

Petra Žagar-Šoštarić und Natalia Kaloh Vid

POPKULTUR UND POPLITERATUR



Petra Žagar-Šoštarić und Natalia Kaloh Vid
POPKULTUR UND POPLITERATUR

Herausgeber
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U RIJECI
Sveučilišna avenija 4
HR-51000 Rijeka
RIJEKA, 2019.

Lektorin
Mag. Phil. Anita Badurina, Rijeka

Graphische Gestaltung
Sebastian Ribarić
Ana Pavelić
Dario Maršanić, prof.

ISBN 978-953-7975-93-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Sveučilišne knjižnice Rijeke pod brojem
140817035

Rijeka, 2019

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	5
1 KULTUR	13
1.1 Kultur und ihre Grundelemente.....	16
1.2 Kultur und die Medientheorie	19
1.3 Kultur und Sprache.....	21
2 POPULÄRKULTUR ~ 'POPULAR CULTURE' ~ POPKULTUR ~	
MEDIENKULTUR	25
2.1 Entstehung der Populärkultur.....	26
2.2 Medienkultur und Populärkultur	30
2.2.1 Kulturindustrie	32
2.3 Popkultur	34
3 POP ~ POPLITERATUR	36
3.1 Pop.....	38
3.1.1 Pop als Gegenstand der Forschung. Ein geschichtlicher Überblick.....	41
3.2 Popmusik.....	42
3.2.1 Entwicklung der Popmusik. Der Anfang vom Pop	43
3.3 Pop-Art	45
3.3.1 Pop-Art in Deutschland	48
3.3.2 Pop-Art: Kunst und Politik.....	52
3.4 Popliteratur. Die Entstehung	55
3.4.1 Popliteratur der 1960er Jahre. Die ersten deutschen Popliteraten.....	58
3.4.2 Popliteratur der 1970er und der 1980er Jahre	60
3.4.3 Kritik an der Popliteratur.....	62
3.4.4 Begriffsbestimmung: Was ist Popliteratur überhaupt?	63
3.4.5 Popliteraturen	65
3.5 Kriterien der Popliteratur: Textimmanente und textexterne Faktoren	67
3.5.1 Popliteratur und Politik	71
4 AUTOREN UND IHRE WERKE	74
4.1 Rolf Dieter Brinkmann und die Popliteratur und -Kultur der 1960er Jahre.....	74
4.2 Rolf Dieter Brinkmann als Schriftsteller.....	81

4.2.1 Brinkmanns Lyrik als Ausbruchsmoment des Pop in Deutschland	81
4.2.2 Der Roman <i>Keiner weiß mehr</i>	84
4.2.2.1 Pop-Prinzipien: Werbung, Sprache und Popmusik im Roman	88
4.2.3 Exkurs: Film und Comic	97
4.3 Rainald Goetz und die Popliteratur der 1980er Jahre	102
4.3.1 Ernüchterung: Populäre Kultur und Popliteratur in den 1970er Jahren	102
4.3.2 Popliteratur der 1980er Jahre: Reflektieren, rezipieren und auseinandersetzen	106
4.4 Rainald Goetz als Schriftsteller	109
4.4.1 Der Roman <i>Irre</i>	112
4.4.2 Der Roman <i>Irre</i> als Pop-Gründungstext	114
4.4.3 Amerikanische Songtexte ~ Deutsche Popmusik ~ <i>Irre</i>	121
4.4.4 Popliterarische Elemente: Das Montageverfahren als narratives Stilmittel im Roman <i>Irre</i>	123
5 MEDIENREFLEXIONEN IN DER POPLITERATUR	130
5.1 Performance als Image-Arbeit	132
6 EXKURS: TRIVIALLITERATUR UND POPLITERATUR IM VERGLEICH.....	135
6.1 Die Identifikationsbereitschaft der Trivialliteratur	138
6.2 Kritik	141
7 FAZIT	144
8 LITERATURVERZEICHNIS	147

EINLEITUNG

Die deutsche Popliteratur ist eine oft übersehene Strömung in der deutschen Literaturgeschichte der Nachkriegsjahre, vor allem weil die Rezeption populärer Kultur (auch Popkultur, Medienkultur oder auch 'popular culture' genannt) des Öfteren aus den Forschungsbetrieben und -kreisen gänzlich ausgeschlossen oder nur marginal in Betracht gezogen wird.

In den späten sechziger Jahren ist durch Rolf Dieter Brinkmann die neuere amerikanische Literatur nach Deutschland gedrungen. Es handelt sich dabei um eine Literatur, die „stark von einer Instrumentalisierung der einst als 'Massenkultur' herabgewürdigten populären Kultur durch jene Künstler geprägt war, die sich selbst als Teil einer Sub- oder Gegenkultur sahen“ (Seiler 2006: 11). Es geht also um eine aus der populären Kultur entstandene Literatur, die sich einerseits auf das 'Alltäglich-Banale' konzentrierte und andererseits die Thematisierung von Popmusik, (Hollywood) Filmen, Comics und anderen popliterarischen Mythen impliziert. Unter popliterarischen Mythen werden beispielsweise 'stilisierte' SchauspielerInnen (M. Monroe), Musiker (Bob Dylan, The Doors, Oasis) und Prominente verstanden aber auch populäre Waren (Lebensmittel und Kleidung), die mit menschlichen psychisch-physischen Konstellationen wie beispielsweise: Orientierungslosigkeit, Selbsthass, Suizid, Ratlosigkeit, Liebeskummer, zwischenmenschlichen Kommunikationsproblemen und der Suche nach dem wahren Ich kontextualisiert werden.

Diese Wahl von Motivkomplexen wurde und wird zeitweise noch immer innerhalb 'etablierter' literarischer Kreise als nicht akzeptabel oder die Motive selbst als 'darstellungswürdig' empfunden, obwohl die Popliteratur als Teil der Popkultur ein bestimmtes Ziel vor Augen hat, nämlich die herrschenden literarischen, moralischen und wirtschaftlichen Wertvorstellungen anzugreifen.

Rolf Dieter Brinkmann sorgte in den sechziger Jahren für großes Aufsehen im deutschen Literaturfeld. Seine Lyrik begeisterte junge Literaten und bewegte sie dazu, innerhalb dieser vorerst subkulturellen literarischen Bewegung zu schreiben und deren Motive in ihre Texte zu

integrieren. Leslie Fiedlers Essay *Cross the Border – Close the Gap*¹ war ausschlaggebend für eine postmoderne Literatur im Zeichen der populären Literatur.

Die Popliteratur der sechziger Jahre mit Rolf Dieter Brinkmann als ihrem deutschsprachigen Vorreiter rezipiert bzw. greift populäre Motive auf und provoziert die Gesellschaft absichtlich damit. Brinkmann bewirkte in den Anfängen zum einen die Öffnung der deutschen Literatur gegenüber populären, subkulturellen Strömungen aus den USA, darunter sind Schilderungen einfacher Alltagselemente, die ein wichtiger Bestandteil des subjektiven Empfindens sind, zu verstehen, zum anderen bewirkte er die Beschäftigung mit den Phänomenen populärer amerikanisch-britischer Kultur, die er direkt-indirekt den 'exklusiven', 'hohen' Literaturkreisen entgegenstellte.

In diesem Buch soll vor allem die produktive Rezeption populärer Kultur (Popkultur) und deren Literatur gegliedert nach Jahrzehnten, beginnend mit den sechziger Jahren bis hin in die achtziger Jahre veranschaulicht werden. Die sechziger Popliteratur wird anhand von Rolf Dieter Brinkmann dargestellt und der Einzug populärer Mythen (popliterarische Elemente, Segmente und Motive) wird am Beispiel seines einzigen Romans *Keiner weiß mehr* gezeigt.

Die siebziger Jahre sollen im Kontext der sechziger und achtziger Jahre analysiert werden. Peter Handke, der zwar im Kontext der Pop-Rezeption der siebziger Jahre betrachtet werden darf, kann aber nicht ausdrücklich als Popliterat bezeichnet werden, da sich seine Pop-Rezeption nicht als Popliteratur erwiesen hat. Zwar ist er für das Beschreiben der 'subjektiven Empfindungswelten' in seinem frühen Schaffen bekannt, lehnte sich auch zum Teil an die Agitationsstrategie Brinkmanns an und wirkte wie ein Popliterat medienwirksam beispielsweise bei der Tagung der Gruppe 47 in Princeton, dennoch schuf er keine 'wahre' Popliteratur, denn dazu war sein Schreiben allzu programmatisch.

Die achtziger Jahre im Unterschied zu den Sechzigern integrieren nicht mehr populäre Motive in die höhere Kunstform Literatur ein, sondern es sind Artefakte populärer Kultur (vom Film, Comic, Musik bis hin zu Mode), die selbst als künstlerisches Moment angesehen wurden. Zu

¹ Fiedler, Leslie A. (1988): Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim. S. 57-74.

dieser Zeit erschien in Deutschland zum ersten Mal auch die Zeitschrift für Popkultur *Spex* in welcher der Roman *Irre* von Rainald Goetz erschien, der in dieser Untersuchung ausführlicher veranschaulicht werden soll. Der *Irre* ist eines der wenigen Dokumente in dem die deutsche *New Wave* (d.h. Ernüchterungs-) Kultur in einem literarischen Kontext dargestellt wird.

Die Jahre seit den Sechzigern bis hin Ende der Achtziger werden in dieser Untersuchung als Pop I bezeichnet, um sie von den neusten und jüngsten Phasen der populären Kultur und Literatur zu unterscheiden. Die jüngste Popliteratur (der Neunziger bis heute) wird daher als Pop II bezeichnet und wird in diesem Buch nicht miteinbezogen, da sie sich weitgehend von der ersten Entstehungsphase dieses Begriffs Pop entfernt bzw. distanziert hat. Aus diesem Grund wird der Pop II Phase ein weiteres Buch gewidmet. Dieses kann als Fortsetzung zu diesem Werk betrachtet werden.

Das Kriterium zur Auswahl gerade dieser Autoren in diesem Buch liegt zum einen darin, dass sie neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit eine Arbeit ausübten, die ihnen den Broterwerb sicherte, den Journalismus. Zum anderen, dass sie ausschlaggebend für die jeweiligen Strömungen innerhalb der popliterarischen Entwicklungslinie sind und zum dritten, dass gerade diese Schriftsteller für großen Aufruhr in den Medien sorgten.

Popliteratur soll in diesem Kontext auf zweierlei Weisen verstanden werden: Erstens als Überbegriff für die literarische Rezeption der populären Kultur und zweitens als eigener Bestandteil der populären Kultur. In dieser Arbeit wird also einzeln für jedes Jahrzehnt gezeigt, wie und welche popkulturellen Elemente² in die Literatur aufgenommen werden und was der Autor jeweils mit diesen bezwecken wollte. Es soll gezeigt werden wie die Popliteratur nach ihrer ästhetischen Struktur selber Pop ist, da sie beispielsweise an eine Einfachheit der Sprache³ und einfache Erzählstruktur appelliert, indem sie sich auf die Vielfalt innerer Monologe und Dialoge, auf Selbstreferentialität und auf medial 'gesampelte' Gegenstände aus den Momenten der Wirklichkeit stützt. Es soll weiterhin gezeigt werden, wie sich die Popliteratur der Ästhetik der Massenmedien (Musik-, Film- und Videoclips) bedient, indem sie einerseits auf einen schnellen Perspektivenwechsel hinarbeitet und eine geradlinige Handlung meidet und diese

² In der Arbeit werden diese im größten Teil als popliterarische Elemente, Segmente oder gar Motive bezeichnet.

³ Die Sprache erinnert sehr an die Jugendsprache (Patterns) und der Erzählton erinnert an den aus diversen Werbungen im Fernsehen oder aus dem Radiosender entstammenden Ton.

indirekt ablehnt und andererseits indem sie die Merkmale der Massenmedien als Erzählstoff in den Text hineinkolportiert.

Da die Verbindung von 'Alltagskultur' und 'populäre Kultur' in dieser Untersuchung eine tragende Rolle spielt, wird zu Beginn dieser Untersuchung der vielschichtige Begriff 'Kultur' definiert. Es soll eine für diese Untersuchung relevante Begriffsbestimmung erfolgen, vor allem weil gerade bei Brinkmann das intensive Erleben der alltäglichen gegenüber der 'exklusiven', hohen Kultur Einzug findet. Er thematisiert, wie es auch die anderen ausgewählten Popliteraten tun, Motive aus der populären Kultur.

Die Herangehensweise bezieht sich sowohl auf den 'äußeren' Bezug dieser Literaten zur populären Kultur (Popkultur)⁴, wie auch den 'inneren' Bezug der populären Kultur auf die Literatur.⁵ Diesbezüglich werden die Medien als Bestandteil der Popkultur miteinbezogen, womit auch hier die Inszenierung der Medien innerhalb der ausgewählten Texte⁶, wie auch das 'in Szene setzen'⁷ der genannten Literaten mit Hilfe von und durch Medien zum Vorschein kommen soll. Es handelt sich dabei um die multi- und intermediale Inszenierungen über die nicht nur in popliterarischen Texten geschrieben wird, sondern die selbst virtuos betrieben wird.

Es kristallisieren sich folgende Fragestellungen heraus: Was ist Pop? Was ist Kultur? Was versteht man unter Medien? Welche Rolle spielen die angeblich banalen popliterarischen Elemente in der Literatur? Kann man popkulturelle Elemente in die Literatur integrieren? Was sind popkulturelle Elemente? Woher kommen diese populären Mythen? Welche Bedeutung haben popkulturelle Motive im Werk Brinkmanns und Goetz'? Sind es die gleichen Motive durch drei Jahrzehnte? Welche Rolle spielen Medien in der Popliteratur im Allgemeinen und bei den jeweiligen Autoren im Speziellen? Wie werden Inszenierungen durch Medien im Text

⁴ z.B. Wie präsentiert sich der Literat in der Öffentlichkeit? Was trägt er? Wie sieht er aus? Welche Marken bevorzugt er? Wie lebt er? Welche Musik hört er?

⁵z.B. Welche Musikband kommt in der Literatur zum Vorschein? Welche Lebensmittel, welche Lebensgewohnheiten, Brands, Markennennungen, Medien, Promi-Namen?

⁶ Gemeint sind hier alle Medien die eventuell im jeweiligen Text Einzug gefunden haben, wie z.B. Werbesprüche, Musik, Telefon, Fernsehen etc.

⁷ Wie präsentieren sich die Literaten der Öffentlichkeit? Wie treten sie auf? Welcher Medien bedienen sie sich?

entlarvt? Wie präsentiert sich der Autor in den Medien? Wie wird der Autor von den Medien wahrgenommen? etc.

Die Popliteraten samt ihrer schon genannten Werke sollen durch Jahrzehnte in den Kontext popkultureller und popliterarischer Tendenzen gestellt werden, indem ein neuer Zugang und Umgang mit der angeführten Literatur angeboten werden soll.⁸ Letzteres ist eine große Herausforderung vor allem deshalb, weil die genannten Autoren, mit Ausnahme Brinkmanns, ihr Schaffen vermutlich noch lange nicht abgeschlossen haben. Dass zu jedem Autor und mehr oder weniger auch über das Gesamtschaffen vieles gesagt, das Augenmerk aber begrenzt auf die jeweils ausgesuchten Werke gerichtet werden soll, macht die Untersuchung keineswegs leichter, da sich die neuen Werke dieser Autoren (gemeint ist vor allem Rainald Goetz) mehren und sich das Untersuchungsmaterial quantitativ ausdehnt. Dieser Umstand trägt dazu bei, dass das Forschungsfeld mit dieser Untersuchung nicht abgeschlossen sein wird und daher noch zu weiteren Arbeiten und einem nachfolgenden Buch (Pop II) anregen.⁹

Was die Gliederung dieses Buches angeht, so ist es in sechs Großkapitel gegliedert, welche die Hauptthemen aufnehmen und diese systematisch darstellen. Die Kultur und Populärkultur (Popkultur) dient dabei als Rahmen, die Popliteratur als Kernteil und die ausgewählten Autoren als exemplarische Vertreter dieser Schreibweise. Hinzu kommt noch eine Analyse ausgewählter Prosatexte hinsichtlich der vielfältigen Verbindung von Literatur und Populärkultur (Popkultur), als auch ein Exkurs, indem die Popliteratur der Trivilliteratur gegenübergestellt und einem Vergleich unterzogen wird.

Diese Kapitel bauen aufeinander auf, beziehen sich aufeinander und greifen auch ineinander ein. Da sie zugleich in sich schlüssig aber auch bis zu einem gewissen Grad redundant sind, können sie auch einzeln gelesen werden aber sie ermöglichen auch einen Einstieg zu jedem Unterkapitel.

⁸ Zu betonen sei an dieser Stelle, dass es sich in diesem Werk ausschließlich um Prosatexte handelt. Lyrik, die auch eine wesentliche, wenn nicht ausschlaggebende Funktion zur Entwicklung der Popliteratur hatte, wird hier erläutert aber nicht auch tiefgehend analysiert.

⁹ Vor allem im Bezug zum Schaffen von Rainald Goetz, der sowohl einen großen Beitrag zur ersten Phase der Popliteratur beitrug, als auch in der zweiten Phase der Popliteratur bis heute vorhanden ist, wobei betont werden muss, dass derzeit es überhaupt fraglich ist, ob es noch eine Popliteratur gibt und ob Rainald Goetz noch als Popliterat stigmatisiert werden darf, da sein jüngstes Werk (z.B. Loslabern) vielmehr als ´nur´ Pop ist.

Kultur

Das erste Großkapitel stellt den Kontext vor, in dem sich vor allem die populäre Kultur und darunter auch die Popliteratur verorten. Um jedoch über Popkultur (populäre Kultur) und vor allem über Popliteratur schreiben zu können, muss über den Begriff Kultur, so weit es die Definitionsvielfalt zulässt, zumindest aber in diesem Kontext, Klarheit geschaffen werden. Aus diesem Grund nehmen wir uns daher zunächst den Terminus *Kultur* vor, um diesen im Bezug zur Medientheorie und zur Sprache zu definieren. Dieses Kapitel gibt weniger diverse Definitionen zum Vorschein als vielmehr einen für diese Untersuchung immanenten Überblick über die Bedeutung von Kultur für die weitere Begriffsausweitung auf die populäre Kultur (Popkultur). Dabei wird relativ ausführlich zunächst auf die Grundelemente von Kultur eingegangen, um Zusammenhänge zur Medientheorie und zur Sprache herauszukristallisieren. Diese Zusammenhänge sind nämlich äußerst wichtig für die weitere Bestimmung von *Popkultur* und damit auch wichtig für die Definierung von *Popliteratur*.

Populärkultur ~ 'Popular Culture' ~ Popkultur ~ Medienkultur

Das zweite Großkapitel befasst sich mit der Entstehung der populären Kultur. Dabei wird, um Begriffsverwirrungen zu vermeiden, die Definitionsvielfalt eingeeengt und eine möglichst allgemeingültige Definition für diese Untersuchung herausgearbeitet. Auch richtet sich das Augenmerk auf die Rolle der Massenkultur im ökonomischen Zeitalter des Kapitalismus, die anhand der Theorien von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer und ihrem Begriff *Kulturindustrie* aufgerollt wird. Dieses spielt vor allem bezüglich des folgenden dritten Großkapitels der Popliteratur eine große Rolle, da die Kunst nach Adorno und Horkheimer kommerzialisiert und 'industrialisiert' wird und somit den eigenen Wert an sich einbüßt. Dieses ist vor allem wichtig, um einen Einblick zu bekommen, wie Popliteratur innerhalb der 'etablierten Künste' nach Adorno und Horkheimer (aber auch aller anderen 'exklusiven' Kritiker) eingestuft und beurteilt werden kann/wird. Das zweite Kapitel schließt zuletzt mit der anfangs aufgerollten Definition von Populärkultur, wobei hier die Bedeutung der populären Kultur und ihr Unterschied zur Popkultur deutlich hervorgehoben wird, da dieser des Weiteren den Unterschied zwischen den Begriffen 'populäre Literatur' und 'Popliteratur' vorwegnimmt.

Pop ~ Popliteratur

Im dritten, vierten und fünften Großkapitel findet die eigentliche Analyse statt von dem was Pop ist und sein könnte. Es sind die umfangreichsten und komplexesten Kapitel in dieser Untersuchung. Jedes Kapitel ist in weitere unterschiedliche Unterkapitel eingeteilt. Schon allein diese Einteilung hebt die unterschiedlichsten Herangehensweisen zu den 'vernetzten' Fragestellungen hervor und weist darauf hin, wie komplex diese Untersuchung zur Popliteratur ist.

Um über Popliteratur schreiben zu können, ist der Terminus Pop zu erläutern. Die neuesten (interdisziplinären) Tendenzen der Forschung folgend, wird Pop mit unterschiedlichen Künsten (vor allem Popmusik und Pop-Art), die ausschlaggebend für die Entwicklung der deutschsprachigen Popliteratur waren, aufgerollt und kontextualisiert. Popliteratur wird ausführlich in diachroner Sicht (mit fragmentarischem Hinblick auf die amerikanisch-britische Beat-Literatur) skizziert, um danach eine allgemeingültige Definition der Popliteratur für diese Untersuchung hier festzulegen. Anhand von Kriterien und Beispielen soll veranschaulicht werden, mit welchen Elementen, Segmenten oder auch Motiven die Literatur der Post-Postmoderne oder Popmoderne beschrieben werden kann. Hinzu kommt ein Überblick über die Rezeption und Kritik an der Popkultur (Populärkultur) und Popliteratur wie auch an den Popkünsten allgemein. Einige Thesen über das Verhältnis von Pop(literatur) und Politik soll die Entwicklungslinie/geschichte der Popliteratur vervollständigen, um den Übergang zu den jeweiligen Pop-Autoren und ihren Werken zu leisten. Es wird in diesem Kapitel auf das vielseitige Schaffen vor allem Brinkmanns und Goetz' aufmerksam gemacht, indem herausgestellt wird, dass beide als Journalisten und Schriftsteller tätig waren. In chronologischer Folge werden diverse popliterarische Momente zu den jeweiligen Schriftstellern herangezogen und analysiert. Hervorgehoben wird auch die Tatsache, dass die ausgewählten Schriftsteller gerne mit den unterschiedlichsten Medienformen experimentieren. Diesbezüglich findet also noch eine weitere Analyse der popliterarischen Texte statt, die sich mit dem Zusammenspiel von Literatur und Medien (als technischem Mittel des Übertragens) auseinandersetzen. Dieses Zusammenspiel soll direkt anhand der ausgewählten Texte präsentiert und verdeutlicht werden.

Das vierte und fünfte Kapitel endet letztendlich mit einem Exkurs über die Fragen des Films und des Comics im Kontext der Popliteratur als auch mit dem Exkurs über die Fragen der Trivilliteratur im Zusammenhang mit der Popliteratur. Auslöser für diesen Exkurs sind vor allem Ausführungen 'exklusiver' Kritiker, welche die Popliteratur im Lichte der Trivilliteratur sehen oder diese mit Attributen wie 'kitsch' und 'trivial' beurteilen. Daher wird in diesem Unterkapitel der Unterschied zwischen der Trivial- und der Popliteratur deutlich. Auf eventuelle Gemeinsamkeiten von Trivial- und Popliteratur wird in diesem Exkurs aufmerksam gemacht. Dabei geht es vorrangig um die Bedeutung von Trivilliteratur, die in Kürze mit ihren wichtigsten 'Erkennungsmerkmalen' der Popliteratur gegenübergestellt wird. Es soll dabei verdeutlicht werden, wie unterschiedlich diese Literaturen voneinander sind und wie ungerecht es die Kritik beiden Literaturen tut, diese gleichzustellen.

1 Kultur

Der Begriff 'Kultur' ist vieldeutig und hat viele unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen. Vor allem aber besitzt dieser Begriff einen positiven Charakter und dient als Ausgangspunkt dieser Untersuchung zur *Popkultur und Popliteratur*.

Mit der Bestimmung und der Definierung des Begriffs Kultur beschäftigen sich vor allem die Kulturwissenschaften. Sie stellen sich die Frage, was unter dem Begriff und dem Phänomen Kultur zu verstehen ist. Eine unmittelbare Definition oder Erklärung des Begriffes Kultur findet man zunächst, wenn man das Augenmerk auf den Alltagsgebrauch des Begriffes richtet. Er hat auch hier mehrere Bedeutungen:

- Kultur umfasst Produkte menschlicher Arbeit. Es sind zunächst nur Artefakte, die sich dadurch unterscheiden, dass sie erstens keinen praktischen Zweck verfolgen und zweitens, dass die in ihnen steckende Arbeit geistig, kreativ und künstlerisch ist. Wichtig ist zu betonen, dass nicht jeder Mensch diese Art von Arbeit verrichten kann. Es handelt sich vielmehr um individuelle Fähigkeiten, die nicht jedem Menschen gleichsam zukommen. Man darf sie daher wohl als Gabe bezeichnen. Doch nicht nur vom Urheber (Künstler) solcher Produkte und Gegenstände wird eine besondere Gabe gefordert, sondern auch vom Konsumenten oder Rezipienten erwartet man Verständnis, Sensibilität oder den Sinn für Kunst. Das bedeutet weiterhin, dass man vom Rezipienten einen nachvollziehenden Genuss in der Kunst erwartet. Diese Bedeutung von Kultur bedeutet kreative und künstlerische Arbeit. Man nennt sie in diesem Sinne sehr oft „Kulturbetrieb“ (Hansen 2003: 12).
- Kultur kann aber auch eine bestimmte Art des Lebens bedeuten, insofern sich herausgehobene Menschen finden, die eine bestimmte Lebensart praktizieren. Diese Lebensart zeichnet sich etwa durch einen gehobenen Grad an Bildung, Humanität, Geschmack und Manieren aus. Auch versteht man darunter, den Geschmack nach schöngestigen Interessen. Zu diesen Interessen können beispielsweise edle Pferde, ein gepflegter Weinkeller, Antiquitäten u.Ä. gehören. Im Deutschen ist in diesem Zusammenhang der Begriff „Kultiviertheit“ (Hansen 2003: 12) geläufig. Er bezieht sich vor allem auf kultivierte Menschen, also diejenigen, die Manieren, Kunstsinne oder guten Geschmack besitzen und die sich den Künsten widmen und diese zu schätzen wissen.

- Kultur ist Sitte, Brauchtum, Religion. Sie ist etwas oder alles was an einem fremden Volk auffällt. Man kann sie Besonderheit nennen. Diese Bedeutung ist im Unterschied zu den ersten beiden Bedeutungen wertneutral und integrativ. Sie bedeutet kurz gefasst 'Lebensstil'. Amerikaner nennen es 'way of life'. Diese dritte Bedeutung von Kultur bezieht sich nicht nur auf einen speziellen Lebensstil eines fremden Volkes, vielmehr versteht man darunter das vielfältige Interesse an Subkulturen. Wenn man von Subkulturen spricht, denkt man an besondere Verhaltens- und Ansichtsweisen eines bestimmten Milieus oder einer bestimmten Gruppe. Zur Subkultur gehört u.a. auch Jugendkultur, die eng im Zusammenhang mit den Begriffen Trivial und Pop steht, wovon in den weiteren Kapiteln ausführlicher die Rede sein wird.

In allen diesen Verwendungen bedeutet Kultur die besonderen oder speziellen Gewohnheiten, die für einen bestimmten Bereich oder eine bestimmte Gruppierung wichtig sind. Neutralität ist dabei nur unter dem dritten Punkt erkennbar, was auf Grund der vorangestellten wertstiftenden Zusätze festzustellen ist. In der Menschheitsentwicklung unterscheidet man Hochkulturen von Primitivkulturen. Ethnologen und Anthropologen, die Primitivkulturen erforschen, zählen Völker dazu, die noch keine Schrift entwickelt haben oder keine Schrift kennen. Schrift gehört demnach zu einer verfeinerten Geistigkeit und somit zählt sie zur Hochkultur.

Die letztere Bedeutung des Kulturbegriffs dient den wissenschaftlichen Untersuchungen und zu wissenschaftlichen Zwecken und trägt deshalb den gleichen Namen. Aber auch hier unterscheidet man zwei Zielrichtungen von Kultur. Die erste bezieht sich auf die Tradition, d.h. auf Gewohnheiten eines Volkes, einer Gruppe, eines Milieus oder Kollektivs. Die zweite richtet sich auf den Unterschied zwischen Natur und Kultur.

Mit der ersten Zielrichtung beschäftigen sich Ethnologen, Anthropologen, die Volkskunde, die modernen Landeskunden, Kulturstudien, Gender Studies u.a. Sie setzen sich mit dem speziellen Lebensstil von Nationalkulturen, Regionen oder bestimmten Gruppierungen (darunter Stammesgruppierungen) auseinander, aber auch mit Untergruppierungen der Nationalkulturen, wenn die national-internationale Jugendkultur oder Frauenkultur in Betracht gezogen wird. Heutzutage wird sogar die Unternehmens- oder die Handwerkskultur erforscht,

denn auch hier handelt es sich um bestimmte Gewohnheiten und um einen bestimmten Lebensstil. Der Kulturbegriff wird demnach nach langer Untersuchung zu einem Begriff, der eine neue neutrale und wertfreie Verwendung erhält. Um dieses zu erlangen, war es nötig, die durch lange Jahre andauernde Naivität (man könnte fast Primitivität sagen) zu beseitigen. Man dachte bislang, die eigene Kultur wäre die einzig richtige und am höchsten entwickelte. Edward Burnett Tylor hat in seinem Werk *Primitive Culture* aus dem Jahre 1871 den Begriff Kultur neu definiert und somit einen Umbruch in der Geschichte der Kultur eingebracht. Sie ist „im weitesten ethnographischen Sinne jener Inbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und allen übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Glied der Gesellschaft sich angeeignet hat“ (Tylor 1871: 1).

Tylor verblüffte mit seinem Wortausdruck seine Zeitgenossen, denn bis dahin wurde bei primitiven Völkern über Magie, Rituale und Götterverehrung gesprochen. Tylor dagegen verwendet Begriffe wie Kunst, Moral, Wissen und Religion, die eigentlich der Hochkultur vorbehalten waren. Damit betont er, dass die Funktion von Kultur immer dieselbe ist. Er benutzt zwar noch immer den Begriff Hoch- und Primitivkultur, doch dieser steht nicht in der Funktion der Qualität, sondern der Quantität.

Man versteht anscheinend heutzutage besser und deutlicher als früher, was unter Kultur zu verstehen ist, doch hat sich die Definierungsproblematik dadurch nicht vereinfacht, vielmehr ist sie durch andere Problemzonen anderer Wissenschaften vertieft worden, vor allem weil sich die Gesellschaft immer mehr in neue Kollektive zersplittert, wodurch neue schnelllebige Lebensstile und Moden entstehen. Die Definition: „Kultur als Gesamtheit der Gewohnheiten eines Kollektivs“ (Hansen 2003: 18) kann demnach nicht mehr unbedingt bestehen und überzeugen, sondern muss ständig ergänzt und umstrukturiert werden.

Die zweite Zielrichtung und deren Untersuchungen von Kultur und Natur übernehmen vor allem Ethnologen, Psychologen und Kulturwissenschaftler, die den Menschen nicht nur als Kulturwesen verstehen, sondern auch als Naturwesen. Die Frage aber nach dem Zusammenhang dieser beiden Begriffe bleibt zu untersuchen. Der Mensch fungiert nicht nur als Täter und Träger der Kultur, er ist ihr gleichzeitig als Objekt unterworfen, insofern ihn der jeweilige Kulturzustand weitgehend und prägend formt. Ein Individuum ist daher von seiner

biologischen Natur und von seinem sozialen Milieu oder Kulturzustand geprägt. Ein fundamentaler jahrhundertalter Streit herrscht was zur Natur und was zur Kultur gehören soll. Ein gutes Beispiel dafür ist die kontroverse Frage, ob Mozarts musikalisches Talent eine Gabe der Natur ist oder ist es ein Verdienst der väterlichen Erziehung? Die Frage ist, was ist erworben und was ist angeboren und der Streit setzt sich der Abgrenzung wegen fort. Er setzt sich unter Laien und unter Akademikern fort und es sind akademische, praktische und auch politische Konsequenzen involviert. Wenn wir uns an die Geschehnisse der fünfziger Jahre erinnern, in denen den schwarzen Amerikanern biologisch feststehend eine geringere Intelligenz zugeschrieben war, so führt diese Aussage zu bildungspolitischen Streitigkeiten. Die angeblich angeborene geringere Intelligenz ist demnach sofort dem Naturzustand zugeschrieben und wird mit dem Primitivzustand gleichgesetzt, es drückt angeblich indirekt eine Unfähigkeit zur kulturellen Gestaltung von Produkten aus. Der Fall Mozart dagegen trifft nicht zu. Ob die Fähigkeit zum Musizieren angeboren oder erworben ist, ist gleichgültig. Denn die Gabe zum Musizieren, wie auch der Hang seiner Familie zur Musik gehören in die Sphäre der Hochkultur. Man könnte hier noch eine lange Reihe von Beispielen auflisten, wie beispielsweise Freuds Theorien über die Sexualität, die zwar ein sehr interessanter Ansatz zur Untersuchung wären, aber in diesem Falle irreführen könnten. Da der Begriff Kultur nicht mit einer, sondern mit mehreren Definitionen bestimmt wird und es könnten noch etliche hinzukommen, möchten wir, bevor wir in die Höhen oder gar Tiefen der Popkultur und Popliteratur steigen, noch einige Grundelemente der Kultur nennen, deren Funktion und Definition wir als Grundlage, Leitfaden, Erklärung und Einführung für die Untersuchung von Popkultur und Popliteratur verstehen sollen. Der Begriff Pop wäre ohne eine Erklärung des Kulturbegriffs nicht vorstellbar.

1.1 Kultur und ihre Grundelemente

„[Kultur ist] im weitesten ethnographischen Sinne jener Innbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und allen übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Glied der Gesellschaft sich angeeignet hat.“ (Tylor 1871: 3)

Die Definition von Kultur nach Tylor aus dem Jahre 1871 ist auch heutzutage noch von großer Bedeutung. Wenn man den Begriff „Gewohnheiten“ durch den Begriff „Gleichverhalten“ und

den Begriff „Gesellschaft“ durch den Begriff „Kollektiv“ ersetzt, dann erweitert diese die Definition von Kultur um einen Schritt und bringt sie dem gegenwärtigen Verstehen von Kultur näher (Tylor 1871: 4). Unter dem Begriff „Gleichverhalten“ sollte man noch einige andere oft verwendete Begriffe im Auge behalten, wie beispielsweise: Gewohnheit, Konvention, Normierung, Standardisierung, Stereotyp u.a. Bei einigen dieser Begriffe herrscht ein abwertender Unterton, vor allem beim Begriff „Stereotyp“ (Tylor 1871: 4) (oder auch Klischee). Man denkt dabei an Kreativitätsmangel, Einfallslosigkeit und Konformismus. Aus diesem Grund sind diese Begriffe, die einen wichtigen Bestandteil von Kultur ausmachen, für eine neutrale Beschreibung und Definierung dennoch nicht ausreichend und geeignet.

Eine Kulturdefinition muss offen und allgemein sein, weil sich Kulturen ständig ändern. Sie darf keine Inhalte nennen und sollte höchst formal lauten wie folgt: „Kultur umfasst Standardisierungen, die in Kollektiven gelten“ (Hansen 2003: 39). Es kommt nicht nur das Individuum zum Ausdruck sondern auch das Anthropologische und Gattungsübliche. Ein weiteres wichtiges und bislang unbeachtetes Segment in der Kulturdefinition ist die Semiotik und Kommunikation. Beide, also Semiotik und Kommunikation, nehmen einen bedeutenden Platz im Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen ein, vor allem, wenn wir über Gruppierungen sprechen. Eine Gruppe oder Gruppierung von Menschen entsteht, wenn ihre Mitglieder untereinander in Kontakt stehen. Dieser wiederum entsteht durch Sprache, Gesten und gemeinsame Standardisierungen.

Standardisierungen entstehen nur auf dem Wege der Kommunikation. Was aber bedeutet das? Man kann annehmen, dass die Grundlage der Standardisierung von einem Individuum gesetzt und vielleicht auch praktiziert wird/wurde, d.h. die Gewohnheit eines Individuums wird zur Gewohnheit einer Gruppe und diese wird nur mit Hilfe von Kommunikation möglich. Es soll hier unter Kommunikation keine verbale Sprache (in diesem Fall Überredungskunst oder Schwärmerei) verstanden werden, die jemandem dazu bringen soll, sich etwas zur gleichen Gewohnheit zu machen. Vielmehr geht es hier um das Visuelle, also etwas was zeitweise als Trend zu beobachten ist. Sehr häufig verwendet man heute den Ausdruck ´im Trend sein´ und er steht für eine kollektive Vorliebe. Im Trend sein oder sich einem Trend anschließen bedeutet

also gleichsam einem Kollektiv beitreten. 'Trendobjekte'¹⁰ verbinden meistens eine bestimmte Gruppe von Individuen und diese Objekte werden zu 'Kultobjekten'. Sie sind ein Zeichen von Besonderheit, Absonderung oder auch Zuordnung. Ein Kultobjekt ist ein Markenzeichen einer Gruppe, das in den meisten Fällen eine provozierende und revoltierende Jugendlichkeit zur Schau stellt.

Kultobjekte stehen als Zeichen für etwas und die Semiotik als die Lehre von den Zeichen, oder besser gesagt in unserem Fall die Kultursemiotik, zeigt uns, dass Kulturen nicht nur aus Standardisierungen bestehen, sondern auch aus Zeichen.¹¹ Diese Zeichen bilden Kollektive und Kollektive sind ein deutlicher Verweis für Kultur. Zu erwähnen ist dennoch, dass ohne Kommunikation keine Standardisierung wie auch Kollektivität und somit auch Kultur nicht möglich wäre. Ohne Kommunikation würde sich kein Informationsträger bilden und er könnte auch nicht über Raum und Zeit weitervermittelt werden. Somit sind wir wiederum zur einer erweiterten Version von Kultur gelangt, die aus drei grundsätzlichen Bestandteilen zusammengesetzt ist, nämlich aus „Standardisierung“, „Kommunikation“ und „Kollektivität“ (Hansen 2003: 42).

Ein letzter Aspekt der hier erwähnt werden soll, weil wir nicht tiefer in die Semiotik eindringen möchten, ist, dass das Zeichensystem als Teil der Kultur, nur durch eine Kombination von verschiedenen Einzelzeichen erfolgen kann. Gezeigt sei dies an Hand eines gezielt ausgesuchten Beispiels, nämlich der Kleidung, die zur Kultur, zum Trend, zum Kultobjekt gehört und u.a. auch einen wichtigen Platz – wie sich in dieser Untersuchung zeigen wird – in der Popkultur und Popliteratur (vor allem in der jüngsten Popliteratur) einnehmen wird.

Ein bekanntes Beispiel für dieses Zeichensystem als Teil der Kultur ist die Geschichte des Tennisschuhs. Bis es zur kulturellen Entdeckung des Tennisschuhs kam, war der Schuh für eine lange Zeit ein untergeordnetes Accessoire. Zuerst diente er nur dem materiellen Zweck

¹⁰ Für einen Snowboarder ist es ein Snowboard, für einen Rocker ein guter Rocksong, für eine Trendsetterin ein gutes Stück (Marken)Kleidung.

¹¹ Skier sind nicht nur ein standardisiertes Sportgerät einer Gruppierung (Kollektivs), sondern auch eins seiner Zeichen, die dafür geeignete Markenkleidung (z.B. Spyder, Icepeak, Mammut etc.) wärmt nicht nur, sondern sendet vor allem eine Botschaft und steht als Zeichen für Erkennung und Zuordnung. Man nenne hier als Beispiel noch die Marke Lacoste, (der kleine grüne) Krokodil, die sofort auf das Golfspielen und einen bestimmten gleichgesinnten Kollektiv assoziiert.

eines Sportschuhs. Da er ungeeignet weiß war, gab er den Hinweis auf eine edle Sportart. Plötzlich wurde dieser, dem Terrain (Sportplatz) eigentlich völlig ungeeigneter, weißer Schuh zum Indikator eines bestimmten Lebensgefühls. Durch Medien wurde er zu einem Statussymbol und zum Zeichen für eine wohlhabendere Gruppe (auch als Yuppie bezeichnet). Diese bevorzugte stets nur die neuste und teuerste Ausführung des Schuhs.

Wir leben in einer Zeit, in der so gut wie jedes Artefakt über seine materielle Funktion hinaus noch eine Zeichenfunktion besitzt und so zu einem kulturellen Gegenstand oder zum Trend- oder gar Kultobjekt wird. Diese Objekte werden mit Hilfe von Medien zu unterschiedlichen lang- oder kurzanhaltenden Bedeutungsträgern. Auf die spezifische Bedeutung materieller Kultur, auf deren Wert und Norm soll hier nicht weiter eingegangen werden. Vielmehr soll kurz das Verhältnis zwischen Medien und Kultur erläutert werden.

1.2 Kultur und die Medientheorie

Wie bereits gezeigt, spielt die Kommunikation hinsichtlich des Begriffs Kultur eine übergreifende Rolle. Ohne Kommunikation könnte der Begriff Kultur nicht definiert werden, aber auch die Medien als solche könnten nicht zustande kommen. Medien- und Kommunikationskultur (früher -theorie) sind demnach systematisch und historisch gesehen eng miteinander verbunden. Obwohl sie früher mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit antraten, weisen sie trotzdem auch Züge der fachdisziplinären, wie etwa, soziologischen, linguistischen oder auch literaturwissenschaftlichen Interessen auf. Die Literaturwissenschaft muss im Unterschied zu anderen Wissenschaften prüfen, ob und in welchem Zusammenhang sie den Medien- und Kommunikationsbegriff verwenden will. Wenn also die Literaturwissenschaft das Paradigma der Kommunikation in Betracht zieht, dann muss sie auch Rücksicht auf die Medientechniken nehmen.¹²

¹² Die Etablierung der phonetischen Schrift und die Erfindung des Buchdrucks sind einige nennenswerte Errungenschaften, die zu den ältesten Medientechniken der älteren Literatur (mittelalterlichen Literatur) zählen.

Der Begriff Medien und Medienkultur ist erst unlängst ein Gegenstandsbereich im Wissenschaftsbetrieb und steht seitdem¹³ im Zentrum der Aufmerksamkeit ganz unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen. Vor allem beschäftigen sich mit diesem, wie auch mit dem erwähnten Begriff Kultur, die Kulturologen, Medienwissenschaften, Ethnologen usw. die die Frage nach der Definition von Medien und dem Zusammenhang zwischen Medien und Kultur stellen. Die Medien- und Kulturwissenschaften, jüngstens die Medienkulturwissenschaften, haben es geschafft, die Geisteswissenschaften in ein interdisziplinäres Verhältnis zueinander zu setzen und die bereits vorliegenden Theorien, die bislang die Anthropologie und die Ethnologie oder Volkskunde geschaffen haben, zu ihren eigenen Untersuchungen und Meinungen was Kultur und was Medium sei zu nutzen.

Um Missverständnisse zu vermeiden, ist es wichtig zu erläutern, dass es heute Kulturwissenschaften, Medienwissenschaften und seit 1990 Medienkulturwissenschaften gibt. Des Öfteren ist die Grenze zwischen diesen Wissenschaften fließend, dennoch ist festzuhalten, dass es Unterschiede gibt. Also was versteht man unter Medien? Medien sind, hier (in dieser Untersuchung) vor allem als Massenmedien verstanden: Film, Funk, Fernsehen und Presse oder auch für die Werbung genutzte Werbeträger. Durch diese optischen und visuellen Medien können Objekte (wie beispielsweise der beschriebene Tennisschuh) zum Kultobjekt eines Kollektivs werden, bzw. sie werden zur Kultur. Die Rolle der Medien innerhalb der Kultur ist äußerst groß. Man kann sagen, dass sie menschliche Gruppierungen und Kollektive formt. Sie besagt was wichtig oder unwichtig ist. Sie macht, um es beispielhaft hervorzuheben, einen unbedeutenden Schuh zum Markenschuh oder zum Schuh des Jahres.

Kulturwissenschaften, Medienwissenschaften und Medienkulturwissenschaften untersuchen demnach die Rolle der Medien und ihre Funktion innerhalb anderer Wissenschaften, was für diese Untersuchung eine geringere Bedeutung hat. Im Zusammenhang dieser Untersuchung interessiert uns vor allem, was der Begriff Kultur und die oft erwähnten Medien (als ein Grundelement der Kultur) innerhalb der Kultur an sich haben.

¹³ Obwohl es schon im Mittelalter den Buchdruck als Medium gab, fand dieser Begriff noch nicht den Gebrauch als solcher.

Das Kapitel Kultur aber wäre unvollständig, wenn insbesondere in diesem Kontext, also im Zusammenhang mit der Kommunikation und deren Standardisierung innerhalb der Kultur, und der in Kürze erwähnten Medien, das Phänomen Sprache unerwähnt bliebe.

1.3 Kultur und Sprache

Das kulturelle Gedächtnis ist aus ritualisierten, traditionsreichen Handlungen und aus Zeichen zusammengesetzt. Diese Zeichen ermöglichen einen kulturellen Aufbruch, der wesentlich auch ein sprachlicher ist. Die Frage aber besteht dennoch, was konkret unter einem solchen 'Aufbruch' (in diesem Fall vor allem sprachlichen Aufbruch) zu verstehen ist? Es ist ein rapider und kumulativer Wandel in den Traditionen, der eine neue Qualität in der Informationsmenge jeglicher Art voraussetzt. Dieser wird auf gesellschaftlichem Weg erworben, gespeichert und für Mitmenschen verfügbar oder auch teilbar gemacht. Die menschliche Sprache ist demnach also das Medium, auf Grund dessen Erinnerung, Individuen und Generationen tradiert werden. Sie ist keine passive vielmehr eine aktive, gestaltungs- und umbruchsfähige Macht in dem zunehmend komplexer werdenden gesellschaftlichen Sein, das durch die kulturelle Entwicklung dem täglichen Leben aufgetragen wird. Mit Hilfe von Sprache können situationsabhängige Verhaltensregeln und Normen, wie auch Gesetze formuliert werden, die räumlich wie auch zeitlich fern voneinander liegen können. Bestimmte Vorstellungen von Verhaltensweisen und Schreibweisen, wenn man die Literaturwissenschaft im Auge behält, werden auf Grund von Sprache durch Regeln oder Kanonbestimmungen koordiniert und gleichsam 'verabschiedet'.

Die Ethnologen halten die Erfindung von Schrift für so wichtig, dass sie gerade an Hand der Schrift den Übergang einer Primitiv- zur Hochkultur festhalten. Die Hochkultur basiert nach Meinung der Ethnologen auf Schriftlichkeit. Bis heute hat sich diese Meinung auch in anderen Wissenschaftszweigen nicht geändert. Schriftlich verfasste Dokumente, im Gegensatz zu mündlichen Aussagen, können untersucht, gespeichert und weitergereicht werden. Deswegen gelten sie als Beweis einer hoch entwickelten Kultur. Die Sprache steht im Dienste der Kulturforschung. Auch das Fach Germanistik beschäftigt sich mit der Landeskunde der deutschsprachigen Länder. Daran hat sich von jeher nichts geändert. Wichtig ist aber zu betonen, dass daran nicht nur Kultur gut studiert werden kann, sondern vor allem die Literatur

des jeweiligen Landes. Unter der Verwendung der Verben ´studieren´ und ´forschen´ versteht man das ´Bekräftigen´ der Kultur und Literatur im normativen Sinne. Was weiterhin bedeutet, dass man vor allem von der Kultur (darunter auch der Literatur) normative Vorstellungen hat.

Kultur steht in engem Zusammenhang mit der Sprache aber auch mit der Natur. Noam Chomsky¹⁴, einer der Gründer der modernen Linguistik, sieht die Sprache und das Sprechen als eine angeborene Fähigkeit. Es ist seiner Meinung nach eine Fähigkeit, die von Natur aus jedem Menschen, nicht aber dem Tier, gegeben ist. Seine Thesen bereiten vielen Wissenschaftlern, nicht nur Linguisten, sondern auch Neurologen, Biologen und Ethnologen, die sich mit dem Entstehen der Sprache beschäftigen, Schwierigkeiten. Der Bezug zwischen Sprache und Natur wird hier nicht weiter erläutert und untersucht werden können, obwohl dies in vielerlei Hinsicht einen sehr interessanten Diskurs auslösen könnte. Es soll der Hinweis genügen, dass die Sprache mit der Natur so eng wie mit der Kultur verbunden ist. Was für diese Untersuchung jedoch wichtig ist und was strikt im Zusammenhang mit der Natur steht, ist die Tatsache, dass die Sprache als Naturphänomen (nach Chomsky) dem Naturgesetz unterliegt. Falls man der Meinung ist, dass die Sprache ein Teil der Natur ist, dann verfolgt sie dementsprechend mechanisch und systematisch der Gesetzmäßigkeit der Natur. Das bedeutet wiederum, dass sich die Sprache ändert, damit die Kultur und darunter die Literatur. Das eine bedingt das andere und umgekehrt. Bestimmte sprachliche Formulierungen dienen einem bestimmten Zweck, die sich zeitgemäß (synchronisch-durch die Zeit) ändern. Ein interessantes Beispiel dafür ist die orthographische Veränderung des deutschen Genitivs, der oftmals dem englischen angeglichen wird. So etwa bei: „Toni’s Würstchenbude“ oder des Plurals in: „Jean’s aller Topmarken“ (Hansen 2003: 71). Der grammatikalischen Regel nach sind diese Formulierungen falsch, dennoch rückt diese Schreibweise, vor allem unter der jüngeren Generation, in den Vordergrund. Man kann annehmen, dass der Duden diese Schreibweise (den angelsächsischen Genitiv), irgendwann anerkennen muss, obwohl sich viele Sprachwissenschaftler und Kritiker radikal dagegen wehren. Das Englische wird immer auffälliger im deutschen Kultur- und Literaturraum. Dieser Sprachwandel ist meistens bei Jugendlichen spürbar, da er hauptsächlich durch die englisch-amerikanische Musik ausgelöst wird und, wie in dieser Untersuchung gezeigt werden soll, innerhalb der deutschsprachigen Popliteratur deutlich zum Vorschein kommt.

¹⁴ Chomsky, Noam (2000): *New Horizons in the Study of Mind*. Cambridge.

Ein weiteres natur-kulturelles Phänomen ist, dass durch Sprache, Sprachkollektive entstehen, die sich einer Art Sondersprache bedienen. Meistens ist diese Sondersprache anderen Kollektiven fremd und unverständlich. Hansen, gibt in seinem Buch ein sehr interessantes und authentisches Beispiel dafür an:

„Den Satz den ich unlängst aus studentischem Mund über einen meiner Kollegen aufschnappte, *der Huber bepisst sich tierisch*, ist mir bis heute noch nicht klar und das deshalb, weil mich mein Alter von der jugendlichen Benutzergruppe ausschließt. Farbigkeit und das Ausschließen von andern nutzen sich aber ab, so dass jede Generation erneut kreativ sein muß.“ (Hansen 2003: 71)

Also handelt es sich auch hier um den Begriff der Standardisierung von Zeichen – nämlich durch die Sprache. Es ist ein kulturwissenschaftlicher Ansatz, in dem verschiedene (Dialekte, Soziolekte, Jugendsprache, Hochsprache etc.) einander überlappende, „mit unterschiedlichen Standardisierungen arbeitende Zeichensysteme“ (Hansen 2003: 72), für verschiedene Benutzergruppen gelten.

Der kulturelle Charakter der Sprache ist somit verantwortlich für Probleme, die in wissenschaftlichen Beschreibungen entstehen. Auch die Massenmedien gehören zum kulturellen Ansatz und tragen zum kulturellen Charakter der Sprache bei. Beispielsweise ist das Fernsehen zu einer zunehmenden sprachregelnden Institution geworden. Es ist ein Wandel in der normierten, institutionalisierten und etablierten Hochsprache erkennbar, gegen den sie nicht immun sein und ankämpfen kann.

Damit kommen wir zum Ausgangspunkt zurück, nämlich zu den Zeichen (zur Sprache) und der Frage ihrer Funktion innerhalb einer Kultur. *Camel boots, Lacoste Shirts und der neue Golf look* bezeugen nicht nur einen sprachkulturellen, sondern auch einen literaturkulturellen Wandel, der vor allem in der Popliteratur deutlich zum Vorschein kommt. Der kulturelle Charakter der Sprache und der Literatur ändert sich durch neue Standardisierungen von Zeichen und obwohl einige wichtige Ansätze und Deutungen von Kultur, Massenmedien und den äußeren kulturellen Einflüssen (Anglizismen, Jugendsprache usw.) vollzogen sind, so sind dennoch viele Aspekte, um den Charakter dieser Einführung in die Untersuchung von Popkultur und Popliteratur nicht zu gefährden, offen oder gar unerwähnt geblieben. So ist

beispielsweise der wichtigen Frage nach der Kommunikation und den Medien in der Kultur nur ein geringer Teil der Erklärung zugekommen. Dennoch scheint es uns, dass wir den Begriff Kultur in so weit erläutert und untersucht haben, dass folgende für die weitere Untersuchung relevante Einsichten gewonnen sind: Erstens, dass innerhalb der Kultur alle gesellschaftlichen Veränderungen stattfinden, zweitens, dass die Rolle der Standardisierung von Zeichen und die Kommunikation innerhalb der Kultur für die Sprach- und Literaturwissenschaft¹⁵ nicht wegzudenken sind und drittens, dass der kulturelle Wandel beispielsweise zwischen ´primitiver´ Jugendsprache und normierter Hochsprache wie auch zwischen Primitiv(Trivial)-, Pop- und Hochliteratur ein unaufhaltsamer ständig zunehmender Prozess ist, der gesellschaftlich bedingt wird, da jede Generation (vor allem die Jugendliche) anders und kreativ sein möchte und sein muss. Es ist ein kultur- und naturbedingter Prozess, der es ermöglicht die Evolution der Menschen festzuhalten.

¹⁵ Es sind darunter auch alle anderen Wissenschaften gedacht, die aber in diesem Fall irrelevant für unsere Untersuchung sind.

2 Populärkultur ~ 'Popular Culture' ~ Popkultur ~ Medienkultur

Populärkultur als Forschungsgegenstand besteht seit etwa sechzig Jahren (genauer seit 1964), dennoch gibt es keine allgemein akzeptierte Theorie *populärer Kultur*. Dieser Umstand macht das Forschen zwar interessant, wirft zugleich aber unzählige Definitionsprobleme auf. Während unserer Untersuchungen zur Populärkultur sind wir auf zahlreiche Einführungen und verschiedene Theorien gestoßen.¹⁶ Leider ist eine übersichtliche und einheitliche Definition dennoch nicht angeboten worden. Es gibt wie bei dem Begriff 'Kultur' unzählige Definitionsversuche, die zwar irgendwelche Richtlinien festlegen, die aber die Arbeit zu dieser Untersuchung keineswegs erleichtern. Zwar sind die Gegenstände oder kulturelle Aktivitäten zur *Populärkultur* definiert, die Antwort aber auf unsere Frage, nämlich, wie die *Populärkultur* als eigenständiger Bereich zu fassen und zu erklären ist und wie sie zur Gesamtkultur, die bereits in dieser Arbeit aufgefasst wurde, steht, ist äußerst unterschiedlich dargestellt. Auch die Suche nach einer Antwort, wie weit populäre Kultur mit sozialen aber auch ästhetischen Kategorien definierbar ist, ist aus zahlreicher Sekundärliteratur nicht beantwortet worden.¹⁷ Die angelsächsische Tradition der Cultural Studies setzt sich zwar mit der sozialen Kategorie der *Populärkultur* auseinander, lässt aber die ästhetische Kategorie völlig außer Acht. Mit der ästhetischen Kategorie oder Funktion des Populären beschäftigt sich immer mehr die Medienwissenschaft. So wird nicht selten die Populärkultur mit der Medienkultur gleichgesetzt, wie in den nächsten Kapiteln dieser Untersuchung noch veranschaulicht wird. Doch behalten wir noch ein wenig die ästhetische Funktion des Populären in den Medienwissenschaften im Auge, denn es erscheinen auch hier erneut Probleme. Das größte hier aufkommende Problem besteht im wertenden Vergleich mit der Kunst (im Sinne der Hochkultur). Es geht um das gleiche Problem, welches die Popliteratur im Bezug zur etablierten (hohen) Literatur erfährt, wie im weiteren Text noch tiefgehend dargestellt wird. Die Frage, die der Populärkultur aber auch der Popliteratur als Teil der Populärkultur zukommt, ist, wie kann ihre Eigenheit innerhalb der Kultur begründet werden, ohne diese schon im Voraus abzuwerten.

¹⁶ Vgl. Storey, J. (1993): *An Introductory Guide to Cultural Theory and Populare Culture*. New York u.a. 1993; Ders.: *Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Theories and Methods*. Edinburgh 1996.; vgl. Strinati, D.: *An Introduction to Studying Popular Culture*. London/New York 1995; Ders.: *An Introduction to Studying Popular Culture*. London u.a. 2000.

¹⁷ Ebd.

Die häufigsten Herangehensweisen während der Beschäftigung mit Kriterien, Elementen oder gar Phänomenen der Populärkultur sind in der Wissenschaft, aber auch der Publizistik, die komparative Herangehensweise. Darunter versteht man einen Vergleich, der das „Populäre als das Alte in zeitgenössischer Verkleidung sieht“ (Hügel 2003: 3). Der Begriff Populärkultur wird hier im Sinne von Volkskultur verwendet, was aber für diese Untersuchung nicht allzu relevant ist und eine weitere Begriffsverwirrung auslöst. Um diese Begriffsverwirrungen zu vermeiden, möchten wir einen kurzen Überblick über die Populärkultur geben, um dann zuletzt die relevanteste Definition für diese Untersuchung hervorheben zu können, die uns u. a. auf die in dem Kapitel über die Popliteratur zu erwartenden ähnlichen Probleme aufmerksam macht.

2.1 Entstehung der Populärkultur

Die Geschichte der populären Kultur wurde immer im Kontext zur Hochkultur betrachtet, deswegen herrscht wie mit der Begriffsbestimmung¹⁸, so auch mit der Entstehungsgeschichte der Populärkultur Uneinigkeit, vor allem was die Periodisierungsfrage angeht.¹⁹

Häufig wird die Populärkultur als Volkskultur bezeichnet, wobei ein Unterschied besteht. Die Volkskultur bezieht sich auf die Kultur eines Volkes und die Populärkultur ist die Kultur fürs Volk. Ray Browne erklärt in *The Dynamics of Popular Culture Studies*²⁰ wie es während der Zeit der Industrialisierung dazu gekommen ist, dass es bei der Landbevölkerung, die in diverse urbane Zentren gezogen ist, zu einem Bedürfnis nach einer Stadtidentität oder nach einer Identifikation mit Elementen und Phänomenen der bürgerlich-städtischen Kultur gekommen ist. Die ´niedere´ Bevölkerung begnügte sich quasi mit kulturell abgeleiteten Versatzteilen, was nichts anderes bedeutet, als das Streben nach einer hybriden Variante des kulturellen Lebens des gehobenen Bürgertums.

¹⁸ Es ist eine Ähnlichkeit, die sich gänzlich auf die Popliteratur bezieht, da auch sie häufig im Gegensatz zur hohen, etablierten und exklusiven Literatur betrachtet wird. In diesem Zusammenhang wird die Popliteratur meist mit Begriffen wie: kitschig und oberflächlich versehen, die zu Attributen der Trivialliteratur gehören, mit welcher man die Popliteratur keineswegs gleichsetzen dürfte.

¹⁹ Es wird mit Absicht auf die unterschiedlichsten Herangehens- und Betrachtungsweisen bezüglich der Periodisierung von Populärkultur verzichtet. Dazu Vgl. Strauß 1999: 55-78, und vgl. weiter Diedrichsen 2005a: 151-152.

²⁰ Der Beitrag erschien in: Peter Freese und Michael Porsche (Hg.), *Popular Culture in the United States*, Essen 1994, S. 31-48.

Diverse Unternehmen erkannten dieses Streben nach etwas 'Höherem' und so wurden bald die ersten für das breite Publikum gedachten Tanztheater eröffnet, die die Kassen klingeln ließen. Das gehobene Bürgertum als Vertreter der Hochkultur distanzierte sich von diesen 'niederen kulturellen Werten', um ihre eigene Existenz in der höheren Kultur zu berechtigen. Kunst wurde also von der populären Kunst abgegrenzt. Aus einer anfänglich quasi unbedeutenden, ungebildeten Masse wurde im Laufe der Zeit ein Bürgertum, welches von zentraler Bedeutung für die Entwicklung populärer Kultur in urbanen Zentren wurde. Vor allem wurde aber diese Masse wichtig, weil notwendige finanzielle Mittel mit der stetig wachsenden Wirtschaftskraft einhergehen. Es handelt sich hier eigentlich um einen erschaffenen Mechanismus, der für das Volk bestimmt ist, und dessen primärer Punkt ist, die Menschenmassen zu unterhalten und vor allem Geld einzunehmen. Es ist das Prinzip von Angebot und Nachfrage und das wäre, verschiedener Werke zu diesem Thema zufolge, die relevante 'Schlussdefinition' von populärer Kultur für diese Untersuchung. Auch hier müsste man wie bei der Frage nach populärer Literatur und Popliteratur differenzieren, was aber bei etlichen vorgenommenen Untersuchungen nicht immer der Fall war.

Raymond Williams beispielsweise geht in *Culture and Society 1780-1950*²¹ nicht tiefer auf die Bedeutung von Popkultur ein. Sogar im *Handbuch über die Populärkultur*²² gibt es zwar deutliche Konzepte zur Populärkultur, doch der Begriff Popkultur als Unterbegriff der Populärkultur wird nirgends ausdrücklich erwähnt oder definiert. So sind unter Konzepten der Populärkultur folgende 'Kulturbegriffe' wie: Alltagskultur, Erlebniskultur, Freizeitkultur, Jugendkultur, Kulturindustrie, Massenkultur, Soziokultur, Subkultur, Unterhaltung und Volkskultur zu finden. Diese Begriffe aber grenzen auch die Bedeutung von Popkultur ein, worüber noch im weiteren Text die Rede sein wird.

Die kommerzielle Basis der populären Kultur besteht aus „standardisierten Handlungsschemata“ (Seiler 2006: 36). Dieser Umstand verleiht der populären Kultur eine Bestätigung nach Adorno und Horkheimer, nämlich dass die populäre Kultur Konvention und nicht Innovation bestätigt, was nicht unbedingt der Fall der Popkultur (somit auch Popliteratur) ist. Konventionen sind zwar an dominante, schon bestehende ästhetische (im Sinne

²¹ übersetzt von Bettina Suppelt, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.) 1999: 57-74.

²² Vgl. Hügel: 2003.

hochkultureller) Experimente gebunden, lehnen aber jegliche noch nicht 'eingebürgerte' künstlerische Ambitionen ab. Populärkultur passt sich an bestimmte soziale Normen an und kann demnach mit dem Begriff „Kulturindustrie“ (nach Adorno und Horkheimer) gleichgesetzt werden. Dieser absoluten Gleichsetzung populärer Kultur mit der Kulturindustrie widersprechen die sechziger Jahre.

In den Sechzigern, worüber in dieser Untersuchung noch ausführlicher gesprochen wird, entstanden Arbeiten (wenn man vor allem die Musik, die für diese Untersuchung eine äußerst wichtige Rolle spielt, und Literatur im Auge behält), die durchaus innovatives Potential, aufgrund von Wirken von Subkulturen, besaßen und die innerhalb der populären Kultur akzeptiert wurden. Es handelt sich hierbei um kleinere Gruppen, eigentlich Subkulturen, die gegen die Kultur der Massengesellschaft wirkten und die in einem dialektischen Verhältnis zur Hochkultur standen, da sie einerseits durch das Schaffen eigener Wertmaße die Realität der Gesellschaft subversiv unterwanderten, aber andererseits bediente sich die herrschende Kultur ihrer und erhob sie in den Rang der Hochkultur. So wurde sie zur herrschenden Kultur, zerfiel oder verschwand als Subkultur (in diesem Sinne Popkultur) und machte den Weg frei für das Entstehen neuer Subkulturen. Dies wurde vor allem in der Popmusik (also nicht nur populären Musik) der sechziger Jahre sichtbar. Die Popmusik unterwanderte gesellschaftliche Normen und wurde von der Massenkultur akzeptiert, adaptiert, relativiert und ihrem wesentlichen (originellen) Potential beraubt, so ist gerade in der Popmusik dieser kreisende Prozess von Subversion und 'Akkulturation'²³ sichtbar geworden. Popmusik zeigt am deutlichsten die gegenseitige Abhängigkeit von etablierter, exklusiver Kultur (aber auch Literatur) und Subkultur (Popkultur/Popliteratur). Roger Behrens hat dieses Zusammenspiel folgendermaßen veranschaulicht:

Die herrschende Kultur braucht zur Legitimation ihrer Funktion den Inhalt der Subkultur. Dieses funktioniert umso reibungsloser, je weniger die Subkultur darauf reflektiert, daß ihr konstitutives Element das der sozialen Repression und Ausbeutung ist. Erst als man entdeckte, dass in der Punk-Bewegung die politische Symbolik keinen revolutionären Anspruch hatte, konnte sie in den kulturellen Markt integriert werden. (Behrens 1996: 45)

²³ Akkulturation bedeutet, das Erheben einiger (unkünstlerischen) Gegenstände, also Gegenstände oder Dinge, die bisher nicht zur herrschenden Hochkultur gehörten, in den Rang der Hochkultur, weil sich ihrer die herrschende Kultur bediente.

Es ist diesbezüglich erwähnenswert, dass die Aussage die Matthew Arnold prägte, nämlich dass Kultur das Wichtigste des gesellschaftlichen „Gedankenguts“ (Lutter/Reisenleiter 1998: 19)²⁴ sei, nicht ganz akzeptiert werden kann, geht man davon aus, dass ein jedes kulturelle Erbe aus einer Selbstdefinition von Kultur ausgeschlossen wird. So kann Amerika als Beispiel dienen, wo die kulturelle Identität des zwanzigsten Jahrhunderts in Symbolen und Segmenten der populären Kultur gefunden wurde.²⁵ Man dürfte deswegen diese kulturellen Formen nicht sofort als etwas Triviales abtun, sondern es als Teil der amerikanischen Kultur wahrnehmen. Die exclusive Hochkultur dagegen könnte im Dialog mit der populären Kultur (gedacht sei hier vor allem auch populäre Literatur und populäre Musik) ein Zusammenspiel bewirken und neue Bereiche schaffen, um diese künstlerisch (im ästhetischen Sinne) zu bearbeiten. Dieses könnte für die Definition von Popkultur, Popliteratur und Popmusik zutreffen. Es handelt sich dabei um eine Interaktion zwischen ´high´ and ´low´, zwischen ´steif´ und ´kitschig´, zwischen ´gut´ und (eventuell) ´schlecht´. Die Qualität (nicht in populärer sondern vor allem in exklusiver, etablierter Hinsicht, falls es eine solche noch gibt) dieser interaktiven Arbeit wird sich dann erst Jahrzehnte später ganz deutlich herauskristallisieren.²⁶

Bezüglich der Hochkultur oder der sogenannten ´highbrow´ Kultur muss aber auch gesagt werden, dass sie durch die untransparente, einer Flut gleichenden Welle an elektronischen Medien (Massenmedien), wie auch des immer höher werdenden Stellenwerts diverser populärer Segmente und Symbole innerhalb einer jeden (vor allem und zuerst aber der amerikanischen) Gesellschaft, allmählich, indem sie sich nicht in der kulturellen Globalisierung sofort zurecht fand, entrückte. Dieses führte dazu, dass die ´highbrow´ Kultur (/Literatur) gezwungen wurde, sich auf die populäre Kultur (/Literatur) einzulassen.

Seit den sechziger Jahren kann man berechtigterweise sagen, dass Populärkultur nicht weiter als Volkskultur und dass Populärliteratur nicht weiter als Trivialliteratur²⁷ angesehen wird, sondern dass man zu Recht von Popkultur und Popliteratur als autonomen Bereichen innerhalb der Kultur/Kunst/Literatur sprechen darf. Wie schon erwähnt wird darunter eine interaktive

²⁴ Vgl. weiter in: Lutter, Ch./Reisenleitner, M. 1998.

²⁵ gedacht sei hier an die Comic-Figur des Mickey Mouse, den Schauspieler James Dean, den Popstar Elvis Presley.

²⁶ Vgl. dazu weiter: Degler, F./Paulokat, U. 2008: 43-53.

²⁷ als Teil der Volkskultur, -musik, -literatur: gedacht sind darunter Heimatfilme, Schlagermusik und Hefromane.

und integrative Form des 'highbrow' und 'lowbrow' Bereiches verstanden, also eine Fusion zweier unterschiedlicher Bereiche der Kultur, der hohen und der populären.²⁸

2.2 Medienkultur und Populärkultur

Medienkultur, häufig auch Populärkultur genannt, kommt in vielen wissenschaftlichen Bereichen zum Vorschein, vor allem aber kommt sie in der Literatur zum Ausdruck. Gegenwärtig betrachtet, spielt sie eine 'nebensächliche' oder 'untergeordnete' Rolle. Der Grund dafür liegt höchstwahrscheinlich darin, dass in der Entwicklung bestimmter Teilbereiche, die noch nicht institutionalisiert sind, bzw. noch keine wissenschaftliche Anerkennung gefunden haben, aber trotzdem viel polemisiert und oft in Form von wissenschaftlichen Arbeiten erwähnt oder in Frage gestellt werden. Daraus kann man schließen, dass die Medienkulturwissenschaft, die die Begriffe von Medienkultur und Populärkultur mit einbezieht, gegenwärtig noch immer einen nicht klar definierten Stand hat, obwohl allgemein als ausgemacht gilt, dass fast jede Wissenschaft ohne Kultur und Medien undenkbar ist.

Kultur nach Jörg Tüschmann²⁹ ist gleichzeitig auch Medienkultur und demnach auch Populärkultur, weil die Medien ein unauszuschließender Bestandteil der Kultur sind. Der Versuch einer einheitlichen Begriffsbestimmung und -definierung ist als Versuch einer „Standortbestimmung“ zu verstehen. Diese „Standortbestimmung“ ist nichts anderes, als eine Eingrenzung „des wissenschaftlichen Tuns“. An diesen Forschungsrahmen schließt sich die „Populärliteraturforschung“ an. Die gesellschaftskritische Haltung gegenüber der populären Literatur (darunter auch Popliteratur), löste sich allmählich durch die Frage nach der Medienkultur:

„Hierin liegt schließlich die Möglichkeit, an die früheren Errungenschaften, die die Sprengung eines hochliterarischen Kanons mit sich brachte, zu erinnern, um der

²⁸ Die meist verbreiteten Formen des populären, die von der Hochkultur toleriert (wir vermeiden absichtlich das Verb akzeptieren) wurden, sind die Popmusik, der Hollywood-Film und Comics (wobei man sich beim Letzteren noch immer nicht im Klaren ist, ob diese zur Literatur oder zur Malerei gehören.)

²⁹ Medienkultur und Populärliteraturen, in:

http://etc.dal.ca/belphegor/vo11_no1/articles/01_01_Tursch_Medien_cont.html;

letzte Abfrage: 13.09.2007: 1-13.

Literaturwissenschaft anhand populärer Literaturen Möglichkeiten aufzuzeigen, sich grundsätzlich als eine medienkulturorientierte Interpretation literarischer Texte zu platzieren.“ (Türschmann 2007: 1)

Die wichtigsten Polemiken entstehen dennoch um den Begriff Kultur und Medium. Nicht selten werden diese Begriffe einzeln definiert, um eher Unterschiede als Gemeinsamkeiten aufzuweisen, was – wie man den vorherigen Kapiteln in dieser Arbeit entnehmen kann – eher einer unmöglichen Mission gleicht. Dass diese Begriffe auch vor ihrer Benennung schon vorhanden waren, ist klar. Auch, dass diese eine große Rolle in der (populären/pop) Literatur spielten und spielen ist deutlich geworden. Doch es bleibt unklar, weswegen man diese Bereiche nicht als eine Wissenschaft, als Medienkulturwissenschaft vereinen und sie als solche anerkennen lässt. Die Medienkulturwissenschaft könnte, wenn man sie als wissenschaftliche Disziplin völlig anerkennen würde, die Geisteswissenschaften (also auch die Literatur) in ein interdisziplinäres Verhältnis zu anderen Wissenschaften setzen. Die kanonisierte Literatur als exklusive Literatur könnte erweitert werden und noch aus anderen Blickwinkeln (außer literaturkritischen) betrachtet werden. Daraus wiederum könnten sich unterschiedliche Unterdisziplinen entwickeln, die die kanonisierten Gegenstandsbereiche stützen und bereichern, nicht gegen sie wirken würden. Der Kanon verschiedener Nationalliteraturen könnte weiterhin komparatistisch verglichen werden, indem die bislang genannte Populärliteratur Aufwertung findet und nicht immer Begriffe wie ‘Unterhaltungsindustrie’, ‘Kulturindustrie’ und ‘Massenmedien’ vorgeworfen bekäme. Damit könnte eine übergreifende Wissenschaft erlangt werden, die vielleicht unter dem Namen Medienkultur- und Literaturwissenschaft unterzubringen wäre. Aber wenden wir uns noch kurz dem Begriff der ‘Kulturindustrie’ zu, der ein wichtiges Segment für unsere weitere und detaillierte Untersuchung der Popliteratur ist, da diese Literatur häufig, wie z.T. im vorigen Kapitel schon erwähnt wurde, mit der ‘Kulturindustrie’ in Vergleich gesetzt wird und darin ihren (Un-)Wert findet.

2.2.1 Kulturindustrie

Der Begriff 'Kulturindustrie' bezeichnet die industrialisierte Produktion von Kultur, also von 'Kulturgütern'. Mit diesem Begriff setzten sich Theodor W. Adorno und Max Horkheimer im Werk *Dialektik der Aufklärung* aus dem Jahre 1948 in dem Kapitel *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* auseinander. Unter dem Begriff Kulturindustrie versteht Adorno „gesellschaftliche Implikation von kulturellen Ereignissen und Erzeugnissen.“ Darunter unterscheidet er die „Nützlichkeit“ und den „Gebrauchswert“ eines Gegenstandes. Der Gebrauchswert, wie auch dessen Nützlichkeit, ist einem jeden Gegenstand immanent. Der Tauschwert dagegen entsteht erst im Austausch eines Gegenstands unter verschiedenen Personen. Dort, wo ein Gegenstand den Tauschwert erlangt, wird er zur Ware. Die Ware ist nach Adorno nur eine „Tauschwertproduktion“, da diese nur zu diesem Zweck geschaffen ist. Eine Kulturware dagegen hat ihren Wert in und an sich, egal ob es zum Austausch kommt oder nicht. Unter Kulturware versteht er ein authentisches Kunstwerk, das den Zweck an sich selbst hat und nicht im Austausch. Das war Adornos Standpunkt bevor der Begriff Kulturindustrie eingesetzt und verwendet wurde. Als die Kulturindustrie mit der Industrialisierung und den erweiterten Kommunikationsmöglichkeiten, wie auch mit dem erscheinen erster regionaler Zeitungen, zum Vorschein kam, nahm der authentische Kulturwert und -betrieb andere Dimensionen an.

Ein Kulturprodukt findet ihren Wert nicht mehr in und an sich wieder, sondern nach seiner Verwertung und d.h. nach seinem Austausch und Verkauf. Die Kulturindustrie ist nur auf Profitlage ausgerichtet und der Wert eines Kulturproduktes verliert deswegen den Eigenwert an sich, indem er die Verkaufszahlen und den Ersuch von Kunden zu Eigenwert werden lässt.

Ein wirkliches Kulturprodukt gibt es nicht mehr. Es handelt sich vielmehr um Produkte, die den Konsumenten finden müssen und damit ihren Eigenwert verlieren. Der Künstler als Hersteller eines Kulturproduktes strebt nicht mehr das wahre Kunstwerk an. Vielmehr, da er im industrialisierten und medialisierten Zeitalter lebt, sucht er durch seine künstlerische Gestaltung einen Käufer, Rezipienten oder Abnehmer. Die Suche des Künstlers nach dem Rezipienten löst in der Kultur einer jeden Gesellschaft einen kritischen Punkt aus. Dieser Rollentausch wirkt sich im Sinne Adornos negativ auf die gesamte kulturelle Gestaltung und Entwicklung aus. Der Rezipient lässt sich demnach von der 'Kultur' bedienen. Kultur leitet sich also selbst an. Sie verliert ihren Anspruch, in dem sie Anspruchslosigkeit, angezettelt von

der Kulturindustrie, annimmt und toleriert. Die Kulturindustrie manipuliert die Menschen und Künstler. Den manipulativen Moment beschreibt Adorno in zwei Punkten folgendermaßen:

- 1) Das Individuum wird von der Kulturindustrie auf die Konsumentenrolle reduziert.
- 2) Die Kulturindustrie speist die Konsumenten mit trivialen, oberflächlichen Nichtigkeiten.

Die Kulturindustrie wirkt also auf das Bewusstsein der Menschen, und noch wichtiger, sie bildet deren Bewusstsein. Sie besitzt manipulative Fähigkeiten und sie ist dafür verantwortlich, die Kultur als Kunst auf eine Ware degradiert zu haben, aber auch den Konsumenten dieser Ware anspruchslos zu formen, in dem er alles, was er für interessant hält annimmt und alles, was unverständlich auf ihn wirkt abweist. Das kritische Denken wird also von den Konsumenten, Rezipienten oder auch Abnehmern keinesfalls gefordert. Dies verhindert die weitere Ausbildung und Fähigkeit der Menschen, ein Kunstprodukt an sich zu verstehen, wie es vor der Kulturindustrie war. So wird beispielsweise ein Ballettbesuch im Theater auf ein gesellschaftliches Ereignis degradiert und der eigentliche Kulturwert vernichtet. Was zählt, ist die Anwesenheit der Menschen am Ereignis. Was der Künstler gestaltet hat, bleibt unwichtig. Wichtig ist die Präsenz am solchen Happening, um in der Gesellschaft gesichtet zu werden. Die Ware ist es, die den Menschen zum Konsummenschen macht. Sie 'garantiert' angeblich, ein schöneres, angenehmeres Leben. Der Kapitalismus schuf nach Adorno/Horkheimer einen „Homo oeconomicus“. Die Kunst verliert ihren eigentlichen Wert durch die Kulturindustrie, indem sie den Rezipienten angepasst wird.

Auch die Popliteratur (und auch populäre Literatur), wie noch in den folgenden Kapiteln zu sehen sein wird, konnte zwar von Adorno und Horkheimer nicht unter die Lupe genommen werden, wird aber von zahlreichen Kritikern mit Adornos Thesen der Kulturindustrie beworfen. Nämlich Popliteratur sei nur Konsumliteratur³⁰ und habe keinen eigentlichen Wert an sich. Bevor diese Thesen über die Popliteratur aufgerollt werden und einer tiefgehenden Analyse unterzogen werden, ist zunächst noch eine Erklärung der Popkultur nötig, um erstens

³⁰ Wie schon gezeigt, kann man behaupten, dass populäre Literatur ihren Zweck im Verkauf hat und dass diese Literatur nach keinem Künstlerwert strebt, sondern vielmehr ringt diese um Akzeptanz in der Gesellschaft, ganz in Adornoschen Sinne. Im Gegensatz zur Popliteratur, kann dieses nicht mit Sicherheit behauptet werden, weil diese Literatur einen innovativen künstlerischen Wert an sich hat, wie es die Literatur Brinkmanns in den sechziger Jahren zeigte/bzw. heute bewies. Vgl. weiter das Kapitel dieser Untersuchung über Rolf Dieter Brinkmann und die Popliteratur der sechziger Jahre.

den Begriff Pop, um den es sich in dieser Arbeit zentral handelt, überhaupt in Betracht ziehen zu können und andererseits die mit dem Popbegriff zusammenstehenden Formulierungen ausführlich darstellen, um diese wiederum in den popliterarischen Kontext einbetten zu können.

2.3 Popkultur

Man vermutet, dass der Begriff auf den Begriff 'popular Art' zurückgeht und dass er von Leslie Fiedler und Reyner Banham im Jahre 1955 geprägt wurde. Auch soll nicht unerwähnt bleiben, dass der gleiche Begriff auch den Begriff 'Pop-Art' prägte. Man kann hier also berechtigt von einem Unterbegriff der Populärkultur sprechen. Häufig wird Populärkultur –wie gezeigt – mit Popkultur gleichgestellt. Roger Behrens drückt sich, um wiederum einen Unterschied zwischen dem was 'pop' und dem was 'populär' sei, folgendermaßen aus:

„Pop meint nicht unbedingt das Populäre. Sondern den Knall oder Puff (von engl. 'pop'). Pop ist ein Effekt, eine Sprengung der vorhandenen Strukturen und zielt auf die technisierte und urbanisierte Umwelt.“ (Behrens 1996: 72)

In den späten sechziger Jahren bezog sich Popkultur auf alle Erscheinungsformen des Jugendlichen, also auch auf die sogenannte Subkultur-Jugendkultur, die als Teil der populären Kultur zu betrachten ist, da sie sich häufig auf alle Erscheinungsformen des Jugendlichen übertragen hat. Dieses bedeutet wiederum einerseits, dass man die Jugendkultur sowohl mit Popkultur als auch mit der populären Kultur/Populärkultur gleichsetzen kann und andererseits, dass es wiederum berechtigt ist die Jugendkultur/Popkultur als Unterform von Populärkultur anzusehen. Wie zu sehen ist, fangen die Schwierigkeiten einer genauen Definition des Begriffs Populärkultur/Popkultur/populäre Kultur bereits bei dessen adäquater Verwendung selbst an, was schon der unterschiedlichen Schreibart dieses Begriffes zu entnehmen ist.

Trotz aller Definitionsschwierigkeiten sind wir der Meinung, eine Begriffsklarheit geschaffen zu haben, was unter dieser Begriffsliste (Populärkultur/Popkultur/populäre Kultur) zu verstehen sei. Zu betonen ist, dass die aufgezählten Termini noch längst nicht alle existierenden Termini sind, mit denen wir uns während der Recherche konfrontiert haben und welche ein uns zur Untersuchung vorgenommenes Phänomen – Pop – beschreiben, das sich seit jeher

gesellschaftlicher Akzeptanz erfreute und noch immer erfreut, aber das auch zugleich, was die Arbeit keineswegs erleichtert, schon seit es Kulturkritik gibt unaufhörlich in einem Zwielficht steht, das vor allem – wie das nächste Kapitel zeigen wird – in der Literatur am deutlichsten zum Vorschein kommt.

3 Pop ~ Popliteratur

Innerhalb des Literaturbetriebs gibt es kaum einen umstritteneren Begriff als den der 'Popliteratur'. Kaum ein anderer Begriff heizte die Diskussionen der Kritiker und Literaturwissenschaftler mehr an als dieser. Beim genaueren Nachfragen oder auch Forschen kommen aber dennoch Unstimmigkeiten zum Vorschein. Eine eindeutige Definition, was unter diesem Begriff zu verstehen ist, existiert nicht. Auch bleibt unklar, was, bzw. wer zur Popliteratur gezählt werden darf und soll. Genauso unklar bleiben Kriterien, nach denen etwas als Popliteratur benannt wird. Negative Begriffsdeutungen, wie: Popliteratur ist das, was die Werke von Thomas Mann nicht sind, oder das, was einfach als Popliteratur abgestempelt wird, helfen der Begriffsbestimmung nicht weiter.

Obwohl die Begrifflichkeit in der Schwebe bleibt, werden Schriftsteller (der älteren Generation) wie Rolf Dieter Brinkmann und Rainald Goetz, (und der jüngsten Generation) wie Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Alexa Hennig von Lange und viele andere zeitgleich tätige AutorInnen ohne eine konkrete Begründung und Erläuterung mit dem Etikett 'Pop' versehen.³¹ Dieses Etikett wird nicht selten in einem abwertenden, pejorativen Sinne verwendet und deuten schlichtweg auf Texte hin, die im Gegensatz zu sinnvoll 'künstlerisch' gestalteten Texten als 'unkünstlerisch' gelten, was derzeit nicht mehr der Fall ist, denn die Grenze zwischen dem exklusiven und trivialen Verständnis von Literatur und Kunst ist längst überschritten.

In dieser Arbeit sollen vor allem ausgewählte Romane, bzw. längere Prosatexte von Rolf Dieter Brinkmann, und Rainald Goetz im Kontext der Popliteratur einer Analyse unterzogen werden. Deswegen ist es notwendig, den Begriff der Popliteratur tiefgehender zu untersuchen, um eine genauere, hierfür relevante Begriffsbestimmung geben zu können. Zumindest werden wir den Versuch unternehmen, eine Grundlage des Begriffs, von dem in dieser Arbeit ausgegangen werden soll, zu erlangen. Um diese Grundlage festsetzen zu können, bedarf es einer Auslegung dessen was unter Pop, darunter auch Popkultur, verstanden wird. Unter anderem zählen zur

³¹ Was Christian Kracht angeht, so sei an dieser Stelle betont, dass dieser Autor mit dem Werk «Imperium» nicht mehr als Popliterat gelten kann und mit diesem Werk in seinem Schaffen, ein Ende der Popära in literarischer Hinsicht gemacht hat.

Auslegung, Definierung und Bestimmung von Pop auch unterschiedliche Debatten und Kritiken, die seit der 'Entstehung' oder 'Verwendung' des Begriffs Pop geführt worden sind.³²

Was die Definierung und Erläuterung der Popliteratur angeht, so ist es nicht unser Ziel, eine allgemein geltende Definition und Wahrheit von dem was Popliteratur (innerhalb der Popkultur) ist 'herauszuforschen', sondern ein umfassenderes Panorama der 1960er bis hin in die 1980er Jahre zu erstellen und möglichst unterschiedliche Aspekte aufzuzeigen. Einer dieser Aspekte wird sich auch auf Elemente oder Kriterien beziehen, die auch der Trivilliteratur eigen sind. Der Grund dafür liegt darin, dass die Popliteratur, wiederum ohne Begründung und Vergleich, als Trivilliteratur samt ihren Attributen (Schund, Kitsch und Kolportage) bezeichnet wurde. In der verschiedenen, aufeinander aufbauenden Herangehensweise der Popliteratur in dieser Arbeit wird ganz zum Schluss dieser Untersuchung ein Vergleich zu Bestimmungskriterien gezogen, die der Trivilliteratur immanent sind, die aber auch z. T. in der Popliteratur zu finden sind. Eine allgemeine Untersuchung zur Trivilliteratur wird dabei vermieden, weil die Popliteratur keineswegs, die etablierte Literaturskala im Auge behaltend, zur Trivilliteratur gehört. Um uns also im Folgenden dem Begriff Popliteratur nähern zu können, sollen folgende Aspekte berücksichtigt werden:

Erstens soll die oft gebrauchte Vorsilbe 'Pop' erläutert werden, bzw. der Begriff 'Pop' im Zusammenhang mit der Literatur als Pop-Literatur/Popliteratur³³ soll genauer erfasst werden. Zweitens soll ein geschichtlicher Überblick dessen, was mit Pop bezeichnet wird, gegeben werden. Es ist hier die Rede von drei Künsten: Musik, bildende Kunst und Literatur. Eine komparative Betrachtung der drei Künste dient dazu, das Verständnis von Pop und den damit bezeichneten Kunstformen tiefergehend zu klären, wobei anfangs erwähnt werden muss, dass die Erklärung von Pop-Art am deutlichsten und unproblematischsten verlaufen wird. Probleme häufen sich bei der Popmusik und erreichen ihren Höhepunkt in der Popliteratur, wo diesbezüglich große Uneinigkeit und Unübersichtlichkeit herrscht. Um das Letztere auf einen eindeutigen Nenner und eine eindeutige Definierung zu bringen, halten wir die Entwicklung von Pop (innerhalb der Popkultur in den drei genannten Künsten) für äußerst wichtig.

³² In Betracht werden Diskussionen und Kritiken seit den sechziger Jahren gezogen, um ein relevantes Bild der Popkultur und Popliteratur der letzten 40 bis 45 Jahren verleihen zu können.

³³ Der Bindestrich bezeichnet oft eine gewisse Distanz gegenüber dem zu untersuchenden Objekt. An dieser Stelle soll diese Problematik weiterhin nicht thematisiert werden, da es zu weiteren terminologischen Verwirrungen führen würde. Fortan wird demnach die Version 'Popliteratur' ohne Bindestrich verwendet.

Betont sei hier, dass wir den Versuch unternehmen werden, bei den Ausführungen und Begriffsbestimmungen betreffs Pop, die in der Sekundärliteratur unter unterschiedlichen individuellen Verständnissen bewertet, kritisiert und diskutiert werden, eine unserer eigenen Wertung zu vermeiden, gerade weil die dualistischen Äußerungen in der Sekundärliteratur schon eine äußerst problematische Zusammenstellung von Beispielen zeigt. Der Versuch auf einen eigenen/unseren Meinungsverzicht soll einer neutralen Verwendungsweise des Pop-Begriffs dienen.

3.1 Pop

Mit der Vorsilbe 'Pop' fangen schon die meisten Probleme an. Was ist Pop? Jeder von uns könnte zwar etwas über Pop sagen, mit Sicherheit aber nichts Einheitliches. Es soll uns nicht verwundern, dass es so viele unterschiedliche Deutungen von dem, was Pop sein könnte oder zu sein habe, gibt. Eine Definition des Begriffs Pop ist genauso schwer, wie die des Begriffs Literatur. Amüsante Zusammensetzungen für Nahrungsmittel wie 'Pop-corn' und 'Lolli-pop' sagen keineswegs etwas über den Begriff 'Pop' in den Künsten aus. Man stellt sich wahrscheinlich einen Laut 'pop' vor, wie er häufig beim Naschen von Süßigkeiten bei Kindern vorkommt. Etymologisch betrachtet entstammt 'pop' dem lateinischen Begriff 'populus' (das Volk). Auch findet man 'pop', wie im 'Kultur-Kapitel' teilweise bereits gezeigt, in 'populär', was weiterhin 'etwas aus dem Volk stammendes' bedeutet (18. Jh). Es bedeutet aber auch etwas für das Volk bestimmtes. Im 18. Jh. entwickelte sich so die 'populäre Kultur' oder die 'Populärkultur'. Diese Kultur war der Gesellschaft immanent und als Abhebung gegenüber der damaligen Ständegesellschaft gedacht.

In welchem Land man sich auch befindet, trifft man auf den Begriff 'Pop'. Das, was anfangs als das Volkstümliche oder für das Volk bestimmende oder gar von dem Volk ableitende verstand, wurde später allmählich zum Maßstab des 'Volksbekanntes', also dem, was man im heutigen Sinne des Wortes unter 'populär' versteht - 'bekannt und berühmt sein'.

Im englischsprachigen Raum drückt man mit dem Verb *to pop* einen provokativen Zustand aus, der als „Scherz, Protest, Kunstanspruch oder extravaganter Konsum“ (Schneider 1979:

317) zu verstehen ist. Ute Paulokat fasst diese Bedeutungen von 'pop' folgendermaßen zusammen:

„Empirisch messbar ist Popularität im Sinne von Beliebtheit und Bekanntheit, 'ideologisch' bestimmt ist das Populäre im Sinne von Volkstümlichkeit als Opposition zur sogenannten Hochkultur.³⁴ Heute wird dem Pop von vielen Seiten zudem der normative Anspruch entgegengebracht, progressiv, subversiv und provokant zu sein.“ (Paulokat 2006: 36.)

Bekanntheit und Beliebtheit sind keine maßgebenden Begriffe, Pop zu definieren. Beliebtheit enthält nämlich einen hohen Grad an subjektiver, individueller Denk- und Geschmacksweise. Wenn man die Musik im Auge behält, dann gibt es heute noch gern gehörte Musik, die vor Jahrhunderten entstand und die heute wie damals gern gehört wurde. Alles wird demnach zeitlich und nach Modeerscheinungen betrachtet, wobei zu betonen ist, dass nicht alles, was derzeit gern gehört oder gelesen wird, auch lange anhalten wird.

Was das Volkstümliche im Zusammenhang mit Pop angeht, so steht dies im Gegensatz zur höfischen Kultur und Literatur. Es bedeutete vor allem etwas Einfaches, für das 'engstirnige, nicht gebildete Volk' Gedachtes, also etwas Banales und Profanes. Der der 'Hofkultur' entgegengesetzte Begriff ist die 'Populärkultur'/'Popkultur'. Der Kontrast entpuppt sich in unterschiedlichen kulturellen Erscheinungen und Deutungen, die in Kapitel I und II beschrieben sind. Der Begriff Kultur selbst wird vielseitig gedeutet. Eine dieser Deutungen stellt die Hofkultur der Populärkultur (öfters auch Popkultur genannt) gegenüber. Zur ersten gehören beispielsweise klassische Musik und Literatur, das Theater und die klassisch-traditionelle Malerei. Dem zweiten Begriff entsprechen die aus der höfischen Kultur 'verformten' Formen – das Kabarett, 'triviale' Werke (darunter auch zur Popliteratur gehörende Comics), Schlager, Popmusik usw. Der Unterschied zwischen diesen beiden Unterbegriffen der Kultur sind, dass die Hofkultur der Kunst eine 'geistige' Note verleiht, es handelt sich – mit Immanuel Kants Worten ausgedrückt – um eine Kunst *an sich*, deren Funktion sich innerhalb der Kunst (also ihrer selbst) befindet. Die Populärkultur dagegen besitzt den Wert in der Unterhaltung von Massen, d.h. sie besitzt keinen Wert an sich, ihr Wert befindet sich vielmehr in ihrer Rezeption. Obwohl diese der Popkultur gegenüber negativ

³⁴ Trivilliteratur könnte man hier, als das 'Populäre im Sinne des Volkstümlichen' gegenüber der Hochkultur und -literatur verstehen. Trivilliteratur weist zwar gemeinsame Züge zur Popliteratur, darf aber nicht mit der Popliteratur verwechselt werden.

eingestellte Deutung weit verbreitet ist und gelegentlich auch zutrifft, darf sie nicht als maßgebliches Urteil der Popkultur gegenüber verstanden werden. Wenn die Populärkultur umschrieben wird, dann geschieht es mit Ausdrücken wie: Trivialkultur, Massenkultur, Medienkultur, Unterhaltungskultur usw. Paulokat nimmt gegenüber dem Gegenpart zur Hochkultur eine Stellung ein, die an dieser Stelle erwähnenswert ist, nämlich: dass „populärkulturelle Handlungen zwar in den Alltag eingebettet sein [können] und auch zu einer bestimmten Form von Lebensweise [gehören], doch nicht jede alltägliche Alltagsweise darf als Teilnahme an der *Populärkultur* gesehen werden.“ (2006: 37)

Die *Populärkultur* wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erweitert, dennoch ist sie nicht wirklich ausdifferenzierter. Sie entwickelte sich zwar in den Vereinigten Staaten mehr in eine Richtung der „neuen Jugendkultur“³⁵, wurde aber nicht anders (seitens der Kritiker und etablierten Literaturwissenschaftler) als vorher aufgenommen, verstanden und analysiert. Sie steht noch immer als Begriff für Trivialität und Masse. Neues an der Populärkultur als Jugendkultur war einzig der Ausdruck des Lebensgefühls, der wichtig für den Begriff ‘Pop’ im heutigen Sinne geworden ist. Jörgen Schäfer spricht daher von Pop, als einer, „labile[n] kulturelle[n] Formation“ (2003a: 14). Pop lässt sich als ein „variierender Verbund aus jeweils ganz spezifischen Pop-Songs, Kleidungsmoden, Filmen, (Selbst-) Inszenierungspraktiken und bisweilen auch subkulturellen Ideologien in wechselnden Filiationen immer wieder von neuem konstruiert“ beschreiben (Schäfer 2003a: 14). Pop beinhaltet einen Mehrwert, der einerseits in der „Verstrickung kapitalistischer Warenproduktion“ und andererseits im „Gebrauch als Medium gesellschaftlicher Emanzipation“ zu finden ist (Ebd.). Pop bricht die Tradition über das enge Verhältnis zum alltäglichen Stoff und wird deswegen ohne jegliche Gewissensbisse an die kapitalistische ‘Konsumgesellschaft’ gebunden. Schäfer drückt sich dazu mit folgenden Worten aus: „Wir haben es seit der Studentenbewegung mit einer Art Konformismus des Andersseins zu tun. Die Subkultur wird zum Markenartikel, der Rebell zum Fernsehstar, die alternative Szene wird zum Motor der Unterhaltungsindustrie“ (Ebd.).

Die Unterscheidung zwischen der E- und U-Literatur verschmilzt, indem sich Hoch- und Populärkultur aufeinander zubewegen. Die Definition von Pop ist demnach komplizierter, variabler und problematischer als zunächst gedacht. Auf die Frage nach dem, was Pop sei, wird

³⁵ Vgl. Paulokat 2006: 37.

eine Antwort im normierten Gegensatz - also in der Hochkultur gesucht und könnte heißen, dass Pop all das ist, was einen Gegensatz zu den herrschenden Verhältnissen bedeutet.

3.1.1 Pop als Gegenstand der Forschung. Ein geschichtlicher Überblick

Nachdem die Dichotomie zwischen der etablierten und der Unterhaltungskultur verworfen wurde, wurde Platz für die Untersuchung von Populärkultur geschaffen. Die Kulturstudien in den sechziger Jahren, haben sich angefangen mit Fragen zur Populärkultur zu beschäftigen.³⁶ Die Kulturstudien betrachteten die Populärkultur aus einem neuen Blickwinkel und rückten sie so in ein positives Licht, indem sie als „Widerstandsmedium gegen die Disziplinargesellschaft“ (Holert/Terkessidis 1996: 19) betrachtet und erforscht wurde. Dieses war der Anfang, indem die Popkultur nicht nur als eine mit pejorativen Attributen versehene Kultur zu verstehen ist, also eine Kultur die als ´Schund´ und ´Kitsch´ und durch ´oberflächliches Massenvergnügen´ besteht, sondern es ist eine Kultur mit eigenem Wert. Diesen Wert gilt es, als einen autonomen wissenschaftlichen Bereich zu erforschen und anzuerkennen.

Die ´Frankfurter Schule´, gedacht sei vor allem an Adornos *Ästhetische Theorie*, verstärkte den Hegemonialanspruch der Hochkultur und machte es der Popkultur schwer, da alle unterhaltsamen, nicht hermeneutisch reifen Kunstformen aus dem Diskurs des ´Kulturellen´ ausgeschlossen werden.

Was die Popkünste angeht, so verlief es mit der Bedeutung von Pop im Zusammenhang mit Kunst sehr ähnlich, wie bei den Anfängen der Deutung von Populärkultur. Meinungsunterschiede waren auch hier vorherrschend. Für die meisten gehörte der Begriff Pop nicht zur Kunst. Er war etwas Widerwertiges und Banales. In den fünfziger und sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als die Grenze zwischen *High und Low* allmählich zusammenfloss bzw. als ´etablierte´ Künstler anfangen, sich mit der populären Kultursphäre zu verbinden, kam es zu einer Kunst- und Kulturwende, die als Pop-Ausprägung skizziert werden kann. Im Folgenden sollen deswegen auch die Ausprägungen von Pop innerhalb der Musik

³⁶ 1964 wurde das *Centre of Contemporary Cultural Studies* an der Universität Birmingham gegründet. Die Gründer waren Raymond Williams und Richard Hoggart. Später führten die Ansätze Stuart Hall und John Fiske weiter.

und der bildenden Kunst dargestellt werden, um sie demnach in der Literatur verdeutlichen zu können. So soll des Weiteren der Frage nachgegangen werden, wie, bzw. aus welchem Grund es dazu gekommen ist, dass Pop in die Künste eindringen konnte.

3.2 Popmusik

Die Popmusik bildet keine eigene Epoche in der Musikgeschichte, bzw. sie dient nicht als Epochenbegriff, vielmehr verläuft sie kontinuierlich neben anderen Musikrichtungen und Strömungen. Sie existiert permanent unter nicht einheitlichen Bedeutungen. Mal bezeichnet die Popmusik populäre Musik als Gegenpart zu der klassischen Musik der exklusiven und etablierten Kultur. Unter populärer Musik sind hierbei Volkslieder und Schlagersänger zu verstehen. Mal steht sie für unterschiedliche Musikstile oder Musikrichtungen die von Blues und Soul bis hin zu Rock und Metal reichen. Mal dient sie als Synonym für Beat und Blues. Mal bildet sie gerade eine Abgrenzung zwischen diesen Musikstilen. Der Begriff Popmusik wird im engsten Sinne des Wortes auch für eine Musikrichtung der 80-er Jahre verwendet. Dabei denkt man an die Pop-Ikonen wie Madonna, David Bowie, Micheal Jackson und Prince.

Bis heute dient der Begriff 'Popmusik' als Innbegriff der Popkultur. Wenn über Pop gesprochen wird, dann denkt fast jeder zuerst an die Popmusik (also an die Musik der achtziger Jahre). Über Popmusik zu sprechen ist dennoch viel einfacher, als über sie zu schreiben, und sie zu definieren. Der Grund dafür liegt darin, dass fast jeder über eine Assoziation zu dem Begriff Popmusik verfügt. Leider sind diese voneinander völlig unterschiedlich. Schon in Nachschlagwerken kommt dieses Problem zum Vorschein. Zwar gibt es etliche Versuche diesen Begriff eindeutig zu definieren, trotzdem verleihen Lexikonartikel ein völlig anderes Bild. Meistens liegt es an subjektiven, individuellen Herangehensweisen, die eine verblüffende Dichotomie auslösen. Allein die Geschichte der Popmusik – in der der Begriff an sich keiner Definition unterliegt – ist unterschiedlich. Einerseits wird der Begriff im weitesten Sinne des Wortes aufgefasst (in den Anfängen der schwarzen Musik, also im Blues, Jazz, Cakewalk etc.), andererseits wird er begrenzt (Musik der siebziger und achtziger Jahre bis heute) betrachtet und beschrieben. Dabei ist zu erwähnen, dass beide Erläuterungen keineswegs irgendwelche Ähnlichkeiten aufweisen. Man hat das Gefühl, es handle sich um völlig unterschiedliche Themen und Herangehensweisen, indem es viele Ausschließungen und Kontradiktionen gibt.

Dennoch sollte im Auge behalten werden – um ein souveränes Bild der Popmusik zu schaffen – dass die Popmusik immer im Wandel der Zeit betrachtet worden ist und es auch werden muss. Wie alle kulturellen Phänomene, so wird auch die Popmusik als Teil der Kultur von gesellschaftlichen, politischen, wirtschafts-technologischen und ideologischen Voraussetzungen beeinflusst. Jede Musikströmung ist als Teil der gesellschaftlich-kulturellen Entwicklung zu verstehen. Sie funktioniert und 'lebt' als „Soundtrack zum jeweiligen Zeitgeist und Zeitgeschehen“ (Wagner 1999: 6) Musikrichtungen – wie beispielsweise der Walzer – gehörten einst zu den populären Musikformen, heute gehört er längst zur klassischen Form der Musik. Eine diachronische Betrachtungsweise verhilft, einen Blick in die Entwicklung einer bestimmten Musikform zu gewinnen, indem dass was früher als populär gegolten hat, heute zu den Klassikern der Hochkultur zählt.

Popmusik wurde schon immer als ein Phänomen von Emotionalität und Körperlichkeit gesehen. Sie war, wie Adorno meinte, eine leicht zu klassifizierende Musik, die einen Sinn nur außerhalb künstlerischer Rahmen besitzt. Sie diene einem Zweck, der Unterhaltung der Massen. Sobald etwas einen Zweck nicht an sich, sondern außerhalb seines selbst besitzt, gehört es nicht in die elitären, exklusiven Kreise der Hochkultur. Eine Definition im weitesten Sinne des Wortes wäre, dass Popmusik all das ist, was als Unterhaltungsmusik und populäre Musik verstanden wird. Dies bedeutet weiterhin, dass die Popmusik sich durch Wohlklang und Einfachheit auszeichnet, (also leicht konsumierbar ist). Zu betonen ist noch, dass diese so genannte U-Musik jeweils zum bestimmten Entstehungspunkt betrachtet werden muss, denn Operetten und Opern beispielsweise dienten während es kein Kino und Fernsehen gab zu Unterhaltungszwecken, erst später, als andere Formen von Unterhaltung den Vorrang bei den Massen erhielten, wurden diese zu exklusiven Werken der Klassik gezählt.

3.2.1 Entwicklung der Popmusik. Der Anfang vom Pop

Ausschlaggebend für die Entwicklung der populären Musik oder Popmusik war die afroamerikanische Musiktradition. Die Afroamerikaner wurden als Sklaven aus Afrika in die Vereinigten Staaten verschleppt und in den meisten Fällen, von ihren ethnischen Gruppen getrennt. Die dezentralisierte Struktur der Siedlungen in Afrika führte in der Abgrenzung der

Sklaven von ihren ethnischen Gruppierungen bzw. Stämmen in den Staaten als deren ´neuer Heimat´ zu sprachlichen (jeder Stamm sprach eine andere Sprache, bzw. Dialekt oder Mundart) wie auch kulturellen Problemen. Sie besaßen demnach nichts, was als nationales Volkslied bekannt war. Den afroamerikanischen Sklaven war jede Ausübung ihres Kulturguts verboten. Sie mussten die Sprache ihrer Besitzer lernen. Die Afroamerikaner entwickelten somit eine gemeinsame neue Kultur, die auf Elementen der jeweils eigenen und der europäischen Kultur der ´Besitzer´ beruhte. Damit entwickelten sie noch vor den europäisch stämmigen Bewohnern der USA, etwas – so könnte man es nennen – wie eine eigene ´Kultur der USA´.

Erst nach dem Bürgerkrieg und der zumindest formal gegebenen Freiheit einer Berufswahl, zogen die Afroamerikaner in die Industriezentren des Nordens, um dort, nunmehr nicht mehr als Sklaven, ihr Geld verdienen zu können. Meistens übten sie Berufe aus, die unter den ´Weißen´ kein großes Interesse weckten, dazu zählte auch der Beruf eines Salonmusikers.

Der Salonmusiker beherrschte unterschiedliche populäre Musikstile. Diese Musikstile waren eine Zusammensetzung aus europäischen und diversen afroamerikanischen Kulturphänomenen. Gegen Ende des 19. Jh. und Anfang des 20. Jh. entwickelten sich, die von Schwarzen geprägten Musikstile wie: Blues, Jazz, Ragtime, Cakewalk, Jig oder der Strut.³⁷ Diese Musikstile dienten vor allem zur Unterhaltung der Gäste in den Salons und ließen die Kassen der Saloninhaber klingeln.

Diese nach Adorno ´einfache´, ´leichte´, ´kommerzielle´ Musik wurde als Unterhaltung zum ständigen Alltagsbegleiter. Der Beginn der Schallplattenaufnahmen und die Herausbildung der Musikindustrie ermöglichten die Verbreitung und in diesem Zusammenhang auch die Popularität dieser Popmusik. Die Vorsilbe ´pop´ dient also dem Populären und dem für das Volk gedachten.

Die unterschiedlichsten populären Richtungen der Musik wie Blues und Country in den Zwanzigern, Swing und Rock´n´Roll in den Vierzigern, Twist in den Sechzigern, Popmusik im engsten Sinne mit Bob Dylan (Rock) in den Siebzigern, Rap in den Achtzigern und Hip-Hop in den Neunzigern werden hier nicht tiefgehender zur Diskussion gebracht. Dennoch soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Popmusik im weitesten Sinne meistens mit der Jugendkultur

³⁷ Vgl. dazu Noyer (2005).

oder als Bestandteil der Jugendkultur betrachtet wird. Der provozierende Charakter der selbst in dem Laut ´pop´ als Zusammenstoß oder Knall vorkommt ist das ´Erkennungsmerkmal´ einer jeden Popmusik. Diese Musik, vor allem, wenn die Rede von Rock´n´Roll über Rock bis hin zu Metal, Rap usw. reicht, ist sexy, frech und trotzig. Popmusik im engsten Sinne des Wortes also bezeichnen die Begriffe Beat und Rock.

Hieraus ist zu schließen, dass die Popmusik zum Markenartikel und damit zum Geschäft geworden ist. Sie hegt den Starkult, Glamour und Hits, die durch „Provokation, Schock, Subversion und Rebellion“ (Paulokat 2006: 47) zu Stande kommen. Popmusik ästhetisiert den Alltag. Sie lebt und entwickelt sich im Wandel der Kultur unter Bedingungen der globalen Kulturindustrien. Kunst ist demnach nichts in sich geschlossenes, sondern ´weltoffenes´. Der Wert eines Objektes (hier die Musik) als Kunst wird nicht von ihrem eigenen Wert als solchem bestimmt, sondern von dem, wie viel und wie lange sie konsumiert wird. Ehrler sagt folgendes dazu:

„Popmusik ist eigentlich ein Kunstobjekt, aber ihre Eigenschaft als solches scheint ziemlich unwichtig. Denn Popmusik ist Pop: sie steht mitten im Alltag, nicht nur durch ihre beständige Präsenz als Hintergrundmusik. Mehrere Generationen, von den Fünfzigern bis heute, begreifen sie als Symbolträger von Lebensgefühl, von dem „so sein wie man ist“, neuerdings auch von Lifestyle. Popmusik dient als Medium für Alternativkultur, für Jugendkultur, für Massenkultur, sie kann Ausdruck von Protest sein, genauso gut von affirmativem Einverständnis mit den Gegebenheiten – so oder so verschmilzt sie mit den anderen Belangen des Lebens.“ (zitiert nach Paulokat 2006: 14)

3.3 Pop-Art

Im Gegensatz zur Popmusik hat sich Pop-Art als eigenständiger Stil und mehr oder weniger eindeutiger Epochenbegriff in der Kunstgeschichte etabliert. Er ist zeitlich wie auch begrifflich bestimmt. Pop-Art bezieht sich auf Malerei und bildende Künste.

Im Jahre 1962 sprach man zum ersten Mal über Pop-Art. Damals schon kam eine spezielle – wenn nicht außerordentliche – künstlerische Ausdrucksweise zum Vorschein. Vorläufer der Pop-Art findet man schon gleich nach dem ersten Weltkrieg. Junge Künstler waren desillusioniert über den bürgerlichen Humanismus und die Ideale des Guten und Schönen. Sie setzten diesen eine Antikunst und eine Literatur der Sprachzerstörung und

Formenzertrümmerung entgegen. Diese Aktivitäten wurden unter dem Namen DADA festgehalten.

Antibürgerliche Kunstrevolte bildeten die Anfänge der Dada-Bewegung. Sie ersetzten Norm und Plan durch Zufall und Einfall, Konstruktion durch Dekonstruktion, Sinn durch Nonsense, Kunst durch Antikunst etc. Man fing an ungewöhnliche Kostüme zu tragen und Gedichte wurden auf Laute, Silben und Geräusche reduziert. Im *Dadaistischen Manifest*³⁸ aus dem Jahr 1918 wird das Wort DADA definiert. DADA bedeutet, dass „primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit. [...] Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen.“ (Ernst 2005: 12)

Die Theorien der Dadaisten von dem, wie und was Kunst sein sollte, versuchten sie mit Hilfe von Freuds psychoanalytischer Theorien zu erklären. Andre Breton sagt, „wenn das Unbewusste ein stark vernachlässigter Teil des gesellschaftlichen Lebens ist, dann sei es Aufgabe der Kunst, dem Unbewussten und seinen irrationalen Traumwelten ein Forum zu geben.“ (Ernst 2005: 13) Wahre Kunst befindet sich demnach nicht in den für die Kunst bestimmten Normen und Zuständen, sondern im Unbewussten und spontanen Handeln und Schaffen. Der Dadaismus „entwickelte eine visuelle Poesie, forcierte die künstlerische Auflösung der Sprache und löste die Grenzen zwischen Hoch- und Alltagskultur auf.“ (Ernst 2005: 13)

Die Grundlagen für die Entstehung von Pop-Art lassen sich also schon bei den Dadaisten aber auch bei den abstrakten Expressionisten finden, die auch auf Auflehnung gegen etablierte Kunstvorstellungen bestehen. Die abstrakten Expressionisten sahen den kreativen Prozess der Kunst in der Metapher der Natur. Die ‚Popartisten‘ ließen sich dagegen weniger von der Natur, als vielmehr von dem kommerziell geprägten städtischen Umfeld der Kulturindustrie inspirieren.

Der *neue Realismus* wird in der Sekundärliteratur häufig entweder als Vorstufe oder als Parallelbewegung zur Pop-Art bezeichnet. Er entstand in den Sechzigern in Europa und lehnte

³⁸ DADA wurde von Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hugo Ball, Hans Arp definiert. Tristan Tzara brachte beispielsweise im Jahre 1919 den Dadaismus nach Paris, wo er gemeinsam mit Andre Breton und Luis Aragon zusammenarbeitete.

sich stark an Leger, Duchamp und Breton an. Leider überlebte dieser Realismus, vor allem wegen Unstimmigkeiten der 'Mitglieder' nicht lange. Schon 1970 wurde er für tot erklärt. In den Vereinigten Staaten wurde er in die Pop-Art integriert.

Der Unterschied zwischen dem *neuen Realismus* und der Pop-Art befindet sich – wie Paulokat schreibt – „in dem, dass der neue Realismus den massengefertigten, aber schon gebrauchten und abgenutzten Gegenstand in den Mittelpunkt rückt, die Popart hingegen die Symbole des Konsums nagelneu, übergroß, übergrell, in appetitlicher Folienverpackung zeigt.“ (2006: 53) Die große Ähnlichkeit aber befindet sich darin, dass die einen wie auch die anderen keinen Unterschied zwischen Kunst und Leben machen. Mit dem 'Herausholen' der Dinge aus dem Alltag und deren spontanen und kreativen Bearbeitung und Verpackung, schaffen sie Kunstwerke, die in die Museen der 'ehemaligen' Hochkultur gelangen. Die Norm der Pop-Art liegt demnach darin, dass es keine Norm mehr gibt. Aus diesem Grund kann nur eine Definition, eine sehr allgemeine Definition, abgeleitet werden, nämlich die, dass Pop-Art kein normatives Programm hat. Innerhalb dieses Programms – was am besten an Hand verschiedener Künstler zu sehen ist – gibt es etliche unterschiedliche Strömungen, die alle zu Pop-Art gezählt werden.

Pop-Art entwickelte sich in keiner klar definierten Künstlergruppe und manifestierte sich durch kein theoretisches Programm. Es ist demnach schwer, eine einheitliche Linie aus den unterschiedlichen Strategien der Künstler von Pop-Art abzuleiten und diese abzugrenzen und genau zu definieren. Pop-Art kann nicht als 'stabile' Richtung in der Kunst angesehen werden, da sie nicht durch andere (auch internationale) Stilrichtungen zusammengesetzt war. Sie entfaltete sich in jeder 'Ausgabe' (Manifestation) unterschiedlich.

Pop-Art und ihre Künstler – die s.g. Popartisten³⁹ – 'popularisierten' Ansätze aus der Moderne, indem sie diese revitalisierten (erneuerten). Sie bedienten sich der Collage- und Assemblagetechnik der Dadaisten und Surrealisten. Objekte und Motive des Alltags (vor allem die des Massenkonsums) wurden an Hand dieser Technik in den Stand eines Kunstwerkes erhoben. Die 'Popartisten' verliehen den anscheinend unbedeuteten Massenobjekten einen

³⁹ Beispielsweise Bernie Kemnitz, Rudolf Burckhardt, Richard Hamilton, Eduard Paolozzi, Peter Blake, John Thompson, Richard Smith, Jasper Johns, Andy Warhol etc. Vgl. dazu weiter Lippard (1967).

neuen Wert. Sie ästhetisierten sie zu Kunstobjekten. Das wichtigste Merkmal der Pop-Art ist das Arbeiten mit Hilfe der an die Printmedien und an die Werbung gebundenen technischen Methoden.⁴⁰ Ein weiteres Merkmal der Pop-Art sind grelle Farben, deutliche Konturen und klare Umrisse ohne räumliche Tiefe und das Vermeiden des malerischen Pinselduktus.

Erwähnenswert ist des Weiteren, dass die Popartisten innerhalb der Popkultur eine dualistische Stellungnahme einnahmen. Das bedeutet weiterhin, dass sich eine Reihe dieser Popkünstler in einer ironischen Distanz gegenüber der Pop-Art verhielten, die anderen dagegen verehrten sie dagegen. Eine überlegene Haltung gegenüber der etablierten, exklusiven oder 'hohen Kultur' vermieden sie, aber eine Verständigung auf eine alternative Haltung war auch nicht vorhanden. Die Pop-Artisten pflegten es also, sich in der Schwebe zwischen der 'hohen' und 'alternativen' Kultur/Kunst zu bewegen. Sie bestanden auf Ambivalenz. Dieses Bestehen führte zu beliebigen Interpretationen der Pop-Werke. Eine Interpretationsvielfältigkeit wurden den Kritikern angeboten. Pop-Art ist aus diesem Grund im Zusammenhang mit gesellschaftlichen oder politischen Ereignissen kritisiert worden. Gerade dieses 'Anhängen' von politischen und wirtschaftlichen Merkmalen der Pop-Art führte zu Streitigkeiten und löste innerhalb der Pop-Art Kreise Probleme aus. Der Grund liegt darin, dass einige Popartisten tatsächlich ihre Werke in einen politischen Zusammenhang brachten, andere dagegen vermieden diesen Zusammenhang und wurden zu Unrecht in eine gesellschaftlich-politische Verbindung gebracht. Die Frage nach einer 'richtigen' Kritik und einer 'richtigen' Interpretation hängt vor allem mit der Frage nach dem Unterschied der Pop-Art in Amerika von der in Europa zusammen.

3.3.1 Pop-Art in Deutschland

Am Vorbild der amerikanischen Pop-Art hat sich die Pop-Art in Europa ausgeprägt. Vor allem nach Großbritannien, Frankreich und Westdeutschland. Sehr eigenständig (originell) aber hat sich Pop-Art in Großbritannien entwickelt. Wie bei den *Neuen Realisten*, so auch bei der Pop-Art in den Vereinigten Staaten und Großbritannien ließen sich politische und gesellschaftlich-kritische Züge erkennen. Mit anderen Worten: die Pop-Art nahm hier eher eine politisch-

⁴⁰ z.B. Rasterpunkte, Siebschrift, starke Vergrößerungen oder auch starke Verkleinerungen, künstlerische eigene Handschrift wird mit einer technischen ersetzt usw.

gesellschaftliche Position ein. Im europäischen Teil, Großbritannien ausgeschlossen, ließen sich nur sehr vereinzelt und keineswegs eindeutige Züge von irgendetwas Bestimmtem erkennen. Natürlich sind gesellschaftlich-politische Elemente nicht ausgeschlossen, dennoch sind sie diese nicht vorrangig wie es der Fall in den USA und in Großbritannien war.

In den USA – im Gegensatz zu Europa und vor allem zu Deutschland – griffen Künstler die ‚Führung‘ der Hochkultur an. Pop-Art setzte die Ideen der Dadaisten fort und aktualisierte diese. Bekannte Beispiele sind hier vor allem Robert Rauschenberg und Jasper Johns, die um 1955 das ‚Readymade-Konzept‘⁴¹ wieder aufnahmen, indem sie aus der städtischen Umgebung entlehnten Motiven einen neuen Sinn gaben. Es handelt sich dabei um Motive oder auch Objekte, die fernab des eigentlichen (exklusiven) Kunstbetriebs vorhanden waren. Sie gaben beispielsweise der Werbung, unterschiedlichen Warenverpackungen also auch Nahrungsmitteln eine neue Bedeutung, indem sie diese einerseits zum Kunstobjekt hervorheben, andererseits indem sie sie den Warencharakter der Kunst betonten. Damit wurde die Grenze zwischen der elitären Hoch-Kultur und populären Massenkultur aufgehoben. Diese Grenzüberwindung machte es möglich, der Kunst im Zeitalter der Medienentwicklung (Technologisierung) eine Überlebenschance zu geben, da Bildmedien anfangen den Alltag – vor allem den der Jugendlichen – zu beherrschen und die Kunst zu unterdrücken. Einige Künstler jedoch haben diese Konkurrenz (die Bildmedien) für sich gewonnen, indem sie diese in ihre Kunstwerke integrierten und bei jungen Leuten ein neues Interesse für Kunst hervorriefen. Die Rolle des Künstlers als kreativem Schöpfer von Kunstwerken änderte sich, indem er ‚nur‘ schon Vorhandenes ordnete und daraus Kunst ‚produzierte‘.

Roy Lichtenstein und Andy Warhol – die bekanntesten Pop-Art-Künstler – benutzten für ihre Bilder Werbematerialien und Comicstrips⁴² als Vorlagen. Sie lösten Vorlagen in Rasterpunkte,

⁴¹ Es handelt sich um ein Konzept oder Verfahren, das banale Objekte des Alltagskonsums aufnimmt und diese entweder verfremdet oder mit unterschiedlichen anderen Objekten kombiniert. Dieses Konzept entspricht den Gedanken wie Popliteratur sein soll von Leslie A. Fiedler. Vgl. dazu weiter Ernst 2005: 24.

⁴² Die Comics spielen nicht nur eine große Rolle im Falle von Pop-Art, sondern auch Literatur und Popliteratur. Nicht selten sind unterschiedliche Herangehensweisen zum Comic zu lesen. Unterschiedliche Aspekte herrschen. Ende der sechziger Jahre hat sich Uwe Bauer mit der Gattungstheorie des Comics beschäftigt, also mit der Frage, ob Comichefte zu Literatur gehören und zu welcher Literatur sie gehören können. Hier wurde wieder die E-U-Literatur ins Spiel gesetzt. (Vgl. weiter Bauer 1984: 187-263). Bernd Dolle-Weinkauff hat sich unter dem Titel „Comic und Popliteratur - Comic als Popliteratur“ beschäftigt, indem er Comics nicht nur wichtig für Pop-Art empfindet, sondern auch für die Popliteratur der sechziger Jahre bis hin in die Neunziger. Er geht der Frage nach, inwieweit die Comics, die in ihrer großen Mehrheit zur populären Literatur rechnen, mit dem Phänomen Popliteratur konvergieren. Mitte der neunziger Jahre fing sich der Comic wieder als neue Strömung der

was sowohl den Druckeffekt als auch eine persönliche Handschrift vermied. Zumeist handelte es sich dabei um eine Vervielfältigung⁴³ der Bilder, womit ironisch auf die Warenfunktion hingewiesen wurde.

Simon Wilson machte 1978 darauf aufmerksam, dass sich Pop-Art also nicht nur in jeder urbanen Umgebung befindet (wie die Massen denken), sondern dass sie sich mit besonderen, speziellen Aspekten, Segmenten, Elementen und Motiven dieser Umgebung bedient. Darunter befinden sich Hollywood-Filme, Popmusik, Rummelplätze, Vergnügungsviertel, Radio und Fernsehen, Comics, Werbung, Kühlschränke, Autos, Tankstellen, Hot-Dogs, Torten und schließlich auch Geld.

Die amerikanische Pop-Art sorgt mit ihren Theorien (von McLuhan und Fiedler) oder auch Werken (Andy Warhol) dafür, dass sich die Kunst nicht nur allen Menschen öffnet, sondern dass sich diese vor allem der Fernseh-, Musik- und Lifestyle-Welt öffnet. Zuzüglich bedeutet es zusammengefasst eine kritische Ironisierung aber auch eine Verherrlichung der Massenkultur.

Pop-Art in Europa könnte man mit Worten Lippards (1967: 173) zusammenfassen, nämlich „Je weiter die Kultur eines Landes vom Geiste Amerikas entfernt ist, um so lockerer ist die Verbindung zwischen Pop-Art und verwandten Erscheinungen in diesem Land.“ Es bedeutet nichts anderes, als dass jedes europäische Land unterschiedlichen, nationalen Popkunst-Ausprägungen und Entwicklungen unterliegt. Die Unterschiede eines jeden europäischen Landes liegen vor allem in der Tradition und den Sitten. Zwar hat sich Pop-Art im europäischen Teil etwas später entwickelt als in den Vereinigten Staaten und Großbritannien - dennoch gab es sie. Wichtig aber ist, dass sie nie in diesem Maße ausgeprägt war, wie in England. Deutschland war beispielsweise zu dieser Zeit ein hochentwickeltes modernes Industrieland, dennoch gab es die Pop-Art im eigentlichen Sinne des Wortes nicht. Ein Grund dafür ist der Zweite Weltkrieg. Die Situation und Lage, ob wirtschaftlich, sozial oder auch politisch gesehen, war sehr angespannt und es fehlte an einer klar definierten Identität der Gesellschaft.

Gegenwartsliteratur zu ´etablieren´, es stellt sich hier die Frage welche Rolle der Comic in der Gegenwartsliteratur wie auch der Popliteratur einnimmt. (Vgl weiter Dolle-Weinkauff 2004: 187-200).

⁴³ Die Vervielfältigung erfolgte bei Warhol in seiner Art-Factory, wo er u.a. auch Musiker und Filmemacher versammelte, per Siebdruck. Er nutzte häufig Motive oder Objekte bekannter Markenartikel (Coca-Cola Flaschen, Campbells Suppen etc.) oder bekannte Stars (Elvis Presley, Marilyn Monroe, J.W. Goethe) etc. Es ist interessant, dass Warhol später auch Filme produzierte, indem er einen Schauspieler beispielsweise stundenlang schlafen ließ.

Um 1960, als Pop-Art in England schon blühte, gab es in Deutschland keinerlei Anzeichen für etwas 'popiges'. Die Industriegesellschaften legten keinen Wert auf grelle, aufdringliche Werbungen, aber auch die Kunst in Deutschland war bis dahin eher in sich gekehrt als extrovertiert. Das bedeutet, dass die Kunst in Deutschland im Adornoschen Sinne noch immer den Wert an sich schätze. Die Zeit nach dem Kalten Krieg und überhaupt der Gedanke an das Dritte Reich hemmten die Entwicklung der Pop-Art. Dennoch gab es in den 1960ern Jahren eine Entwicklung von Pop-Art in Deutschland, die stark unter politisch- gesellschaftlichem Einfluss stand.

Pop-Art in Deutschland entwickelte sich anders, obwohl auch unter starken politischen Gesichtspunkten, als in den USA und England. Im Gegensatz zu den Briten, die die politischen Ereignisse in der Kunst durch Humor verarbeiteten, fielen politische Ereignisse in Deutschland integriert in die Popkultur keineswegs witzig aus, sondern ernstvoll und voller Zorn. Pop-Art geht Hand in Hand mit der Studentenbewegung (1968), die sich sozialkritisch gegenüber vieler kultureller Phänomene legte.

Deutschland nimmt in der Entwicklung der Pop-Art eine gesellschaftsgeschichtliche Sonderstellung ein. Durch die Einteilung in zwei Staaten, wurde der westliche Teil Deutschlands 'amerikanisiert'. Kulturelle Importe aus Amerika wurden zum Alltag der westdeutschen Gesellschaft. Man hielt vorerst nur wenig von diesen Importen, vor allem die ältere, traditionell eingestellte deutsche Generation, empfand die Ware aus Amerika als eine Ware zweiten Ranges. In den sechziger Jahren kam es zu einem 'intellektuellen' Wandel der deutschen Gesellschaft vor allem unter Jugendlichen. Es entwickelte sich eine populäre Kultur die man unter Popkultur (darunter auch Art) subsumieren könnte. Also nicht nur die politischen Ereignisse dienten der Entwicklung von Pop-Art, sondern auch die Adaption der amerikanischen Kultur. Der 'Stoff', der aus Amerika nach Deutschland gelang, wurde innerhalb der Gesellschaft 'populär'. Die Faszination am Pop ist demnach mit dem Umbruch sozialer und kultureller Rahmenbedingungen zu erklären. Der Begriff populär bzw. 'populäre Kultur' stand in Deutschland zuerst für alles, was als Trivialkultur angesehen wurde. Dabei handelt es sich beispielsweise um trivial-tradierte Heimatfilme, Volks- und Schlagermusik.

Jugendliche bedienten sich gerne der amerikanischen 'populären' Kultur, sie verwirklichten sich dadurch und grenzten sich, wie die Popmusiker es taten, von der etablierten 'Hochkultur' ab. Jugendliche grenzten sich aber nicht nur von der exklusiven Kultur ab, sondern sie grenzten sich auch von der tradierten Trivialkultur ihrer Eltern ab. Dadurch ist sichtbar geworden, dass sich die europäische, bzw. die deutsche Popkultur nicht nur von der amerikanischen und britischen Kultur unterscheidet, indem sie sich von ihr ableitet und mit einer sehr persönlichen Note weiterentwickelt, sondern es ist auch der Unterschied zwischen der populären Kultur (der deutschen Jugendlichen in den fünfzigern und sechzigern Jahre) und der Trivialkultur (der Eltern- und Großelterngeneration) sichtbar geworden.

3.3.2 Pop-Art: Kunst und Politik

Wie aus den vorigen Kapiteln sichtbar, operiert der Begriff Pop (im weitesten Sinne des Wortes) als übergreifender Begriff mit keinem genauen Programm. Pop zeichnet sich durch das Fehlen von Programm und Plan in sozialkritischer aber auch politischer Hinsicht aus. Dieter Mersch (1998: 37) spricht über Pop im apolitischen Sinne, d.h. in dem Sinne, dass Pop (darunter auch Musik, Kultur und Literatur) keine Orientierung oder gar Ideologie verfolge: „[Pop] ist Auflehnung gegen die Moral, gegen Weltverbesserung, gegen Utopie und soziales Engagement. Pop ist die Politik der Nicht-Politik, der Geschmack der Geschmacklosigkeit, die Kultur der Unkultur.“ Nach diesen Worten ist Pop als radikaler Protest und Verantwortungslosigkeit zu verstehen. Denn Pop besteht in seiner Ziellosigkeit, die wiederum in der Belustigung über das Schicksal und über die Realität zu entdecken ist. Pop ist sozusagen apolitisch – politisch in dem er⁴⁴ als dauerhafte (ungleiche) Form der letzten Jahrzehnte also als Protest einer jeden Jugend-Generation gegenüber der gesellschaftlichen Realität besteht/funktioniert. Dabei handelt es sich um eine ambivalente Form des Protestes.

Wenn man Pop-Art als Ausprägung des Pop in der bildenden Kunst unter die Lupe nimmt, dann ist hier die auf den Pop zutreffende Frage nach einem politischen Programm sehr heikel. Martin Büsser (2001a: 8) gibt einen wichtigen Hinweis hinsichtlich eines politischen

⁴⁴ Der Artikel des Begriffs Pop ist erst unlängst eindeutig festgelegt worden und lautet *der Pop*. Um das Jahr 2010 war der Artikel in keinem Nachschlagwerk eindeutig festgelegt (d.h. es lautet *der, die* oder *das Pop*).

Konzeptes oder Programms von Pop-Art. Er sagt, dass Pop-Art politisch auf mehreren unterschiedlichen Ebenen zu lesen sei. Vor allem ist hier die Ebene der Scheinaffirmation zu nennen, denn dieser Ebene wird oft seitens der Kritiker Zynismus gegenüber dem Kapitalismus vorgeworfen, obwohl es dabei (in Pop-Art) um keine offene Gesellschaftskritik geht. Sie lässt zwar daraufhin deuten, gibt es aber nicht klar und deutlich zu erkennen. Pop-Art spielt zwischen Kommerz und Protest und erlaubt es keinem, sie klar festzulegen. Popartisten lehnen bewusst jede Instrumentalisierung ihrer Werke (ob derjenigen der bildenden Kunst oder der Literatur) für politische Zwecke ab. Ihre Werke sollen nicht im Dienste der Politik stehen. Ein interessantes Beispiel dafür nennt Jörgen Schäfer im Falle Rolf Dieter Brinkmann. Brinkmann nämlich musste seiner Zeit von Martin Walser unterschiedliche Vorwürfe wie Bedürfnislosigkeit, politisches Desengagement, Narzissmus etc, in Kauf nehmen. Schäfer (1998: 71) beschreibt das Schaffen Brinkmanns mit folgenden Worten:

„Brinkmann verzichtet auf politische Aufklärung durch literarische Texte; für ihn ist Literatur ein Medium, in dem das Individuum seine Wahrnehmung der aktuellen Wirklichkeit kritisch überprüfen kann. Realitätsveränderndes Verhalten indes kann – und soll – daraus erst in einem zweiten Schritt angestoßen werden.“

Der Pop-Art wiederum (darunter auch die Popliteratur; als gutes Beispiel dafür auch wieder Brinkmann, wie später noch erklärt wird) geht es, wie im Pop an sich, nicht um eine Veränderung der bestehenden Welt in ihren unterschiedlichsten Segmenten (gesellschaftlich-politisch; sozialkritisch; kunstkritisch etc.), sondern es geht um die Veränderung der Art und Weise, wie die Menschen das Umfeld in dem sie Leben – also die Welt an sich – wahrnehmen. Pop-Art möchte den Blickwinkel der Menschen ändern, nicht aber Bestandteile der Besichtigung transformieren. Popartisten unterwerfen sich nicht kritiklos dem Modediktat, sondern sie möchten der Unbeschwertheit an die Normen und Forderungen der Mediengesellschaft Hilfe leisten. Wie zu sehen ist, hat dasselbe Argument zwei Seiten, das jeweils konträr und dualistisch gedeutet werden kann.

Nicht selten verbindet man den Begriff Pop (Pop-Art, Musik, Literatur) mit der Jugendszene oder den Jugendlichen. Meistens werden diese als Träger der Popkultur gesehen. Es ist an dieser Stelle deswegen nicht uninteressant und unbedeutend das Verhältnis der Jugendlichen

zur Politik im Pop-Kontext kurz zu erwähnen⁴⁵. Zur Literatur der 68er Jugendgeneration, die als oberflächlich und unpolitisch zu einer äußerst politischen Zeit galt, äußert sich Thomas Jung (2002: 45) folgendermaßen:

„Dieser Trend des schwindenden Interesses an und das Vertrauen in Politik manifestiert sich bzw. spiegelt sich wider in der gleichsam sich zunehmend unpolitisch gebenden Literatur, wie Kunst überhaupt. Die Popularität, der sich die sogenannte Popliteratur seither erfreut, ist nur ein Zeichen dafür.“

Interessant ist hier vor allem, dass sich die neunziger Popliteratur an Hand der 1968er Literatur erklären lässt. Beide binden sich an den Begriff der Gleichgültigkeit gegen jeden Theorieelfenbeinturm. Es hängt höchstwahrscheinlich damit zusammen, dass beide Generationen (sechziger/siebziger Generation und die neunziger Generation) versuchen, sich von der Generation ihrer Väter abzukoppeln. Es bedeutet eine Distanzierung von den entscheidenden Lebensmaximen ihrer Vorfahren. Worin aber liegt der Grund dieser 'Gegenrichtung'? Eine Antwort darauf geben einige Popartisten, indem sie politische, wie auch gesellschaftliche Ereignisse in den Vordergrund schieben und sagen, dass es sich in dieser komplexer gewordenen Welt einfach nicht mehr lohnt, sich einzusetzen sich zu engagieren, wie es ihre Väter taten, da sie damit nichts erreichen würden. Als Beispiel dafür werden öfters Katastrophenwarnungen (z.B. Naturkatastrophen) in Betracht gezogen, mit denen die Gesellschaft tagtäglich konfrontiert ist und bei denen es nicht immer zur Katastrophe kommt. Dieses gesellschaftliche Segment heben die Popliteraten politisch-apolitisch auf, indem sie auf diese Warnungen nicht hysterisch, wie erwartet, reagieren, sondern mit einer ökologischen Arroganz und Ignoranz. Dieses läuft auf den Punkt hinaus, dass sich Jugendliche heute als Träger der Popkultur dem Anschein nach unpolitisch erweisen, weil ihre Elterngenerationen schon alles öffentlich in Form einer Protestkultur ausgeübt haben. So ist die einzig wahre politische Reaktion der Jugendlichen in einer politischen Ignoranz zu suchen, die vor allem in der Popliteratur zum Vorschein kommt.

⁴⁵ Mehr zur Rolle der Jugendlichen im Pop siehe Jung 2002: 45.

3.4 Popliteratur. Die Entstehung

Im Folgenden soll zunächst ein geschichtlicher Überblick über die deutschsprachige Popliteratur und deren Entwicklung gegeben werden. Wichtige Namen welche den Weg der deutschsprachigen Literatur bereiteten, finden hier Berücksichtigung. Auch wird hier auf die Voraussetzungen aufmerksam gemacht, die das Aufkommen einer jeweils ´neuen´ Welle der Popliteratur anspornte. Unterschiedliche popliterarische Merkmale werden aus diesem Grund zusammengetragen, denn nur so kann schlussendlich Popliteratur allgemeingültig definiert und verständnisvoll dargestellt werden.

Die Popliteratur hat ihren Ursprung im 20. Jahrhundert. Die zwei Weltkriege, die Folgen der Industrialisierung und der Kalte Krieg führten zu vielen Zweifeln an humanistischen und aufklärerischen Werten. In diesem Zusammenhang wurde auch die etablierte hochkulturelle bürgerliche Literatur in Frage gestellt. Diese Zweifel kamen am Anfang des Jahrhunderts vor allem bei den Dadaisten zum Vorschein⁴⁶. Sie zerstörten nach dem Ersten Weltkrieg programmatisch, wie bereits erwähnt, die Sprachnormen und die normierten literarischen Formen. Antibürgerliche Kunstproteste gelten als Ausgangspunkt der Dada-Bewegung. Diese kämpft für eine ästhetische Radikalität, d.h. für einen spielerischen Umgang mit Dingen des Alltags. Sie gaben der Kunst die Aufgabe, dem Unbewussten und somit auch den fiktionalen Traumwelten eine Form zu geben. Die alten Kunstideale und Normen, wurden von den Dadaisten streng angegriffen. Sie forderten eine visuelle Poesie und eine Sprache, die von Norm und Zeichen unabhängig wirkt. Somit löste sich im Nachhinein die Grenze zwischen Alltags- und Hochkultur. Mit diesen neuen Anregungen und deren Durchführung öffneten sie den Weg für die Popliteratur.

Die Anfänge der Popliteratur im weitesten Sinne des Wortes, somit auch der deutschen Popliteratur, lagen eng mit dem Schaffen des amerikanischen Medientheoretikers und Literaturprofessors Leslie Aaron Fiedlers zusammen, der im Jahre 1968 bei dem Symposium *Für und wider die zeitgenössische Literatur in Europa und Amerika* in Freiburg seinen „berühmten Stehgreifvortrag“ (Paulokat 2006: 63) unter dem Titel *A Case for Post-Modernism* hielt. Dieser Vortrag wurde zum „Gründungsmanifest der Postmoderne“ und einige Jahre

⁴⁶ (aber auch bei den Surrealisten, Impressionisten und Expressionisten).

später als „Initialtext der Popliteratur“ angesehen. Somit wurde Fiedler, wie Ute Paulokat (2006: 64) schreibt, „zum wichtigsten Begründer der deutschen Popliteraturdebatte“. In seinem erwähnten Vortrag spricht er über „den Tod der Moderne – vertreten zum Beispiel durch Marcel Proust, James Joyce und Thomas Mann sowie T.S. Elliot und Paul Valery – und die Geburt der Postmoderne.“⁴⁷

Die Aufgabe und das Ziel der Postmoderne liegt nach Fiedler darin, die Klassen- und Generationsunterschiede aufzuheben, und die Grenze zwischen Elite- und Massenkultur, zwischen Künstlern und Publikum, zwischen Kritikern und Publikum wie auch zwischen Mythos und Wirklichkeit zu überbrücken. Erfolgen soll es durch Parodie, Ironie, Groteske, Übertreibung oder auch in Form von Imitation angesehener, klassischer Künstler als Vorbilder.

Die ‚postmoderne‘ Literatur sollte – im Gegensatz zur ‚modernen‘ Literatur – der neuen Zeit entsprechen, indem sie „anti-künstlerisch“, „anti-seriös“, „ekstatisch“, „magisch“, „anti-rational“, „offenromantisch“, „sentimental“ und „anti-marxistisch“ (Paulokat 2006: 64) auf ihre Rezipienten wirkt. Gleichzeitig soll sich diese postmoderne Literatur nicht vor dem Markt fürchten sondern sich ihm öffnen. Diese Auffassung von postmoderner Literatur bildet einen Zusammenhang zur Popliteratur. Die postmoderne Literatur entwickelt sich kurzum unter dem Namen Popliteratur. Der Pop-Begriff in der Literatur wurde also zum ersten Mal von Fiedler verwendet. Indem er von Popliteratur sprach, meinte er eigentlich die Autoren der Beat-Generation.

Die mit dem Begriff Pop eng zusammenstehende Beat-Generation, um auch hier Klarheit zu schaffen, wird nicht nur von den ‚Beatles‘, der damals populären britischen Rockband, abgeleitet, sondern vor allem von den so genannten ‚Beatniks‘⁴⁸. Dieser Begriff wurde von Herb Caen, Redakteur des San Francisco Chronicle, für die Mitglieder der Beat-Generation, erfunden, die u.a. eine Richtung der amerikanischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg

⁴⁷ Vgl. weiter Welsch. Zur Begriffsdeutung der Postmoderne wird in diesem Beitrag nicht tiefer eingegangen. Der Grund dafür liegt darin, dass es keine bisher eindeutige Definition der Postmoderne gibt und aus diesem Grund einer tieferen Analyse unterliegen müsste, die für diesen Vortrag nicht relevant wäre. Unter Postmoderne verstehen wir die erwähnte Deutung von Fiedler, die stützt im Zusammenhang mit der Popliteratur steht und vor allem mit der Popmoderne verglichen werden könnte. Zur Popmoderne vgl. weiter Paulokat 2006: 79.

⁴⁸ Hauptvertreter der ‚Beatniks‘ waren Alen Ginsberg mit dem Gedicht *Geheul* 1957, William S. Burroughs *Naked Lunch* 1959, Jack Kerouac *Unterwegs* 1957, Gregory Corso, Lawrence Ferlingetti und Frank O’Hara.

darstellte. Der Name lehnt sich an den damals von der Sowjetunion ins All geschossenen *Sputnik* an.

Die Beat-Generation schrieb eine Literatur von ´unten´ betrachtend. Eine Literatur die im Underground (oder im Außenseitertum) entsteht. Man dachte dabei vor allem, wie Thomas Ernst (2005: 19) es ausdrückt, an „eine Underground-Ästhetik“, verfasst „im jazzigen Ton umgangssprachlicher und tabuloser Texte“ - gegen die Hochkultur gerichtet. Die Beatniks bereiteten also, indem sie die amerikanische „Lethargie“ (Ernst 2005: 19) ankämpften, den Hippies und somit auch der Popkultur den Weg.

Was die Literatur betrifft, so forderte Fiedler eine bestimmte Offenheit. Literatur soll sich der populären Kultur öffnen und sich mit den neuen Medien (wie Fernsehen und Radio), der Popmusik⁴⁹ und Mode auseinandersetzen. Literatur soll beispielsweise mit Hilfe von Collagen, Photos oder auch Comics⁵⁰ entstehen. Die Beat-Literaten, eigentlich die Popliteraten der 1950er und 1960er Jahre, fühlten sich innerhalb der damaligen Gesellschaft als Außenseiter. Sie lebten ein freies, unkonventionelles Leben. Sie experimentierten mit Drogen, reisten unabhängig von Zeit, Wetter und Verkehrsmöglichkeiten und konfrontierten sich mit fremden Kulturen (zu der Zeit vor allem mit der indischen). Ihre Literatur war voller Zorn und Protest gegenüber der aktuellen gesellschaftlichen Politik. Wie die Dadaisten, waren auch sie gegen den formalen Kanon der Hochkultur- und literatur. Dem apathischen, elitären und langweiligen Bürgertum widersetzten sie sich mit ihrer freien, ungezwungenen, normfreien und expressiven Prosa und Poesie. Die Alltagssprache samt ihrer perversen und obszönen Ausdrücke wurde Bestandteil dieser Literatur und die Themen reichten vom Drogenkonsum bis hin zur ersten Liebeserfahrung oder auch ihrer Elendserfahrungen und materiellen Armut. Ihre Sprache ist frei und deutlich, während die Sprache der deutschen Literaten zu der Zeit – erkennbar vor allem in der Gruppe 47 – noch ´eingengt´ und ´literatur-humanistisch´ wirkt. Der Grund liegt vor allem in dem von den meisten Literaten noch selbst erlebten Zweiten Weltkrieg und Dritten Reich.

⁴⁹ Vgl. Kapitel zur Popmusik.

⁵⁰ Vgl. dazu Pop-Art und Roy Lichtenstein *Good Morning Darling*, 1964 in: Ernst 2005: 24.

3.4.1 Popliteratur der 1960er Jahre. Die ersten deutschen Popliteraten

Fiedlers Thesen stießen in Deutschland auf fruchtbaren Boden. Der deutsche Literaturbetrieb, vor allem durch Werke etablierter Schriftsteller gebildet, umschloss – obgleich nur marginal – auch Schriftsteller des britisch-amerikanischen Kreises. Durch Anthologien der Beat-Generation nämlich, übersetzt ins Deutsche und veröffentlicht im *Limes Verlag*, gelang es dem deutschen Publikum eine Einsicht in die Popliteratur zu gewinnen. Zeitschriften wie *Der Monat* und *Akzente* stellten der deutschen Leserschaft zum ersten Mal junge amerikanische Beat-Autoren vor. Diese Zeitschriften haben sich um die Verbreitung der Popliteratur in Deutschland verdient gemacht.

Die Begeisterung für die Popliteratur (Beat-Literatur) wurde durch außerliterarische Phänomene verstärkt. Es handelt sich dabei um Phänomene des Rock´n´Rolls (Elvis Presley und sein Hüftschwung), der Pop-Art (Andy Warhol) und der Avantgarde- und Underground-Filme aus England, Amerika und Frankreich.

Einer unter den ersten im deutschen Raum, der die Techniken Fiedlers und diese Offenheit des Ausdrucks in seinem Schaffen praktiziert hat, war der in London früh verstorbene und in der Kleinstadt Vechta geborene Rolf Dieter Brinkmann.⁵¹ Er übernahm den Begriff Pop aus dem englisch-amerikanischen Raum und führte ihn durch Literatur in den deutschen Raum ein.

Zu der Zeit schrieb er in Deutschland den „schonungslosesten“ (Ernst 2005: 33) Roman, der je geschrieben worden ist. Im Fragmentroman *Keiner weiß mehr* integrierte er alle Segmente, die Fiedlers Erklärung von Pop entsprachen. Trotz vieler negativen Kritiken, erschien das Werk im deutschen Verlag *Kiepenhauer und Witsch*. Wegen pornographischer Stellen im Roman durfte der Roman nur anhand eines Selbstverpflichtungsscheines gekauft werden. Der Verlag schützte sich dadurch vor gerichtlichen Auseinandersetzungen. Trotzdem wurde dadurch eine Gerichtsverhandlung nicht verhindert.

⁵¹ Rolf Dieter Brinkmann war das jüngste Mitglied der ‚Kölner Schule‘. Diese begründete einen neuen Realismus, der sich mit den Betrachtungen der alltäglichen Situationen und Zwängen, auferlegt von der Gesellschaft, beschäftigte. Die Kölner Schule stand der Dokumentarliteratur sehr nahe, indem sie neue, damals in der Literatur noch unbekannte, alltägliche Räume öffnete.

Mit diesem Roman wurde der Raum für eine Hinwendung zum Alltäglichen geöffnet. R. D. Brinkmann⁵² ist somit zur zentralen Person der deutschsprachigen Popliteratur geworden. An Hand seiner (eher mittelmäßigen) Übersetzungen aus dem Englischen und seinen Anthologien über die amerikanische Underground Szene öffnete er (durch Fiedlers Postmoderne Theorie und die Beat-Literaten) die Tür der deutschen Popliteratur. Er plädiert für eine Offenheit der Literatur gegenüber den Massenmedien, denn er meinte: „Wäre es nicht sinnvoller, einer Platte der Doors zu lauschen, als langweilige Literaturdebatten zu führen.“ (Ernst 2005: 35)

Brinkmann setzte seine Werke durch Collagen und Fragmente aus der Werbung, Comics und Pin-ups zusammen und schuf einen deutschen Underground, der Popliteratur genannt wurde. Ein häufiges Motiv der Popliteratur war, dass „die Literatur ein subversives Spiel mit vorhandenen Zeichen und Texten sein müsse, ein Collage aus Zitaten, ein Sampling aus Vorhandenem, vergleichbar der aufkommenden D. J.- Culture“ (Ernst 2005: 8).

Im deutschsprachigen Raum stand diese Popliteratur als Opposition zur ´etablierten´ und ´exklusiven´- von den Kritikern allgemein anerkannten Literatur. Zu betonen ist, dass es in den 1960ern Jahren in Deutschland viele junge Autoren gab, die aus Protest gegen ihre nationalsozialistische Vätergeneration einen neuen Weg zur Befreiung suchten und diesen in der lustvollen Popkultur fanden. Später – vor allem in den 1970er Jahren (z.B. bei Peter Handke), etwas weniger dann in den achtziger Jahren (beispielsweise bei Rainald Goetz) – entwickelten sich aus der anarchistischen und interessanten Popliteratur sprachkritische, ironische, zynische und dokumentarische Literaturen, auf die in dieser Arbeit nicht weiter eingegangen wird. Fiedler hat, wie zu sehen ist, stark anhaltende Impulse an die deutschsprachigen Literaten übermittelt.

Thomas Ernst ist sogar der Meinung, dass Fiedler (und die Theorie über die Popliteratur) nicht nur stark die Literaten, sondern sogar Philosophen der französischen Postmoderne, wie Michel Foucault und Gilles Deleuze ´beeinflusste´. Diese Aussage soll an dieser Stelle eher skeptisch als einer wissenschaftlich fundierten Wahrheit verstanden und rezipiert werden. Zwar grenzt sich Ernst insofern ab, indem er behauptet, dass die „Ideen und die Schreib- und Denkweise“

⁵² Gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla stellte er die neue amerikanische und britische Szene vor. Weitere Schriftsteller, die die amerikanische und britische Szene nach Deutschland ´riefen´, waren beispielsweise Jörg Fauser und Jörgen Schäfer.

der Philosophen denen der Popliteraten „ähnelte“ (Ernst 2005: 26). Ob es in der Tat zutreffend ist, soll eher mit einer Distanz wahrgenommen werden, da es sich doch um Größen wie M. Foucault und G. Deleuze handelt.

3.4.2 Popliteratur der 1970er und der 1980er Jahre

Politisch betrachtet bleibt das Jahr 1968 das wichtigste Jahr, das in Erinnerung bleibt. Es war eine Zeit in der zum ersten Mal in Deutschland der popkulturelle Geist zum Vorschein kam. Es entwickelte sich eine Subkultur, also eine Kultur die aus dem Untergrund herauszuragen anfang. Kleinverlage und Autorengruppen wurden gegründet. Jürgen Ploog und Jörg Fauser⁵³ schrieben Werke, die fernab aller etablierten und exklusiven Kulturkreise entstanden. Die meisten Werke sprachen über den Alltag und nicht selten über die eigene Heroin- oder Alkoholsucht. Die Popliteraten schrieben über Menschen des Alltags, die von der etablierten und normierten Gesellschaft benachteiligt und ausgeschlossen waren. Es entstanden Zentren der Subkultur in Städten wie Hamburg und Frankfurt. Josef Wintjes war in Frankfurt der Herausgeber des wohl wichtigsten Blattes der literarischen Undergroundszene in den siebziger Jahren – *Ulcus-Molle-Info*.

Die siebziger Jahre gelten in der Literatur als Jahre, in denen in der Literatur ein trauriger Ton vorherrschte. Die Gründe dafür waren die Politisierung und das Ende der Revolte. Autoren⁵⁴ zogen sich ins Selbsterlebte zurück, in dem sie die bisher in der Literatur ´verbotenen´ Tabuzonen öffneten und sie der Öffentlichkeit präsentierten. Rath spricht dabei von einer „Neue[n] Innerlichkeit“ (1997: 309), wo das persönlich-private politisiert und bewusst kritisiert wird. Auch Paulokat ist der Meinung, dass mit den Studentenprotesten zwar revolutionäre Ziele nicht verwirklicht werden konnten, die Pop- und Rockkultur aber zum deutlichen künstlerischen Medium wurde und in den Alltag hinein eine eindrucksvolle Zeichenwelt entstehen ließ⁵⁵. Impulse aus den siebziger Jahren reflektierten sich auf die Literatur in den achtzigern. Eine Größe, wie Brinkmann es in den sechzigern Jahren war, gab es in dieser ´Form´ in den 1970ern Jahren nicht, erschien aber – zwar nicht im gleichen Ausmaß

⁵³ Zu betonen ist, dass beide Autoren gemeinsam mit Carl Weissner im Jahre 1971 die Literaturzeitschrift *Gasolin 23* gründeten.

⁵⁴ Darunter verstehen wir vor allem Autoren wie Jürgen Theobaldy, Nicolas Born, Friedrich Christian Delius, Wolf Wondratscheck.

⁵⁵ Vgl. dazu Paulokat 2006: 98-100.

– dann in den 1980er Jahren. Man kann sagen, dass die folgende ‘herausragende Gestalt’ nach Brinkmann Rainald Goetz⁵⁶ war. 1983 gilt Goetz als Repräsentant der sog. ‘Suhrkamp-Popliteratur’.

Sein ‘berühmter’, ihn kennzeichnender Stirnschnitt, den er sich selbst beim Dichterwettbewerb in Klagenfurt zugefügt hatte, bezeugt, dass die Popliteraten, in der Tradition der 1960er Jahren, noch immer Provokation suchen und finden. Der Text *Subito (Hirn)*, den er damals in Klagenfurt vorgetragen hat, wurde zum Manifest⁵⁷ der Popliteratur der 1980er Jahre. Später – in den 1990er Jahren – wand sich Goetz von dieser ‘optisch-provozierenden’ Literatur ab und befasste sich weiterhin, nur viel intensiver, mit der Entwicklung von Kulturen Jugendlicher. Er richtet das Augenmerk auf die ‘Oberflächlichkeit’ der Techno-Rave Szene in diversen Clubs. Bis heute arbeitet Goetz mit Andreas Neumeister und Thomas Meinecke zusammen.⁵⁸

Der Graphiker Johannes Jansen⁵⁹ und der Lyriker Albert Ostermaier veröffentlichten ihre Werke im Suhrkamp Verlag. Es handelt sich hierbei um Autoren, die ihre Abneigung und Zweifel gegenüber der traditionellen etablierten Literatur zum Ausdruck brachten, indem sie eine neue Literatur schufen, die durch extratextuelle Effekte (das Einsetzen von Photos in den Text etc.) eine neue Qualität bekam.⁶⁰

⁵⁶ Sein erster Roman aus dem gleichen Jahr (1983) hieß *Irre*.

⁵⁷ Vgl weiter Frank 2003: 15.

⁵⁸ Neumeister hat sich zur Aufgabe gemacht, die Erzählungen und ‘Textfragmente’ oder auch ‘Textreste’ von Goetz zu verbinden und diese zu veröffentlichen. Es soll in ‘popliterarischer Tradition’ eine Collage und ein Sampling aus vorhandenen Stoffen, wie autobiographischen Erlebnissen, geschichtlichen Ereignissen, Fotografien und Zeichnungen werden. Thomas Meinecke ist schon jahrzehntelang (ab 1980) Mitglied der Münchner Band FSK, Radiomoderator und DJ. Er entstammt ebenfalls der Szene der achtziger Jahre.

⁵⁹ Jansen entstammt der Prenzlauer-Berg Szene. Es handelt sich hier um eine in der DDR erschienenen Szene. Popliterarische Phänomene erreichten DDR nur mit Verzögerung, da sie von ‘westkapitalistischen Werten’ abgeschottet waren und einer Abschottungspolitik oder auch Isolierungspolitik der westlichen Werte unterlagen. Die Prenzlauer-Berg Szene war demnach ein ‘Beweis’ in den Achtzigern, dass auch hier das Beharren auf individueller Freiheit in Verbindung mit Musik und Literatur ihren Weg eingeschlagen hat. Diese Szene erhielt ihren Namen dadurch, dass sich am Prenzlauer Berg die bekannteste Subkultur Szene der DDR versammelte. Vertreter dieser Szene waren vor allem Bert Papenfuß, Stefan Döring und Sascha Anderson.

⁶⁰ Diese Autoren werden in dieser Arbeit nicht weiter berücksichtigt, doch muss erwähnt werden, dass sie neben R. Goetz für die Entwicklung der Popliteratur der 80er Jahre bedeutend sind und zu erforschen wären.

3.4.3 Kritik an der Popliteratur

Kritiker⁶¹, die radikal gegen die Popliteratur eingestellt waren und es noch immer sind, behaupten, ein Buch sei – wenn es interessant und unterhaltsam ist – noch lange nicht gut. ‘Interessant sein’ sei keine ästhetische Kategorie nach der ein literarisches Werk als ‘gut’ (qualitätvoll) beurteilt werden kann. Die neue Literatur entwickelt, den Kritikern zufolge, keine neuen Ebenen der Sprachreflexion und keine neuen gesamtgesellschaftlichen Konzepte. Die Popliteraten, nach Meinung der Kritik, würdigen die Werke auf ‘Drehniveau’ herab. Den Popliteraten gehe es in erster Linie nicht um neue Techniken oder ästhetische Ideen (wie beispielsweise den Dadaisten), sondern sie fordern ihren flotten unterhaltsamen Schreibstil zum wichtigsten künstlerischen Kriterium und machen damit ‘nur’ Umsatzzahlen.

Von den erwähnten Kritikern wird leider nicht diskutiert, ob die Popliteratur durch ihren bruchstück- und collagenhaften, durch Medien geprägten Charakter⁶² bestimmte Tendenzen und Eigenschaften zeitgenössischen Denkens darstellt und somit eine neue Qualität und einen neuen Wert in der tradierten Literaturdichotomie (also zwischen Hoch- und Trivallliteratur) verdient. Anscheinend schwebt den Kritikern noch immer die Aussage vor Augen, ein Schriftsteller müsse „den Rezipienten am Werk zu einer ihrem Weltbild entsprechenden geistigen Erhebung führen“ (Fahmüller 1999: 10).

Zusammengefasst, bedeutet es nichts anderes, als eine Rückwendung zur literarischen Werttradition (die z.B. bei Goethe und Schiller eine enorm wichtige Rolle spielte). Doch bemüht sich auch die zeitgenössische Popliteratur nicht derartige Vorstellungen zu erreichen, indem sie außer einer künstlichen Verbindung von Aktualität und ‘Geschichte’ noch eine subjektivere Note – die Verbindung mit und durch Identitäten – hinzufügt?⁶³ Diachron

⁶¹ Wie beispielsweise Heinrich Vormweg und Reinhard Baumgart oder Frank Schirrmacher mit dem Titel *Idyllen in der Wüste oder das Versagen vor der Metropole* 1989 und der unlängst verstorbene Verleger Siegfried Unseld beklagen sich über die neuste deutsche Literatur, die Popliteratur, weil sie angeblich sämtliche bisher qualitative Kategorien der Literatur zerstöre.

⁶² Vgl. dazu Kapitel *Popliteratur. Die Entstehung*.

⁶³ Die Popliteratur der 1990er Jahre, um an dieser Stelle auszuholen, ist auf der Suche nach aktuellen Identitäten. Damit unterscheidet sie sich von der Popliteratur der 1960er und 1970er Jahre, die die Identität als Rebellion nach außen ausdrücken. Sie unterscheidet sich darin zudem von jener der achtziger Jahre, die die Identität als Rebellion nach Innen, als ‘Neue Subjektivität’ oder ‘Neue Innerlichkeit’ ausdrückte. Die Suche nach eigener Identität ist in den neunziger Jahren durch das Spiel mit diversen Identitäten ersetzt worden, oder wie Ute Paulokat sagt: „Die Popliteratur muss im Wandel ihrer Zeit betrachtet werden“, denn „sie verändert sich mit den jeweiligen gesellschaftlichen, politischen, ideologischen und technologischen Voraussetzungen. Damit ist sie ebenfalls als

betrachtend ist das Misstrauen der Literaturkritiker gegenüber jeder Neuheit in der Literatur, und auch Kunst allgemein gesehen, schon bekannt. Denn jede Neuheit stellte die gewohnten Grundlagen und ihre Denkweise in Frage und forderte gleichzeitig ein Umdenken, das kurzum Unklarheit in der Literaturwissenschaft sowie in den Köpfen der Kritiker entstehen ließ.

Obwohl reichlich Widerstand (seit den sechziger, vor allem aber seit den achtziger Jahren) zu spüren und in Form von Kritik zu lesen war, geht das 'Projekt – Popliteratur' dennoch auf. Ein Beispiel dafür dient Patrick Süskinds Bestseller *Das Parfüm*⁶⁴ aus dem Jahre 1985. Es ist ein dominantes Beispiel unter mehreren, das den Erfolg (die Popularität) der deutschsprachigen Literatur auf internationalen Ebene bewiesen hat. Die Literaturbetriebe haben ihre Politik und Strategie geändert, indem sie die 'Rüstung' der etablierten oder auch hohen Literatur angekratzt und sie der Popliteratur (diesbezüglich auch der populären Literatur - wie Süskinds Beispiel zeigt) ausgeliefert haben. Sie vermischten den einst genannten literarischen Kanon mit etwas, das weder der etablierten noch der von den Kritikern zugeordneten trivialen Literatur gehörte.

3.4.4 Begriffsbestimmung: Was ist Popliteratur überhaupt?

Die Begriffsbestimmung von dem, was Pop ist oder was als Pop angesehen werden kann oder was dazu zählen darf ist, wie bereits gezeigt, keineswegs eindeutig und einfach. Johannes Ullmaier sagt, dass der Begriff Popliteratur wie auch Pop selber „diskurskinetisch“ (2001: 15) sei. Wie bei der Definition von Pop ist auch die Definition von Popliteratur eine dichotome Angelegenheit. Vor allem liegt die Dichotomie darin, dass sich 'Pop an sich' nicht genau definieren lässt. In dieser Untersuchung soll der Begriff nicht 'definierungsfähig' sein, doch muss betont werden, wenn man es geschichtlich betrachten würde, sollte Pop ständig neu definiert werden.

Um Popliteratur überhaupt festlegen zu können, muss gesagt werden, dass sie zu jeder Zeit 'umwandlungsfähig' ist und sich mit „den jeweiligen gesellschaftlichen, politischen,

Teil der nationalen Identität und Spiegel gesellschaftlicher und kulturgeschichtlicher Phänomene anzusehen“ (2006: 74).

⁶⁴ Zu betonen sei an dieser Stelle, dass Patrick Süskinds Bestseller *Das Parfüm* zwar zur populären Literatur gehört nicht aber zur Popliteratur.

ideologischen und technologischen Voraussetzungen“ (Paulokat 2006: 74) verändert. Als bestes Beispiel dafür dient die Pop-Art, die bestimmte Dinge aus dem Alltag zu Kunstwerken machte. So brachte auch die Popliteratur bekannte Dinge aus dem Alltag zum Vorschein, die die Menschen wieder zum Lesen angezogen haben. Thematisch also stützen sich Künstler der Pop-Art, wie auch Popliteraten, auf die aktuellsten Neuerscheinungen aus den Massenmedien und ihre Modeerscheinungen. Es handelte sich um nicht lang anhaltende Impulse, die sehr schnell schwinden. Mit dem Schwinden dieser Impulse und dem Aufkommen neuerer Impulse ändern sich die Definitionen von Popliteratur. Da die Popliteratur ähnlich wie Pop-Art mit vorgefundenen Elementen und Prinzipien des Alltags arbeitet, indem diese durch Montage, Collage und sprachliche Persiflage zusammengefasst werden, entsteht eine Ästhetik und Kunstform, die man unterschiedlich deuten kann. Für die Einen ist es ein ‘außerordentliches’ Kunstwerk für die Anderen ist es nur eine „wertneutrale Annahme der trivialen Konsumkultur“ (Thomas 2000: 278). Wie soll man demnach eine eindeutige Definition erteilen?

Der Popliteratur und der Pop-Art ist noch ein weiteres Merkmal gemeinsam. Es ist die Position, welche beide Künste gegenüber der Trivialen- oder der Hochkultur einnehmen. Beide stellen sich gegen die Kanonisierung der Künste und appellieren auf eine Freiheit auf dem Gebiet künstlerischer Kreativität und künstlerischer Selbstdarstellung. Die künstlerische Selbstdarstellung liegt wie in der Popmusik in der Vermarktungs- und Inszenierungsstrategie, die den zentralen Bestandteil der Popkultur ausmachen.

Popliteratur – so könnte man sie kurzfristig definieren – ist eine auf die Popkultur⁶⁵ samt ihrer Merkmale gestützte Literatur, die durch Phänomene des Alltags auf inhaltlicher, thematischer, formaler und stilistischer Ebene literarisch verarbeitet und ‘hergestellt’ und auch dementsprechend kritisch beobachtet wird. Dies bedeutet darüber hinaus, dass die Popliteratur zu jedem Zeitpunkt der Betrachtung gegenwartsbezogen ist, und dass man eine Definition der

⁶⁵Im ersten und zweiten Kapitel dieser Untersuchung war schon die Rede über die unterschiedlichsten Deutungen von Kultur, die sich auch auf die Deutung der Popkultur reflektiert. Aus diesem Grund, möchten wir um Klarheit zu bieten, den hier verwendeten Begriff Popkultur als Ausdruck der alltäglichen, gesamtsozialen Lebensweise verstehen. D.h. eine Lebensweise verstehen, die durch soziale, politische, traditionsreiche Elemente aber auch durch s.g. Subkulturen wie beispielsweise die Jugendkultur (mit ihren Selbstinszenierungs- und Distinktionsstrategien) geprägt wird. Ein zusätzlicher Ansatzpunkt dieser Begriffsbestimmung der Popkultur ist, dass sie sich auf die Gegenwart bezieht und dass sie sich dementsprechend ändert und entwickelt. Nur mit dem Hinblick auf den gegenwärtigen Moment kann sich eine ‘jede Popliteratur’ abgrenzen und kurzfristig definieren lassen.

Popliteratur nur im Hinblick auf die Gegenwart geben kann. Sobald sich die Gegenwart ändert, so ändert sich auch die jeweilige Popliteratur. Deswegen kann nie die Rede nur von einer Popliteratur sein, sondern immer von bestimmten (gegenwartsbezogenen Literaturen). Eine grobe Einteilung (Definierung) der Popliteratur wird in dieser Arbeit auch als solche weiter verwendet. Dennoch ist an dieser Stelle zu betonen, dass für die fiktionalen Texte der Popliteratur es bisher keine präzise Klassifizierung in Subgattungen gibt, welche eine deutliche, bzw. deutlichere Differenzierung geben könnte. Die Klassifizierung der Popliteratur in I und II, welche grob die Popliteraturen als Oberbegriff hinsichtlich zeitlicher Abgrenzung hervorhebt, dennoch besagen sie wenig über die genauen Stilrichtungen auf welche die Autoren zu bestimmten Zeiten reagiert haben. Carsten Gansel und Burkhard Meyer-Sickendiek haben im Jahre 2018 unter dem Titel *Stile der Popliteratur* zum ersten Mal untersucht, ob man nicht doch die Popliteratur genau wie Popmusik, in Genres wie Rock, Punk, Soul, Elektro, Hardrock, Jazz oder Hip-Hop unterscheiden könnte. Dabei sollen popliterarische Texte auf importierte musikalische Stilrichtungen samt deren besonderen Soundpatterns und Rythmen untersucht werden, indem auf das Schreibverfahren jener Texte, die Auswirkung betrachtet werden soll, d.h. es soll erforscht werden, wie diese auf Stilrichtungen reagiert haben und unter dem Begriff Popliteratur subsumiert wurden.⁶⁶

3.4.5 Popliteraturen

Unterschiedliche Autoren und ihre Werke, die zwar zur Popliteratur gehören, unterscheiden sich häufig voneinander, da sie zu unterschiedlichen Zeiten unter unterschiedlichen historischen, gesellschaftlichen und politischen Umständen gewirkt haben. Aus diesem Grund spricht man oft von drei Phasen der Popliteratur (der sechziger, achtziger und der neunziger Jahre). Hier, wie bereits gesagt, wird die erste Phase unter dem Begriff Pop I untergebracht.

⁶⁶ Diese Arbeit wird nicht tiefgreifend die Auswirkungen musikalischer Stilrichtungen anhand popliterarischer Texte untersuchen, da es den Themenrahmen dieser Arbeit sprengen würde. Das Ziel dieser Arbeit liegt vor allem in einer allgemeingültigen Übersicht der Entwicklung der deutschsprachigen Popliteratur von ihren Anfängen bis Ende der 1980er Jahre. Auf die neusten Forschungsergebnisse, die sich auf die Literatur nach 1990 beziehen, welche in dieser Arbeit nicht in Betracht gezogen werden, soll trotzdem verwiesen werden, um ein möglichst kohärentes Bild der popliterarischen Entwicklungslinie zu geben und zu weiteren Forschungsarbeiten anregen zu können.

Die letzte Phase – Pop II – wird hier nicht aufgenommen. Vielmehr bedarf diese letzte Phase, ihrer Diversität wegen, ein eigenes Werk.⁶⁷

Thomas Jung spricht beispielsweise von Popliteratur im weiteren und engeren Sinne. Im weiteren Sinne des Wortes versteht er Popliteratur als „populäre Literatur“. Diese Bezeichnung entspricht dem, was wir als Pop I bezeichnet haben. Im engeren Sinne versteht er „Popliteratur“, die unserem Begriff Pop II entspricht. Darunter denkt er vor allem an die westdeutsche Literatur nach 1995, also eine Literatur die im westdeutsch-kapitalistischen Kontext entstanden ist. Aus diesem Grund entsteht parallel zu diesem Werk noch ein Werk, das sich der zweiten Phase (Pop II) ausführlich widmet. Wir halten in dieser Untersuchung an den Begriffen Pop I und Pop II fest, vor allem, weil der Begriff „populäre Literatur“ (im Sinne von Jung gedacht) nicht mit dem Begriff Pop I übereinstimmt bzw. definiert werden kann. Der Grund dafür liegt im Adjektiv ‚populär‘ was uns zu sehr an den Anschein von Beliebtheit, Mode, Erfolg und Bestseller – kurzum Popularität – erinnert und nicht ganz im Sinne von Pop I zu sein scheint.

Unter Pop I verstehen wir, was auch Ute Paulokat unter den Begriff „Populärliteratur“ (2006: 78) versteht: „aktuelle Bestseller aber auch kannonisierte Klassiker“. Aber im Unterschied zu Paulokat zählen wir nicht die „breite Sparte von Unterhaltungs- und Trivilliteratur“ dazu, denn diese nimmt unseres Erachtens eine eigene, von der Popliteratur und der etablierten Literatur autonome Position innerhalb der Literaturskala ein. Obwohl die Popliteratur einige Züge der Trivilliteratur beinhaltet, dürfen diese miteinander nicht verwechselt werden. Beide, jede für sich, ist ein autonomer Bereich in der Literatur.

Unter Pop I verstehen wir also die Entstehungsphase der Popliteratur, die die Grenzen zwischen der Trivilliteratur und der etablierten Literatur allmählich aufgehoben hat. So kann heute, wenn von Pop II die Rede ist, nicht mehr von einer trivialen oder etablierten Literatur gesprochen werden. Es kann nur von Nuancen der Popliteratur die Rede sein, welche es, wie

⁶⁷ In einem weiteren Buch zur Popliteratur II, bzw. zur Popliteratur nach 1990, das für das Jahr 2020 geplant ist, soll neben einer allgemeinen Übersicht zur Entwicklung der zweiten popliterarischen Phase noch tiefergehender das Verhältnis von musikalischen und literarischen Formen in theoretischer aber auch analytischer Sicht untersucht werden. Dabei sollen vor allem die Werke Christian Krachts und Benjamin von Stuckrad-Barres herangezogen werden.

Gansel und Meyer-Sickendiek (2018: 7) es versuchen, im Sinne popmusikalischer Genres wie Rock, Punk, Soul, Elektro usw. nach literarischen Subgattungen genauer zu definieren.

3.5 Kriterien der Popliteratur: Textimmanente und textexterne Faktoren

Zu den *textexternen Faktoren* gehört vor allem der Autor selbst, denn er ist für die Produktions- und Rezeptionsästhetik verantwortlich. In diesem Zusammenhang kann man von einem popartigen oder auch popimmanenten Verhältnis von Autor und Werk sprechen, wie auch von einer öffentlichen Darstellung und Auswirkung von Autor und Werk. Es kann nicht geleugnet werden, dass die Popliteraten in den meisten Fällen jung sind. Dieses 'jung sein' steht in einer sehr engen Beziehung mit dem Phänomen der Jugendlichkeit. Die Begriffe Jugend und Jugendlichkeit bedeuten wiederum, dass es sich um popsozialisierte Gruppen handelt. Also Gruppen, die einen starken Bezug zur popkulturellen Sphäre haben. Zur popkulturellen Sphäre aber zählt nicht nur ein schönes, modeentsprechendes Äußeres, oder ein zur jeden Gelegenheit passendes Outfit, sondern ein starker, dominanter Bezug zur Popmusik. Wenn man über die Popliteraten spricht, dann spricht man nicht nur von jungen Autoren, sondern von mehr oder weniger jugendlichen Autoren, die sich selbst als Stars fühlen und damit den Habitus der Popmusiker annehmen, sich inszenieren und rühmen lassen. Es sind Autoren, die sich mehr oder weniger wie Musiker verhalten. Nicht wegzudenken ist ihre Fähigkeit sich selbst gut zu vermarkten. Popliteraten meiden nicht, wie Literaten es früher zumeist taten, die Öffentlichkeit. Sie präsentieren sich bereitwillig den Medien, d.h. sie sind in Lifestyle-Magazinen, Talkshows und auf Postern zu finden.⁶⁸ Sie kreieren ein bisher unbekanntes Schriftsteller-Image, das nicht zuletzt das Gesamtbild der Popliteraten ausmacht.

Ein weiteres wichtiges Merkmal ist, dass die meisten PopliteratInnen neben ihrer Tätigkeit als Schriftsteller noch einen Nebenjob ausüben. Einer dieser Berufe ist der des Journalisten. So entsteht eine Mischung ambitionierter popliterarischer und journalistischer Arbeit. Diese Mischung macht es oft unklar, wo ihr eigentlicher Arbeitsschwerpunkt liegt. So werden sie in journalistischen Kreisen meist als Popliteraten verstanden und in popliterarischen Kreisen als

⁶⁸ Vor allem bezieht es sich auf die Pop II-Generation der Autoren wie Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre (die Tristesse Royal Autoren).

Journalisten. Nicht selten haben unterschiedliche Popliteraten den gleichen Beruf und ähnliche Schreibweisen und sind dazu noch persönlich gut befreundet (z.B. die Tristesse Royal Autoren). Trotzdem behaupten viele dieser Schriftsteller (wie Stuckrad-Barre in Vogt 2000), dass man sie trotz vieler Ähnlichkeiten nicht als eine Gruppe bezeichnen solle, weil jeder Autor an sich eine eigene Denk- und Schreibweise hege.

Wenn man den literarischen Markt in Betracht zieht, dann sind noch weitere Merkmale erkennbar, die sich auf die Popliteraten beziehen. Nicht nur jedes einzelne Werk der Popliteraten an sich wird von dem literarischen Markt in Betracht gezogen, vielmehr bewertet dieser den außerliterarischen Moment dieser Schriftsteller, d.h. er bewertet einen Schriftsteller nach seiner Präsenz in der Öffentlichkeit. Auch hier spielt das Prinzip der Pop-Industrie eine bedeutende Rolle, denn sie zieht den bisher distanzierten literarischen Markt in die Marketing-Kampagnen ein. Der literarische Markt vermarktet popliterarische Werke im Stil der Popindustrie (häufig) in Form günstiger Taschenbuchexemplare.

Die Verlage arbeiten wie jedes erfolgreiches Unternehmen es tut - mit passendem 'corporate Design'. Corporate Design bedeutet eine gute Vermarktung von ausgewählten Büchern und sorgt dafür, dass die 'Marke' des Buches die Aufmerksamkeit der Leser weckt und dabei als Marke originell bleibt. Die Covergestaltung der popliterarischen Werke ist demnach meist grell-bunt auffallend mit einem unüblichen Layout. Diese Indizien grenzen die Popliteratur von der traditionellen Literatur in visueller Hinsicht ab, und 'sagen' dem Leser, es handle sich hier um Jugend, Pep, Szene, Musik und Film.

Wichtig für die Popliteratur ist wie gezeigt die Vermarktungsstrategie. Aber wie und von wem diese Literatur aufgenommen oder rezipiert wird gehört ebenfalls zu den wichtigen textexternen Faktoren. Zu betonen ist, dass sich nicht die Autoren selbst den Namen 'Popliterat' gegeben haben. Die Begriffsbildung muss den Kritikern, Lektoren, Verleger und Literaturwissenschaftlern zugeschrieben werden. Sie stigmatisierten die Literaten und ihre Literatur mit dem Begriff Pop, um diese nach dem Klassifizierungsschema zu trennen, bzw. sie von der exklusiven und elitären hohen Literatur zu distanzieren, indem sie die Popliteratur ohne Vorbehalt mit den neuen Medien gleichgesetzt haben und diese der jüngsten Leserschaft zugeschoben haben.⁶⁹ Der Käufer selbst ist demnach auch zu einem wichtigen textexternen

⁶⁹ Žagar-Šoštarić, Petra 2008: 341-353 und vgl. dazu Žagar-Šoštarić, Petra 2015: 213-227.

Faktor geworden. Er kauft und rezipiert den Kritikern zufolge die Popliteratur gleichermaßen wie die Popmusik. Ein popliterarisches Werk wird wie eine CD oder DVD nicht als ein Kunstgegenstand, sondern als Gebrauchsgegenstand verstanden.

Was die Leser einerseits und den Literaturbetrieb andererseits angeht, so nahmen sie die Popliteratur unterschiedlich auf. Ein Faktor der Bewertung findet sich bei beiden Gruppen: Die Popliteratur wurde über die Maßen von der Kritik wahrgenommen. Von der ersten Gruppe wurde sie sehr positiv gesehen, von der zweiten eher negativ. Die Leser, ein popsozialisiertes Publikum, fand in der Popliteratur, Unterhaltung und ein Lebensgefühl wieder. Die Kritiker dagegen, die traditionelle Literaturkritik verteidigend, fanden in der Popliteratur kein künstlerisches Element wieder, welches diese Literatur als Literatur im traditionellen Sinne des Wortes ausmachen könnte. So wurde sie mit Empörung und als kunstarm (und qualitätsarm) dargestellt/beschrieben.⁷⁰

Was *textimmanente Faktoren* angeht, so handelt es sich hierbei um die inhaltliche Darstellung eines bestimmten Lebensgefühls im Werk, das sich auf die Gegenwart – um die Zeit 1990 – bezieht. Das Lebensgefühl wird in Form von Momentaufnahmen des Alltags vor allem des jugendlichen Alltags vermittelt. Die Handlung, wenn man es überhaupt so nennen darf, basiert auf absurden, tragischen, komischen, banalen Geschichten, die sich um das Thema Musik, Medien, Mode, Drogen, Party und Liebe drehen und die meist von einem rat- und abenteuerlosen aber urbanen Ich-Erzähler erzählt werden.

Popliteratur bedient sich der Motive der Jugend- oder Adoleszenzliteratur. Es sind Motive wie beispielsweise: Orientierungslosigkeit, Selbsthass, Suizid, Ratlosigkeit, Liebeskummer, zwischenmenschliche Kommunikationsprobleme und vor allem die Suche nach der eigenen Identität und der Gruppenidentität. Popliteratur ist also nicht nur ein Abbild popliterarischer Phänomene. Popliteratur ist der ästhetischen Struktur nach selbst Pop. Sie appelliert an die Einfachheit der Sprache, an einfache Erzählstruktur, an eine Vielfalt innerer Monologe und Dialoge, an ein hohes Maß an Selbstreferentialität – gestützt auf medial gesampelte Gegenstände der Wirklichkeitsmomente. Der Erzählton erinnert stark an den Ton aus den Werbungen und der Sprache der Jugendlichen (Patterns). Viele Autoren experimentieren mit

⁷⁰ Vgl. dazu weiter Žagar-Šoštarić, Petra/Jurin, Suzana 2012: 239-249.

Wörtern und schaffen neue Wortschöpfungen, die für eine bestimmte Komik sorgen, die ansonsten eher aus Comicheften bekannt ist. Die Popliteraten übernehmen auch die Ästhetik der Musik- und Videoclips, wo auf schnelle Schnitte und Perspektivenwechsel hingearbeitet wird.

Popliterarische Texte werden multimedial also aus Musiktexten, Text-Bild-Ausschnitten zusammengesetzt. Was aber im weitesten Sinne des Wortes die Idee oder den Impetus der Popliteratur ausmacht, bleibt trotz vieler Überlegungen und vorhandener Merkmale, die die Popliteratur als solche bekannt geben, unklar. Gerade dieser Aspekt wurde von den professionellen Lesern oft herangezogen. Die Intention der Popliteraten kann nicht deutlich definiert und herausgearbeitet werden. Meistens ist die Charakterisierung der Popliteratur durch ihre Grenzüberschreitung zwischen der trivialen und der elitären Literatur beschrieben, die dennoch nicht deutlich genug die Popliteratur herausdifferenziert. Was man eventuell darunter verstehen kann ist, dass Popliteraten einerseits ihren literarisch-künstlerischen Ambitionen nachgehen aber auch die breite Leserschaft unterhalten und amüsieren möchten. Es ist zwar eine kontradiktorische Zusammensetzung, die die Literaturskala von 'hoch' und 'niedrig' nie zugelassen hat, weil ein Kunstwerk den ästhetischen Wert an sich besitzen muss und nicht in der Vielzahl der Leserschaft also einen Wert außerhalb ihrer selbst. Dennoch ist die Popliteratur eine Mischung von beiden Merkmalen. Gerade dieses löste eine stark heterogene Rezeption aus.

Der Impetus der Popliteratur ist aber nicht nur in ihrer Grenzüberschreitung zwischen der Hochkultur und der Trivialkultur zu erkennen, sondern auch in der Ironie gegenüber der gegenwärtigen Wohlstandsgesellschaft. Wo Pop I noch sehr provokativ konservative Werte auf den Kopf stellte, bemüht sich Pop II durch einen schimmernden Oberflächenschein die gegenwärtigen Werte der Gesellschaft nicht zu verändern aber auf ihre 'krankhaften' und 'naturabweisenden' Momente und Merkmale aufmerksam zu machen. Dies gelingt der Popliteratur durch Ironie, Übertreibung und Wiederholung alltäglicher, unbedeutender, multimedial geprägter Ereignisse und Erscheinungen, wie auch mit Hilfe der Groteske und des Sarkasmus.

Es ist offensichtlich, dass anhand der aufgelisteten textexternen und textimmanenten Faktoren, kein einheitliches Bild der Pop-Texte ergibt. Es bleibt wegen einer Vielfalt unterschiedlicher Kriterien „jede unspezifische Einordnung eines Autors in die Sparte ‘Popliteratur’ weitgehend leer“ wie Johannes Ullmaier (2001: 18) beschreibt. Seit 2012 Marcus Tillmann seine Studie unter dem Titel *Populäre Musik und Pop-Literatur* verfasste, ist zum ersten Mal in der Geschichte der Popliteratur der Versuch unternommen worden, die musikalische und literarische Produktionsästhetik auf intermedialen Ebene systematisch zu vergleichen. Gansel und Meyer-Sickendiek schließen auf diese Studien mit dem Werk *Stile der Popliteratur* wie bereits erwähnt an. In dieser Arbeit wird die Rolle der Musik im Allgemeinen neben anderer wichtiger textexterner Elemente hervorgehoben, um das Gesamtbild einer jeden Popliteratur auszumalen.

3.5.1 Popliteratur und Politik

Einen starken Einfluss der Politik auf die Literatur ist vor allem in Pop I – in der Literatur der 1960er und 1970er Jahre – zu finden. Die Literatur der 1960er Jahre baut sich wegen einer tiefgreifenden gesellschaftlichen Krise gegen die politisch-gesellschaftliche Ordnung auf. Provokation, Protest und radikaler Verantwortungslosigkeit gegenüber der damaligen Politik zeichnen die Popliteraten und ihre Literatur aus. In den 1970ern spricht – wie Paulokat schreibt – die Literaturgeschichte von einer „Tendenzwende“ hin zur „neuen Subjektivität“ (2006: 98). In den 1980ern Jahren reagierten die Popliteraten auf politische Umstände so z.B. auf die zunehmende Verschmutzung der Umwelt, in dem sie sich beispielsweise in Umweltschutz- und Anti-Atombewegungen engagierten. Dieses Engagement war transparent oder weniger transparent in die literarischen Texte eingebettet. Die Popliteraten der achtziger Jahre besannen sich verstärkt zurück auf politisches und gesellschaftliches Engagement. Es lässt sich hier eine zyklische Bewegung der Literatur in Form von ‘Politisierung’, ‘Entpolitisierung’ und ‘Repolitisierung’ beobachten. ‘Politisierung’ der Literatur entspricht den ausgehenden 1960er Jahren, worauf die Literatur der 1970er Jahre mit einer Rückkehr zur Innerlichkeit oder Introspektive in Form von ‘Entpolitisierung’ reagierte, um sich in den 1980er Jahren ‘repolitisierend’ auf das Umweltbewusstsein und auf Friedensbewegungen zu stützen. In den 1990er Jahren, um auch diese hier zu kontextualisieren, wo es (angeblich) keinerlei politische Ambitionen und Assoziationen mehr gibt und alles angeblich an einer Oberflächlichkeit des

Alltäglichen hängen bleibt, antworten Künstler und Jugendliche mit Hedonismus und einer trügerischen, scheinbaren Spaßgesellschaft. Popliteratur (ob Pop I oder Pop II gemeint) steht in Zusammenhang mit der Politik.

Zu betonen ist aber, dass Popliteratur, wenn man sie mit der Politik in welcher Art und Weise auch immer zusammensetzen oder gleichstellen würde, per definitionem sofort aufhören würde Pop zu sein. Der Grund liegt darin, dass Pop (im allgemeinem Sinne des Wortes verstanden) demnach auch die Popliteratur kein ausgearbeitetes Programm hat und demnach selbst nicht als Programm verstanden werden kann. Die Annahme, dass Pop etwas programmatisch verändern möchte ist falsch. Pop verspricht keine Erlösung vom Elend, hervorgerufen durch gesellschaftlich-politische Krisen, beispielsweise durch Kriege. Pop lenkt die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Ursachen und Folgen, die durch moralloses Handeln ausgelöst wurden. Demnach kann man sagen, dass sich Pop über das Schicksal eines jeden Menschen belustigen oder trauern kann und sich gegen jeden, so auch gegen die Politik und deren Regeln, respektlos oder respektvoll verhalten darf.

Wirft man einen Blick auf die Popliteratur in der Literaturgeschichte, wie beispielsweise die von Max Ernst, dann kommt eine Frage auf, ob nicht die jeweiligen Popliteraturen bzw. deren Schreibweisen subversive Kräfte besitzen? Denn nicht selten sind Thesen zu lesen, wie Paulokat (2006: 102ff.) sie auffasst, „dass die Popliteratur [sich] im Laufe der Zeit von einer Literatur gesellschaftlicher Außenseiter (gemeint ist die Literatur der 1960er) zu einem Etikett der Unterhaltungsindustrie gewandelt habe (hier die Literatur der 1990er).“ „Politische Gehaltlosigkeit“ ist nach Paulokat eins der größten Vorwürfe, die den Popliteraturen – vor allem aber denen der 1990er Jahre – entgegengebracht wird. Dabei ist die Popliteratur der 1990er nicht so ´unpolitisch´ und ´unkritisch´, wie es den Anschein hat. Die Jugend bzw. die Jugendlichkeit, als der eigentliche Träger der Popkultur, scheint zwar sehr unpolitisch zu reagieren, doch muss betont werden, dass man heute nicht auf die gewohnten Weisen politisch reagieren kann. Der Grund liegt darin, dass jede Art von Protest schon ausgeübt wurde.

Die Eltern- und Großelterngenerationen hatten jede Art von Rebellion und Protest durchgeführt. Auf die Straße zu gehen und zu protestieren ist heute schon Selbstverständlichkeit geworden und kaum jemand nimmt noch wirklich Notiz davon. Das,

was einst Protestkultur war, ist heute Mainstream geworden. Die einzige Art heute noch zu protestieren und gehört zu werden, ist, im allgemein akzeptierten Zustand nicht mehr zu rebellieren. Der Grund: Weil alles schon ausgeschöpft und die Rebellion zum Bestandteil des gesellschaftlich-politischen Systems geworden ist. Ein letztes Tabu also, das noch nicht gebrochen ist und das von den Popliteraten bearbeitet wird, ist ein „reaktionäres Verhalten“ (Bessing 2005: 119) der Reaktionslosigkeit, das von der Kritik nicht erkannt und aus diesem Grund anscheinend pluralistisch meist negativ wahrgenommen wird.

4 Autoren und ihre Werke

Da in den vorigen Kapiteln ausführlich der Begriff Pop im weiteren und engerem Sinne erläutert wurde, und nachdem auch die Geschichte der Popliteratur, vor allem begrenzt und mit Bezug auf die Geschichte der Popliteratur bis in die 1980er Jahre in Deutschland aufgerollt wurde, so wird in diesem Kapitel an Hand konkreter Beispiele der Einfluss des Pop (der Pop-Prinzipien) auf das Schaffen der bereits erwähnten Literaten hervorgehoben.

Es geht hier also um die Entwicklung der Popliteratur von den ersten Vertretern der Popliteratur in Deutschland bis hin in die Jahre um 1980. Dabei muss berücksichtigt werden, dass es sich um unterschiedliche literarische Verfahren handelt, die unter denselben Namen 'geführt' werden.

4.1 Rolf Dieter Brinkmann und die Popliteratur und -Kultur der 1960er Jahre

Rolf Dieter Brinkmann wurde am 16. April 1940 in der Kleinstadt Vechta geboren. Die Stadt hatte damals 14.000 Einwohner und war eine ländlich geprägte Kleinstadt. Dort erlebte Brinkmann die Schrecken des Krieges. Sein Leben lang hat er sich von Angst- und Gewaltgefühlen nicht loslösen können. Er entstammt einer Familie, die in bescheidenen Verhältnissen lebte. Sein Vater war Angestellter beim Finanzamt und seine Mutter war Hausfrau. Beide waren sehr religiös, so wuchs auch Brinkmann in einem sehr religiös geprägten Umfeld auf.

Er besuchte, als älterer Sohn, das Gymnasium und war kein guter Schüler, außer im Fach Deutsch. Er verfügte schon sehr früh über eine außergewöhnliche Sprachsensibilität und Belesenheit. Leider wurde seine Begabung von den Lehrern nicht erkannt. Dies führte bei Brinkmann zu Aggressionen, die er als Trotz, nicht verstanden zu werden, verbal ausdrückte.

Als seine Mutter an Brustkrebs erkrankte, war er gerade sechzehn Jahre alt. Nach ihrem Tode wurden seine ohnehin schwachen schulischen Leistungen immer schwächer, so dass er zuletzt die Schule verlassen musste. Sein Vater besorgte ihm kurz darauf eine Lehrstelle beim Oldenburger Finanzamt. Dort aber blieb er nicht lange.

Um zu überleben nahm er unterschiedliche Tätigkeiten an und ging auf Reisen. Mit achtzehn Jahren hatte er schon etliche (empfindsame) Gedichte geschrieben, die in Essen veröffentlicht wurden. 1962 wurde sein erstes Buch, der Gedichtsband *Ihr nennt es Sprache* gedruckt. Im gleichen Jahr zog er von Essen nach Köln. 1963 arbeitete er an der Erzählung *Die Bootsfahrt* und immatrikulierte sich für ein Studium an der pädagogischen Hochschule. Ein Jahr später heiratete er Maleen Kramer. Sie bekamen im gleichen Jahr einen Sohn Robert, der behindert zu Welt kam.

Brinkmann war ein „Büchermensch“ (Geduldig 2008: 6). Er lebte für die Literatur, indem er sie laß und produzierte. Als professioneller Schriftsteller, der oft am Rande des Existenzminimums lebte, versuchte er trotzdem vom Schreiben zu leben. Dieter Wellershoff, der damalige Verlagsdirektor bei KiWi (Kiepenheuer und Witsch), erkannte sein Talent und veröffentlichte 1965 sein Erzählband *Die Umarmung*. Den Höhepunkt seines Schaffens aber erlangte Brinkmann im Jahre 1968 mit seinem (einzigem) Roman *Keiner weiß mehr* und dem Lyrikband *Die Piloten*. Sein Roman wurde sogar (was früher wie auch heute nur wenigen Werken widerfährt) in der Zeitschrift *Der Spiegel* rezensiert. Marcel Reich-Ranicki sagte sogar, dass die Werke Brinkmanns wichtige Publikationen sind, in denen man erstaunlich viel Sensibilität findet. Zu bemerken ist, dass die Lyrik Brinkmanns von Seiten der Kritiker und (einiger) Leser ´gut´ aufgenommen wurde, im Gegensatz zu seinem Roman, dem – darüber wird ausführlicher in den nächsten Kapiteln die Rede sein – eine heftige Kritik entgegenschlug, vor allem wegen der Übertonung des Sexuellen und der nihilistischen Darstellung der Institution Ehe. Die robuste, vulgär-obszöne übertriebene Sprache führte bei den Kritikern zur Zensur. Dennoch wurde der Roman mit über 50.000 verkauften Exemplaren bekannt und rezipiert.

Seine produktivste Schaffensphase war die von 1966 bis hin ins Jahr 1969. Im Jahre 1971 zog er sich aus dem Literaturbetrieb zurück, um Materialien zum zweiten Roman zu sammeln. Als Stipendiat verbrachte er 1972 ein Jahr an der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom und 1974 übernimmt er eine Gastdozentur in Austin (Texas). Ein Jahr später reist er nach Cambridge zu einem Lyriktreffen, wo er am 23. April 1975 bei einem Verkehrsunfall ums

Leben kam. Kurz nach seinem Tode erscheint das Lyrikband *Westwärts 1&2*. Posthum ist er mit dem Petrarca-Preis ausgezeichnet.

Brinkmann war ein vielseitiger Autor, der bis zu seinem Tode (er war erst 35 Jahre alt) unzählige Werke veröffentlichte⁷¹, aber auch viele Werke und Projekte erst anfang und diese leider nicht beenden konnte. Hervorzuheben ist, dass in dieser Untersuchung kaum sämtliche Aspekte des Schaffens (wegen ihrer Vielfalt) dargestellt werden können.⁷² Um dennoch einen Überblick über sein Schaffen (vor allem was seinen einzigen Roman *Keiner weiß mehr* betrifft) gewähren zu können, müssen auch die Umstände in denen seine Literatur (also die Literatur der 1960er Jahre) entstanden ist, erklärt werden.

In der deutschen Literatur der sechziger Jahre gab es wenig Beschäftigung mit der populären Kultur Amerikas. Der Grund lag darin, dass die 'Neuorientierung' der Schriftsteller um die Gruppe 47 weniger einen neuen Anfang in der Literatur bedeutete, als eine Fortsetzung der Zeit vor 1933 und die Auseinandersetzung mit der Problematik der Nachkriegszeit (Schreckenszeit) Deutschlands. Es ist nicht zu leugnen, dass erst die späten 1960er Jahre, den Pop als wichtiges (weltweites) Phänomen hervorbrachten. Pop wurde – wie bereits gezeigt – in der Musik, im Film, in der Kunst und in der Literatur rezipiert. In Amerika fing Pop – im Unterschied zu Deutschland – sehr schnell an, eine bedeutende Rolle zu spielen.

Rolf Dieter Brinkmann war einer der ersten, der sich von der populären Kultur Amerikas beeinflussen ließ und diese an das deutsche Publikum zu vermitteln suchte. Er initiierte eine 'produktive' Rezeption dieser (vorerst verstandenen) Underground-Literatur. Als indirekter

⁷¹ wie z.B. Hörfunkarbeiten: *Auf der Schwelle*, 1971; *Tierplanet*, 1972; *Besuch in einer sterbenden Stadt*, 1973; Buchpublikationen: *Ihr nennt es Sprache*. Achtzehn Gedichte 1963-1964, 1964; *Le Chant du Monde*. Gedichte mit Radierungen von Emil Schumacher, 1964; *Die Umarmung*. Erzählung, 1965; *Ohne Neger*. Gedichte, 1966; *Raupenbahn*, 1966; *Was fraglich ist wofür*, 1967; *Godzilla*, 1968; *Die Piloten*. Neue Gedichte, 1968; *Standphotos*. Mit vier zweiteiligen Farbätzungen von Karolus Lodenkämper, 1980; *Gras*. Gedichte, 1970; *Aus dem Notizbuch Rom 1972/73*; *Westwärts 1&2*. Gedichte, 1975; *Rom, Blicke*, 1979; *Standphotos*, 1980; *Der Film in Worten*, 1985, *Erzählungen-In der Grube*. *Die Bootsfahrt*. *die Umarmung*. *Raupenbahn*. *Was unter die Dornen fiel*, 1985. Es wurden noch zahlreiche Einzelpublikationen veröffentlicht, die fortan nicht erwähnt werden, vgl. dazu weiter Späth: 119-202.

⁷² Da die Lücke der unzähligen Aspekte mit denen Brinkmann operierte nur schwer zu analysieren sind, ermöglicht die Rolf Dieter-Brinkmann Gesellschaft eine Einsicht in eine unerschöpfliche Informationsquelle mit dem Buch *Vechta – eine Fiktion*. Eine Link Liste auf: <http://literaturatlas.de/~la23/Startseite.htm>; Stand 09.04.2007 ermöglichte uns diese Einsicht. Leider ist diese Link Liste derzeit gelöscht und heute (den 04.07.2019) nicht mehr abrufbar.

Vorläufer Brinkmanns wird nicht selten Bertolt Brecht in Betracht gezogen. Durch seine intensive Beschäftigung mit der amerikanischen populären Kultur, verwendet er schon in den zwanziger Jahren den amerikanischen Begriff 'Song' und nicht 'Lied' oder gar das damals oft gebrauchte französische Wort 'Chanson'. Der Grund lag darin, dass er den Unterschied zwischen 'Chanson' ('Lied'/'Schlager') und 'Song' einsah und diesen mit der Einführung des amerikanischen Begriffes hervorheben wollte.⁷³ Eine Reihe weiterer Autoren wird erwähnt, die sich mit der amerikanischen populären Kultur auseinandergesetzt haben. Es handelt sich dabei einerseits um Max Frisch und Uwe Johnson, die sich zwar mit der populären Kultur auseinandersetzten, diese aber nicht in ihren Werken beschrieben haben, und andererseits um Alfred Andersch und Peter Rühmkorf⁷⁴. Max Frisch beispielsweise, beschäftigt sich in seinem Werk *Montauk* nur marginal mit der populären (alltäglichen) Kultur. Die Studentenbewegung aus dem Jahr 1968, spielt in seinem Werk, aber auch in seinem *Tagebuch 1967-1971* nur eine Nebenrolle. Zentral findet die Auseinandersetzung mit der populären Kultur in seinen Werken kaum statt. Frisch beschäftigt sich auch mit der populären Musik nur beiläufig.⁷⁵

Was Uwe Johnson angeht, so muss gesagt werden, dass er in den *Jahrestagen*, in denen das Leben der Protagonistin Gesine Cresspahl in New York (August 1967 - August 1968) geschildert wird, auch nur in wenigen Segmenten auf die populäre Kultur Amerikas eingeht.⁷⁶

Bis Anfang der 1960er Jahre gab es keine Versuche, die populäre Kultur und somit auch die in Amerika verbreitete (Beat-)Lyrik in Deutschland bekannt zu machen. Erst mit den Anthologien aus dem Jahre 1968 *Silver Screen* und *Acid*, die Rolf Dieter Brinkmann gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla veröffentlichte, wurde die Rezeption und das Interesse an dem Phänomen Pop größer. Brinkmann übertrug unter anderem die Gedichte Frank O'Haras unter dem Namen

⁷³ Zum Ausdruck kommt diese Hervorhebung, als Brecht 1928 die 'Songs' der *Dreigroschenoper* veröffentlichte. Der Unterschied zwischen 'Song' und 'Schlager'/'Lied' liegt darin, dass der Text im 'Song' ein wichtiger Bedeutungsträger ist und rhythmisch (mit der Rhythmik der Jazzmusik) beeinflusst wird, im Gegensatz zum 'Schlager' wo der Text nur eine Ergänzung zur Musik darstellt. Brecht geht auch in zahlreichen anderen Gedichten auf die populäre Kultur der Staaten ein, vor allem in jenen, die er im amerikanischen Exil schrieb (z.B. *Hollywoodelegien* aus dem Jahr 1942). Vgl. dazu weiter Lamping 1991: 87.

⁷⁴ Rühmkorf veröffentlichte 1960 ein Hörspiel unter dem Titel *Der Tod des James Dean*, wo der jung verstorbene Filmstar thematisiert wird. In den frühen sechziger Jahren betrieb er die amerikanische Beat-Lyrik zum ersten Mal intermedial in Nachtclubs zu Jazzmusik.

⁷⁵ Erkennbar ist es vor allem aus seinem *Tagebuch 1966-1971*, S. 112, wo er den Besuch der Jugend in den 1960er Jahren beschreibt. Es handelt sich dabei um eine Gruppe von Jugendlichen, die ihm im Jahre 1970 einen Besuch abstatten. Während des Besuches erzählt ihnen Frisch, dass er ein Konzert von Frank Zappas *Mother of Invention* gesehen hat. Es bleibt unklar, ob es sich um ein Konzert vor Ort oder nur auf dem Bildschirm handelte.

⁷⁶ Vgl. dazu Steinfeld 2000b: 26-27.

Lunch Poems. Er wurde – bis dato unbekannt – ein erfolgreicher und bekannter junger Dichter und Schriftsteller. Seiler (2006: 135) drückt seinen Erfolg folgendermaßen aus:

„Dass Brinkmanns Vermittlung so erfolgreich und folgenreich für die deutsche Literatur sein würde, lag vor allem daran, dass er sich als Teil einer Bewegung begriff, die das Gedicht aus dem Elfenbeinturm und dem in seinen Augen um sich selbst kreisenden politischen Muff der Nachkriegsjahre befreien wollte, um eine neue Generation von Autoren hervorzubringen, die sich von der amerikanischen populären Kultur und der gleichsam davon inspirierten Underground-Kultur beeinflussen ließ.“

Erst um 1950 wurde die amerikanische Prosa (und die Lyrik erst nach 1960) in Deutschland bekannt, bzw. sie wurde zügiger rezipiert. In der Zeitschrift *Akzente* veröffentlichte Walter Höllerer nach 1945 Gedichte⁷⁷, die unter den Einfluss der Beat-Poeten standen. 1960 veröffentlichte Höllerer die, in Zusammenarbeit mit Gregory Corso entstandene Anthologie *Junge amerikanische Lyrik*. Bis heute gilt diese Anthologie als die „erste prospektive Anthologie amerikanischer Lyrik nach 1945“ (Seiler 2006: 138). Die erste Auflage beinhaltete auch eine Schallplatte, auf der Autoren der ‘amerikanisch-britischen’ Beat-Szene (Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg und Gregory Corso) ihre Texte multimedial begleitet vorlasen. Das öffentliche Lesen, das unter anderem auf diversen Tonträgern aufgenommen wurde, ist zum wichtigsten Bestandteil dieser amerikanischen Literaturszene geworden. Es ist ein Plädoyer für die Integration von trivialen und alltäglichen Aspekten in Lyrik (aber auch in Prosa) geworden. An dieses Plädoyer hält sich auch Brinkmann.

Brinkmanns Anthologie *Silver-Screen* mit dem – in Anspielung auf Hölleres Band – Untertitel *Neue Amerikanische Lyrik*, wurde 1969 bei Kiepenhauer und Witsch veröffentlicht. Zu diesem Zeitpunkt hatte Brinkmann bereits die Lyrikbände *Godzilla* und *Die Piloten* veröffentlicht, die sich der populären Kultur widmeten. Seine Bände sind nicht nur an Hand der bearbeitenden Alltagsthematik bekannt geworden, sondern auch durch die Rezeption amerikanischer Pop-Motive. Der Herausgeber ‘bebilderte’ nämlich den Band *Acid* im Montageprinzip. Es bedeutet, dass unterschiedliche – nicht zusammenknüpfende – Elemente zusammengefügt werden. Bunte Collagen aus Photographien von Popstars, FilmschauspielerInnen und anderen Motiven, die aus Illustrierten ausgeschnitten wurden, sind zusammengefügt. Dieses Montageprinzip

⁷⁷ Walter Höllerer, geboren 1922 und 2003 gestorben, war Autor, Herausgeber, Literaturkritiker und -wissenschaftler. 1960 unterrichtete er an der University of Illinois und organisierte für Studierende die Reihe *Literatur im technischen Zeitalter* und 1961 *Sprache im technischen Zeitalter*. Vgl. weiter Höllerer: *Akzente* 2/1965: 128-131.

wurde zum ´Art-Marken-Zeichen´, denn es inspirierte Personen (Epigonen) aus dem popliterarischen Umfeld der späten 1960er und 1970er Jahren bis hin zu den 1980ern und demnach auch Rainald Goetz zur Imitation.

Der Band *Acid* ist außer der bunten Covergestaltung und dem chaotischen Montageprinzip aus diversen Illustrierten, noch wegen eines anderen Prinzips erkennbar und ´führend´ geworden, nämlich deswegen, weil neben Gedichten auch Prosatexte und theoretische Essays nebeneinander gestellt wurden, die stellenweise mit einem Comicstrip (von beispielsweise Frank O'Hara) unterbrochen wurden.

Auch *Silver Screen* unterliegt keiner ´Ordnung´ mehr. Der Unterschied jedoch zwischen der ersten Anthologie und der letzteren liegt darin, dass die erstere im Gegensatz zur letzten, die meisten Photos, Bilder usw. den bestehenden Texten angepasst war, d.h. dass zu jedem Text eine entsprechende Photographie oder Bild oder gar Comicstrip montiert war.

Brinkmanns Essay *Der Film in Worten*, der sich in *Acid* der bibliographischen Angaben anschließt, ist ausschlaggebend für die Rezeption der Popkultur in der deutschen Literatur. *Acid*, eine Sammlung unterschiedlicher Materialien aus der damals neusten amerikanischen Szene, bestand diesbezüglich aus Collagen-Texte amerikanischer Autoren wie Frank O'Hara, Ted Berrigan, Ron Padgett, Tom Clarcke, John Giorno oder Michael McClure.

Die Texte dieser Autoren verweisen auf die ´Idolisierung´ der Filmstars, den trostlosen, grauen Alltag eines Individuums, wie auf unwahre und unechte Versprechungen der Marketingindustrie aber auch auf die ´Übersexualisierung des männlichen Da-Seins´, das sich aus der Werbeindustrie entwickelte, entstand eine neue Erzählsprache und Stil, die als ´dirty speech´ zu bezeichnen ist. Diese ´schmutzig-vulgär-profane Sprache´ dient als ´ästhetisches´ Mittel, dass durch übertriebene pornographische Details den Alltag beschreiben soll, der von der Werbeindustrie hinreißend und vielversprechend inszeniert wird, der sich aber im realen Leben dennoch als falsch erweist.

Brinkmann gebraucht dieses ästhetische Mittel, um die ´normierte´, spießige Gesellschaft zu kritisieren. Sehr transparent kommt dieser Stil des ´dirty speech´ – außer in den Anthologien

und Gedichten – in seinem einzigen Roman *Keiner weiß mehr* zum Ausdruck, der in dieser Arbeit ausführlich dargestellt und analysiert wird. ‘Dirty speech’ deutet also auf die durch die Werbeindustrie hervorgerufene Übersexualisierung hin und wird als direkter Protest gegen die herrschende gesellschaftliche Ordnung in der Literatur eingesetzt. Das letztere kann auch als eine Provokation gedeutet werden, indem die Literatur die Gesellschaft – mit einer schamhaften, asozialen, primitiven, vulgären Sprache – schockiert.

Die Sprache bei Brinkmann ist durch modische Formulierungen und Trivialitäten geprägt. Brinkmann arbeitet gegen das herrschende, normierte literarische Konzept, dass man ‘etwas unbedingt irgendwo zuordnen muss’. Sein Konzept lautet demnach, dass man ‘nichts mehr irgendwo zuordnen kann’. Dieses deutet darauf hin, dass er gegen den übertheoretisierten, „erstarrten Gattungsbegriff“ (Müller 1999: 137) schreibt. Er ist der Meinung, dass man, wenn man die literarische ‘exklusive’ Tradition ändert, gleichzeitig auch die Gesellschaft ändert. Dieser Meinung war auch Leslie Fiedler, der Brinkmanns Schaffen bedeutend beeinflusste. Seiler äußert sich dazu mit folgenden Worten aus:

„Brinkmann bezieht sich auf die Theorien Leslie Fiedlers, wenn er eine veränderte, auf die subjektive Wahrnehmung ausgerichtete Weltsicht in der Literatur propagiert (die für Brinkmann durchaus auch durch drogenbedingte Rauschzustände verschärft werden kann) und sieht in dieser rein subjektiven Wahrnehmung eine >Erweiterung der Kunst<. Die Beats werden als Vorreiter dieser Veränderungen dargestellt, da bei ihnen ein erweitertes Bewusstsein in der Kunst die Grundlage für eine gesellschaftliche Umgestaltung bilden sollte.“ (Seiler 2006: 142)

Literatur müsse also der Gesellschaft und somit jedem Einzelnen ein neues Selbstgefühl verleihen, dass durch die Formel der Oberflächenphänomene zu Stande kommen kann. Zu dieser Formel gehören (popliterarische) Alltagselemente (oder Pop-Prinzipien des Alltags), die man nicht hochstilisieren kann, sondern die das bleiben und besagen, was sie sind: ein Film, eine Werbung, eine Dose Bier, Salat, Pepsi usw. Es sind Elemente die keine über(t)ragende Funktion im Werk darstellen. Diese Elemente sind nur das, wozu sie auch hergestellt sind. Diese neue ästhetische (normfreie) Wahrnehmung der Kunst beschreibt Brinkmann, indem er die neue amerikanische Schreibweise der bisherigen deutschen gegenüberstellt mit folgenden Worten:

„Der grundlegende Unterschied der neuen amerikanischen Gedichte zu den derzeitigen noch üblichen Gedichten abendländischer Machart ist, dass nicht mehr in Wörtern gedacht (und gelebt) wird, sondern in Bildern. So bringen die hier versammelten Gedichte auch keine Empfindungen, die man selber nicht hat, keine Gedanken, die man selber nicht denken könnte, ohne dass jedoch die Subjektivität dadurch gemindert würde. Nicht im ausgetüftelt Exquisiten zeigt sich die Subjektivität, sondern im Gebrauch eines Materials, das für viele teilbar ist.“ (Notizen 1972: 268)

Hieraus ist, nach Fiedler, der Begriff der Postmoderne zu erkennen. Die hohen kulturellen Ansprüche werden hier durch den aktuellen – durchaus notwendigen – Trend ersetzt. In den *Notizen* (1972) fasst Brinkmann seine Erfahrungen und sein Verständnis des Ineinanderfließens des Alltäglichen mit ‚anziehenden‘/markanten Objekten/Reizen aus der Umgebung, der Subjektivität und der populären Kultur zusammen, und dieses Ineinanderfließen oder Schmelzen deutet die Ära der Pop-Moderne oder der s.g. Post-Post-Moderne an.

4.2 Rolf Dieter Brinkmann als Schriftsteller

Obwohl der zentrale Untersuchungspunkt seines Schaffens für diese Arbeit der einzige Roman *Keiner weiß mehr* sein wird, sollte man keinesfalls seine lyrischen Werke außer Acht lassen. So sollen auch diese hier in Kürze dargestellt werden, weil gerade seine Lyrik (im Zusammenhang mit der Vermittlung amerikanischer Underground-Literatur und -Kultur) als Wendepunkt in der literarischen Verbreitung von Elementen, Motiven und Segmenten der Pop(ulären) Kultur anzusehen ist. Amerikanisch-britische populäre Kultur und Literatur integrierte Brinkmann zunächst in seiner Lyrik und später dann auch in seinen Prosatexten.

4.2.1 Brinkmanns Lyrik als Ausbruchsmoment des Pop in Deutschland

Von 1962 bis 1967 erschienen folgende Gedichtbände: *Ihr nennt es Sprache*, *Le Chant du Monde*, *Ohne Neger*, *&-Gedichte* und *Was fraglich ist wofür*. Der letzte Band erschien im Gegensatz zu den früheren bei dem etablierten großen Verlag KiWi (Kiepenhauer & Witsch). In diesen Gedichten, die sehr früh entstanden sind, gibt der Autor zu verstehen, dass die Filmikonen (wie z.B. Marilyn Monroe) der Unterhaltungsindustrie einen wichtigen Teil des menschlichen Kulturguts ausmachen. In dem Gedichtsband *Le Chant du Monde*, zählt

Brinkmann – im Stile O’Haras – alltägliche Dinge⁷⁸ auf. Er stellt scheinbar unwichtige und unattraktive Dinge des Alltags in den Mittelpunkt. Interessant ist vor allem, wie er beispielsweise im Gedicht *Schlesingers Film* mit knappen Worten einen Kinobesuch dichtet. Auch in *Von Walt Disney* fügt Brinkmann den Film als ein unausweichliches Element des Alltags in sein Schaffen ein.

Die frühen Gedichte geben deutlich zu erkennen, dass die Massenkultur (Popkultur) als wichtige Quelle seiner Inspiration dient. Dabei ist zu bemerken, dass er jene Kultur als zentrales Moment seines alltäglichen (Da)Seins weder verehrt noch verachtet (sondern vielmehr kritisch in Frage stellt).⁷⁹ Die Popkultur macht sein subjektives alltägliches und momentanes Empfinden aus.

1968 erschien der Gedichtband *Godzilla*, in dem der Autor den Einfluss der Sexualisierung der Gesellschaft durch die Massenkultur in den Mittelpunkt rückt. Diese aus der Massenkultur evozierte Sexualisierung kommt vor allem in seinem Roman *Keiner weiß mehr* überdeutlich zum Ausdruck. Die Gedichte aus *Godzilla* sind im popliterarischen Stil gestaltet. Sie sind nämlich auf Photographien spärlich bekleideter junger Frauen gedruckt.⁸⁰

Mit dieser ‘Collage’ möchte Brinkmann auf zwei wichtige Punkte aufmerksam machen. Erstens bezieht sich die optische Gestaltung dieser Gedichte auf die subjektive Bewusstseinsentwicklung vor allem der Frauen aber auch Männer. Das bedeutet, dass die Werbeindustrie in dieser Hinsicht einen großen Beitrag leistet. Zweitens, dass die Marketingindustrie durch ihre Werbung den sexualisierten menschlichen Körper zur Ware ‘degradiert’. Es bedeutet, dass dieser den Wert an sich verloren hat und seinen (Un-)Wert in der Vermarktung gefunden hat. Sybille Späth meint hierzu, dass „Der Band so konzipiert [ist], dass er den inneren Bedingungs Zusammenhang zwischen der Möglichkeit eines individuell

⁷⁸ Ein Bleistift/ein Blatt Papier/eine Tasse Kaffee/eine Zigarette/der letzte Schlager/der Rolling Stone etc.

⁷⁹ Die Annahme der damaligen ‘etablierten’ Kritiker wie Jost Hermand und Martin Walser, dass Brinkmann ein verbohrt und vernarrter Anhänger der populären Kultur ist, ist demnach falsch. Zu oberflächlich haben sie Brinkmann eingeschätzt, indem sie nicht eingesehen haben, dass er sich in seinen Gedichten kritisch zu definieren suchte. Es bedeutet weiterhin, dass er sich andauernd die Frage nach dem Sein der heutigen Gesellschaft, wie auch deren ‘neuen’ Werten gestellt hat.

⁸⁰ Vgl. dazu Brinkmann *Standphotos* 1972: 370.

befriedigenden Sexuallebens und den Erscheinungsformen einer vom Bild der Ware verzerrten Sexualität nachzeichnet.“ (Späth 1986: 162-163)

Brinkmann wollte also mit dem Band *Godzilla* den Dualismus verdeutlichen, der mit der Pop-Ära zu Stande kommt. Er wollte zeigen, dass der Mensch in der bunten und weit verbreiteten Werbung versinkt und die wahre Vorstellung für die Werte des Lebens verliert, indem diese durch Marketingwerte ersetzt werden. Seiler beschreibt diesen Dualismus folgendermaßen:

„Die Dichotomie, welche durch die erwähnte Überlagerung von Bild und Text entsteht – also von dem, was die Gesellschaft in den Augen der Werber als schön und sexuell stimulierend empfinden soll, und jenem, was allgemein als Abgrund menschlichen Sexualverhaltens angesehen wird – erzeugt die Spannung, die Brinkmann in *Godzilla* aufbauen möchte.“ (Seiler 2006: 151)

Aber nicht nur in *Godzilla*, sondern auch in seinen Erzählungen und vor allem in seinem Roman, ist diese Dichotomie sichtbar und es kann hier ein Bezug zu Horkheimer und Adorno festgestellt werden, die in der *Dialektik der Aufklärung* behaupten, dass die Kulturindustrie nicht „sublimiert“, sondern „unterdrückt“ (Adorno/Horkheimer 1984: 162).

Der Gedichtband *Die Piloten* ist eingeteilt in drei Kapitel, die jeweils von einem Comic eingeleitet werden. Der Comic steht also im Zeichen einer neuen Form von Wahrnehmung der Künste (somit auch der Literatur). Es bedeutet, dass Brinkmann die popkulturellen Motive nicht politisch aber auch nicht traditionell versteht, wie es unterschiedliche sozialistisch orientierte Gruppierungen in den 1960ern taten. Für Brinkmann ist der Comic ein neuer ‚Blickwinkel‘ auf die Gesellschaft hinsichtlich der populären Kultur. Die Literatur wird zum ersten Mal durch ein anderes ‚Erkennen‘ also durch ‚Dinge‘ der Alltagskultur bzw. populären Kultur von ‚einfachen‘, ‚bürgerlichen‘ Menschen wahrgenommen. Gemeinsam mit dem Comic kommt auch der ‚Hollywood-Film‘⁸¹ in *den Piloten* zum Ausdruck. Dies alles ermöglicht eine subjektive Wahrnehmung der Gesellschaft durch das Populäre.

Ähnlich wie in den erwähnten Gedichtbänden verfährt Brinkmann auch in den anderen lyrischen Werken (*Ihr nennt es Sprache; Le Chant du Monde; Was fraglich ist wofür; &-*

⁸¹ *Der nackte Fuß* von Ava Gardner, *Brief an Humphrey Bogart*, *Schon weit entfernt*, *Tarzan* etc. sind nur einige Gedichte, die sichtlich auf Hollywoodfilme rekurrieren und den Leser, Rezipienten an vergangene subjektive Momente erinnern. Es mag den Anschein verleihen, es handle sich um Banalitäten, doch gerade diese alltäglichen Momente geben uns zu wissen, welche große Rolle sie in der Gesellschaft haben und wie abhängig ein jeder Mensch davon ist. Vgl. weiter dazu Brinkmann *Standphotos* 1972: 295.

Gedichte; Ohne Neger; Frank O'Hara. Lunch Poems und andere Gedichte; Acid; Gras und Silverscreen). Auch Stereohörspiele (*Auf der Schwelle; Der Tierplanet; Besuch in einer sterbenden Stadt*) und Erzählbände (*Was unter die Dornen fiel; Die Bootsfahrt; In der Grube; Raupenbahn und Die Umarmung*) behandeln ähnliche Themen der Alltagserfahrung und verwenden die gleichen Motive und Elemente, die Brinkmann schon in seiner Lyrik behandelte.⁸²

4.2.2 Der Roman *Keiner weiß mehr*

Im Folgenden sollen Techniken (derer sich – wie gezeigt wurde – Brinkmanns Lyrik bediente) benannt und analysiert werden. Es handelt sich um popliterarische Elemente (Pop-Prinzipien), die zum ersten Mal in der Literaturgeschichte deutlich in den Vordergrund rücken. Bevor popliterarische Elemente aus dem Werk einer Analyse unterzogen werden, soll zunächst der Roman vorgestellt werden.

Der Roman *Keiner weiß mehr* erschien 1968, also zu der Zeit in der Brinkmanns Lyrikbände *Godzilla* und *Die Piloten* erschienen. Zu der Zeit lebte er, wie er es sich gewünscht hatte, in einer Großstadt, nämlich in Köln (im Gegensatz zu seiner Kleinstadt - Vechta). So kann sein Roman als zentrales Werk der Kölner Jahre betrachtet werden. *Keiner weiß mehr* ist ein autobiographisch gefärbter Roman, denn er handelt von den subjektiven Wahrnehmungen der Gesellschaft in der er (Brinkmann) lebt und arbeitet. Deutliche Indizien bekräftigen diese Aussage. Einer der Protagonisten heißt Rygulla (wahrscheinlich eine Anspielung auf seinen Freund – Ralf Rainer Rygulla) und viele Lebenssituationen, die im Werk geschildert werden, stimmen mit dem Leben Brinkmanns zu jener Zeit überein (zumindest, dass was aus den Untersuchungen zu Rolf Dieter Brinkmann bekannt ist)⁸³. Späth (1989: 38) behauptet sogar, dass der Roman nur ein weiteres Merkmal oder Zeichen für seine „Entfiktionalisierung des Schreibens“ sei. Zu bemerken ist, dass sich das Faktitive im Werk auf sein Leben bezieht, die

⁸² Ein Überblick, bzw. eine Liste über sein gesamtes Schaffen war unter: <http://www.brinkmannliteratur.de/004Werk.html> abrufbar. Diese Liste ist unter dieser Internetseite am 04.07.2019 nicht mehr vorhanden, d.h. sie ist gelöscht worden. Vgl. weiter Seiler 2006: 157-163 und Späth: 1989.

⁸³ Vgl. Späth 1989: 38.

Gewaltszenen im Werk dagegen sind als fiktional anzusehen. Dies trifft vor allem auf Situationen zu, in denen die Gewalt in der Institution Ehe an der Frau ausgeübt wird.

Den zentralen Augenblick bildet im Roman die Beschreibung, das Erkennen oder das Wahrnehmen alltäglicher Situationen. Von einer Handlung im eigentlichen Sinne des Wortes kann im Werk nicht die Rede sein, so ist der Inhalt des Werks auch nicht nacherzählbar, weil es sich um ein ständiges 'switchen' von alltäglichen Momentaufnahmen handelt. Hier bedient sich Brinkmann eindeutig der Mittel des Films. Dennoch kann man die Handlung auf zwei Schlüsselpunkte zusammenführen:

- 1) Es handelt sich um Spaziergänge durch die öde und langweilige Stadt Köln.
- 2) Diese graue uninteressante Stadt, bzw. die Beschreibung der gleichen wird in zwei Fällen unterbrochen. Diese Fälle sind wiederum im Werk als Fluchtmöglichkeiten des Protagonisten aus dieser Öde zu verstehen, denn es handelt sich zum einen um die Unterbrechung des Beschreibens und Wahrnehmens des Protagonisten durch seinen Besuch bei seinem Freund Rainer in London. Hier wird der Protagonist über die Homosexualität des Freundes informiert. Zum zweiten wird die 'Handlung' durch eine Reise nach Hannover und den lange geplanten aber gescheiterten Besuch bei einer Prostituierten unterbrochen. Beide Momente dienen dem Protagonisten, sich selbst neu zu entdecken und einen neuen Ausweg aus seinem langweiligen Alltag in der Stadt Köln zu finden. Doch der Protagonist nutzt diese Gelegenheit (Fluchtmöglichkeit aus der langweiligen Alltagswelt) nicht aus, weil er selbst unfähig ist, diese Langweile durch ein neues Leben zu unterbrechen. „Der Ausweg“ wie Seiler sagt, könnte „nur über eine Loslösung von ritualisierten sexuellen Verhaltensweisen laufen“ (2006: 166). Zwar versucht er diesem langweiligen, ereignislosen Kreislauf zu entweichen, indem er ohne viel Sinn sich mit seinen Freunden über Neuigkeiten unterhält, doch letztendlich gelingt es ihm doch nicht, weil es für ihn im Leben nichts mehr gibt. Keine Vorstellung, keinen Gedanken und auch keine Überlegung mehr. „Den monomastischen Gedankenfluß mit dem der Protagonist seine stillgestellte Entwicklung in allen Facetten ausleuchtet“, wie Späth (1986: 39) schreibt, „durchbrechen immer wieder aggressive Entladungen und gewaltvolle Destruktionsphantasien. Es sind hilflose Ausbruchversuche, die unmittelbar wieder einmünden in den fatalen Kreislauf der an die Situation gefesselten Gedanken.“

Durch eine Prostituierte in Hannover hätte sich die sexuelle Spannung des Protagonisten losgelöst und seine durch Spannung erzeugten Aggressionen und Depressionen hätten nachgelassen. Der Protagonist aber sieht darin, wie es scheint, keinen Ausgang oder Lösung. Er ist in seiner eigenen Kleinfamilie gefangen. Dabei gibt es gerade in den späten 1960ern die Möglichkeit, in die Welt der freien Lüste einzutauchen. Seine Spannung und Aggression steigert sich, indem er deutlich – fast zu deutlich und klar – seine Umwelt aber auch seine Schwäche und Unfähigkeit anders zu handeln, wahrnimmt. Der Protagonist spürt auf Grund seines Scharfsinnes die Verklemmtheit seiner eigenen Existenz. Es ist interessant, wie Späth (1989: 39) diese Verklemmtheit, also diese sexuelle (unerfüllte) Lust, als „einen unbedingten Hedonismus, für den die sexuelle Befreiung, sprich die uneingeschränkte Befriedigung der männlichen Lust zur Formel für seine Selbstbefreiung wird.“ Der ‚Hedonismus‘ steht demnach im Zeichen der Selbstbefreiung aber auch im Zeichen der Sprache des Protagonisten, die sich im großen Teil einer sexuellen Metaphorik bedient, wie folgendes Beispiel zeigt:

„Deinen Kinder, Säuglingen, sauber und weich eingewickelt in sauberstes Weiß [...]. Das kulturelle Wort. Die kulturellen Wörter. verreckt. Aus. auch du, Hans-Jürgen Bäumler. und du, Marika Kilius. Und du Pepsi-Mädchen Gitte [...].“ (KWM 2005: 132)

Die Sprache im Werk ruft einen spezifischen Umstand hervor und wirkt auf den Leser äußerst provokant und ‚unappetitlich‘. Der folgende Absatz soll diese Annahme verdeutlichen:

„Mit Gerald hatte er sich unterhalten, wie lästig das doch eigentlich sei, dass es jedes Mal so glibbrig kam als schleimige Flüssigkeit, etwas wolkig trüb, wie sie auf der Hand lag, in der hohlen Hand, die Finger steif abgespreizt, oder verklebt im Haar hing, auf der Haut, auf dem Bauch, oder wie sie auch gelegentlich wieder unten zwischen den Falten aus ihr herausquoll, sehr langsam und triefend oder vom Rand des Waschbeckens im Badezimmer langsam triefend auf den Ausguß zukroch. [...]“ (KWM 2005: 20-21)

In diesem Roman kommt die populäre Kultur (und die dazugehörenden popliterarischen Elemente)⁸⁴ im Kontext des Alltäglichen, bzw. in den alltäglichen Wahrnehmungen, des Protagonisten zum Ausdruck. Die Welt, wie Brinkmann sie empfindet, tritt im Roman (aus der Sicht des Protagonisten) als ein Konglomerat aus Popmusik, Kino, Photos und bunten Werbecampagnen auf. Dieses Konglomerat führt – wie folgendes Beispiel zeigen wird – zu einer verzerrten subjektiven Wahrnehmung der Alltagswelt.⁸⁵

⁸⁴ Vgl. dazu Kapitel Kriterien der Popliteratur: Textimmanente und textexterne Faktoren in dieser Untersuchung.

⁸⁵ Die Konsequenz, dieser aus Werbekampagnen und Photos gewonnenen Eindrücke auf das Leben des Autors selbst, kommt schon in den frühen siebziger Jahren zum Ausdruck, wo Brinkmann sich für bunte, diverse Bilder

„Vorsichtig, mit zwei Fingern, den Fingerspitzen, stach Gerald die Nadel durch das Bild, und er begriff plötzlich etwas von ihm, so wie er vorher, als sie noch häufiger zusammen gewesen waren, noch nie etwas von ihm begriffen hatte, jetzt, abends, in dem wie immer gleich bleibend aufgeräumten Zimmer, in dem er ihn mitten in der leise gestellten, sanft wegziehenden Schlagermusik vor der Wand gerade aufgerichtet stehen sah, mit diesen Fotos von Mannequins beschäftigt, die Mannequins streng, elegant, zurechtgemacht, wie sie von Gerald auch in seinem ständigen Reden darüber bevorzugt wurden.“ (KWM 2005: 23-24)

Der Protagonist ist von der Werbung und Musik fasziniert. Er ist von der „profanen Alltagskultur“ (Seiler 2006: 168) besessen. Diese Alltagskultur bestimmt die Wahrnehmungsmöglichkeit des Protagonisten, die in langen Monologen über die westdeutsche Lebenswelt vom Protagonisten kommentiert wird. Der Vorsatz lautet: „Deutschland verrecke“ (KWM 2005: 133). Personifizierte Werbeträger aus Zeitungen und Zeitschriften, Fernsehen, Radio etc. werden aufgezählt. Mit dem Getränk Coca-Cola wird die westdeutsche ‚Kultur‘ paraphrasiert dargestellt:

„[Nach erfolgten Liebkosungen...] Man stellt sich dann wieder nach draußen und wartet. Ich liebe dich nicht. Ich liebe dich. Nicht. Lieber eine Cola. Aufmachen, Popkorn verteilen. Die gelblichen Körner. Sie quellen im Mund auf. Werden größer. Auf einmal hat man so viel davon im Mund. Vorher auf der Hand hatten sie kaum Gewicht, waren leicht wegzublasen, obwohl sie nach viel aussahen. Und sie schmecken nach nichts. Die glasig milchige Flüssigkeit, die an den Fingern klebt, schmeckt auch nach nichts.“ (KWM 2005: 114-115)

Wie dieser Abschnitt erkennen lässt, wird die westdeutsche Gesellschaft, die stark unter den Einfluss der amerikanischen (populären) Kultur steht, ‚geschmacklos‘ dargestellt. Die Wahrnehmung dessen, was in dem Alltag geschieht, ist wie ein Popcorn, aufgeblasen. Der Schein des Schönen – so könnte man urteilen – trügt und taugt zu nichts (denn Popcorn schmeckt fade). Der Autor vermittelt damit eine deutliche Botschaft, nämlich dass man trotz des Betrugs unterschiedlicher Produkte, diese wegen der anziehenden Werbung doch kauft und konsumiert.

Der Inhalt kann nur durch das Hervorheben ausgewählter Szenen festgehalten werden, weil die Beschreibung von (populärer) Kultur des Alltags die anzunehmende Handlung im Roman

bzw. Photos interessiert und diese aus unterschiedlichen Zeitungen und Zeitschriften ausschneidet und bunt zusammenbastelt. Diese hergestellte Collage stellt die verzehrte Wahrnehmung der alltäglichen Welt dar, darunter ruft sie auch gesteigerte sexuelle Obsessionen hervor, die ohne Werbung, Musik und Photos keineswegs die Sinne der Individuen innerhalb einer Gesellschaft ‚betäuben‘ würde. Brinkmanns Collage stellte die Vorarbeit an dem Band *Schnitte* dar. Daran arbeitete er bis 1973. Das Band erschien jedoch erst 1988.

vorwegnimmt und kaum Raum für eine eigentliche Handlung lässt. Im folgenden Kapitel soll darum die populäre Kultur im Roman skizziert werden. Es handelt sich dabei um das Aufnehmen (eine Analyse) diverser popliterarischer Elemente, die die 'Handlung' im Werk ausmalen. Es wird sich aller Wahrscheinlichkeit nach die Frage aufwerfen, wieso nicht nur ein wichtiges popliterarisches Element herausfiltriert und untersucht wird, doch die Antwort liegt darin, dass dieses leider – obwohl es die Arbeit um vieles erleichtern würde – nicht möglich ist/wäre. Der Grund hierfür liegt darin, dass Brinkmann seinen Roman so gestaltet hat, dass er unterschiedliche popliterarische Elemente gleichzeitig ineinandergeflochten hat. Popliterarische Elemente (Pop-Prinzipien) also wie: Sprache, sexuelle Obsessionen, Musik, Film, Photos von Mannequins, Bilder unterschiedlicher Werbecampagnen und ihre Werbeslogans, bestimmte Markenprodukte (Coca-Cola, Fanta, bif-WC Reiniger), Werbeanstalten (WDR, NDR)⁸⁶ und Prominente (Udo Jürgens, Hans-Jürgen Bäumler, Marika Kilius)⁸⁷ sind im Werk miteinander vernetzt und lassen eine separate Analyse nicht zu, wie schon das vorige Zitat bemerken lässt (derb-vulgäre Sprache, Popcorn und sexuelle Obsessionen gehen – obwohl es den Lesern gewöhnungsbedürftig und genschmacklos erscheinen mag – Hand in Hand).

4.2.2.1 Pop-Prinzipien: Werbung, Sprache und Popmusik im Roman

Die Tradition der *cut-up* Werbeslogans aus Fernsehwerbungen von William S. Burroughs setzt Brinkmann sichtlich in seinem Roman ein, wie folgendes Zitat es hervorhebt:

„Du schraubst nur den grünlich-bräunlichen, also ungefähr türkisfarbenen Kopf von der bif-Super-Super-Plastikflasche und hältst sie kopfunter über das Toilettenbecken – heraus fällt bif, weiß und leichtkörnig. Es fällt ins verschissene Becken, an dessen wannenförmig abfallenden Rändern und in der ovalen Mulde noch etwas von deiner alten Scheiße klebt [...].“ (KWM 2005: 136)

Dieser Abschnitt ist eine Montage aus Werbeslogans und eigenen Kommentaren, der am deutlichsten zeigt, auf welche Art und Weise die populäre Kultur vom Autor wahrgenommen und verstanden wird. Doch hinzuzufügen müsste man noch, dass Brinkmann diese Collage mit

⁸⁶ KWM 2005: 186

⁸⁷ Ebd.

dem Einsatz einer derben, übertrieben unhöflich-vulgären (nicht selten einer ungern gelesenen) Sprache verstärkt und somit die amerikanisierte populäre Kultur in zweierlei Hinsicht noch stärker und deutlicher zum Ausdruck bringen lässt. Einerseits zeigt diese Collage, dass sich Werbung ins subjektive Wahrnehmen eines jeden Individuums einbrennt und dass diese zum individuellen Bewusstsein transformiert wird. Andererseits zeigt der Protagonist eine gewisse Abscheu dem Werbungsartikel (bif) gegenüber, was wiederum in der Beschreibung, wie dieses Produkt zu handhaben ist, veranschaulicht wird.

Nicht nur Produkte (Markenprodukte) und die derb-vulgäre Sprache formen die populäre Kultur im Werk, auch die Popmusik findet einen wichtigen Einzug. Die Popmusik bildet den 'Sound' des Romans, in welchem die 'Handlung' verläuft. Es bedeutet, dass sie leitmotivisch Gefühlszustände und Gefühlsmomente, die samt anderer popliterarischer Elemente beschrieben werden, zu verdeutlichen sucht:

„Dazu der Gesang Mick Jagers über Lady Jane, das Stück, das Gerald am Besten fand mit dem aufschwärmenden Gekreisch von Mädchen im Hintergrund die ganze Platte über durch den großen, hohen Saal, ein treibendes, ziehendes Mädchengeschrei, das ihn, Gerald, jedes Mal an von Mädchenkörpern losgelöste haarige Geschlechtsteile erinnerte, weiche, haarige Gebilde, etwas formlos und ungenau vorstellbar diese Dinger als ein wenig langhaarige, vielleicht ovale Fleischstückchen.“ (KWM 2005: 162)

Die Popmusik erfüllt hier mehrere Funktionen. Erstens besagt sie etwas über das typische Wiedertreffen mit dem Freund Gerald. Zweitens führt die Musik zu Gedankengängen und zur Wahrnehmung populärer Kultur. Drittens erinnert die Musik an die „Zeitschrift *Hörzu* und ihren populären Bilderrätsel“ (Seiler 2006: 168) und viertens hat die Musik der Rolling Stones einen 'sexuellen Charakter', indem sie Gerald zu sexuellen Handlungen führt, weil sie ihn gleichzeitig an einen Geschlechtsverkehr erinnert. Die Popmusik ist auch für die Beschreibung alltäglicher Rituale zuständig, denn:

„Du musst mal mit irgendwas anfangen, genauer. Alles ist da. Warum fängst du nicht an. Fang an. Tu was. Du wirst sehen, es geht. Rainer sah, wie seine Pläne verkümmerten. Und er hatte sich ja auch selbst für die nächste Zeit viel vorgenommen, erzählte er Rainer, bei dem er herumsaß, sich Schallplatten anhörte und dabei Zeitschriften durchblätterte, in dem Zimmer, das, wie vorher das Zimmer bei ihnen, mit denselben Sachen vollgestellt war, die ihn verwirrt hatten, ganz unnützlich verwirrt, wie es für Rainer jetzt nachträglich aussah, der das an ihm nie richtig begriffen hatte.“ (KWM 2005: 25)⁸⁸

⁸⁸ Vgl. dazu noch weiter in KWM 2005: 40. Hier werden Namen wie Otis Redding, Wilson Pickett und Rolling Stones erläutert, die zur Thematisierung populärer Musik in der Beschreibung alltäglicher Rituale beitragen.

Wie beliebt die populäre Kultur bei Brinkmann war, ist in der Reflexion sichtbar, in der der Protagonist sich über den Status der Prominenten Gedanken macht. Deutlich wird hier im weiteren Text, wie der Einfluss von Musik auf Individuen einer Gesellschaft nicht von der Musik als solcher entstammt, sondern von ihrer Wahrnehmung, wie sie von den Medien (populären Medien: Illustrierten) vermittelt werden will:

„Mick Jagger steht, die Füße über Kreuz, dicht am Mikrophon und wiegt sich davor hin und her. Charlie Watts soll ein stiller, in sich gekehrter Junge sein, ein Philosoph hinter dem Schlagzeug. Brian Jones leidet leicht unter Asthma. Ein deutsches Illustriertenmädchen reist ihm nach, er reist ihm ebenfalls nach. Ist es eine internationale Romanze? Man schweigt sich aus. Keith Richard ist der Kopf im Hintergrund der Gruppe, er bosselt mit Mick die Songs aus. Von Bill Wyman ist kaum was bekannt. Was für ein Gefühl müssen die eigentlich von sich haben, wenn sie morgens aufstehen und sofort wissen, ich bin Mick, Keith, ich Brian, ich Billy, und ich bin Charlie. Wir sind die Rolling Stones. Eigenartig stell ich mir vor, so viel Macht [...] Was weiß ich.“ (KWM 2005: 179)

Zu betonen ist hier, dass der Protagonist seine Wahrnehmung keineswegs einer politischen Ideologie unterwirft oder diese der Politik gegenüberstellt, wie Rainer es mit der Rockgruppe *The Fugs* versucht, die in den sechziger Jahren eine der politisch-aktivsten Rockbands gewesen ist:

„[...] eine Schallplatte, die er vorher bei Rainer liegen gesehen hatte, *The Fugs*. Das kommt, paß mal auf, sagte Rainer, das kommt. Aktion! Aktion! Der von Ed Sanders geforderte totale Angriff auf die Kultur kann nicht länger durch systemimmanente Kritik erfolgen, sondern nur noch durch Kritik von außen, das heißt von Kriminellen, Süchtigen, Farbigen. Sind wir alle kriminell? Marx trage alle wesentlichen menschlichen Probleme auf die Zeit nach der Revolution, aber es ist jetzt nach der Revolution. Klar, [...]“ (KWM 2005: 173)

Der Protagonist verdeutlicht dem Leser, wie sehr er an seinen eigenen (nicht an Rainers) Gedankengängen hängt. Wichtig ist zudem, dass er trotz individueller Wahrnehmung, die Wahrnehmung seines Freundes nicht ablehnt, dieser aber auch keine größere Aufmerksamkeit schenkt.

Die Funktion der Popmusik im Roman verläuft, wie es anhand der angeführten Beispiele sichtbar ist, immer leitmotivisch. Es bedeutet, dass sie einen Hintergrund formt, der dann gewissen Situationen eine besondere Bedeutung verleiht. Brinkmann verwendet beispielsweise den Film als popliterarisches Element, indem er innerhalb des Films wiederum der Musik (als popliterarischem Element) eine weitere, sogar tiefere Bedeutung, nämlich die 'Eleganz' einer bestimmten Szene im Film ausmalt. Deutlich wird dieses literarische Verfahren anhand des folgenden Romanauszugs:

„[ein Mädchen], das vom Büfett mit einem Glas Coca-Cola heraufkam und sich zu der Gruppe am Tisch gegenüber setzte. Der Rock zog sich weit die Schenkel hoch, so dass das verstärkte Strumpfband zu sehen war, der sich an der Seite in einer Spitze zusammenzog. Gerald lachte, Und sonst? Nichts sonst. Schon den neuen Film gesehen? Welchen? Von Budd Boetticher. Ist gut, nicht. Gut. Der Plan ist einfach. Einer sitzt auf einem Stuhl allein in einem Zimmer und starrt auf die Tür. Wer wird gewinnen? Legs Diamond hält die Pistole hin und sagt Hallo, ist da, im Fenster, aus dem er den anderen rausspringen lässt. Die zwei Typen von dem rennen auf die Straße, leicht abzuknallen, und Legs holt sie sich. Die Eleganz dieser Szene ist die Eleganz dieser Musik, die man nicht hört.“ (KWM 2005: 92)

Das Beispiel zeigt, wie unterschiedliche popliterarische Elemente (bekannte Getränkeamen, Modeerscheinungen, Film und Musik) integriert werden: Zuerst das Mädchen mit dem Glas Coca-Cola in der Hand. Dann der kurze Rock und das verstärkte Strumpfband. Obwohl hier keine Namen von Markenkleidung erwähnt werden, wie es in der 1990er Popliteratur bei Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre zu beobachten ist, erfährt der Leser dennoch einen wichtigen popkulturellen Moment der 1960er Jahre: die Mode. Drittens der 'neuste' (populärste) Film und viertens wieder – die im Hintergrund spielende – Musik. Keines dieser Elemente kann als Einzelement betrachtet werden. Nur gemeinsam ergeben sie ein Gesamtbild.

Während die Freunde des Protagonisten eine Umwelt konstruieren, in der der Intellekt eine wichtige Rolle einnimmt, lässt sich der Protagonist nur treiben. Er bildet keine Diskurse um ein bestimmtes Geschehen, sondern er sieht die populäre Kultur als eine immer gleich bleibende Einheit. Die psychologisch-intellektuelle Analyse Rainers und die politische Agitation Gerald's bilden einen Gegenpol zur Passivität und Frustration des Protagonisten. In einem interessanten Beispiel, in dem Rainer dem Protagonisten gegenüber Gedanken zur Bildersprache äußert, wird diese Behauptung bekräftigt:

„Der große Unterschied zur Bildersprache unserer Vorzeit ist, dass in jenen prähistorischen Wandbildern von Altamira oder jenen Mosaiken von Ravenna oder was immer man sich vorstellt, eine große elementare Sprache gesprochen wird. Die Bildersprache von heute wendet sich an einen Analphabetismus des Geistes. Zitatende. Widerspruch. Rainer zeigte ihm, als er darüber redete, die Phoebe Zeitgeist, verboten. Ess-Ess, dagegen Wilhelm Busch. Die Urheber der Comics haben aus dem, was die Busch Kunst war, einen Konsumartikel gemacht. [...] Die Deformation des Menschlichen ist allgemein. Zitatende. Und: dass die Comicbooks eine Welt in Unordnung zeigen, geht letztendlich darauf zurück, dass die Ordnung unserer eigenen wirklichen Welt ebenfalls zu wünschen übrigläßt. Zwischen Intelligenz und Comics-Lesefreundlichkeit besteht keinerlei Zusammenhang. Die Intelligenten lesen also nicht mehr und nicht weniger Bilderhefte als

die Unintelligenten. Sie werden sich auf vegetarische Kost umstellen müssen, [...]“
(KWM 2005: 84-85)

Des Weiteren kommt aus dieser Behauptung die Frage nach hoher, d.h. etablierter bzw. niedriger, d.h. trivialer Kunst auf.

Die Frage des Comics, ist hinsichtlich einer Klassifizierung der Literatur ein heikles Thema. Vor allem, da die Frage nach ihrem Gattungswert nicht eindeutig geklärt ist. Die (meisten) etablierten Kritiker, damals wie heute, ordnen Comichefte der Trivialkunst zu. Es wird absichtlich der Begriff Triviale-Kunst verwendet, da es noch immer heftige Diskussionen darüber gibt, ob der Comic als solcher (da er mit Bildern versehen ist) überhaupt zur Literatur gehört.⁸⁹ Eine eindeutige Klärung darauf wird es auch in dieser Arbeit nicht geben. Dennoch muss gesagt werden, dass der Comic eine große Rolle für die Entwicklung der Popliteratur in den 1960ern Jahren spielte.

Die populäre Kultur steht für den Protagonisten, wie das letzte Beispiel zeigte, als Form alltäglicher Unterhaltung, die sich so gut wie kaum von der Werbung unterschiedlicher Campagnen unterscheidet. Für die Freunde des Protagonisten dagegen hat die populäre Kultur eine tiefere Bedeutung, indem sie den Menschen einen Raum zur freien individuellen Entfaltung bietet. Sie ermöglicht eine demokratische Politik, sexuelle Freiheit (darunter auch Homosexualität). Populäre Kultur, wie sie von Rainer und Gerald verstanden wird, bietet dem Menschen Kreativität, dem Protagonisten aber scheint diese Kultur nur 'ein Blick aus dem Fenster' zu sein, wobei er unfähig ist, dieses Fenster, und damit sich selbst zu öffnen und Teil dieser Kultur zu werden.

Obwohl der Stil und die Sprache Brinkmanns im Roman schon an vielen Beispielen zum Ausdruck gekommen ist, sollen an dieser Stelle noch einige Ausführungen dazu folgen, denn Brinkmanns Sprache und Schreibstil gelten in der Literatur (vor allem in der den 1960ern Jahren) als „ästhetische Neuerung“ (Ernst 2005: 37). Die tabulosen Reden über Sex und Drogen im Roman, eben jene Elemente, die schon die Beat-Autoren verwendeten. Diese bleiben bis heute wichtig für die deutsche Popliteratur. Der Autor drückt im Roman eine, wie

⁸⁹ Vgl. dazu Untersuchungen von Eco 1986: 187-222. Zu Comic vergleiche weiter Hügel 2003: 142-146.

Ernst (2005: 37) sie nennt, „Wut gegen Alltag, Masse und Markenwelt“ aus. Im Roman kommt diese Wut mit folgenden Worten zum Ausdruck:

„Verreck damit, auf der Stelle, sofort, verreck. Damit alles still wird, endlich, nach so langer Zeit, still. Keine Hubschrauber mehr in der Luft. Kein: nichts mehr. Kein Husten mehr. Kein In-ein-Glas-Pinkeln mehr für die andren. Stille. Nichts. Absolute Funkstille. Der Bildschirm bleibt leer. Eine absolute Leere. Die Bilder sind alle verreckt. Die Stimmen. Das kulturelle Wort. Die kulturellen Wörter. Verreckt. Aus. Auch du, Hans-Jürgen Bäumler. Und du, Marika Kilius. Und du, Pepsi-Mädchen Gitte. Und du, Palmolive-Frau. Und du, Luxor-Schönheit Nadja Tiller. Kölscher Willy. Unser Mann in Bonn. Onkel Tchibo auf Reisen.“ (KWM 2005: 186-197)

Die Sprache Brinkmanns in seinem Roman und gesamten Schaffen versteht Ralf Bentz im Bezug auf die Musik auf folgende Weise:

„Wenn es je einen Kahlschlag in der neueren deutschen Literatur gegeben hat, dann war das in den sechziger Jahren. Der Mann an der Axt: Rolf Dieter Brinkmann. Er hat für die deutschsprachige Literatur das getan, was die Sex Pistols für die Popmusik getan haben. Sex und Gewalt, Drogen und Anarchie sind fortan der Stoff, der eine Trash!-Literatur jenseits des Mainstreams antreibt.“ (Bentz 1999: 179)

Brinkmanns Sprache ist als Reflex auf wahrgenommene Musik zu verstehen. Sein Sprachrhythmus im Roman aber auch in seinen Gedichten und Erzählungen verläuft, indem die Sprache und der Schreibstil eine spannungsgeladene Textkomposition ergeben. Diese Textkomposition wiederum ist wie in einem Film, welche dem Leser einen ‚Erlebnis-Moment‘ schenkt. Mit Präzision beschreibt er etwas völlig Spontanes, Zufälliges, Flüchtliges und – dem Anschein nach – Unwichtiges. Letzendlich verleiht das anscheinend Unwichtige eine Art Erlebnis, das durch die Begleitung der ‚Hintergrundmusik‘ bedeutend hervorkommt und ein Erlebnismoment ermöglicht, wie folgender Auszug es verdeutlicht:

„[...] so dass er [der Protagonist] etwas von der anderen Stadt sah, was offenbar viel weniger wichtig gewesen war als eben die Tatsache, einmal ihn, Rainer, wiederzusehen, und mit ihm zu reden, um dann erst sich schließlich auch etwas von ihm zeigen zu lassen, von der Stadt, Merkwürdiges, Gebäude, das Britische Museum, die Buchläden und Clubs, Marquee, Flamingo, Cromwellian und mit ihm durch Geschäfte zu bummeln, in den Kinos herumsitzen und dann nachmittags in einen dieser vielen schäbigen Striptease-Clubs, in denen ohne Unterbrechungen zu ablaufender Schallplattenmusik sich Mädchen entkleideten, ein Mädchen nach dem anderen, in abgegriffenen flitterhaften Kleidern, während man kam und ging, aufrückte weiter nach vorn, um ganz nah an der Rampe zu sitzen und am Schluß jedes Mal ganz nah vor sich den haarigen Fleck unten sehen zu können, wenn die Hand, die dort vorher kreisend gerieben hatte, mit einem Ruck weggezogen wurde und das Mädchen für einen Augenblick in einer übertriebenen Pose erstarrte. Gleichzeitig ruckte der Vorhang schon zu, das Licht wurde abgeblendet, eine neue Schallplatte aufgelegt.“ (KWM 2005: 158-159)

Nicht nur die Ästhetik des Augenblicks ragt aus dem Text hervor, sondern auch eine Ästhetik des Films. Aneinandergereihte ´Schnappschüsse´ zeigen, wie das Erlebte seitens des Protagonisten verarbeitet und empfunden wird. Das in einer erstarrten Pose stehengebliebene Mädchen auf der Bühne, verleiht dem Protagonisten (aber auch dem Leser) einen filmtechnischen Moment. Brinkmann selber sagt zu dem Material, das er für sein Schreiben verwendet:

„Es gibt kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht, [...] was man gebraucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklamebilder, Sätze aus irgendeiner Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Gefasel, Ketchup⁹⁰, eine Schlagermelodie, die bestimmte Eindrücke neu in einem entstehen lässt [...] der Vorspann im Kino, hier bin ich.“ (*Die Piloten. Neue Gedichte* 1968: 10)

Dem Leser kommt Brinkmanns Schreibverfahren vor, als ob er den Roman in einem Atemzug schrieb, also ´schnell´, bevor der Moment „in der verfluchten dunstigen Abgestorbenheit Kölns“ (KWM 2005: 256) wieder erlischt. Das Ende des Romans lautet: „Man könnte auf der Stelle sterben. Immerzu. Und sie kommt herein, er kann sie sehen und sagt: GUTEN TAG“ (Ebd.).

Der Roman entspricht völlig Fiedlers Definierung der Popliteratur, denn Brinkmann verweist in jedem Augenblick auf Momente und Elemente des Alltags hin, also auf die Waren-, Musik-, Film- und Subkulturwelt. Erotische Werbung und Kinoerlebnisse stellt er den obszönen Masturbationsfantasien des emotional und sexuell frustrierten Protagonisten gegenüber. Diese Kompositionstechnik und die verwendeten Motive führen dazu, dass der Roman im KiWi Verlag mit einem Selbstverpflichtungsschein⁹¹ verkauft wurde.

Die Fülle pornographischer Stellen im Roman waren ausreichend, um damals eine Klage gegen den Verlag zu erheben. Zu einer Verurteilung kam es trotzdem nicht.

⁹⁰ Das ´Ketchup´ steht bei Brinkmann in den *Piloten* als Symbol/Zeichen der ´glorifizierten´ amerikanischen Lebenskultur, das in Vietnam zum Blut wird und tagtäglich fließen muss: „jemand fällt als flüs-/siges Ketchup wie ein roter/Faden vom Himmel.“ Vgl. dazu weiter Späth 1989: 52-64.

⁹¹ Der Selbstverpflichtungsschein lautete folgendermaßen: „Ich erkläre, dass ich das 18. Lebensjahr vollendet habe und den Roman von Rolf Dieter Brinkmann, *Keiner weiß mehr*, ausschließlich für meinen privaten Gebrauch erwerbe. Ich werde das Buch Jugendlichen nicht zugänglich machen und es weder privat noch gewerblich ausleihen.“ Vgl. weiter Ernst 2005: 33.

Unumgänglich sind – gegenüber dieser feindlich gesinnten Rezeption in den 1960ern Jahren – Äußerungen, bzw. Meinungen, die Jahrzehnte später zu Stande kamen und die eine ganz andere Meinung zum Roman offenbaren. Meinungen renommierter Literaturkritiker⁹² besagen (später) folgendes:

- 1) Marcel Reich-Ranicki: „Kühn und radikal. Direkt wie das Leben: so ist der einzige Roman Rolf Dieter Brinkmanns. Wie kein anderer machte er Literatur zur unmittelbaren Mitteilung einer Erfahrung. Brinkmanns Schriften formulieren das Lebensgefühl einer Generation, die der Faszination von Beat, Film und Mode erlegen ist.“ (KWM 2005: Klappentext)
- 2) Heiner Müller schließt sich mit ähnlichen Worten Ranickis Meinung an und sagt: „Vielleicht das einzige Genie der westdeutschen Nachkriegsliteratur.“ (KWM 2005: Klappentext)

Die Erkenntnis, dass Brinkmann im Roman *Keiner weiß mehr* eigentlich den Konflikt, der auch sein Leben bestimmt hat, nämlich die Unvereinbarkeit von Wirklichkeit, Wahrnehmung, Sprache und Bewusstsein, verarbeitet hat, kommt den Zitaten (1. und 2.) zufolge später als verdient. Er kritisierte die ´eingebürgert-hohe-spießig-normierte und kreativlose Sprache´, indem er sie zu vulgären, obszönen, dem Alltag geläufigen Ausdrücken und Aussagen transformierte. Der Sprachzweifel und seine Sprachkritik kamen in seinem Schaffen schon früh, von den Kritikern jedoch erst spät erkannt, zum Ausdruck. Die Gedichtbände *Ihr nennt es Sprache* und *Westwärts 1&2* zeugen von einer Anfechtung der Sprache. Brinkmanns Sprachskepsis kommt in *Schnitte* (1988: 72) deutlich in folgender Aussage zum Vorschein: „[...] häufig müssen wir von der Sprache wegkommen um klar denken zu können.“

Er hält – wie Strauch (1998: 13) sagt – daran fest, dass „Bewusstseinsprozesse und Bedeutungszuschreibungen hauptsächlich fremdgesteuert, von außen kontrolliert und von Marktgesetzen diktiert seien“. Aus diesem Grund versuchte Brinkmann, diese

⁹² Zu Marcel Reich-Ranicki sagte R. D. Brinkmann in Berlin 1969 – nach Dieter Wellersdorf Worten umschrieben – in einer öffentlichen Veranstaltung der Akademie der Künste: „wenn dieses Buch (er meinte den Roman *Keiner weiß mehr* aus dem er vorgelesen hatte) ein Maschinengewehr wäre, dann würde ich Sie (Ranicki) jetzt niederschließen.“ Im Jahre 1988 im Gespräch mit Gabriele Kreis in Frankfurt am Main äußerte sich Reich-Ranicki zu Brinkmanns Schaffen und seinem einzigen Roman mit folgenden Worten: „[...] dass das eine starke Begabung war, eben nur nicht gezügelt, nicht diszipliniert.“ Vgl. weiter Geduldig/Sagurna: 1994.

Bewusstseinsprozesse beim Leser durch das Einfügen unterschiedlicher, der normierten Sprache gegensätzlichen und widerwärtigen, Segmenten aus dem Popalltag, zu durchbrechen. Brinkmann war vom Gedanken inspiriert, ein literarisches Werk müsse wie ein Film, ein Song, ein Bild sein. Er versuchte, seine Vorstellungen vom Film im Roman zu verwirklichen. Er verbindet durch Alltagsinspirationen bildreiche syntaktische Muster zusammen und verbindet diese 'in Schnappschüsse' oder in 'Momentaufnahmen' mit 'Filmstreifen' und 'Musiksounds', um als Schlussfolgerung eine 'sensible' Stimmungslage zu erlangen.

Es gelang Brinkmann nicht nur im Roman, sondern vor allem in *Rom, Blicke* und *Schnitte* eine neue Schreibweise als Dimension zu schaffen, die weniger beschreiben, sondern viel mehr reflektieren möchte. Das switchen zwischen den unterschiedlichen Szenen im Roman, die auch als Momentaufnahmen bezeichnet werden können, haben hier nicht die Aufgabe zu erzählen, sondern, wie im Film, erklärende Sinn- und Bedeutungszusammenhänge (als Bild) auszublenzen.

Schriftstellerische Mittel, die wichtig für die Erzählhaltung, für die räumlich-zeitliche Gliederung, für die Bildung von Symbolen, wie auch für die Allegorien und Metaphern sind, werden bei Brinkmann außer Acht gelassen. Zu Brinkmanns Objektwahl im Roman gehört nämlich, im Unterschied zu den anderen Werken wie *Rom, Blicke*, wo beispielsweise Photographien, Comiceile, diverse Textausschnitte aus Werbung, Zeitungen und Zeitschriften eingefügt werden, „etwas sehr Gewöhnliches [...] das ohne Gedanken ist, ich meine, 'schön'.“ (Mammut 1984: 106-144)

Als Exkurs soll an dieser Stelle, um die Pop-Prinzipien im Roman und dem Schaffen Brinkmanns zu vervollständigen, ein Einblick in die Bedeutung des Comics und des Films für sein Schaffen gegeben werden. Brinkmann bediente sich dieser Medienformen auf textexterner und textinterner Ebene. Zwar hat der Comic im Roman Brinkmanns eine eher geringere Bedeutung trotzdem ist dieser von einer allgemeinen Bedeutung für Brinkmanns Leben und Werk.

4.2.3 Exkurs: Film und Comic

Im Laufe des 20. Jahrhunderts ist der Stellenwert des Films gestiegen. Die standardisierte Struktur des Hollywood-Films war vor allem für Literaten von Interesse. Die strukturelle Eintönigkeit des 'amerikanischen' Films war für Rolf Dieter Brinkmann beispielsweise viel interessanter, als der europäische Autorenfilm.⁹³ Die deutschen Filmemacher wie Wim Wenders und Rainer Werner Fassbinder sind als individuelle Künstler bedeutend, die mit der literarischen Tradition der europäischen Moderne verbunden sind.

Brinkmann verwendet in seinem Roman filmtechnische Elemente und die Montagetechnik des Hollywood-Films. Unterschiedliche Banalitäten des Alltags projiziert er in seinen Roman, mit der gleichen Präzision wie es die Filmmacher in ihren Werken tun. Georg Seeßlen⁹⁴ ordnet den amerikanischen Film in unterschiedliche Kategorien ein: Western, Polizeifilme, Science Fiction, Horror, Romantik, Komödie. Es handelt sich um 'Filmstereotypen' die endlos dargestellt werden, indem jedes Mal unterschiedliche Variationen zum Thema vorgenommen werden.

Der Film als Genre wird meistens der populären Kultur zugeordnet, gerade weil er von der Kulturindustrie stärker abhängt als die Literatur. So wird der künstlerische Wert des Films des Öfteren, wegen seiner ökonomischen Abhängigkeit, (zu Unrecht) unterminiert. Die 'kostenaufwändigen, oberflächlichen Banalitäten', die der Hollywood-Film auf sich nimmt, sorgen meistens für eine schlechte Kritik von Seiten der 'hohen' Kritik. Dieselbe Kritik ist aus ähnlichen Gründen auch der (deutschsprachigen) Popliteratur widerfahren, da sie sich der Themen und Techniken des amerikanisierten Films bedient.

Der Comic, aus dem 'Comic-Strip'⁹⁵ entstanden, erschien zum ersten Mal in der *New York Times* in den 1920er Jahren. Der Comic gehört in den Vereinigten Staaten zu einer äußerst verbreiteten Form populärer Kultur. Bekannt ist der Comic gerade durch seine Kategorisierung

⁹³ Außer R. D. Brinkmann war auch Peter Handke an den amerikanischen Film gebunden. So präsentiert er beispielsweise in *Der kurze Brief zum langen Abschied* ein Bild Amerikas. Er zeigt ein solches Bild Amerikas, das aus den Hollywood-Filmen zu erkennen ist. Die Ästhetik des Westerns verschmilzt mit der „Romantik des Road-Movies“ (Seiler 2006: 49).

⁹⁴ Vgl. weiter Seeßlen: 1980.

⁹⁵ Es sind kleine gezeichnete diverse Bildergeschichten.

auf das Gute und Böse, das Schöne und Häßliche, das Liebvollle und Grausame. Die Grundlage bilden 'Super-Helden'.⁹⁶ Diese 'Kunst-Erscheinung'⁹⁷ – der Comic – diente (damals) als Ablenkung von den herrschenden schlechten Tagesnachrichten (aus Zeitungen oder Zeitschriften).

Es kommt die Frage auf, welche Rolle der Comic für diese Untersuchung hat? Die Antwort liegt darin, dass der Comic, mit der Literatur, dem Film, der Musik, der Mode und Werbung ein Konglomerat (popliterarischer Elemente) bildet, das unter dem Namen 'Pop' verkauft wurde. Rolf Dieter Brinkmann wurden diese Prinzipien zu einem wichtigen Segment in der Popwelt, in dem er seine Texte weiterentwickeln und verbreiten konnte.

In der Anthologie *Super Garde* schreibt Brinkmann interessante (innovative) Geschichte, in der er Aktfotos, Rockmusik, diverse Schauspieler⁹⁸ und Werbung zu einem großen 'Comic' verbindet.⁹⁹

Es bedeutet, dass seine Lyrik zu einer Collage verbunden ist, ähnlich wie ein Comic. Text und Bilder wurden zum Grundstein seiner Lyrik. Seiler (2005: 186) äußert sich zu *Torpedo Definitiv Nr.* mit folgenden Worten: „Zwischen den Text- und Comicpassagen sind pornographische Kontaktanzeigen, kurze Zeitungsartikel und Radiointerviews eingefügt.“ Die Lyrik, weniger seine Prosa, beinhaltet vieles was eigentlich thematisch zur Gattung des Comics gehört. Der Comic erfährt in der deutschsprachigen Literatur einen besonderen Stellenwert.

⁹⁶ Die bekanntesten Superhelden sind beispielsweise Supermann, Batman, Spiderman usw. Diese 'Gestalten' sind erschaffen worden, um den Menschen eine Hoffnung an eine bessere Zukunft zu geben, vor allem eine Hoffnung in der die Möglichkeit besteht, das Schlechte durch das Gute zu bekämpfen. Das erste Superman-Heft erschien 1938.

⁹⁷ Es wäre gewagt den Comic als literarische Gattung zu bezeichnen, da es darüber noch heftige Diskussionen gibt. Bis heute hat man es nicht geschafft, den Comic eindeutig als literarische Gattung zu definieren. Aus diesem Grund wird der Begriff 'Kunst-Erscheinung' verwendet.

⁹⁸ Es geht hier vor allem um Marilyn Monroe, die er mit Hilfe von Photos im Text folgendermaßen beschrieb: „Sie schiebt das hellblonde, volle Haar lachend zurück in einer monatelang vorher eingeübten Pose ohne Gedanken an jene Norma Jean Mortenson vom 1. Juni 1926 in oder nahe Los Angeles, aufgesogen von einem länger und länger werdenden Raum, der sich in Zeit umgesetzt hat, in deren Innern alle Daten sich verschmolzen haben zu dem gleichmäßigen Zählen des Countdowns.“ Weiter dazu Brinkmann *Der Film in Worten* (1965-1974): 88-89.

⁹⁹ Er verband unterschiedliches Material, wie es Jack Kerouac einst tat. Die Beziehung von Text-Bild Kombinationen, die im Roman *Keiner weiß mehr* nicht angewandt wurde, hatte in den späteren Werken Brinkmanns zum Ziel, das literarische Wort zur bildlichen Rede zu gestalten und wiederum das Bild als künstlerisches Bild zum sprechenden Bild zu gestalten. Vgl. dazu weiter Brinkmann *Der Film in Worten* (1965-1974): 91-118.

Die Ablehnung seines Konglomerats¹⁰⁰ von den ´etablierten´ Kritikern¹⁰¹ machte Brinkmann zornig¹⁰². Brinkmann trat diesen Kritikern in seiner Lyrik und in seiner Prosa entgegen. Er impliziert außer der Ablehnung von Massenkultur auch die Ablehnung der Bürgerlichkeit. Deswegen bedienen sich seine Protagonisten einer übertrieben, vulgär-obszönen Sprache und handeln unmoralisch, da dies, in den Augen des gehobenen Bürgertums, das widerwärtigste in der Gesellschaft ist. Er griff somit indirekt die etablierte Literaturskala an, indem er mit eigenen Texten darauf aufmerksam machen wollte, dass es keinen Unterschied zwischen der ´hohen´ und ´trivialen´ Literatur-Kultur gibt, dass aber auch die Grenze anahnd vorhandener Pop-Prinzipien/Elementen in der Gesellschaft die Kluft zwischen der populären und ´bürgerlichen´ Kultur überschritten und fließend geworden ist. Sein Roman, so könnte man letztendlich schlussfolgern, ist wie Rolf Dieter Brinkmanns Leben selbst als ein schlagartiger, vielfältiger, zwiespältiger und spannender Roman in sprachlicher, kultureller und psychoanalytischen Sicht zu betrachten. Die Untersuchungen zu Brinkmanns Leben und Werk sind bisher noch lange nicht abgeschlossen, da Brinkmanns Ehefrau Maleen Brinkmann, als Nachlassverwalterin, die Brinkmannforschung hindert, indem sie etliche Materialbände zur Veröffentlichung nicht freigibt. Eine Ausnahme bilden Einzelpublikation Brinkmanns ehemaliger Freunde, wie die des Rainer Rygullas und Wolfgang Rügers¹⁰³. Wolfgang Rüger, der Brinkmann im Herbst 1972 kennenlernte, erinnert sich an Brinkmann mit folgenden Worten:

„Er hatte den Habitus zornigen jungen Mannes in Kleidung und Auftreten abgelegt, war spießbürgerlich gekleidet, mit hellem Staubmantel und merkwürdig gedeckten Anzügen, wie Beamte und Bankangestellte sie damals trugen, wirkte aber irgendwie schmutzdelig. Er trug jetzt Oberhemden, Krawatte und behauptete, er lege großen Wert auf Umgangsformen, aber es gab merkwürdige Widersprüche. Einerseits ging er zu den Nutten an der Via Tiburtina und hielt Pornohefte, andererseits machte er einen auf Ästhet. Er beklagte sich auch ständig darüber, dass die Leute schlechte Manieren hätten, und hatte selber die allerschlechtesten.“ (Geduldig/Sagurna 1994: 71)

Diese Worte entsprechen geradezu dem zornigen und spießbürgerlichen Protagonisten in Brinkmanns Roman, der kurzum unzufrieden mit der Umwelt und mit seinen Mitmenschen war. Die hypochondrische Angst vor der Welt ist sowohl dem Protagonisten als auch dem

¹⁰⁰ Es handelt sich hier um Brinkmanns Text- und Comicpassagen, wobei pornographische Kontaktanzeigen, kurze Zeitungsartikel und Radiointerviews eingefügt sind.

¹⁰¹ Darunter auch Marcel Reich- Ranicki. Vgl. dazu Geduldig/Sagurna: 1994.

¹⁰² 2006 erschien der Film *Brinkmanns Zorn*. Die Vorlage bzw. die Idee für diesen Film war der Roman *Keiner weiß mehr*.

¹⁰³ Es handelt sich hier um Gespräche die Ralf Sammler gemeinsam mit Wolfgang Rüger aus Brinkmanns Bekanntenkreis sammelten. Zu Brinkmanns Bekannten gehören noch: Heinrich Vormweg, Wolf Wondratschek, Bernd Witte, Ingeborg Middendorf u.a.: Vgl. dazu Geduldig/Sagurna *too much*: 1994.

Autor selbst gemeinsam. Dass den Protagonisten die Menschen stören und dass es sehr angenehm wäre, die Menschheit auf jene Exemplare zu reduzieren, an denen er nichts auszusetzen hätte, war auch die Meinung Brinkmanns, wie Geduldig/Sagurna (1994: 61) Brinkmanns Person beschreiben:

„[...] ein bisschen fett und ganz unsportlich. Vor einer ernsthaften körperlichen Auseinandersetzung hätte er Angst gehabt. Aber wahnsinnig erregbar, und die körperliche Hemmung steigerte vermutlich noch seine Wut. Seine Augen funkelten, er schrie und äußerte brutale und beleidigende Dinge. Leute mit einer bürgerlichen Erziehung konnten darauf nicht reagieren. Die wichen vor ihm [Brinkmann] zurück.“

Auch der Protagonist im Roman bedient sich ähnlicher sprachlicher Strukturen, aber das problematische Verhältnis des Protagonisten zur Frau Maleen wird im Roman durch Gewaltszenen äußerst brutal dargestellt. Brinkmann reagierte zwar in der Gesellschaft mit Worten aber nicht durch Tat brutal. Brinkmann war im Gegensatz zum Protagonisten im Werk, der seine Frau bis zum Bluten schlug, nicht aggressiv:

„Sie begann zu bluten, merkte er plötzlich, während er erschrocken zusah, wie ihr dünn ein roter Faden aus einem Nasenloch herauskam, ich blute, siehst du, ich blute [...] Er konnte sie nicht mehr sehen mit dem Tempotaschentuch gegen die Nase gehalten, das war zuviel, sie sah ihn nicht an. Er wartete, ob sie nun zu weinen anfangen würde. Sie weinte nicht, sagte auch nichts, sondern stand nur vor ihm und hielt das Tempotaschentuch gegen ihre Nase, drehte es um, so dass er in dem weich zerknüllten Papier einen roten Fleck sehen konnte. Sollte sie wegbluten, weg, dann war sie wirklich weg. Der rote Fleck regte ihn noch mehr auf. Der rote Fleck, das zerknüllte, gegen die Nase gehaltene Taschentuch, sie, alles war viel zu deutlich vor ihm als roter Fleck, ein gegen die Nase gehaltenes Tempotaschentuch und sie, viel zu deutlich da, immer, immer noch deutlicher, solange nichts anderes dazukam. Noch ein Schlag gegen ihren Kopf. Noch immer nichts. Keine Reaktion. Also noch ein Schlag. Bumms. Klatsch. Ein Wort. Immer noch nichts. Nichts Neues. Von ihr. [...] klatsch, bumms, peng, ein Schlag und noch ein Schlag, ein Schlag gegen ihren Kopf, der Kopf fiel immer noch nicht ab.“ (KWM 2005: 145)

Obwohl Brinkmann nur mit Worten um sich schlug, erinnern wir uns nur an das Beispiel 'Reich-Ranicki', wo er in Berlin 1969 in einer öffentlichen Veranstaltung der Akademie der Künste, dem Kritiker zurief: er würde ihn mit dem Roman *Keiner weiß mehr*, wenn dieses Buch ein Maschinengewehr wäre, niederschließen. Ein surrealistischer Akt wo Brinkmann dem 'exklusiven' Kritiker Reich-Ranicki unreal drohte, weil er seine Nervosität und Wut gegenüber der spießigen Welt nicht ertragen konnte. Im Roman dagegen sind weniger surrealistische Akte vorhanden. Brinkmann lässt seinen Protagonisten im wahrsten Sinne des Wortes zuschlagen. Der Protagonist setzt sich im Werk mit der Umgebung aber auch mit seiner Familie, körperlich auseinander. Man kann annehmen, dass Brinkmann, so seine eigene Wut verarbeitete und es

dabei schaffte, mit dem Werk das Lesepublikum von damals aber auch von heute zu schockieren und aufzufallen.

Eine konkrete Handlung, wie schon in den vorigen Kapiteln ausführlich gezeigt wurde, bleiben dem Roman aus. Dennoch sind alle Momentaufnahmen oder auch Schnappschüsse, die Brinkmann, in Anlehnung an den Film darzustellen versuchte, auf einen Punkt zusammenzuführen. Nämlich, dass es sich um das Pendeln zweier Extreme handelt, die durch die Figur des Protagonisten repräsentiert werden. Zum einem handelt es sich um die antibürgerliche, brutale, vulgäre und profane Haltung gegenüber seinen Mitbewohnern (vor allem gegenüber seiner Familie), indem er mit Worten ständig ein neues Lebensgefühl und einen Durchbruch erreichen wollte, andererseits handelt es sich um psychotische Angstzustände, die ihm gerade wegen des 'Spießbürgers in ihm' diesen Durchbruch als Moral- und Normbruch nicht zuließen. Wichtig ist zu betonen, dass die psychologische Konstellation des Protagonisten, obwohl nicht deutlich hervorgehoben, von großer Bedeutung im Roman ist. Diese psychologische Betrachtungsweise kann wieder auf die gespaltene, äußerst kontroverse Persönlichkeit Brinkmanns zurückgeführt werden. Sichtbar wird es vor allem in seinem Sprachgebrauch, denn in seinen Texten ist eine derbe und brutale Ausdrucksform zu erkennen, die vor allem anhand reichlich eingefügter obszöner und vulgärer Begriffe, die Rezipienten schocken. Im wirklichen Leben aber sprach Brinkmann, wenn er gerade nicht nervös erregt war, ein 'besonders artikuliertes Hochdeutsch', wobei er seiner schönen Stimme noch einen vollständigeren Klang verlieh.

Sein kontroverses und nicht selten gespaltenes Verhalten steht wahrscheinlich auch mit der NS-Zeit im Zusammenhang. Darüber erfährt man aus der Sekundärliteratur so gut wie kaum etwas. Die NS-Zeit versucht der Autor, anders als andere zeitgenössische Schriftsteller es tun, die über die Kriegszeit geschrieben haben, diese Zeit zu vergessen und sie zu unterdrücken, indem er eine brutale und vulgäre, bis dahin äußerst profane Sprache, zum ersten Mal in der deutschsprachigen Literatur als schriftstellerisches Stilmittel und als Mittel des Auffallens und Schockens in sein Schaffen einführt. Damit ist er bemüht zu zeigen, dass es 'dort draußen noch etwas anderes' als den Krieg gibt. Es beeinflussten Brinkmann Menschen, die nichts mit dem Nationalsozialismus, mit seiner Heimat, zu tun hatten und die eine ganz andere Kulturrichtung propagierten als die, die Brinkmann bisher lebte und kannte. Die amerikanisch-britische

Popkultur spiegelte er in seinen eklektizistisch zusammengemixten Texten, Collagen und Photos völlig wieder. Mit dem Roman *Keiner weiß mehr* erlangte er beim Rezipienten Schock, Rebellion, Nachdenken, Spannung, Grauen, Abscheu und psychologische Vielfältigkeit, also all das, was die Popkultur an sich ausmacht.

4.3 Rainald Goetz und die Popliteratur der 1980er Jahre

Obwohl in diesem Kapitel die Popliteratur der achtziger Jahre an Hand des Schaffens von Rainald Goetz unter die Lupe genommen wird, muss trotzdem zuvor etwas über die Popliteratur der siebziger Jahre gesagt werden. Der Popliteratur der siebziger Jahre wird in dieser Untersuchung kein ´selbständiges´ Kapitel gewidmet. Der Grund hierfür liegt darin, dass sich die Entwicklung der Popliteratur und populären Kultur in den siebziger Jahren stark an die der (späten) sechziger Jahre anlehnt und einen mehr oder weniger direkten Übergang zur Popliteratur der sog. (frühen) achtziger Jahre bildet. Hervorzuheben seien dennoch in diesem Kontext Begriffe, wie *Ernüchterung*, *Neue Subjektivität* oder *New Wave*. Diese Begriffe sind der Popliteratur der 1970er Jahre eigen und sollen an dieser Stelle in Kürze ausgeholt werden, um den Übergang zur Popliteratur der 1980er Jahre deutlich zu machen.

4.3.1 Ernüchterung: Populäre Kultur und Popliteratur in den 1970er Jahren

Eine äußerst kontroverse Person war in den Sechzigern Rolf Dieter Brinkmann. Die siebziger Jahre brachten eine weitere kontroverse Persönlichkeit zum Vorschein, Peter Handke.¹⁰⁴ Er sorgte bei einem literarischen Treffen der Gruppe 47 in den USA (Princeton/New Jersey im Jahre 1966) für Aufmerksamkeit, indem er einen neuen ´Sprachstil´ verlangte. Den Grundstein dafür lag in der von Handke sehr geschätzten Rock/Popmusik und der populären Kultur.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Hier soll nochmals ausdrücklich betont werden, dass Handke keineswegs als Popliterat bezeichnet werden darf. Er trägt zwar als Person popkulturelle Merkmale, sein Schreiben dagegen ist der popliterarischen Szene auszuschließen.

¹⁰⁵ Die populäre Musik (Pop im weitesten Sinne des Wortes, darunter also Rock, Blues, Jazz. etc.) ist als subjektive Reaktion auf objektive Realität zu verstehen und eine solche Realität versuchte man nicht nur in der Literatur der sechziger, sondern auch in der Literatur der siebziger und achtziger Jahre herzustellen. Zum Titel *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* wurde Handke beispielshalber von den Beatles und deren Song *Everybody's got Something to hide, except Me and my Monkey* inspiriert.

Thomas Steinfeld interpretiert beispielsweise Handkes Forderung nach einem neuen 'Sprachstil' mit folgenden Worten:

„Eine >neue Sprachgestik< hatte Peter Handke stammelnd gefordert, als sich die > Gruppe 47<, der mächtigste Verein für deutsche Dichtkunst, den es jemals gegeben hat, im Jahr 1966 in der amerikanischen Kleinstadt Princeton in New Jersey traf. Den Ton und den Rhythmus dafür hatte er der populären Musik abgelauscht, und dieser Klang zieht sich durch sein gesamtes Werk – bis hin zu seinem 1994 erschienenen Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht*.“ (Steinfeld 2000a: 57-58)

In den siebziger Jahren hat sich Handke mit den Elementen, Segmenten oder besser gesagt mit dem Phänomen der amerikanischen populären Kultur (bzw. deren Pop-Prinzipien) auseinandergesetzt. Zum Vorschein kommt diese Auseinandersetzung am deutlichsten in seinem Gedichtband *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) und in seiner Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1974).¹⁰⁶ 1992 wird Handkes *Versuch über die Jukebox* als Reflexion über individuell-subjektive Wahrnehmung von Rock/Popmusik angesehen, aber auch als Rezeption, wie das Medium – die Jukebox – als Artefakt der populären Kultur aufgenommen wurde und welche Rolle es bei deren Vermittlung spielte.¹⁰⁷ Das Kino ist – neben der (Rock/Pop) Musik – Handkes Leidenschaft wie oft in der Literatur angegeben wird. Er sieht in jeder Filmszene einen Bildsatz, der sich an eine strenge, ausgearbeitete Syntax hält.¹⁰⁸ Die Filme, wie beispielsweise Western, Detektiv- oder Horrorfilme – also Genrefilme – sind standardisierte Filme. Er plädiert für Genrefilme, aber nur solche, die sich selber treu bleiben, sich aber trotzdem durch Stilbrüche voneinander entfremden mögen. Er plädiert – wie der Film – auch in seiner (frühen) Literatur für eine Form von Umwandlungsfähigkeit. Er sieht also in den Erzeugnissen der amerikanischen Unterhaltungsindustrie eine Möglichkeit, diese durch einen Bruch von Erwartungen bzw. durch eine Umwandlung zu erweitern und diese in das literarische Schaffen und Werk zu integrieren. Handke sucht einen lebendigen Augenblick von Zeichen, den er ins Werk als Bruch einfügen könnte. Er weitet, so unsere Annahme, Fiedlers Poptheorie aus, indem er nicht nur die 'popkulturelle' Alltagsrealität als solche beschreibt und den Erwartungen der Leser anpasst,

¹⁰⁶ Das Theatersprechstück *Publikumsbeschimpfung* (1966), in dem die Akteure ohne Rollen (oder Handlungen) das Publikum 'analysieren'. Erwartungen des Publikums werden zum Thema des Stücks. Diese Erwartungen beziehen sich auf das Konsumverhalten und das Verhältnis gegenüber der 'konservativen' Hochkultur. Die Essays, die Handke im Band *Ich bin Bewohner des Elfenbeinturms* (1967) versammelte, gehören auch in die Reihe von Werken, die sich mit der amerikanisierten Kultur auseinandersetzen.

¹⁰⁷ Vgl. dazu Hafner 2001: 62-82.

¹⁰⁸ Vgl. dazu Seiler 2006: 197.

sondern diese Erwartung mit unerwarteten und doch realistisch-alltäglichen Momenten bricht. Ein Beispiel dafür wäre das 1970 erschienene Werk *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Es handelt sich um eine Popliteratur mit einem neuen Anklang. Dieser Anklang gilt in den siebziger und achtziger Jahren als eine Ernüchterung, als eine 'neue Subjektivität'. Thomas Ernst drückt sich mit folgenden Worten aus: „Mit dem Ende der Studentenbewegung zog ein trauriger Ton in die Literatur ein. Die Suche nach der Identität war nun keine Rebellion mehr nach außen, sondern eher ein Blick nach innen.“ (Ernst 2001: 44) Rebellion war nicht mehr die Parole, wie es bei Brinkmann in den Sechzigern der Fall war. In den Siebzigern und Achtzigern galt die Suche nach einer tieferen Identität. Der Grund dafür lag vor allem in dem Zerfall der Studentenrevolte Anfang des Jahres 1969. Die großen Hoffnungen auf eine neue, bessere Zukunft scheiterten und wurden in der Gesellschaft immer mehr spürbar.

Peter Handke, der hier als Darsteller der Popliteratur der siebziger Jahre hervorgehoben ist, obwohl sein Werk nicht der Popliteratur zuzurechnen ist, soll dennoch im Kontext der Popliteratur hervorgehoben werden. Der Grund dafür liegt vordergründig darin, dass sich Peter Handke in seiner frühen Schaffensphase u.a. der Popmusik (amerikanisierter populärer Zeichen, Segmente) bedient hatte. Es kann an dieser Stelle berechtigt gefragt werden, warum Handke nicht ausführlicher als Darsteller der siebziger (Pop-)Literatur untersucht wird. Die Antwort darauf würde lauten, weil er der Sekundärliteratur zufolge niemals als Popliterat erwähnt wurde. Zwar kann man aufgrund seiner früheren Werke und seiner Autobiographie schließen, dass er sich WIE ein Popliterat benahm, schrieb und wirkte, dennoch ist er in der einschlägigen Literatur niemals ausdrücklich als Popliterat bezeichnet worden. Ernst fügt beispielshalber seinen Namen unter den Titel „Aufbruch in die Popliteratur“ (Ernst 2001) gemeinsam mit Hubert Fichte ein, doch ausdrücklich als Popliterat wird er nicht genannt. Ähnlich ist die Situation anderer Untersuchungen zu Handke, wo beispielsweise Handkes Werke als Popdiskurse behandelt werden, doch wird Handke in keinem Fall ein Popliterat genannt.¹⁰⁹ Der Grund, warum Handke kein Popliterat war und ist, liegt daran, dass er nicht auf eine popliterarische Art und Weise schrieb, also dass sein Schreiben theoretisch und praktisch gut durchdacht ist, was nicht auf den Popliteraten zutrifft. Popliteraten schreiben nicht programmatisch, wie Handke es tat und noch immer tut.

¹⁰⁹ Vgl. dazu Seiler (2006); Bartmann (1985); Mayer (1979).

In der Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* lehnt er sich gänzlich auf die Ästhetik des amerikanischen Western und 'Road Movie' an. Ein junger Österreicher ist auf der 'Flucht' vor seiner Ehefrau. Die 'Flucht' ist wie im Hollywood-Film als eine Loslösung von einer 'frustrierenden Monomanie' zu Gunsten eines 'genialen Lebensgefühl'. Dieses Lebensgefühl ist eigentlich ein kollektives Gefühl eines jeden Amerikaner, das aber Handke in den deutschsprachigen Alltag einfließen ließ. Amerika dient als Zeichensystem der populären Kultur, egal ob es um Musik (Pop) oder um Hollywood-Filme oder um 'Symbole' des amerikanischen Alltags geht.¹¹⁰

Die Musik ist wichtig. Ob Rock'n'Roll der fünfziger Jahre oder der Rocksong (als Protest) der sechziger Jahre, die Rock/Popmusik spielt bei Handke eine symbolische Rolle. Diese Rolle ist mit der in Brinkmanns Werken vergleichbar. Musik ist allgegenwärtig, aber sie ist hintergründig. Sie dient also auch in den siebziger Jahren als Erinnerung an bestimmte Momente. Musik verleiht bestimmten Augenblicken im Leben eines Individuums eine Form oder einen Ausdruck. Musik erinnert an schöne oder auch weniger schöne Geschehnisse. Handke selbst sagte im *kurzen Brief zum langen Abschied* folgendes zur Musik:

„Anders als bei Jimi Hendrix oder Janis Joplin, die mir, wie auch sonst die Rockmusik, immer gleichgültiger wurden, verletzte mich sein Tod noch immer, und sein kurzes Leben, das ich dann zu verstehen glaubte, schmerzte mich oft in ruckhaften Halbschlafgedanken.“
(Handke 1974: 23)

Seiler (2006: 209) bemerkt, wie Handke im *kurzen Brief zum langen Abschied*, „seinen Protagonisten am Anfang seiner Reise eine Identifikation mit dem verstorbenen Sänger Al Wilson suchen lässt“. Anhand der Thematik des bekannten Songs von Canned Heat (*On the Road Again*) läßt sich dieses gut betrachten, denn der Titel des Songs besagt schon, „dass sich der Text am Mythos des Reisens auf Amerikas Straßen als Weg der Selbstfindung orientiert.“ (Seiler 2006: 209) Thomas Steinfeld beispielsweise hebt in seinem Essay *Der Klang – Peter Handke sucht nach der verlorenen Jukebox* die Parallele zwischen Handke und Al Wilson hervor.¹¹¹

Handke, wie aus diesem kurzen Umriss sichtbar geworden ist, bediente sich der Funktion von Symbolträgern, die Amerika darstellten. Es sind ähnliche, wenn nicht die gleichen Symbole

¹¹⁰ Vgl. dazu weiter Bartmann.

¹¹¹ Vgl. weiter Steinfeld 2000a: 62.

und Elemente, die auch Brinkmann in den Sechzigern in sein Schaffen einsetzte. Amerika wird auch in den Siebzigern nach Deutschland ´exportiert´, indem die amerikanische Alltagsstruktur in die deutschsprachige Literatur eingefügt wird. In einem Gespräch mit Helmut Karasek, sagt Handke folgendes: „Natürlich, Amerika ist eine Umwelt, die für mich durch die Kenntnis ihrer Signale vorgegeben ist. Von der ich also eigentlich nur Signale kenne. Von der ich also ein Image habe.“ (Karasek 1972: 86).

Mindestens zu diesem Moment könnte man Peter Hanke als Popliterat bezeichnen, da er selber zugibt ein ´Image´ an Hand von amerikanisierten Symbolen sich angeeignet zu haben. Dieses könnte nichts weiteres bedeuten, als dass er an Popularität gewann. Ein bestimmtes Image – was in den bevorstehenden Kapiteln noch erläutert wird – ist ein wichtiger Bestandteil des ´Popliterarentums´.

Handkes Bild von Amerika, das er in seinen Werken erscheinen lässt, ist aus Versatzstücken populärer amerikanischer Kultur zusammengesetzt, auf die sich zweifellos auch die Popliteratur (und die deklarierten Popliteraten oder Literaten, die als solche benannt werden) der achtziger und neunziger Jahre bis heute stützt.¹¹²

4.3.2 Popliteratur der 1980er Jahre: Reflektieren, rezipieren und auseinandersetzen

Seit Anfang der achtziger (oder der späten siebziger) Jahren stand der Begriff der Popliteratur in Deutschland vor allem noch im Zusammenhang mit der Rezeption populärer Motive der Alltagswelt. Auf Grund ihrer Komplexität gehörten diese Motive eher zu dem Bereich der sechziger Jahre, die gerade mit Bestandteilen der populären Kultur die ´exklusive´, ´hohe´ Literatur zu bekämpfen suchten. In den achtziger Jahren gab es nur wenige Autoren, die Popliteratur publizierten. Der wichtigste Popautor der achtziger Jahre war der medial geprägte

¹¹² Auch Wolf Wondratschek versuchte ähnlich wie Handke, amerikanische Vorbilder aufzugreifen, die schon Brinkmann in seiner Lyrik und Prosa erfolgreich aufgriff. Doch im Unterschied zu Brinkmann und Handke wandte sich Wondratschek, als die Pop-Bewegung (im Sinne der sechziger Jahre) zu schwinden begann, der Hochkultur zu. Erwähnenswert ist, dass die Lyrik Wondratscheks zu wahren Bestsellern geworden ist, ob diese Lyrik im Verhältnis zu ihrer Qualität steht, bleibt, wie die vorigen Kapitel dieser Untersuchung aufgerollt haben, die Frage nach der populären Literatur (nicht nur Popliteratur) zweifelhaft.

‘Showman’ Rainald Goetz.¹¹³ Die frühen Werke Rainald Goetz gehören keineswegs zur neuen deutschen Popliteratur. Sie gehören also noch immer zu der Sphäre der alten Popliteratur.¹¹⁴ Die Werke von Rainald Goetz tragen in den Achtzigern noch immer nicht die Symbole und Merkmale der 1990er Popliteratur. Darunter sind beispielsweise der Einsatz eines Ich-Erzählers und vor allem der Gebrauch einer fließend-schlagfertigen Sprache zu verstehen, welche vor allem die (meistens miserable) Lage und Hilfsbedürftigkeit des Ich-Erzählers auszeichnen. In den frühen achtziger Jahren entstand eine äußerst enge Beziehung zur Kunst und vor allem zur Popmusikszene.¹¹⁵ Die populäre Kultur wurde gerade in diesen Jahren, mehr als in den Jahren zuvor, produktiv rezipiert. Musik, bildende Kunst und Literatur wurden als eine Einheit betrachtet. Erwähnenswert ist dazu vor allem die Anthologie *Rawums*, die Peter Glaser publizierte.¹¹⁶ Es ist eine der wenigen Sammlungen, die auch Beiträge von bildenden Künstlern¹¹⁷, Popliteraten wie Rainald Goetz und prominenten Denkern wie beispielsweise Diedrich Diederichsen und Hubert Winkels. Die Autoren haben viele Texte in Collagentechnik bebildert. Dabei handelt es sich entweder um eigene Zeichnungen oder um Bilder und Photographien, die aus diversen Zeitungen und Zeitschriften ausgeschnitten sind. Der Bezug zu Brinkmanns Collagentechnik kommt in *Rawums* deutlich zum Vorschein. Die Anthologie *Rawums* als eine wichtige popliterarische Erscheinung wurde im Jahre 2003 neu aufgelegt. Obwohl man denken würde, es handle sich jetzt – im Gegensatz zur Textsammlung in *Rawums* früher – um die Popliteratur der neunziger Jahre, liegt man falsch. Auch die neue Auflage von 2003 steht der Popliteratur der neunziger Jahre konträr gegenüber. Der Grund dafür ist, dass die Texte/Beiträge in *Rawums* noch immer einen „hochkulturellen Diskurs“ (Seiler 2006: 235) verfolgen, im Gegensatz zu den popliterarischen Texten der neunziger Jahre, in denen der Diskurs der Unterhaltung verfolgt wird. *Rawums* begreift „Pop weniger als Unterhaltung denn als zu abstrahierendes akademisches Phänomen“ (Ebd.). Es lehnt sich also an die „Dekonstruktion, Simulation und Differenz“ (Diederichsen 1985: 252) an. Der Übergang des

¹¹³ Auch der wenig rezipierte Autor Franz Dobler (geb. 1959) gehörte zur Popliteratur der Achtziger. Er beschäftigte sich vor allem mit kulturellen und politischen Themen. Sein Schwerpunkt lag vor allem auf der Popkultur und deren Subkulturen. Auch er, wie alle erwähnten Popliteraten in dieser Untersuchung, pflegte die Liebe zur Musik, vor allem zur Musik von Johnny Cash. Die Musik wurde auch in seinem Schaffen zum Thema.

¹¹⁴ Sie gehören zur Popliteratur I (also die der sechziger Jahre).

¹¹⁵ Die achtziger Jahre waren von großer Bedeutung für die Musikszene, denn es entwickelt sich die Popszene im Sinne der Popmusik im engeren Sinne des Wortes. Pop-Ikonen wie Madonna und David Bowie behausten die Musikbühnen. In Deutschland wurde vor allem Nena sehr bekannt.

¹¹⁶ Vgl. dazu Glaser (1984).

¹¹⁷ als Beispiel sei hier Martin Kippenberger und Georg Dokuopil genannt, die der Bewegung *Neue Wilden* zugehören.

‘Wertesystems’ der populären Kultur innerhalb der Literatur vom marginal wahrgenommenen zum zentralen „intellektualisierten Kunstobjekt“ (Ebd.), erinnert an die sechziger Jahre, als die populäre Kultur in der damaligen Popliteratur als Underground-Literatur rezipiert und betrachtet wurde. Es besteht dennoch ein Unterschied in der Rezeption, weil sich der Kontext verschoben hat und zu einer „Akademisierung des Diskurses“ (Seiler 2006: 235) geführt hat. Man rezipiert also nicht nur populäre Kultur, vielmehr stellt man sie auch her. In den achtziger Jahren ging es also – was die Pop-Rezeption betrifft – mehr um das Reflektieren und Auseinandersetzen mit popkulturellen Phänomenen als um deren Affirmation. Die Affirmation war eher die Aufgabe der Popliteratur der neunziger Jahre. Daraus könnte man schließen, dass die Popliteratur der achtziger Jahre, obwohl die Affinität gegenüber der amerikanisierten Warenwelt in Form von Protesthaltung präsent war, trotzdem der französischen Postmoderne näher stand, als der popularisierten Medienwelt. Helge Malchov spricht im Kontext der 1980er Popliteratur über eine Literatur, die man „kleine literarische Revolution“ (Malchov 2003: 250) nennen darf. Zu dieser Literatur einer kleinen Revolution zählen nur wenige Texte, darunter auch Rainald Goetz mit seinem Debütroman *Irre*.

Die Literatur der Achtziger entdeckt also die Massenkultur samt ihrer Massenmedien und Techniken als ihr Gegenstand und Thema. Außer dieser Entdeckung öffnete sich ein weiterer Horizont der allmählich zum Gegenstand dieser Literatur wurde, nämlich die Manipulationsfähigkeit der Massenkultur und -medien. Frank Schäfer nennt beispielsweise in seinem Essay *Neanderthal* (2003: 46) Rainald Goetz einen „Medienzampano“ und Peter Glaser den Gründer der New Wave Generation. Glaser verwendet, nach Schäfer, eine Sprache, die einfach zu vermitteln war, also eine Sprache die sich an einem ‘Alltag-Slang’ festhielt und ein bestimmtes ‘Insider-Wissen’ forderte. Diese Sprache wurde in der Popliteratur der neunziger Jahre dominant und als eines der wichtigsten popliterarischen Elemente der 1990er Popliteratur (Pop II) verstanden. Wieso dieses Element allein schon in den Achtzigern, als es deutlich zum Vorschein kam, nicht als Popliteratur prägend geworden ist, lag daran, dass die Autoren in den Achtzigern nur wenig Möglichkeit hatten, ihre Texte zu veröffentlichen. Häufig kamen die Texte mit Hilfe von regelmäßigen Kolumnen in illustrierten Zeitschriften wie *Tempo* (in der auch Christian Kracht als Darsteller der neunziger Popliteratur veröffentlichte) oder *Spex* zum Ausdruck (in der Benjamin von Stuckrad-Barre veröffentlichte). Die Autoren konnten also nur

im Umfeld der Popmusik, der Kunst und Medientheorie zum Vorschein gelangen, weil ihnen kein anderer 'Vermittlungskanal' angeboten und zugänglich gemacht wurde.

Es fehlte in den achtziger Jahren ein 'Publikationsvermittlungsinstrument', das der Popliteratur den Weg öffnen würde, mehr als nur eine Untersuchung der literarischen Rezeption von Popphänomenen zu gewähren. Literatur soll nicht nur über populäre Phänomene der amerikanisierten Alltagswelt 'berichten', sie soll gleichzeitig – wie Musik – Pop sein. So inszeniert Peter Glaser, wie Rainald Goetz, seine Lesungen in Form eines Multimedia-Ereignisses. Hubert Winkels sagt zu dieser Art von Performance folgendes: „Wenn der Veranstalter über das entsprechende Equipment verfügt, kann man in abgedunkeltem Raum eine spröde, rostig klingende Stimme hören und graphische und typographische Zeichengebilde über einen Screen flimmern sehen.“ (Winkels 1991a: 172)

Rainald Goetz entdeckt – wie erwähnt – die Bühne als Ort seiner Vorstellungen von multimedialer Anwesenheit. Durch die Arbeit im Journalismus findet Goetz, wie auch seine Nachfolger der Popliteratur der neunziger Jahre (Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre) den 'Laufsteg' zur Literatur. Gerade mit seinem Erstlingsroman *Irre* und der Essaysammlung *Hirn* (darunter sei *Subito* hervorzuheben) wurde Rainald Goetz als (Pop)-Literat wahrgenommen. Das folgende Kapitel widmet sich dem Autor Rainald Goetz und seinem Werk *Irre* und auch seiner Rolle als 'führender' Popliterat der achtziger Jahre.

4.4 Rainald Goetz als Schriftsteller

Rainald Maria Goetz wurde 1954 in München geboren. Sein Vater war Chirurg und seine Mutter Photographin. Nach dem Schulabschluss begann Goetz im Jahre 1974 ein Doppelstudium der Geschichte und Medizin in Paris und München. Aus seinen Schriften wird sichtbar, dass er ein weiteres Studium, das der Soziologie in Berlin abgebrochen hat. Geschichte und Medizin dagegen schloss er jeweils mit einer Promotion ab. Zunächst Geschichte mit einem althistorischen Thema unter dem Titel *Freunde und Feinde des Kaisers Domitian* und Medizin über ein Thema der Jugendpsychiatrie. Literarische Kreativität und

Ambitionen lassen sich in beiden Promotionen finden.¹¹⁸ Auch in den Texten (Dissertationen) findet man Abweichungen, die als Versatzstücke einen literarischen Anklang verleihen.

Rainald Goetz arbeitete vorerst als Journalist.¹¹⁹ 1974 fing er an, für die *Süddeutsche Zeitung* zu schreiben. Es handelte sich um Texte, die in die Kategorie der Kinder- und Jugendliteratur eingeordnet werden. Zugleich rezensierte er diese Texte. 1977 erschien eine Artikelserie in drei Teilen, die über das Studentenleben eines 'Mediziners' berichtete. Diese Artikel wurden unter dem Titel *Aus dem Tagebuch eines Medizinstudenten* zusammengefasst. Ein Jahr später veröffentlichte er im *Kursbuch* den Verlauf seines Studiums – das in einem eher gesellschaftlich-isolierten Umfeld verlief – unter dem Titel *Der macht seinen Weg*. Bemerkenswert wurde Goetz zum ersten Mal als Schriftsteller beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb im Jahre 1983 in Klagenfurt. Dort fügte er sich selbst eine Verletzung zu, welche für Schlagzeilen in der Öffentlichkeit sorgte. Vor den Augen der Öffentlichkeit ritzte er sich mit einer Rasierklinge, während er aus seinem Prosaband *Hirn*, den Text *Subito* vorlas, die Stirn auf. Er schnitt sich diese Blutwund auf, so dass das Blut, gerade an der Stelle das Gesicht herunter rann, an der dies auch im Text geschah. Zum ersten Mal wurde Literatur so theatralisch aufgeführt.

In *Hirn* aus dem Jahr 1986 verbindet er die Darstellung staatlicher Repressionen mit der Beschreibung zwanghafter, 'irrsinniger' Rituale eines im 'Ich-Körper' festgehaltenen Protagonisten. Dieses zwanghafte 'Sich-selbst-schädigen', veranschaulichte er wortwörtlich beim Ingeborg-Bachmann-Treffen. Die Lesung schloss er blutüberströmt, vor einem schockierten Publikum, ruhig ab. Bald darauf gewann er Anerkennung als 'ernsthafter' Schriftsteller und seine Werke wurden im renomierten Suhrkamp Verlag herausgebracht. Sein spektakulärer Auftritt, archiviert und dokumentiert mit Hilfe von Medien, verhalf ihm zum Erfolg.

Er schrieb, wie auch Kracht und Stuckrad-Barre es später machen, für die Musikzeitschrift *Spex* und den *Merkur*. Einzelne Beiträge wurden zusammengefasst und in Buchform

¹¹⁸ Interessant ist alleine schon die Danksagung in seinen Texten, die äußerst provokativ und belustigend klingen, da sie an einen 'dankbruderundsoweiter' lauten. Die Sprache Rainald Goetz' ist eine äußerst schwere, kreative zusammengesetzte Sprache, die vor allem Übersetzern Kopfzerbrechen bereitet, da seine Zusammensetzungen meist unübersetzbar sind. Aus diesem Grund ist in der kroatischen Sprache noch keine Übersetzung seiner Werke vorhanden.

¹¹⁹ Auch Rolf Dieter Brinkmann, als auch die jüngere Generation der Popliteraten wie Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre arbeiteten zunächst und auch gleichzeitig als Journalisten. Rolf Dieter Brinkmann in der Funktion eines Radiomoderators.

veröffentlicht, wie beispielsweise *Hirn*, *Kronos* und *Celebration*. 1998 schreibt Goetz ein Netztagebuch unter dem Titel *Abfall für Alle*. Im Internet veröffentlicht er – bis ins Detail beschrieben – seine Eindrücke von Menschen, Städten, Begebenheiten, Neuigkeiten, Musik, Nachtclubs, Bars usw. Das Thema des Alltags (ob Tag oder Nacht) wurde zum zentralen Punkt seiner Beobachtungen, welche er mit der Soziologie Niklas Luhmanns und der Philosophie Michel Foucaults in Verbindung brachte. Themen, die bei Goetz zentral waren und literarisch verarbeitet wurden, waren einerseits der so genannte Deutsche Herbst¹²⁰, der im Roman *Kontrolliert* aus dem Jahre 1988 beschrieben wurde und andererseits seine eigenen Erfahrungen, die er als Arzt in der Psychiatrie machte. Letzteres soll ausführlicher in diesem Buch dargestellt werden, da der Roman *Irre* zum zentralen Untersuchungspunkt dieses Autors wird. Dieser Roman dient vor allem hier als Vorlage, um die 1980er Popliteratur beispielhaft definieren zu können. Themen, welche im Roman aufgegriffen werden, formen mehr oder weniger sein gesamtes Schaffen. Ein weiteres Thema, das eher in die neunziger Jahre hineindringt ist die Techno- und Raveszene in Deutschland. Techno und Rave als Musikströmungen wurden vor allem in Deutschland erst in den neunziger Jahren präsent. Diesbezüglich erschien seine Erzählung *Rave*, veröffentlicht 1998. Außer Erzählungen (*Dekonspiratione*, 2000), Essays (*Hirn; Rave; Mix, Cuts & Scratches; Jahrzehnt der schönen Frauen*) und zwei Romanen, schrieb Goetz noch Theaterstücke (*Krieg* aus dem Jahre 1986; *Schlachten*, 1988; *Kolik*, 1988; *Festung*, 1993; *Jeff Koons*, 1998;), Hörspiele (wie z.B. *Heute Morgen*, 2001).¹²¹ Mit dem seinem Netztagebuch aus dem Jahre 1998/99 (*Abfall für Alle*) und dem Webblog (*Klage*) aus dem Jahr 2007/08 schuff er eine neue Literatur in den Medien - ein Internettagebuch. Das Letztere veröffentlichte er auf den Seiten des Vanityfair-Magazins.¹²²

Zahlreiche Preise, die Rainald Goetz nach dem Klagenfurter Literaturwettbewerb erhielt, zeugen wie erfolgreich und populär er als Schriftsteller nach seinem seltsamen und in der Geschichte der Literatur einzigartigen performativen Akt geworden ist. Den Mühlheimer Dramatikerpreis erhielt er drei Mal (1988, 1993, 2000). Im Jahre 1991 dann den Heinrich-Böll-

¹²⁰ Vgl. dazu Stephan 2008: 39-62.

¹²¹ Er veröffentlichte auch eine Hörspiel-Tetralogie auf drei CDs. Es handelt sich um *Word. Soziale Praxis, Katarakt und Ästhetisches System*.

¹²² Mittlerweile wurde in Deutschland die Zeitschrift und Internetseite eingestellt. Abgefragt wurde diese Information auf URL:<http://www.google.de> am 8.12.2009.

Preis, 1999 den Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis, 2000 den Wilhelm-Raabe-Literaturpreis und 2015 erhielt er den Georg Büchner Preis.¹²³

4.4.1 Der Roman *Irre*

„[...] denen was vorzulesen, was eh in meinen Roman hinein gedruckt wird, eine tote Leiche wäre das, die ich mitbringen täte und hier voll tot auf den Tisch hin legen täte, ich bin doch kein Blödel nicht, ich denen doch keinen faulig totig stinkenden Kadaver da vor sie hin, von dem sie eine Schlafvergiftung kriegen müssen, es muß doch BLUTEN, ein lebendiges echtes rotes Blut muß fließen, sonst hat es keinen Sinn, wenn kein gescheites Blut nicht fließt, dann ist es bloß ein Pippifax oder ein ausgelutschter Büstenhalterträger, aber logisch nichts Gescheites, ein Blut ein Blut, das müsste raus fließen, Spritz Quill Ström, so müsste es voll echt spritzen, am besten aus so einem fetten Direktor, das täte mir gefallen [...].“ (Subito 1986: 10)

Der Auszug aus dem Text *Subito*, welchen Goetz in einer stark umgeänderten Form in den Roman *Irre* an diversen Stellen 'einstreut', ist – so könnte man es erklären – als Appell gegen die exklusive, etablierte oder wenn man so will, gegen die hohe Literatur (aber auch 'exklusive'/etablierte' Kritiker) zu verstehen. Nicht nur sprachlich gesehen, greift er ironisch und parodistisch die exklusive (etablierte, 'highbrow') Literatur an, sondern verstärkt den Effekt auf einer Erzählebene mit einem zusätzlichen, realen, authentischen, äußerst merkwürdigen Vorgehen, indem sich Goetz während des Vorlesens aus dem *Subito* einen Schnitt in die Stirn zufügt. Mit der brutal-obszönen Selbstschädigung vertieft er die Bedeutung des Textes, die als Anklage gegen die hohe Literatur fungiert, denn die exklusive Literatur strebt unaufhörlich nach dem wahren, wirklichen Sinn des Lebens, meidet jedoch Begebenheiten und Realitäten des alltäglichen Lebens und den 'ihm immanenten Irrsinn'. Dieser 'bluttriefende Moment' während seiner Lesung in Klagenfurt erinnert „an die glamouröse Dekadenz zeitgenössischer Popstars“ (Winkels 1991b: 255) die als Zeichen für Authentizität zu werten ist. Ein Moment also, der einen Popstar zum Star machen kann. Die geplante Medieninszenierung ist kein unwichtiger Moment im Pop wie im weiteren noch ausführlicher erläutert wird.

¹²³ Auch hier, wie am Anfang dieser Untersuchung, kann man erneut die Frage nach der Qualität der Literatur stellen. Denn Rainald Goetz, so in unterschiedlichen Nachschlagwerken sichtbar, ist ein Popliterat. Und wenn Popliteratur, eine oberflächliche Literatur trivialer Merkmale ist, wie von der Literaturkritik oft behauptet wird, dann kann berechtigt gefragt werden, wieso Rainald Goetz so oft mit anerkannten, exklusiven Literaturpreisen ausgezeichnet wurde?

Rainald Goetz gelang, mit seinem medial-performativen Auftritt und einem neuen Umgang mit der literarischen Darstellung des 'Jetzt und Hier' des gegenwärtigen Alltags in *Subito*, ein 'neuer' Durchbruch in der Literatur. Die literarische Darstellung bei Goetz erinnert sehr stark an Ziele, die schon Rolf Dieter Brinkmann Ende der 1960er Jahre verfolgte. Mit ihrer Sprachgewalt rühren beide Autoren die Rezipienten. Das Klagenfurter Publikum beim Literaturwettbewerb (bei Goetz), die 'etablierten' Kritiker und der 'gebildete' oder auch nach Brinkmann der 'ungebildete' Leser. Beide – also Goetz und Brinkmann – spielen mit dem Gedanken, die 'etablierte Literatur' sprengen zu müssen, um sie dann erneut zusammensetzen zu können, denn die bisherige Literatur interessiere ja kaum jemanden. Dass dieses wirklich so sei, artikuliert Goetz während seiner Vorlesung in Klagenfurt an Hand seines Textes *Subito*.

Die Aufgabe des Textes liegt also nicht nur darin, als fiktionaler literarischer Text angesehen und verstanden zu werden, sondern dieser Text soll eine faktische Nachricht an das Publikum sein. Es ist ein Text, der das authentische Publikum im Klagenfurter Saal quasi beschimpfen und gleichzeitig ernüchtern soll. Folgendes Zitat soll diese Äußerung begründen:

„Schon schläft der erste Kritiker ein, sagte Raspe, oder schon zwei schnarchen mit ihrem Gehirn, während sie auf das Papier hin schauen, und einer kratzt sich unter dem Tisch an seinem Sack, weil der ihn juckt, das kannst du dann nicht kontrollieren, während du liest, weil du ja voll in Panik bist, während die, vor lauter Langeweile vielleicht bloß noch einen Tannenreisig im Kopf drin haben, da wo vorher noch ein sogenanntes Gehirn gewesen ist, das ist ja von Mensch zu Mensch verschieden, was da ist, im Kopf, so eine komische Langeweile, so ein staunendes Daß ich jetzt dies Jahr hier schon wieder sitze und schon wieder so ein Blödel liest, die müssen sich das ja vier Tage soundsoviele Stunden an den Kopf hauen lassen, die ganze Literatenphantasie [...]“. (Subito 2003: 12)

Die Kritiker schlafen, das Publikum langweilt sich, der Autor ist in Panik und fühlt sich wie ein 'Blödel'. Mit diesen Worten wird die literarische Gegenwart gleichsam literarisch dargestellt und es wird zugleich ein neuer Umgang mit der Literatur angeboten. Dieser neue Umgang ist auch das Ziel Brinkmanns gewesen, denn Literatur müsse gelebt und erlebt werden wie im Film. Rainald Goetz erweiterte Brinkmanns Ziel, indem er durch seine Lesung die Literatur in Szene gesetzt hat. Eine Szene, wie man sie aus Filmen kennt.

4.4.2 Der Roman *Irre* als Pop-Gründungstext

Der Roman *Irre*, war ein Versuch des Autors, die wirkliche Welt abzuschreiben. Eine rein subjektive Welt wollte Goetz, wie er in *Subito* schon andeutete, im Roman umsetzen. Eine Gliederung des Romans in drei Teile, sollte die subjektive Wahrnehmung der Welt, im Brinkmannschen Sinne des Wortes veranschaulichen. So bezieht sich der erste Teil *Sich entfernen* auf das Münchner Krankenhaus und die psychiatrische Abteilung, in der Goetz gearbeitet hatte. Ein 'Wirrwar von Stimmen' verwirrt wortwörtlich den Leser. Ärzte und Patienten sprechen, diskutieren und kommentieren, ohne dabei als jeweilige Erzählperson hervorgehoben zu werden. Die Erzählinstanzen fließen ineinander. Da dem Leser eine deutliche Wahrnehmung des Erzählers im Text verborgen bleibt, fühlt er sich selbst Irre. Man 'hört' zwar Stimmen, kann sie aber voneinander nicht trennen. Man liest nurmehr ein verwirrendes Getöse. Dieses 'Gewirr' soll die Leiden des jungen Arztes Raspe veranschaulichen.¹²⁴ Raspe versucht nämlich sein Leben unter Kontrolle zu halten, indem er Ordnung und Organisation in die Sphären der Psychiatrie, wie auch ins Privatleben bringen möchte. Es handelt sich um ein unaufhörliches Ringen, um eine bestimmte Qual, Ordnung im chaotischen Leben zu schaffen. Das Chaos wird in dem Wechsel der Erzählperspektiven und –instanzen sichtbar hervorgerufen. Man weiß als Leser nicht, wann der Arzt und wann seine Patienten zu Wort kommen oder denken. Nur selten sind die Erzählinstanzen klar zu unterscheiden, wie folgendes Beispiel zeigt:

„Jeden Moment wird die Frau das Zimmer betreten. Er würde gerne aufstehen. Nein, gerade dann müsste er liegen bleiben. Er kennt die Folgen. Bis die Frau kommt, möchte er das Problem durchgedacht haben. Er möchte zu einem Schluss gekommen sein. Er denkt umso schneller. Die Gedanken jagen sich. Es jagen sich die Altbekanntes, immer selben Gedanken. Auf das Argument folgt das Gegenargument, und auf das Gegenargument folgt das Argument, das identisch ist mit dem Gegenargument, daraufhin Gegenargument, daraufhin Gegenargument, daraufhin Argument, dann Gegen, dann Gegengegen, Gegen, Gegengegen, Gegengegegengegen, Gegengegen, Gegengegegengegen.“ (Irre 1986: 28)

Der Patient Walter Zarges, der „unbewegt unter der Decke“ (Ebd.) liegt, soll in drei Wochen entlassen werden, doch Zarges zweifelt. Der Zweifel ist ein 'Symptom' der Klinik, d.h. der

¹²⁴ Man geht in der Sekundärliteratur davon aus, dass der Name Raspe kein Zufall ist, sondern dass er sich auf den RAF-Terroristen Jan-Carl Raspe bezieht. Das es höchstwahrscheinlich kein Zufall ist, bezeugen Stellen in anderen seiner Texte, wo er diesen Namen einsetzt. Der junge Arzt Raspe wird häufig als Darsteller eines 'alten Egos' verwendet. Mit dem Terrorismus der siebziger Jahre hat sich Rainald Goetz an Hand von Medien informiert (Andreas Baader und Ulrike Meinhoff seien hier zu erwähnen). Den Terrorismus verstand Goetz als Moment oder Augenblick der populären Kultur. (Vgl. dazu Goetz *Kontrolliert*).

Patienten und der Ärzte. Doktor Raspe zweifelt an seiner Organisation, an seiner Arbeit als Arzt. Er zweifelt an der Diagnose des Irrsinns, indem er sich öfters indirekt und in unklaren Formulierungen die Frage nach dem 'Irreseins' stellt. Wann kann man behaupten jemand ist Irre? Wo fängt der Kreis an und wo wird dieser geschlossen? Der Patient Zarges wiederum zweifelt an der Idee aus der Anstalt entlassen zu werden. Und er fängt an, die Tage der drei Wochen vor der Entlassung zu zählen. Er zählt und zweifelt wiederum am Verzählen, wie es der folgende Abschnitt veranschaulicht:

„Er beginnt bei zwanzig und zählt zurück. Für den Tag der Entlassung errechnet er die Zahl null. Mittwoch eins, Dienstag null. Dienstag Oberarztvisite, Oberarztvisite immer Dienstag, nach der Oberarztvisite Entlassung. Vielleicht muß er Dienstag mitzählen. Unsinn ist es, rückwärts zu zählen, denn was heißt null. Heißt das einundzwanzig Tage seit der Entlassung, oder zwanzig? Lieber vorwärts zählen. [...] Walter Zarges weiß, dass es sinnlos ist. Er weiß, dass es Stunden dauern wird, die Stunden seit der Entlassung zu zählen. Er wird sich verzählen. Dann muß er von vorne anfangen. Verzählt er sich nicht, muß er nachzählen, also auch wieder von vorne anfangen. Verzählt er sich beim Nachzählen, ist auch die erste Zählung ungültig.“ (Irre 1986: 29)

Der Arzt Raspe, der den Vorfall Zarges kommentiert und als „eine Vielfalt pharmakotherapeutischer Interventionsmöglichkeiten“, die bei „Erregungszuständen aller Art“ vorkommen, beurteilt, informiert den Leser gleichzeitig über den Umgang mit solchen Patienten (Irre 1986: 29ff):

„Der erregte Patient darf nicht das Gefühl bekommen, seine Argumente würden nicht gehört, er solle durch Medikamente einfach überwältigt werden. Wenn es Ihnen gelingt, in der Akutsituation zu vermeiden, dass der erregte Patient durch die geplanten Maßnahmen sich bedroht und überwältigt fühlt, wenn dies gelingt, so ist die Voraussetzung für die schnelle Wirkung der verabfolgten Pharmaka weit besser, als wenn dem erregten Patienten, der zunehmend erregter und aggressiver wird, in letzter Not zum Beispiel Injektionen gegen seinen Willen verabfolgt werden müssen. Demgegenüber ist die freiwillige Einnahme einer höheren Dosis immer vorzuziehen.“ (Irre 1986: 31)

Es werden nicht nur Möglichkeiten angeboten, ärztliche Zweifel zu überwinden, sondern es werden Schemata ausgearbeitet, nach denen es am sichersten und 'ordentlichsten' wäre, als Arzt zu handeln.

Aus diesen Abschnitten ist der Inhalt des ersten Teils des Romans veranschaulicht, indem sich das Faktische und das Fiktiv-Narrative verflechten. Nicht nur, dass wir als Leser einerseits, die Erzählinstanzen nicht voneinander trennen können, sondern wir können zugleich das Fiktive vom Faktischen nicht trennen. Der letzte Abschnitt beispielsweise (denn es gibt eine Fülle

solcher Verweise) könnte genauso gut aus der authentischen Arbeitspraxis und einer authentisch erlebten Situation entstammen, die Rainald Goetz im Münchner Klinkzentrum als Arzt erlebte. Andererseits wiederum veranschaulichen uns diese Abschnitte den Erzählstil- und die Sprache. Die Sprache ist weniger obszön-vulgär als bei Brinkmann. Zu bemerken ist, dass die Sprache der Patienten eine gesprochene ´von der Straße kommende Sprache´ ist. Die Sprache des Arztes dagegen ist – wenn der Arzt Raspe oder seine Mediziner-Kollegen sprechen – eine gehobene Sprache, die sich reich an Redewendungen und an eingestreuten medizinischen Floskeln und medizinischen Fachausdrücken auszeichnet. Der nicht selten vorkommende Sprachbruch entsteht in einer chaotischen Mischung obszöner Ausdrücke mit fachmedizinischen Redewendungen, die in Zusammenhang gebracht werden. Der Grund liegt in dem verschwommenen Personenwechsel, welchen man als Leser, geschweige den als Übersetzer, nur schwer nachvollziehen kann. Die Erzählinstanz des Patienten vermischt sich mit der des Arztes. Obwohl sich diese Trennung – wegen der Abwesenheit des Erzählers – angeblich ins Unklare steigert, wird diese Unklarheit in den zwei anschließenden Teilen des Romans, vor allem dort, wo der Arzt selbst in Zweifel an seiner Vernunft und vernünftigen, normalen Handeln verfällt, mit dem Einführen unterschiedlicher Erzählinstanzen ´gerettet´. Die Grenze zwischen einem irrsinnigen Patienten und einem ´normalen´ Arzt verfließt allgemein in eine ´irrsinnige´ Situation, doch ein personaler Erzähler ermöglicht uns, diese Einsicht allmählich zu erkennen und diese zu enträtseln.

Der zweite Teil des Romans *Drinnen* ´erzählt´ von Ereignissen, die an Ereignisse aus dem ersten Teil des Romans *Sich entfernen* erinnern. Im ersten Teil ist keine Erzählinstanz ausdrücklich gekennzeichnet, dagegen aber ist diese im zweiten Teil in Form eines personalen Erzählers zu erkennen. Dieser Erzähler ermöglicht uns als Leser, die unterschiedlichen Geschichten diverser Patienten doch aufzuschlüsseln, im Sinne wie folgender Romanauszug es veranschaulicht:

„Eines Abends, oder war es später Nachmittag, die Wärme des vergangenen, seltsam überhitzten Frühlingstages lag noch auf den Sträuchern, Wiesen, Kieswegen, fand sich Raspe in grundloser Heiterkeit auf einer Parkbank im Innenhof der Klinik wieder, neben Kiener, der sich gewöhnlich Hegel nannte [...] Oh, wie wohl ist mir am Abend, dachte Raspe und hatte ein Lied im Ohr. Melodien, Musik – wozu Kämpfe? [...] War das ein Ende? Wer weiß. Einen Halt hatte Raspe verloren. Es war so sonnig. Mit den Irren saß Raspe im Park, stundenlang, nachmittags, man sprach oder schwieg, wechselte die Bank, und oben ging der Wind durch die jungen Blätter mächtiger Bäume. Ja, dachte Raspe, jaja.“ (Irre 1986: 107)

Mit der Einfügung der personalen Erzählinstanz erfährt der Leser über Raspe die gegenwärtige Empfindung seines Befindens. Der zweite Teil des Romans ist als ‚Verordnung des Lebens‘ zu betrachten. Das Stimmenwirrarr Raspes soll allmählich geordnet werden. Das Ziel, also eine neue Ordnung, die im dritten Teil *Die Ordnung* zu Stande kommen soll, wird erst durch eine ‚Vorarbeit‘ im zweiten Teil ermöglicht. Die ‚Vorarbeit‘ bezieht sich auf die Problemstellung des Arztes. Das Problem lautet, wie das Zitat bezeugt, dass Raspe „einen Halt verloren hat“ (Irre 1986: 107). Raspes Verhalten unterscheidet sich immer weniger vom Verhalten seiner Patienten. Letztendlich wird er haltlos und weiß nicht genau, was er mehr ist. Arzt oder Patient?

Die „Lektüre der polizeilichen Vorführungsanzeige“ (Irre 2003: 110) über einen unlängst eingelieferten Patienten, lässt Raspe nicht ruhen. Die Vorfälle im Krankenhaus bewegen ihn zutiefst und lassen ihn an der Ordnung und Richtigkeit wie auch an der Fähigkeit des Personals zweifeln. Diese Zweifel kommen nicht ausdrücklich zu Wort, weil der Erzähler dem Leser einen ‚Raum‘ überlässt, in dem er selber zur Entschlüsselung gelangen soll. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass dieser Raum als ein Zuweisungsraum zu verstehen ist, indem der Sinn eines Entschlusses schon vorgeformt ist und dem Leser ein Angebot gegeben wird wie folgt:

„Aus Wut über diese Situation der Ungewissheit warf sich manchmal ein Patient mit seinem ganzen Körper krachend solange gegen die äußere der beiden Türen, bis einer der Ärzte sich stöhnend vom Kaffeetisch erhob, die erste Tür öffnete, eilends wieder hinter sich zuzog, um einen Blick der Patienten auf die kaffeetrinkenden Kollegen zu verhindern, in deren Kreis er, nach wenigen begütigenden Worten zu dem Tobenden, lächelnd, manchmal wohl auch schlechten Gewissens zurückkehrte. Derartige Ausbrüche von Patienten wurden durch die Pfleger keineswegs verhindert, da sie selbst, ununterbrochen den Patienten ausgeliefert, voll Zorn waren über die ständige, entweder überhaupt nicht oder als dringend notwendig begründete Abwesenheit der Ärzte von Station. Noch in Unkenntnis über die besondere Bedeutung dieser Doppeltür betrat also Raspe durch sie hindurch wie durch eine Schleuse die andere Welt.“ (Irre 2003: 111)

Die Arbeit in der Anstalt ist für Raspe alles andere als das Erwartete. Er spürte nur noch „ein Schweigen“ und eine „Schwere“, einen „quälenden Stillstand“, aber nichts „von dem, wogegen er sich gewappnet hatte“ (Irre 2003: 111). Ein drohender Wahnsinn steht dem jungen Arzt bevor. Ein Wahnsinn, dessen sich Raspe bewusst ist. Die Frage aber nach dem Bekämpfen dieses Wahnsinns bleibt. Wie kann er die Ordnung in seinem bewussten ‚Ich‘ wiederherstellen? Als jungem Medizinstudenten war ihm alles klar. Es gab keine Zweifel. Das

geringe Wissen konnte quasi überall eingesetzt werden, denn „er erwartete alles und wusste nicht was“ (Irre 2003: 111).

Sein Fortschreiten in der Medizin aber, seine Einsicht also in das wirkliche Patientenleben, lässt ihn an sich selber und seinen Fähigkeiten zweifeln. Der Weg zur oft erwähnten Ordnung führt „von einem abwesenden über einen personalen hin zum allgegenwärtigen Ich-Erzähler“ (Seiler 2006: 235). Der allgegenwärtige Ich-Erzähler kommt im dritten Teil *Ordnung* vor.

Der Arzt möchte nicht dem eigenen Wahnsinn verfallen. Obwohl er sich seiner allmählich in den Wahnsinn wachsenden Situation bewusst ist, weiß er sich nicht recht zu helfen. Der Anfang ist Ordnung zu schaffen. Ordnung im Kopf und mit dem Leben ´ganz anders anzufangen´¹²⁵. Mit diesen und folgenden Worten fängt der dritte Teil des Romans an: „NEU ANFANGEN. Ja! nocheinmal anfangen, ganz anders. Endlich möchte ich anfangen. Ich hätte so gerne ein Leben.“ (Irre 2003: 233) Raspe möchte ein ereignisvolles Leben. Ein Leben ohne vorgeformte Verständigungsdiskurse im psychologisch-psychiatrischem Sinne, auch möchte er sich von „kunstvollen Imaginationsangeboten“ (Winkels 1991b: 244) befreien. Er möchte frei von unaufhörlichen Gedanken sein, die wie Stimmen im Kopf ständig Hinweise, Lösungen und Fragen zu jeglichen Situationen in der Klinik anbieten und keinen Raum für eine freie und gesunde Entfaltung von Meinungen bietet. Das Stimmenwirrwar im Kopf ´erwürgt´ jede akzeptable Meinung zur Diagnosestellung eines Patienten, weil ´die Stimmen´ unaufhörlich nach mehr Meinung, nach mehr ´Denken´ drängen und Raspe nicht mehr als Arzt, sondern nurmehr selbst als ´irrsinnigen Patienten´ nachdenken lassen.

Die Gestalt des Protagonisten Raspe lässt sich im letzten Teil des Romans nicht mehr klar, wie bereits erwähnt, von der Person bzw. von dem Autor Rainald Goetz trennen. Die Herstellung einer inneren Ordnung bei Raspe, ähnelt der eigenen Schaffung von Ordnung beim Autor selbst. Auch Goetz versucht jahrelang seine Tätigkeit als Journalist, als Schriftsteller und letztlich als Arzt zu ordnen. Eine fiktive Anspielung ist im Roman zu erkennen: „DAS GEKOCHTE; das jetzt wieder auf dem Tisch stand, war zwar heiß, aber es war nichts Zerhacktes drin, nur Kaffee. Um diesen Kaffee saßen zwei. Sie sind beide oben schon erwähnt

¹²⁵ Über die Frage eines neuen Lebensanfangs machte sich ähnlicherweise der Protagonist in Brinkmanns *Keiner weiß mehr* Gedanken.

und so benannt worden: Raspe und Rainald.“ (Irre 1986: 259) Man kann vermuten, dass sich Goetz als Autor mit den zwei Gestalten im Werk identifiziert. Dieser Meinung ist auch Hubert Winkels, der eine autobiographische Linie bezüglich der Gestalten Raspe und Rainald in *Krieg den Zeichen* zu ziehen versucht. Seiler sieht in Raspe und Rainald den authentischen Autor Rainald Goetz. Raspe steht nach Seiler für das „Intellektuelle-Ich des Autors“ und Rainald steht „für das Ich“ (Seiler 2006: 241).

Die Ordnung bekommt einen Anfang, doch ob sie wirklich vollendet wird und in Raspes Kopf zu funktionieren beginnt, ist fraglich. Seine ‚Heilung‘ geschieht retrospektiv durch Erinnerungen. Der personale Leser lässt uns folgendes wissen:

„Und Raspe mag sich gedacht haben: Die Bilder der Lähmung kann ich nie wieder sehen. Damals muß dieses Stürzen begonnen haben, nicht wahr? Wieder und wieder schlürfen meine einstigen Patienten im Medikamentenran zeitlupenbewegt mir durch die zähe Masse meines Gehirns. So ein Schmerzdruck im Kopf!, aus nur *einem* Jahr meines in eben diesem Jahr uralte gealterten Lebens. Da tobt die Wut in mir, die Wut tobt hoch. Mit aller Kraft muß ich immer wieder den Kopf an die Mauer schlagen, rasend gegen die Mauer rasen, kopferst, bis mir oben nichts mehr hängt als wie ein knochensplittriger blutiger hirnbrauner Baatz.“ (Irre 1986: 329)

Die Vergangenheit wird durch Erinnerungen an den allmählichen Wahnsinnsverfall fast filmtechnisch dargestellt. In einer Zeitlupentechnik bewegen sich die Patienten in Raspes Kopf. Ein Gefühl des Ärgers kommt in Raspe auf, ein Gefühl also, das einem Selbstzweifelgefühl ähnelt. Dieses Gefühl drückt er in Form einer Selbstaggression als Befreiungsakt von seinen Gedanken aus.¹²⁶ Er schlägt so kraftvoll wie möglich mit dem Kopf gegen die Wand. Er sucht durch diesen Akt eine Ernüchterung und ein neues ‚ordentliches‘ Leben. Ein Leben, das von dem ‚Toben seiner Patienten im Kopf‘ befreit und ‚gesäubert wird‘. Eine Ordnung, die von dem, was in seinem Inneren vorgeht – dem Verfall in den Wahnsinn – erlöst wird.

Wie aus diversen Auszügen aus dem Roman sichtbar geworden ist, setzt Goetz unterschiedliche Materialien aus dem Alltag ein, die er mit nichtalltäglichen, fachspezifischen – also medizinischen Elementen (und Fachausdrücken) – vermischt, verfeinert und sie auf ähnliche Art und Weise zusammenfügt, wie es auch der Fall bei der Filmgestaltung ist. Auch hier ist der Einfluss Brinkmanns deutlich zu erkennen. ‚Sätze‘ aus dem Bereich der Medizin,

¹²⁶ Es erinnert an den Klagenfurter-Selbstverletzungsakt Rainald Goetz, das sich als Selbstaggression im Sinne eines Befreiungsaktes verstehen läßt.

Psychologie und Psychiatrie gehören zur vertrauten 'Lektüre' des Autors. Bewusst setzt er diese ins 'Gefasel' der Patienten ein. Die Musik ist in Rainald Goetz Werken (also nicht nur im Roman *Irre*) weniger vertreten, als dies der Fall bei den anderen, bereits erwähnten, Popliteraten der Fall ist. Bei Brinkmann, wie die vorigen Kapitel zu Brinkmann zeigen, spielt die Musik eine äußerst wichtige Rolle.¹²⁷ Es wäre dennoch falsch, die Musik im Roman *Irre*, gänzlich auszuschließen, denn sie ist dennoch nicht so unbedeutend im Werk, da sie Erinnerungen an vergangene Begebenheiten in einem 'neu entstehen' lässt:

„Schlimm sind ganz andere Sachen, als wie Sie denken. Zum Beispiel haben sie in dem Wienerwald gerade sehr laut ein so vertrottelte Fassung von *Only You* gespielt, dass ich trotzdem gerne sitzen geblieben wäre, weil da hätte ich mich dann an die Fassung von den *Platters* erinnern können, zu der ihrem *Only You* ich an dem angeblich Heiligen Abend mit dem Klaus sooo getanzt habe, und dazu eine solcherne Sehnsucht im Herz gehabt habe.“ (Irre 1986: 133)

Erwähnenswert ist, dass die Rolle der Musik, als popliterarisches Merkmal, bei Goetz auf der Ebene der Erinnerungen, als auch individueller Eindrücke bleibt. Es bedeutet, dass Goetz die Musik, nicht wie Brinkmann oder später in den neunziger Jahren wie Kracht und Stuckrad-Barre, als führendes Handlungselement verwendet, falls man von einer 'Handlung' (zu den erwähnten Werken in dieser Untersuchung) überhaupt sprechen kann. Welche Rolle die Musik, darunter auch die deutsche Musik dieser Zeit, in der Popliteratur der achtziger¹²⁸ Jahre hatte und vor allem welchen Einfluss sie auf das Leben und Schaffen Rainald Goetz' ausübte, zeigt das folgenden Kapitel.

¹²⁷ Auch in der 1990er Popliteratur bzw. in den Werken und im Leben der Autoren selbst, wie z.B. Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre, spielt die Musik eine unausweichliche Rolle.

¹²⁸ Der deutsche Schriftsteller, Journalist und DJ Franz Dobler ist für die Entwicklung der Popliteratur in den achtziger Jahren wichtig. Nur selten wird er in der Sekundärliteratur zur Entwicklung der Popliteratur erwähnt. Obwohl er in dieser Untersuchung nicht weiter erwähnt wird, soll dennoch gesagt werden, dass er sich in seiner Arbeit – wie die meisten Popliteraten – mit kulturellen Schwerpunkten (z.B. Subkulturen, dem Alltag und der Politik) auseinandersetzt. Seine Vorliebe zur Musik, speziell zur Country-Musik (vor allem zu Johnny Cash) wurde Mitte und Ende der achtziger Jahre zum Thema seines Schaffens. Also anders als Goetz, bearbeitet Dobler Themen, die stark unter dem Einfluss der Musik stehen. Er gilt heute als einer der renommiertesten Country-Experten. Die Thematik des europäischen Südens versuchte er 'einzudeutschen'. (*Falschspieler*, 1988; *Jesse James und andere Westergedichte* 1991; *Tollwut* 1991 usw.) Sein einziger Roman *Tollwut* thematisiert die amerikanische Lebensart, also die populäre amerikanische Kultur. Er integriert die Musik scheinbar beiläufig, doch die Musik hat die Aufgabe, nicht die an die Massenmedien gebunden Lebensart der Amerikaner zu präsentieren, sondern soll eher die Tradition des ländlichen Südens veranschaulichen. Vgl. dazu weiter Ullmaier 2001: 115.

4.4.3 Amerikanische Songtexte ~ Deutsche Popmusik ~ *Irre*

Die späten fünfziger und sechziger Musikszene, als Rock'n'Roll-Zeit, wie im Kapitel über Popmusik schon dargestellt, war auch in Deutschland, vor allem unter den Jugendlichen sehr populär. Die Werbe- und Musikindustrie unternahm einen wichtigen Schritt, der prägend für die Entwicklung deutscher Popsongs wurde.

Die Industrie entwickelte quasi Künstler, die zu dem amerikanisch-britischen Beat-Rhythmus in ihrer Muttersprache sangen.¹²⁹ Die deutsche Schlagermusik, deren Texte an der utopisch-romantischen Liebe und an heimatlicher Tradition hängen, näherten sich dem 'Beat-Musik-Image' an. Musiker machten ihre Musik zum klaren Beatnik-Modell. Die deutschen Beat-Musiker wie beispielsweise *The Rattels* oder *The Lords* kopierten den Musikstil der *Beatles*, der *Rolling Stones* oder der *Kinks* und vergrößerten dadurch ihre kommerziellen Erfolge.

In den sechziger und den siebziger Jahren – im Gegensatz zu den Fünfzigern und frühen Sechzigern – entstand eine Musik, die man in zwei Strömungen oder Kategorien einteilen könnte. Auf der einen Seite entstand eine Musik in Deutschland, die eine politische Note beinhaltete. Es handelt sich hier um Texte, die sozialkritische Botschaften hinterließen.¹³⁰ Auf der anderen Seite versuchten Musiker¹³¹ eine neue Musik zu schaffen, indem sie musikalische Grenzen zu überwinden suchten. Sie schufen eine neue Strömung innerhalb der Popmusik, die als eines der reinsten deutschen musikalischen Phänomene gilt. Diese Strömung wurde von der englischen Musikpresse in den siebziger Jahren als *Krautrock*¹³² bezeichnet. Eine eher seltsame

¹²⁹ Bis zu diesem Moment hat sich die deutschsprachige Musik auf der textlichen Ebene auf die Imitation amerikanischer und britischer populärer Songtexte gestützt. Die auf schlechtem Englisch aufgenommenen Musikträger klangen schlecht und als Kopie, also Unoriginell.

¹³⁰ Zu dieser Kategorie gehört beispielsweise der Liedermacher Hannes Wader, Franz-Josef Degenhardt und Konstantin Wecker. Diese schufen eine Musik, die sich der Tradition deutscher Volkslieder bediente. Diese Texte stehen auch eng mit der Bewegung der 68er Jahre im Zusammenhang (Ton Stein Scherben). Amerikanisch-britische Songtexte, die einen sozialkritischen Hintergrund beinhalteten, dienten dieser Gruppe von deutschen Musikern als Vorbild. Sie reflektierten und umschrieben amerikanische (sozial-politische) Verhältnisse auf deutsche Verhältnisse um. Ein Beispiel dafür ist auch Udo Lindenberg (in den frühen siebziger Jahren), der die 'Besonderheit' der deutschen Jugendsprache nach britisch-amerikanischen Vorbild in seine Texte integrierte. Man erinnere sich an den Song *Wir wollen doch einfach nur zusammen sein*, die einen Bezug zur deutsch-deutschen Trennung sein sollte.

¹³¹ z.B. die Musiker der Gruppe Can oder Amon Düül II.

¹³² Dieser Name wurde aus Ironie und teils wahrscheinlich aus Boshaftigkeit den deutschen Musikern dieser Strömung zugeteilt. Die 'Engländer' bezeichneten einige deutsche Bürger manchmal mit 'Krauts'.

Musikströmung. Diese experimentierte nicht nur mit der englischen Sprache, sondern reduzierte die Texte bis zum rein Instrumentalen.¹³³

In den achtziger Jahren – und das ist für dieses Kapitel äußerst wichtig – erreichte die Popmusik in sozialkritischer Hinsicht ihren Gipfel. Unterschiedliche Musikgruppen (Bands) sangen ihre sozialkritischen Texte in einer dialektalen Sprache.¹³⁴ Der jugendliche ´Nachkriegs-Sentimentalismus´ und die quasi ´sexuelle Freiheit´ (nach dem amerikanischen Vorbild) hängen eng mit dem Phänomen der Popmusik zusammen. Die Musiker setzten sich mit alltäglich-politisch-sozialen Themen auseinander und wurden äußerst ´publikumswirksam´. Nach diesem Modell versuchten sich erfolgreich auch die Popliteraten. Die Popmusik und Popliteratur wurden vom Publikum rezipiert. Vordergründig zeigten Jugendliche Interesse an diesen neuen Musikrichtungen und Literatur. Der Grund dafür liegt in der Möglichkeit der Identifizierung der Jugendlichen mit den Songs (im Sinne der Vertonung/des Rythmus).¹³⁵

Die achtziger Jahre stehen im Zeichen der Punk und der New-Wave Szene, als Protest gegen die industrialisierte und entfremdete Gesellschaft. Nicht selten steht im Vordergrund das Thema des Scheiterns zwischenmenschlicher Beziehungen, Ehebrüche und diverse Formen von Liebschaften. Dieses ´Scheitern´ und die Suche nach ´Ordnung´ hat R. Goetz auf eine äußerst interessante Weise zusammengesetzt. Man kann demzufolge behaupten, dass sich Goetz, obwohl er nur selten Namen von Pop-Bands nannte, sich doch sehr auf die Popmusik bezog und stützte, denn er integrierte Pop-elemente der damaligen Musik-Szene in sein Werk.

Der Protagonist Raspe ist mit den Protagonisten diverser Popsongs aus den achtziger Jahren zu vergleichen. Das lyrische Ich der Popsongs fällt wie Raspe in emotionslose Zustände, dann wieder in übertrieben emotionale, um letztendlich das Erzählen mit Wutausbrüchen zu

¹³³ Aus dem *Krautrock* entstand die elektronische Musik. Als Darsteller der elektronischen Musik kann hier Kraftwerk und Tangerine Dream erwähnt werden. Diese gelten wiederum als Väter der s.g. Technomusik. Mit der Technomusik hat sich u.a. auch R. Goetz viel auseinandergesetzt, denn er ist an allen neue entstehenden Musikströmungen interessiert. Goetz beobachtet eine jede neue ´jugendliche Musikströmung´ als Außenseiter, da er dafür, so seine Meinung, zu alt für diese ´Szenen´ ist, doch beschreibt er sie mit viel Übergebenheit und detailtreu. Vgl. dazu Goetz (1998): *Rave*.

¹³⁴ Zu nennen wäre hier die Band BAP, die im Kölner Dialekt Texte wie *Kristallnaach* (1982) oder *Denn mer sinn wider wer* (1990), dem Publikum vorsang. Der letztere Text bezieht sich kritisch und ironisch auf die Wiedervereinigung Deutschlands.

¹³⁵ Heinz Rudolf Kunze ist in Frage Literatur und Musik ein interessantes Beispiel, weil er der Meinung ist, dass die deutsche Popmusik, der Literatur eine Möglichkeit bietet, deren Inhalte vertont dem jugendlichen Publikum leichter zugänglich zu machen. So entschied sich Kunze, seine Lyrik nicht in Form von Gedichtbänden, sondern im Gewand der Popmusik zu veröffentlichen. Vgl. dazu mehr Kunze, *Pech und Schwefel*, erschienen auf dem Album *Korrekt* am 28.12.2004. Dauer: 04:48min.

beenden.¹³⁶ 'Der Bruch' in der Sprache, der Alltag und die Gefühle die die Popsongs auszudrücken versuchen, sind gleichermaßen Techniken, derer sich auch die Popliteratur bedient. Rolf Dieter Brinkmann versuchte beispielsweise in *Westwärts 1&2* durch eine einfache Aufzählung dessen was im Alltag passiert, einen bestimmten Augenblick, bestimmte Emotionen und eine bestimmte Situation festzuhalten. Die Musik bedient sich einer ähnlichen Vorgehensweise, doch es ist nicht zu leugnen, dass Emotionen in der Musik 'explosiver' ausgedrückt werden, da die instrumentale Begleitung noch einen besonderen 'Knalleffekt' bietet, über den die Literatur nicht, oder zumindest weniger verfügt. Die Popliteratur versucht, und das kommt bei Goetz und seinem Roman *Irre* deutlich zum Ausdruck, diesen 'Knalleffekt' von Emotionen und unterschiedlicher alltagsspezifisch-unspezifischen Vorgängen mit Hilfe einer Collage- und Montagetechnik nachzuahmen. Gefühle werden im Werk also mit diversen 'Stilmittel-Techniken'¹³⁷ hergestellt.

4.4.4 Popliterarische Elemente: Das Montageverfahren als narratives Stilmittel im Roman *Irre*

Das Montageverfahren spielt bei Goetz eine wichtige Rolle. Es soll daher hier nochmals daran erinnert werden, wie wichtig die Montageverfahren-Technik allgemein für die Popliteratur ist. Diese Technik ermöglichte u.a. auch Goetz, im Text das auszudrücken, was man mit Wörtern in literarischen Formulierungen (die traditionelle Schreibweise betreffend) nur schwer ausdrücken konnte. Rainald Goetz bedient sich in seinen Texten gerne der Montagetechnik. 'Wutanfälle' in Goetz' Roman, erinnern an Brinkmanns *Rom*, *Blicke* und *Erkundungen*. Mit Hilfe der Montagetechnik wird die populäre Kultur im Roman veranschaulicht. Die Textcollage bei Goetz im Roman *Irre* erinnert zudem an die Bild-Collagen der Pop-Art Künstler der 1950er und 1960er Jahre.

¹³⁶ Vgl. dazu *Irre* 1986: 329.

¹³⁷ Einige dieser Stilmittel wurden schon in diesem Kapitel erwähnt, wie beispielsweise das 'steigernde' Einfügen unterschiedlicher Erzählinstanzen im Werk (keine Erzählinstanz, personale Erzählinstanz und Ich-Instanz), die eine dem Irrsinn verfallende Situation des Arztes Raspe diachronisch und retrospektiv veranschaulichen, oder beispielsweise das dualistische Sprachverfahren (eine einfache Alltagssprache der Patienten und eine fachmännische Sprache des Mediziners), oder weiters das Einfügen filmtechnischer Elemente (Zeitlupentechnik).

Irre ist zwar weniger als in *den Attentätern*¹³⁸, aus Bildern und Zeitungsausschnitten und eigenen, auf einer alten Schreibmaschine geschriebenen Kommentaren zu unterschiedlichen Photos oder Bildern, zusammengefügt, dennoch beinhaltet der Roman Bilder, Photographien und Comic-Zeichnungen. Zu jedem der drei Kapitel des Romans (*Sich Entfernen*, *Drinne*n und *Die Ordnung*) gehört eine Zeichnung, welche das jeweilige Thema zu veranschaulichen sucht.¹³⁹ Hervorzuheben ist auch, dass zu jeder Zeichnung auf der nachfolgenden Seite ein Satz beigefügt ist, der dem Leser als eine Information zur 'Denkhilfe'¹⁴⁰ oder zur 'Enträtselung des Textes' dienen soll. Zum ersten Kapitel *Sich entfernen* steht beispielsweise: „Was wir sehen können, können wir sehen. Das Geheimnis ist offenbar“ (Irre 2003: 9). Zum zweiten Kapitel *Drinne*n steht: „Im Laufe der Begebenheiten wird alles klar werden“ (Irre 2003: 105) und zum dritten und letzten Kapitel *Die Ordnung*: „Don't cry-work“!

Goetz strukturiert bewusst einen literarischen Text so um, dass er für 'etablierte Kritiker' vorerst den Anschein verleiht, keine 'echte' Literatur zu sein. *Irre* bricht die Grenzen zwischen unterschiedlichen literarischen Gattungen auf, weil er den „Unterschied zwischen Zitat und eigenem Text verwischt und über den Druck hinaus“ zum Teil, aber nicht gänzlich „andere, etwa optische Medien zu seiner Rezeption erfordert“ (Salzinger 1973: 92). Die Text-Collage ist ein popliterarisch-narratives Mittel, das Goetz anwendet. Am deutlichsten kommt diese Collagetechnik im Kapitel *Die Ordnung* zum Vorschein. Er gruppiert Texte, mischt sie mit anderen Texten und Bildern und stellt einen Zusammenhang her, der die Psychiatrie und das Leben (den Irrsinn) in ihr veranschaulicht.¹⁴¹ Das Collage-Verfahren, das zur anglo-amerikanischen Popkultur gehört, ist im Roman folgendermaßen zu definieren:

- 1) Ein 'eigenes' Gemälde, das in den folgenden Text integriert ist:

„Das WEGLAUFEN von der Psychiatrie ist mir damals das gleiche Bedürfnis gewesen, so wie jetzt. Immer ist die Psychiatrie die größte Seelenqual. Einmal war ich darin. Seither laufe ich in Panik davon weg. Deshalb muß ich immer wieder hinein. Denn ich suche ein Leben. Wie gerne spräche ich nur noch von den schönen Dingen.

(Gemälde)

¹³⁸ Dieses Werk ähnelt sehr an Brinkmanns Arbeit, vor allem an sein Collagebildband *Schnitte*.

¹³⁹ Vgl. dazu Irre 2003: 7; 103; 229.

¹⁴⁰ Frey beispielsweise sagt zu Helmut Salzinger *Rock Power*, dass es sich um ein Buch handelt, „für alle, die keine fixen Konzepte wollen, sondern Informationen als Denkhilfe“ (Frey *Sounds* 1/1973: 40). Dieses ist auch für den Roman *Irre* zutreffend, weil R. Goetz den Roman zu einer offenen mehrdeutigen Collage umfunktioniert.

¹⁴¹ Der *Irre* erzählt also über Raspe, den Arzt in der Nervenklarinik, der sich inmitten eines Doppellebens findet und nicht mehr weiß, wer er ist. Arzt oder Patient. Er weiß nicht mehr, wo der Wahnsinn haust. Er ist sich nicht mehr sicher, ob der Wahnsinn innerhalb seiner selbst oder seiner Patienten, oder gar innerhalb der Gemäuer der Klinik, oder außerhalb dergleichen tobt. Dieses unaufhörliche Ringen nach einer eindeutigen Antwort, nach einer Ordnung wird durch die Collagetechnik im Werk deutlich hervorgebracht.

„Nachts, in schlimmen Träumen, hänge ich mir selbst als Der PATIENT entgegen.“
(Irre 2003: 240-241)

2) Ausschnitte aus einem Neurologie-Lehrbuch, die folgendermaßen eingefügt sind:

„Schon leuchteten die STERNE: Und noch weiter fort, wie jenseits irgendeines äußersten Horizontes der Nacht, heulte ein Hund. So sehr sehnte ich mich. Ich ersehne das gute Ende.

(Photographien, Abschnitte aus dem Neurologie-Lehrbuch)

Widerwillig, aber doch, kehre ich zu den SCHEUSSLICHKEITEN der Medizin zurück. Denn es muß sein.

(Photographie eines Gehirns mit folgender Beschreibung: „Picksche Atrophie. Makroaufnahme. Hirnkovexität. Ausgeprägte Atrophie der Frontal- und Occipitallappen. Die Zentralwindung bleibt vom atrophisierenden Prozeß verschont.) So eine diffuse HIRNSCHWUNDKRANKHEIT; wie die Alzheimersche Krankheit oder etwa der Morbus Pick, kann auch schon den jungen Menschen befallen. Beim Lesen der Symptomatologie steigt die Angst hoch.- Eine Krankheit, die zu Erscheinungen wie Persönlichkeitsveränderungen, Vergrößerung der individuellen Nuancierungen, Verfall des feineren sittlichen Empfindens, Taktverlust, Enthemmung, Triebsteigerung u. dgl. führt.“ (Irre 2003: 251-252)

3) Comic-Strips aus *Mickey Maus*-Heften, die an mehreren Stellen¹⁴² im Text eingestreut sind. Zu betonen ist dabei, dass der Comictext gleichzeitig zum eigenen Text im Roman wird und somit die traditionellen ästhetischen Kategorien überschreitet, indem er die Grenzen zwischen unterschiedlichen literarischen Gattungen aufhebt. Es soll hier nur ein Beispiel hervorgehoben werden:

„VOLLMOND scheint über Gerechte und Ungerechte. - Hol das Werkzeug aus dem Kofferraum! Der Wagen bleibt hier. - Die ganze Sache gefällt mir nicht.

(Comic-Strip eingefügt)

Warum gefällt dem Herrn Donald die ganze Sache nicht? Sie wird doch schon im 33. Jahrgang unter der chefredaktionellen Verantwortung von Frau Doktor Erika Fuchs wöchentlich in den leuchtendsten Farben im Kupfertiefdruck auf ein Papier hingedruckt und dann vieltausendfach an die Jugend der Welt verkauft. [...]“ (Irre 2003: 274-275)

4) Spots aus Politiksendungen:

„Demnächst sollen mir, heißt es, die BÜRGERLICHEN EHRENRECHTE aberkannt werden. Ich sage nicht warum. Ich finde das gemein. Angeblich hätte ich diesen einen Satz nicht sagen sollen. Ich habe noch nie etwas gesagt. Nur einmal: Du darfst da nie mehr lutschen.

(Screenshots eingefügt: zwei Photos, auf dem einen ist das Gesicht des ehemaligen Bundeskanzler Kohls beklebt und nicht wieder zu erkennen.)

Was ist das?

Was ist das?

Was ist das für ein Licht? (Carl Orff, Der Mond)“

KAUGUMMI ODER KUNST? Das ist die Frage, sagte ich laut.“ (Irre 2003: 283)

¹⁴² Vgl. weiter Irre 2003: 262-274.

5) Ein Film-Set-Design, das Goetz selber ausgearbeitet und folgendermaßen in den Textkörper integriert hat:

„-Entschuldigung, Herr Professor, können Sie das mal, können Sie das vielleicht mal wissenschaftlich klären, diese Frage?

Ich fasse unterdessen noch kurz Strom –

(Photographie des Film-Set-Designs integriert.)

-und schon, Ahoi!, fahren wir fort, mitten hinein in den

3.

Achternbusch März.

Da lamentiert der Herr Professor, um den es ganz offensichtlich viel mehr als um den Herrn Achternbusch geht, in einer Fußnote Numero 50 darüber, dass die CSU den Herrn Achternbusch nicht lobt. Als ob man bei solchen Knalldeppen wie einem Herrn Tandler oder sogar einem Stoiber, bei diesen ganzen Staatsidioten, auch noch etwas gelten möcherte!“ (Irre 2003: 292-293)

Die dargestellte Trias aus: Kritik an der Politik/Protestbewegung, Massenmedien und Popkultur, ist ein typisches Merkmal der Popkultur. Diese dreifache Kritik lässt sich aus dem Zitat oben herausfiltern, denn die Kritik an der Politik bedient sich der Massenmedien, um sich selbst in Szene setzen zu können. Die „Medienindustrie“, wie Nedo sagt, „verdiente gut am *radical chic* der Rebellion.“ (Nedo 2005: 121)

6) Photographien aus dem Leben des Autors und selbst angefertigte Collagen, die folgendermaßen integriert sind:

(Photographie eingefügt)

„Sie haben einen Professor beleidigt. Gehen Sie in das Gefängnis. Gehen Sie direkt dorthin. Gehen Sie nicht über Los. Ziehen Sie nicht 4000 Mark ein.

(ein Collagebild und eine Photographie ist in den Textkörper eingefügt)

Ich kenne meine böse Schuld. Ich will tätig Reue tun.

(eine Collage und eine Photographie, darunter ist wieder der Text eingesetzt)

Aber schon kommt wieder eine Kraft daher. Woher? Entweder von oben, oder von einem Satz. Der Satz könnte von dem Herr Prof. Diedrich Diederichsen, Ordinarius emeritus, gewesen sein. Ein gescheiter Professor wie der wird logisch mit 24 emeritiert, indem sie ihm seine Zeitschrift zumachen, wie sie zu gescheit war. [...]“

(Irre 2003: 297-298)

Diese Collagen verdeutlichen sowohl die ironische Kritik des Protagonisten im Werk, als auch Goetz' eigene Kritik, an der etablierten, traditionellen Gesellschaft. Es soll aber in den Vordergrund die 'traditionelle' Denkweise der 'etablierten' Literaturkritiker gerückt werden.

7) Zeichnungen, die Rainald Goetz selber gemalt hat, kommen zum Ausdruck:

„Ein jedes Geschimpfe, alle Bosheit wird in so einem Film zu einer Schande zuschaden und erstirbt mir, und die bösen Worte sollen mir auch ersterben auf meinen viel zu bösen Lippen. Da kommen ein paar Bilder daher.

(Zeichnung eingefügt)

John Wayne sein Rücken sagt in der Schlusseinstellung: Ein Mann muß einsam sein. ich atme tief und nicke. Ge-nau. Es gibt eine solcherne Sehnsucht.“ (Irre 2003: 296)

Die in diesen sieben Punkten hervorgehobenen 'Collage-Momente', die Goetz – vor allem in dem letzten Kapitel – reichlich integriert hat, dienen vor allem dazu, die ersehnte Ordnung des Protagonisten Raspe/(Goetz) in seinem Kopf herzustellen. Die luzide, gesunde Denkform des Protagonisten wird hergestellt, indem er mit sich selber auf Distanz geht (wie Punkt 1 es veranschaulicht). Der Psychiater Raspe/Goetz muss eine Ordnung schaffen. Eine Ordnung die der popkulturellen Trias ähnelt (Kritik an der Politik/Protestbewegung, Massenmedien und Popkultur). Zu betonen ist, dass diese Triade sich im Roman auf die Einheit des Ichs, der Medien und der Paranoia bezieht. Das paranoide Verstehen der Alltagswelt muss geordnet und kontrolliert werden. Erst wenn diese Ordnung hergestellt wird – das Absolute also – dann kann auch das Ich wieder ein 'Ganzes' sein. Die diversen Gedanken des Arztes müssen geordnet werden, erst dann kann er wieder 'ein neues Leben anfangen'. „NEU ANFANGEN. Ja! noch einmal anfangen, ganz anders. Endlich möchte ich anfangen. Ich hätte so gerne ein Leben.“ (Irre 2003: 233) Das sind die Worte, die das Kapitel *Die Ordnung* einleiten. Es ist eine „Ohnmacht“ des Protagonisten/Goetz „gegenüber dem Medieninstrumentarium“ in Form einer „paranoiden Schizophrenie“ (Seiler 2006: 243), die zuerst kontrolliert werden muss, um geheilt, ein neues Leben anfangen zu können.

Es ist äußerst interessant, dass der Protagonist Raspe mit dem Autor selbst zu vergleichen ist. Dieter E. Zimmer sagte am 14.10.1983 unter dem Titel *Wie bitteschön geht das Leben. Der Roman von Rainald Goetz Irre* in der *Zeit* über Goetz: „Wenn er (Goetz) sich dabei nicht zerstört, werden wir von dem wieder hören.“ Es besagt nichts anderes, als dass Goetz wie sein Protagonist, an einer 'paranoiden Schizophrenie' leidet, weil der gesamt wahrgenommene medial-geprägte Alltag nicht als Absolutes verstanden wird, sondern nur in seinen Segmenten, die kein Ganzes ergeben. Hubert Winkels¹⁴³ betrachtet wiederum den Roman *Irre* in seiner 'suizidalen Tendenzform'. Dieser mögliche Suizid, den man im Roman erahnen kann, wird gerade durch die nicht-strukturiert erzählten Geschichten wiedergegeben. Die losen Momente im Roman dienen der Herstellung des beschriebenen Wirrwarrs in Form wiedergegebener Gedanken, Gespräche und Meinungen des Protagonisten. Dieses kommt vor allem am Ende des Romans zum Vorschein. Die eingestreuten losen Geschichten und Gedanken, wie auch die unterschiedlichen Collage-Momente, erzielen eine Fragmentierung des Romans, bei dem das

¹⁴³ Vgl. Winkels 1991b: 245.

Roman-Ende offen bleibt. Die fragmentierte Bedingtheit des Romans wird gerade in der Ableitung der medialen Wahrnehmung der Welt, sichtbar, denn:

„Gerade wenn der Protagonist eine Geschichte in der Art erzählen möchte, als wolle er einen Film drehen, begleitet er die Szenen dieses Films gleichzeitig als Kritiker, Autor oder Beobachter. Die Grenzen von Kunst und Rezeption lösen sich hierbei auf, da im Streben nach Absolutheit die Produktion der Kunst alleine nicht mehr ausreicht.“ (Seiler 2006: 244)

Goetz mischt also (Punkt 1-6) unterschiedliche medial-vermittelte Gegenstände des Wahrnehmens, die durch das subjektive Wahrnehmen gefiltert und kontrolliert werden.

Das Collagieren dient weiterhin zum Zweck der Widerspiegelung eines politischen Alltags (Punkt 3). Goetz setzt diese Screen-Shots bewusst dazu ein, um die begrenzte Darstellung der politisch-alltäglichen Wirklichkeit hervorzuheben (Irre 2003: 283f). Was die eingesetzten 'Comic-Streifen' aus dem *Mickey Maus*-Heften (Irre 2003: 262-272) betrifft (Punkt 3), so dienen diese dem Protagonisten, als das einzig Wahre, was er verstehen und mit seinem Verständnis von der idealen Verfasstheit der Welt verbinden kann.

Es war für Goetz schwer, die Fülle von neuen Informationen und Erscheinungen, die der medial geprägten Alltagswelt entstammen, zu ordnen und diese zu verstehen. Interessant ist, dass diese Behauptung weniger auf Grund der Rezeption des Romans *Irre* zu Stande kam, vielmehr aber auf Grund von Goetz' Auseinandersetzungen mit neueren Formen der populären Kultur (wie der Musikrichtungen: Rave, Techno usw.), womit er, zumindest was die Untertitel des Werks angeht, nämlich 'Ordnung' und 'Kontrolle', keinerlei oder weniger Probleme hatte, als das der Fall – wie der Roman *Irre* zeigt – gewesen war. Zu erwähnen ist, dass sich Goetz Jahre später nach der Entstehung des Romans *Irre* – der u.a. auch als „literarisches Pendant zu Michel Foucaults Abhandlungen über den Wahnsinn“ (Büsser 2003: 155) gelesen wird, die aber in dieser Untersuchung nicht weiter berücksichtigt wird – mit den Musikrichtungen wie Techno und Rave beschäftigt hat. So schreibt Martin Büsser in seinem Artikel über *Punk und New-Wave Rezeption in der deutschen Literatur* folgendes:

„Jahre später entdeckte Rainald Goetz seine Liebe zu Techno und schrieb mit *Rave* tatsächlich ein Buch, das stilistisch und inhaltlich so etwas wie das Lebensgefühl der Techno-Anhänger ausdrückt. In *Irre* bilden Punk und New Wave jedoch nur einen alltäglichen, wenn auch vom Erzähler durchlebten Bestandteil jenes Zeitabschnitts, in dem der Roman spielt.“ (Büsser 2003b: 155)

Der Einsatz der Collagetechnik oder, wie man sie heute des Öfteren nennt, die 'Cut-Up-Technik'¹⁴⁴ wurde seit der anglo-amerikanischen Beat-Generation (z.B. Burroughs) als „Kampfmittel gegen ganz bestimmte Diskurse eingesetzt“ (Arnold 2003: 144). Noch ausgeprägter und differenzierter kam diese von den Massenmedien nicht zu trennende Montagetechnik in der Popliteratur der neunziger Jahre zum Ausdruck. Die Popliteratur der neunziger Jahre wird – wie im folgenden Kapitel veranschaulicht – weniger als bei Brinkmann und Goetz mit unterschiedlichen Photos, Film- und Werbeausschnitten und Zeichnungen bebildet, vielmehr wird sie durch ein 'neues' Montageverfahren geprägt, dass –unter vielen anderen Merkmalen – eng mit dem Einsetzen von Markenartikel der Warenindustrie im Zusammenhang steht.

¹⁴⁴ Es wurde in dieser Untersuchung absichtlich auf die Verwendung des Begriffs 'Cut-Up' verzichtet. Der Grund liegt darin, dass zur Entstehungszeit des in dieser Untersuchung analysierten Romans, noch nicht alle Elemente der Cut-Up Technik verwendet und eingesetzt wurden, da es diese damals noch nicht gab. Die Collagetechnik wäre, um Deutlichkeit zu schaffen, ein Unterbegriff des 'Cut-Ups'. Cut-Up bezieht sich auf unterschiedliche Formen der Popkultur, so bezieht es sich beispielsweise auf die Festlegung von Gemeinsamkeiten zwischen Pop und Cut-Up, dann auf Unterschiede zwischen Pop und Cut-Up, dann auf Analoge Differenzen der Cut-Up Welten, usw. Die Cut-Up Technik/oder Verfahren ist heutzutage ein Konglomerat unterschiedlicher Szenen, Welten, Segmenten, Eigenschaften der populären Kultur, deswegen kann man Cut-Up nicht eindeutig definieren. Für diese Untersuchung wäre Cut-Up ein auf den aktuellen Mainstream innerhalb der populären Kultur bezogenes Verfahren. Es bedeutet weiterhin, dass sich dieses Verfahren, anders als in *Irre* auch auf 'hart' geschnittene Musikclips, Werbespots, Computerspiele, Actionfilme, Split-Screen-Settings, Web-Sites, SMS- und Chat-Botschaften, Layout-Styles, abrupte Zap- und Surfgewohnheiten bezieht. Cut-Up bezieht sich also auf die populärsten Schnitte aus dem Bereich der neusten Kulturtechnik. Vgl. dazu weiter dazu Arnold 2003: 133-149.

5 Medienreflexionen in der Popliteratur

Während Rolf Dieter Brinkmann als Popliterat der sechziger Jahre die deutschsprachige Literatur von steifen und unflexiblen Strukturen 'erlösen' wollte, indem er versuchte, sie durch sexuelle und kulturelle Tabubrüche zu liberalisieren, wie die Analyse seines einzigen Romans in dieser Untersuchung es veranschaulicht, stehen die Pop-Autoren der 1990er Generation einer bereits liberalisierten und für alles offenen Medienkultur gegenüber. Diese Medienkultur, wie das vorige Kapitel zeigte, wird seitens der neusten Popliteraten nicht nur (inhaltlich, formell und strukturell) thematisiert, sondern wird auch noch instrumentalisiert. Malchow spricht diesbezüglich von einer „Mutation kultureller Inhalte“, die zu „Versatzstücken einer ökonomisch angetriebenen Spektakel- und Erlebniskultur“ (Malchow 2003: 255) werden. Dies bedeutet weiterhin, dass die Popliteraten der 1990er Jahre „ungewollt“ oder „gewollt“ diesen Gesetzmäßigkeiten immer schon im Vorhinein ausgesetzt sind (Malchow 2003: 255).¹⁴⁵ Wichtig ist hier noch zu betonen, dass sich die Autoren in diese „Spektakel- und Erlebniskultur“ einstufen und diese distanzlos, positiv oder negativ, mit einem bestimmten Maß an Ironie kritisieren.

Obwohl Baßler über die Archivierung der Gegenwart bezüglich der neusten Literatur spricht, die gleichzeitig angeblich das Hauptmerkmal der 1990er Popliteratur sein sollte, so ist dennoch wichtig hinzuzufügen, dass die Gegenwart nicht nur archiviert wird, sondern dass die Popliteraten (wie bei Kracht und Stuckrad-Barre) die Inszenierungen der eigenen Person ständig vorantreiben. Das Ziel dieser Selbstinszenierung liegt nicht darin, wie es der Fall bei Brinkmann und Goetz war¹⁴⁶, nämlich die eigene literarische (Un-)Ästhetik einem breiteren Publikum darzustellen, vielmehr unterliegt die Literatur einer medialen Selbstinszenierung. Medien dienten in den 1960er Jahren zu anderen Zwecken, als in den 1990ern bis heute.

Medien werden vor allem in den neunziger Jahren unterschiedlich und auf unterschiedlicher textinterner und externer Ebene eingesetzt. Einerseits dienen diese als 'Stoff' und 'Material' das vom Autor ins Werk integriert wird. Andererseits dienen die Medien dem Autor, sich selber

¹⁴⁵ Vgl. dazu weiter Malchow 2003: 250-256.

¹⁴⁶ Erinnern wir uns nur an Brinkmanns 'Maschinengewehrattacke' auf den 'exklusiven' Marcel Reich Ranicki oder Rainald Goetz mit seinem Schnitt in die Stirn während der literarischen Lesung oder noch ein besseres Beispiel wäre Peter Handke mit dem inszenierten Eklat bei der Gruppe 47.

in der Gesellschaft zu präsentieren und auf sich Aufmerksamkeit zu machen. Im Gegenteil zur dritten Autorengeneration (oder Pop II Phase) ist zu bemerken, dass die Autoren der ersten und zweiten Generation (der Pop I Phase), die Medien als Thema im Werk weniger einen Platz gewähren. Die Autoren arbeiten nicht mit der Absicht sich mit Hilfe von Medien, ein bestimmtes Image zu kreieren, vielmehr dienen die Medien dazu, ihre Literatur für ein breiteres Publikum sichtbar/hörbar zu machen.

Mit der Ausbreitung der neuen Medien ist auch der performative Akt stärker zum Ausdruck gekommen. Schon in den 1960er Jahren mit Rolf Dieter Brinkmann war die Ausbreitung dieser Kunstform bereits erkennbar. Mit Rainald Goetz wurde diese spektakuläre Mischung von Kunst und Ereignis beispielsweise beim Klagenfurter Literaturwettbewerb verstärkt, um in den 1990er Jahren ein unausweichliches Segment des popliterarischen Betriebes zu werden. Diesbezüglich lässt sich der Hang zum Performativen auf zweierlei Weise betrachten. Einerseits handelt es sich um 'innerliterarische' und andererseits um 'außerliterarische (extratextuelle)' Performance. Der Wegbereiter zum Performativen Akt der Autoren bereiteten sowohl Rolf Dieter Brinkmann, Peter Handke (in Princeton) und vor allem Rainald Goetz (Klagenfurter Literaturwettbewerb).

Ein nicht zu vernachlässigender Bestandteil dieser Performance oder Show ist auch das Publikum, wie beim Klagenfurter Literaturwettbewerb Rainald Goetz es zeigte. Die Popliteraten spielen mit ästhetischen Prinzipien, indem sie auch das Publikum in bestimmte Momente der Lesung miteinbeziehen. Es geht dabei um die Rock- und DJ-Kultur, welche Autoren im Rahmen ihrer Lesungen folgen. Indem die Autoren diese Rock- und DJ-Kultur persiflieren und aufgreifen, transformieren sie ihre Bedeutung auf eine textexterne Ebene wie bereits bisher gezeigt. Die Autoren wollen das Publikum 'an sich fesseln' und unterhalten, indem sie das Kunstwerk an die multimediale Technik anpassen, um letztendlich einen Erfolgswerteffekt zu erzielen. Dieser Erfolgswerteffekt kommt so zu Stande, dass die Autoren, beispielsweise Rainald Goetz, ihr Werk auf einen bestimmten Kontext richten, um ein Gesamtziel erreichen zu können.

Die Popliteraten, vor allem die nachfolgenden Generationen, so könnte man schlussfolgern, arbeiten mit der „Illusion des dritten Körpers“ (Paulokat 2006: 300), denn der Text muss bei

einer solchen Performance zum Instrument der Begleitung und die 'bestimmte' Pose des Autors zur Ausdruckskraft des Gesagten werden. Durch eine Inszenierung, die derjenigen eines Rockstars ähnelt oder durch eine Identifikation mit dem Star samt einer gut auskalkulierten Bühnenshow, dazu noch ein gut vorbereitetes Eigen-Image und Pose, dann ist eine gelungene Performance gesichert aber auch der Autor als Popliterat hat sich somit eine gute (oder auch schlechte) Werbung für sich und sein Werk verschaffen und zumindest kurzzeitig für einen guten Verkauf seiner Literatur gesorgt.

5.1 Performance als Image-Arbeit

Die Bühneninszenierungen dienen nicht nur zur Gestaltung von Unterhaltung der Rezipienten, diese dienen auch dazu, aus einem 'schüchternen' einen 'berühmten' Schriftsteller zu machen. Um diesen Status des 'berühmt-sein' erreichen zu können, was vor allem in den Anfängen Rainald Goetz erreicht hat, bedarf es einer Selbstinszenierung, die er auf der Bühne geliefert hat. Ein bestimmtes Imagebild dieses Autors wurde zum Schlüssel der Akzeptanz. Kracht wie auch Benjamin von Stuckrad-Barre, wie der zweite Band es zeigen wird, sehen in öffentlichen, multimedial geprägten Auftritten den Zweck auf 'textexterner Ebene' die Werke, also eigene Texte relevant in der Öffentlichkeit unterzubringen, weil ihrer Meinung nach die Bücher der Öffentlichkeit und nicht den Regalen gehören. So wird damit die Tradition fortgesetzt, welche schon Brinkmann angefangen hat. Nämlich, Literatur müsse gelesen werden und Literatur müsse wie ein Song, wie ein Film sein.

Die neuste Generation oder Pop II hat sich im Gegensatz zu Pop I als Popstar etabliert und durch die multimedialen Literatur-Performances und Selbstinszenierungen zu einem 'Medien-Star' Image beigetragen. Sie haben eine bestimmte Position im Medienfeld erobert und beeinflussen diesbezüglich auch die Gegenwartsliteratur. Wie gezeigt, steigen nicht nur die Autoren aus ihren 'Stuben' auf die Bühne, sondern auch die Literatur 'verlässt' ihre verstaubten Regale der Bibliotheken und findet sich auf den großen Bühnen wieder. Indem Autoren die Literatur an die Massenmedien gerückt haben, bekam diese auch einen neuen Status. Literatur befindet sich jetzt also nicht mehr als 'Darsteller der etablierten, exklusiven und hohen Kultur' gegenüber der 'trivialen', sondern steht gleichberechtigt, weder unter- noch übergeordnet, neben anderen Kultur- und Massenmedienangeboten.

Literatur ist Dank den Vorreitern der Popliteratur (Pop I Literaten) zum 'Event' geworden und die Eigenschaften eines Events (auf welches unter anderem die Ereignisgesellschaft ausgerichtet ist) sind in der Popliteratur wiederzufinden, indem sie den Schwerpunkt auf das 'Hier und Jetzt' legt. Das 'Hier und Jetzt' ist sowohl in der Popliteratur selbst, als auch in der Performance der Autoren zu finden. Nach 1990 erweitert sich der performative Charakter in Form von Lesetourneen, ganz im Sinne der Musiker als Rockstars.

Die Popliteraten haben gezeigt, dass auch Literatur zum Event werden kann, und dass sie darin überleben und sich auch 'etablieren' kann, indem sie sich an die Regeln von Events hält. Die Literatur gewann somit an neuer Erlebniskraft, weil sie die Erfolgsgesetze der Popmusik und der dazugehörigen 'Show- aber auch Verkaufspraxis' befolgt hat und sich dem 'Kultmarketing' angepasst hat. Also:

„Um unter dem heutigen Konkurrenzdruck bestehen zu können, bleibt der Literatur also der Ausweg der radikalen Inszenierung, der Orientierung am Showgeschäft und der reflexiven Ausrichtung an Moden und Trends. Dies muss nicht auf Kosten der Qualität der Texte gehen. Eine Nichtbeachtung dieser Prinzipien jedoch verwehrt einem noch so bemerkenswerten Texten die Aufmerksamkeit die er verdient hätte.“ (Paulokat 2006: 310)

Der Überblick zur Popliteratur in dieser Untersuchung zeigt also nicht nur, wie Popliteratur entstanden ist, woraus sie besteht und nach welchen Kriterien Literatur als Popliteratur angesehen werden darf (gedacht sei hier an alle analysierten popliterarischen Merkmale/Prinzipien zu den jeweils ausgesuchten Texten). Es ist hier veranschaulicht, wie die Popliteratur schon seit den 1960ern darum bemüht ist, sich innerhalb der ausdifferenzierten Medienlandschaft zu positionieren. Geschafft hat sie dies erst in den 1990er Jahren. Die Popliteraten bewegen sich selber innerhalb neuer Medien und stehen auch als Popjournalisten der Popkultur und den Massenmedien sehr nahe. Die zum Alltag gehörenden neuen Medien in der 1990er Popliteratur sind zum Grundkern ihres Schreibens geworden. Kracht und Stuckrard-Barre schöpfen daraus das Material und führen ein „zynisches, ironisch-selbstreflexives oder auch satirisches Spiel“ (Kaulen 2002: 222). Man kann dieses Spiel auch als eine Fortsetzung dessen ansehen, was schon Brinkmann und Goetz in den Anfängen der Popliteratur 'getrieben' haben, als diese noch in Form von einer Subkultur zu betrachten war. Denn gerade Brinkmann und Goetz nahmen aus den Massenmedien stammenden Alltagsstoff in ihre Literatur auf. Dieser Stoff aus der Alltagswelt machte die Literatur lesenswert, weil sie sich der Popkultur

öffnete. Die Popliteratur also öffnet sich damals wie heute der Erlebnisgesellschaft. Zu betonen ist dabei, dass die heutige Erlebnisgesellschaft ohne Massenmedien und (Marken-)Konsum nicht vorstellbar wäre.

Ein weiteres wichtiges Merkmal der Popliteratur ist auch die ständige (meist negative) Kritik an ihr. Dazu müssen auch Veränderung bemerkt werden, denn während sich die Literaturkritik nach dem Zweiten Weltkrieg¹⁴⁷ in großer Distanz zur zeitgenössischen Literatur verhielt, indem sie diese 'ohne Vorwort' aus der 'etablierten Literaturskala' ausschloss, stieg die „mediale Aufmerksamkeit“ (Siemens 2002: 50) der Rezipienten immer stärker in den 1960er Jahren – wie gezeigt – mit Hilfe der Regenbogenpresse. Die Popliteraten der 1990er Jahre dagegen machten sich das Letztere zu eigen, indem sie mit umschriebenen Worten sagen: „Jede Presse ist eine gute Presse“ (Ebd.) und nach diesem Motto leben die heutigen Schriftsteller. Es bedeutet, sie sichern sich ihre Präsenz auf unterschiedliche Art und Weise innerhalb des Massenmedienfeldes.

¹⁴⁷ Isabelle Siemens schreibt über die Literaturkritik und die Kanonbildung seit 1945. Sie teilt die Entwicklung der Kanonbildung in drei Stufen ein, indem sie den Schwerpunkt auf die zunehmende Präsenz und Rezeption von Gegenwartsautoren in den Medien legt. Vgl. dazu weiter Siemens (2002).

6 Exkurs: Trivilliteratur und Popliteratur im Vergleich

Nicht selten ist zu lesen, dass die Popliteratur 'trivial' sei. Die Kritiker¹⁴⁸ sprechen darüber, sie sei 'Kitsch' und 'Schund'. Dabei ist zu bemerken, dass es sich um Attribute handelt, mit denen man einst die Trivilliteratur zu 'klassifizieren' suchte.¹⁴⁹ Es ist nicht die Aufgabe hier unterschiedliche, dichotome, Definitionsversuche zur Trivilliteratur¹⁵⁰ zu geben und die Geschichte der Trivilliteratur aufzurollen, sondern es soll eine Begriffsklarheit geschaffen werden, welche beide Literaturen (Trivilliteratur und Popliteratur) voneinander trennen. Anhand einer Gegenüberstellung beider Literaturen soll reflektiert werden, inwieweit die Popliteratur tatsächlich mit der Trivilliteratur übereinzustimmen und den 'etalbierten' Kritikern zuzustimmen wäre, indem sie die Popliteratur als Trivilliteratur verstehen.

Die Trivilliteratur funktioniert nach einem bestimmten Schema. Ihr Kommunikationsmechanismus spielt sich in einer Dreigliedrigkeit ab. Diese Dreigliedrigkeit kann folgendermaßen (nach Nusser 1991: 119ff) dargestellt werden: Zuerst werden die Gewohnheiten des Lesers angeführt, der zweitens, während des Lesens in einem bestimmten „Abschnitt der Lektüre aus dem Gleichgewicht gebracht und verunsichert“ (Ebd.) wird, um drittens „wieder in eine Gleichgewichtslage zurückversetzt zu werden“ (Ebd.). „Der Spielcharakter“ eines unterhaltsamen Textes „erlaubt es dem Leser, die in der Literatur dargestellten 'Abweichungen' und die dadurch hervorgerufenen Emotionen (z.B. Angst) lustvoll zu erleben“ (Ebd.). Das bedeutet, dass jeder Rezipient solcher Texte „Lust an der Angst“ (Ebd.) haben kann, da er durch die ausgesetzte mögliche Gefahr, die die Handlung des Textes suggeriert, auf eine „sichere Geborgenheit“ (Ebd.) im Text rechnen darf. Die Popliteratur operiert – das Schema der Trivilliteratur betrachtend – keineswegs mit einem ähnlichen Schema oder überhaupt mit einem Schema. Der Leser ist in der Popliteratur keinen Emotionen wie beispielsweise der Angst ausgesetzt. Der Rezipient eines jeden popliterarischen Textes ist der Unwissenheit darüber ausgesetzt, was im Werk passieren wird. Der Leser hat keinen bestimmten Erwartungshorizont von dem, was das Ende des Werkes bringen könnte, im Gegensatz zu 'trivialen' Texten, bei denen der Leser ständig mit seinem Erwartungshorizont

¹⁴⁸ Wie z.B. der Kritiker Heinrich Vormweg.

¹⁴⁹ Vgl. dazu mehr Škreb 1975: 519-534.

¹⁵⁰ Vgl. dazu mehr Škreb (1981) und vgl. dazu Škreb/Baur (1984).

jonglieren kann. Dieser Punkt entspricht dem, was Nusser in seiner Dreigliedrigkeit als erstes erwähnt.

Der zweite von Nusser erwähnte Punkt die Trivialliteratur betreffend ist der, dass der Leser aus seiner Geborgenheit ausgeworfen wird: Der Leser befindet sich in dieser zweiten Phase entfernt vom Gewohnten und darin liegt der Reiz der Lektüre und die Lust an der Angst. Es entstehen Missverhältnisse zwischen „einer für den Rezipienten geltenden Norm und ihrer ihn emotional nicht ernstlich bewegenden Übertretung“ (Nusser 1991: 121). Die Abweichung vom Gewohnten wird im Text auf verschiedene Arten erzielt. Zum einen geht es um Mitleid-erweckende Situationen, also um Unglück-erweckende Situationen (wie Krankheit, Armut, Unfall, Tod, Liebe, Betrug usw.), zum anderen geht es um ‚unübliche‘, ‚tollpatschige‘ Segmente, die für den Rezipienten eine allgemeingültige unterhaltende Norm besitzen und eine Wirkung belustigender Art bieten. Es sind die im Voraus Glücks-erregenden Situationen¹⁵¹. Die Trivialliteratur sorgt für ein ‚Spiel mit Emotionen‘ bei den Rezipienten. Dieses Emotionalisierungselement wird oft „die Strategie der Zersplitterung“ (Nusser 1991: 121) genannt. Vor allem, weil die Abweichung vom Gewohnten eine Auslösung von Emotionen bewirkt, die gleichzeitig eine mit Lust genossene Angst ausmachen. Die ausgelassene Lust an der Angst ist in dieser Form nur aus einem einzigen Grund möglich, da der Rezipient im Voraus weiß, dass es sich um eine in einen fiktionalen Rahmen eingebettete Handlung handelt. Diese Handlung geht sicherlich positiv und für den Leser angenehm aus. Im Gegensatz zur Trivialliteratur spielt die Popliteratur keineswegs ein bedachtes Spiel mit Emotionen. Dieses ist der Popliteratur nicht eigen, da sie mit keiner einheitlichen Erzählstrategie arbeitet. Daher gibt es meist auch keine nacherzählbare Handlung. Die Popliteratur handelt in Sequenzen, die dem Film als Genre eigen sind. Ein schneller, für den Leser unerwarteter Perspektivenwechsel, ‚switcht‘ den Leser von einer alltäglichen Situation in eine andere.

Durch verschiedene Techniken und Methoden ist die unterhaltende Trivialliteratur bemüht, Identifikationsvorgänge dem Rezipienten anzubieten. Zwar ist der Grad der Identifizierung des Rezipienten mit einer Gestalt in popliterarischen Texten ziemlich hoch, dennoch wird dies nicht mit Hilfe des Einsatzes von unterschiedlichen Techniken, mit denen ansonsten die Trivialliteratur operiert, erreicht. Zu betonen ist, dass sich mit ‚popliterarischen Helden‘ eher

¹⁵¹ Diese ‚glückserregende Situationen‘ kennen wir aus der Verlachkomödie oder dem Schwank.

eine Zielgruppe, wie beispielsweise Jugendliche, identifizieren lassen, als nur eine einzelne Person. Es ist der Trivilliteratur wichtig, dass sich der Leser mit einer Gestalt im Text identifizieren kann, sich dann von ihr trennt, da die Textgestalt ganz unerwartet in eine andere, dem Leser unbekannt, Situation übergeht, um sich dann am Ende des Textes wieder der allgemein bekannten Lebensweise der Leser, anzupassen. Beispielsweise wird das ´Bestrafen der Helden´ im Text – gerade der Helden, mit denen sich ein Leser identifiziert – als Mittel vorgeführt, mit dem nicht nur die gesellschaftliche Ordnung kritisiert wird, sondern gleichzeitig auch der Leser beunruhigt und beängstigt wird, indem die Hauptgestalt im Werk wegen des gesellschaftlichen Ordnungsbruchs, hervorgerufen durch heldenhafte Untaten, bestraft und verurteilt wird. Mit diesen Merkmalen kann die Popliteratur nichts anfangen, obwohl sie des Öfteren negativ im Sinne von Unterhaltungsliteratur – wie die Trivilliteratur – aufgefasst wird.

Die Trivilliteratur bedient sich eines deutlichen Darstellungsmusters, welches sich je nach Genre unbedeutend ändert. Bei jedem Genre also, ob es sich um Frauenromane, Schicksalsromane, Kriminalromane etc. handelt, geht es darum, den Rezipienten in die Lage der Unruhe und Missverständnisse zu versetzen. Dieses Verschieben des Lesers in eine solche Lage gelingt bereits in der zweiten Phase der Dreigliedrigkeit, indem der Leser „durch Aktionen der Identifikationsfigur“ (Nusser 1991: 121) (oder das eigene Lachen) beängstigt und auch bedrängt wird. Entspannen und Aufatmen kann der Leser erst wieder in der dritten Phase, wo er, zurück in seiner bekannten Lebensweise, Einsicht gewinnen darf und wo das Gute, verkörpert durch die Identifikationsfigur, über das Schlechte – was immer es auch sein mag (Monster, Kriminelle etc.) – siegt. Die Schlusslage, die gleichzeitig auch den Erwartungshorizont ausmacht, ist das ´Happy End´. Dieses ´Happy End´ gibt es in der Popliteratur nicht, weil kein programmatisches Vorgehen innerhalb der Popliteratur gefordert wird, wie es der Fall im Rahmen trivilliterarischer Texte ist.

6.1 Die Identifikationsbereitschaft der Trivialliteratur

Im vorangegangenen Abschnitt ist die Dreigliedrigkeit des Kommunikationsmechanismus innerhalb der Trivialliteratur skizziert. Dieser Abschnitt soll diesen Kommunikationsmechanismus z.T. noch ergänzen. Der erwähnten Identifikationsbereitschaft, die ein wesentlicher Teil des Kommunikationsmechanismus ist, entspricht der Begriff nach Nusser (1991) „Wertvorstellung einer Leserzielgruppe“. Was aber versteht man darunter? Es ist, um eine eindeutige Antwort zu geben, eine Möglichkeit, die dem Leser eine schnelle Orientierung im Text und eine Identifizierung mit den Protagonisten anbietet. Diese Orientierung und Identifizierung ist durch festgesetzte stereotype gesellschaftliche Verhaltensmuster gekennzeichnet und sprachlich gesehen, durch Sätze, auffällige allgemein bekannte Redewendungen und Sprachwendungen zu finden. Diese führen zu Polarisierungs- und Typisierungsmustern, die es dem Leser ermöglichen, gerade durch ihre Eindeutigkeit, die Wertordnung und das Identifizierungsobjekt zu finden. Das Identifizierungsobjekt ist nichts anderes als eine des Eigencharakters beraubte Gestalt. Diese besitzt, außer ihrer Schale, in die sie hineingeworfen ist, nichts Persönliches und auch nichts Besonderes. Sie entspricht eigentlich der Masse bzw. jedem Rezipienten. Denn gerade durch Stereotype, gesellschaftliche Normen und allgemeingültige Verhaltenscharaktere, kann sich ein jeder Leser mit der Hauptgestalt des trivialen Textes identifizieren. So entstehen personalisierte Konfliktfelder, die Aktionen und Bewegungen herausfordern und die seitens des Lesers nachvollziehbar sind. Nicht nur Aktionen und Bewegungen werden zum Identifizierungsgrund des Lesers, auch die sprachliche Ebene leistet ihren Beitrag dazu. Durch formelhaft erstarrte Redewendungen und Sätze wird der Prozess der Identifikation eingeleitet. Identifikationsfiguren besitzen eine breite Palette von bekannten Verhaltensweisen, Redewendungen und Normen. Sie suggerieren dem Leser Glaubwürdigkeit. Die Glaubwürdigkeit der Identifikationsfiguren in der trivialen Literatur, die vielen Konsumenten vor allem sehr 'vorbildlich' erscheinen soll, ist der Hauptgrund der massenhaften Rezeption und Identifizierung. Mit der Glaubwürdigkeit von Texten beschäftigt sich die Wirkungsforschung vor allem mit pragmatischen Texten.

Bislang spielten die Wirkungslage und -forschung in den fiktionalen Texten eine geringere Rolle. Eine weitaus größere Bedeutung hatten sie – wie erwähnt – in pragmatischen Texten

(politische Reden, Wirtschaftswerbung etc.). In diesem Abschnitt wird die Wirkungsforschung nur flüchtig in Betracht gezogen.

Die Wirkung trivialer Texte (vor allem der Heftrömäne) ist „um so intensiver, je direkter deren inhaltliche, strukturelle und sprachliche Merkmale auf die Bedürfnislage und die Orientierungsmuster der Leser treffen“ (Nusser 1991: 134). Dieser seitens der ‚profiorientierten‘ Hersteller der Trivialliteratur erkannte Zusammenhang ermöglichte es ihnen, dieses Kommunikationsschema in den Text einzufügen, weiter zu entwickeln und zuletzt auch gut zu vermarkten. Dieses Kommunikationsschema kommt bei Lesern an, die sich gerne unterhalten lassen wollen, wobei nichts über die subjektiv-individuelle Bedürfnisposition eines jeden Lesers ausgesagt wird. Es ist daher anzunehmen, dass allgemein stark bestehende Bedürfnisse nach Orientierung, nach Affektlösung, nach Abenteuererlebnis und nach Bestätigung eigener Wertbestimmungen und Verhaltensweisen, auf die in der Trivialliteratur eingegangen wird, in der Gesellschaft (im Leserpublikum) vorhanden sind. Die Bedürfnisse der Leser sind durch verschiedene psychische, soziale und situative Faktoren bestimmt, dementsprechend ist auch die Auswirkung trivialer Texte sehr groß. Zu den auf Wirkung abzielenden Strategien, die auch der Popliteratur keineswegs unbekannt sind, gehören die Massenmedien und Anzeigenwerbung.

„Dies wirft ein Licht nicht nur auf die engen Verflechtung der Interessen, die insbesondere zwischen den Produzenten der wöchentlich millionenfach erscheinenden Heftrömäne und den Produzenten der weitgehend als Unterhaltung gestalteten Information besteht, sondern auch auf die gegenseitigen Abhängigkeiten von diesen Teilen der ‚Kulturindustrie‘ und der um Konsumenten werbenden Wirtschaft.“ (Nusser 1991: 141)

Es besteht ein wechselseitiges Verhältnis zwischen den Unternehmen und der Presse auf der einen Seite und zwischen der Presse und der Trivialliteratur auf der anderen. Gemeint ist allein das Streben danach, ein möglichst großes Publikum zu erreichen.

Das Publikum wird durch Ergebnisse der Massenproduktionsforschung, also durch die sprachlich-stilistischen Aspekte der Texte erreicht. Der sprachlich-stilistische Aspekt plädiert auf Verständlichkeit und Wirksamkeit. Zuerst wurde dieser Aspekt nur für pragmatische Texte wichtig empfunden, mittlerweile zeigte sich, dass dieser Aspekt eine genauso bedeutende Rolle in nicht fiktionalen Texten (vor allem in der Trivialliteratur, darunter die Heftrömäne) spielt. Die Wahl des Vokabulars, also der Gebrauch häufig verwendeter Wörter (kurze Wörter,

Vermeidung von Fremdwörtern), der syntaktischen Formen (kurze Sätze, Hauptsätze, das Auslassen langer zusammengesetzter Sätze, Substantivierungen etc.), des Stils (Schlagwörter, Wiederholungen, gängige Redewendungen usw.) ist in der Trivalliteratur, sowie in den pragmatischen Texten, das ausschlaggebende Ausdrucksmittel oder die ausschlaggebende Kommunikationsstrategie. Sie sind als absichtliche Manipulation anzusehen. Die Analyse der Sprache und des Inhalts verdeutlicht jeweils die emotionale Lage des Rezipienten sowohl in der Trivalliteratur wie auch beispielsweise in der 'Gelben Presse'. Die Meldungen über Krankheiten, Unfälle, Verbrechen oder Naturkatastrophen werden ausgiebig ausgelegt, weil sie beim Leser Emotionen durch die Identifizierung mit dieser Unerbittlichkeit des Lebens entstehen lassen. Mit der gleichen Strategie operiert die Trivalliteratur, indem sie dem Leser die Leiden des Lebens vor Augen führt. Angst, ausgelöst durch schicksalhafte Bedrohungen (der Natur oder der Gesellschaft), verursacht diese Spannungszustände. In der Trivalliteratur werden diese Zustände durch geeignete Handlungen wieder 'glücklich' gelöst.¹⁵² Es handelt sich dabei um den „Aktionismus“ (Nusser 1991: 144), der dem Leser schon im Voraus ein Happy End bietet. Das glückliche Ende (in der Trivalliteratur) oder die glückliche Vorstellung, dass diese gelesenen Katastrophen nicht einen selbst betreffen ('Gelbe Presse') provozieren den Wunsch nach Unterhaltung, hervorgerufen durch fremde Schicksale und rufen den Wunsch nach Besitz, nach dem Kauf dieser Literatur, hervor.

Unter den Manipulationsmerkmalen, die vor allem der 'Gelben Presse' eigen aber auch aus der Trivalliteratur nicht wegzudenken sind, sind die Urteilsstandards¹⁵³. Sie sind die 'hohe' oder 'niedrigere' Einschätzung des Leistungs- und Erfolgsdenkens, wie beispielsweise das Konsumverhalten, das Freund-Feind-Denken usw. Sehr schnell zeigt der triviale Leser eine Vorliebe für eine Identifikationsfigur im Text im Sinne des Freund-Feind-Denkens. Diese Vorliebe wird in der 'Gelben Presse' präzise ausarbeitet und dient zu Manipulationszwecken.¹⁵⁴

¹⁵² Vgl. dazu Žmegač *Der wohltemperierte Mord* (1971): 278.

¹⁵³ Die Urteilstandards betonen das systemkonforme Verhalten der herausgehobenen Politiker, Unternehmer, Stars. Prominente werden bis zu einem gewissen Grad hingenommen und werden je nach Urteil der Massenmedien in die Höhen oder Tiefen getragen. Die Rolle des Lieblings des Publikums kann schnell mit der des Sündenbocks eingetauscht werden. Die Urteilsstandards in diesem Sinne kommen häufiger in der Popliteratur als in der Trivalliteratur vor, mit der die Popliteratur häufig – mit plausiblen Begründungen – verwechselt und benannt wird.

¹⁵⁴ z.B. wenn über Gastarbeiter und Asylanten, mit offenen oder auch gedeckten sprach-stilistischen Mittel geurteilt und beurteilt wird.

Hieraus ist zu schließen, dass sich die Trivialliteratur gleicher Kommunikationsstrategien bedient wie die 'Gelbe Presse' es tut und dabei ist die Popliteratur, vor allem der 1990er Jahre nicht auszuschließen. Diese bedient sich nämlich der Massenmedien, indem diese zum Stoff der Popliteratur werden. Dies steht im Gegensatz zur sonstigen Unterhaltungsliteratur, welche wiederum durch das ständige Einsetzen gleicher Muster, die Verhaltensnormen und Wertvorstellungen der Leser beeinflussen möchte. Das Zusammenspiel von Massenmedien und Trivialliteratur (vor allem Heftrromane) zeigt demnach auch die weniger 'künstlerische' Seite der Trivialliteratur, die in ihrem manipulativen Potential liegt und die bei der Kritik als Auslöser für eine schlechte Literatur empfunden wird. Gerade dieses manipulative Potential, mit dem die Trivialliteratur immer wieder spielt, wird der Popliteratur vorgeworfen. Es ist nicht zu leugnen, dass die Popliteratur sich der Medien bedient und dass sie manipulationsfähig ist, dennoch kann dieses nicht mit Sicherheit behauptet werden, da sie gerade wegen ihrer unkonventionellen Vorgehensweise ihre 'Absicht nach außen' nicht eindeutig bestimmen lässt. Zwar erkennt man als Leser einen Zweck in dieser Literatur, man sieht aber auch gleichfalls die hohen Verkaufszahlen, die einen auch auf einen Zweck außerhalb der Literatur als Kunst schließen lassen. Dieses sind Merkmale, die ganz bewusst von den Popliteraten (vor allem den der 1990er) gefordert werden und die ein größeres, vielleicht auch anspruchsloseres Publikum ansprechen, wie es der Fall, wie hier in diesem Abschnitt gezeigt, der Trivialliteratur ist.

6.2 Kritik

Nicht nur die Popliteratur – wie zu Beginn dieser Untersuchung erläutert wurde – ist besonders gut dazu geeignet, gesellschaftskritische Reflexionen auszulösen, sondern auch die Trivialliteratur ist ein fruchtbarer Boden dafür. In dieser Literatur finden sich die in der Gesellschaft erkennbaren Ideologien, das Konsum- und das Autoritätsdenken wieder. Diese implizieren eine Kette manipulativer Mechanismen und drängen zur Frage nach den Bedingungen von Produktion, Rezeption und Wirkung der Trivialliteratur. Alle drei Elemente stehen im Einklang.

Durch Ängste, Hoffnungen und Wünsche getrieben, greift der Leser zur Trivialliteratur. Er greift zur Literatur, weil er sich von ihr direkt angesprochen fühlt. Dies bedeutet weiterhin, dass die Trivialliteratur einen „Spielcharakter“ (Nusser 1991: 150) enthält, indem sie den Leser

zum „Spiel im Spieler“ (Ebd.) einlädt. Sie bietet ihm – wie im Text gezeigt – eine Palette an Reichtum, Geborgenheit, Abenteuer, Liebe usw. an, von denen er sich nach eigenen Wünschen eins aussuchen kann und eine eigene Erzählung erleben und indirekt konsumieren kann. Er vermischt die eigene Realität mit der erzählten Realität in der Trivialliteratur. Dieses ist keineswegs der Popliteratur immanent, weil sie nicht nach einem bestimmten Schema funktioniert und keinen ‚Spielcharakter‘ besitzt wie ihn die Trivialliteratur enthält. Dennoch haben sie eines gemeinsam, nämlich die Kritik. Die Kritiker sehen in der Trivialliteratur und der Popliteratur, die keine Trivialliteratur ist, aber mit trivialen Elementen jongliert, Problemfelder, weil sie den Leser blenden. Unter Vorbehalt soll bezüglich der Popliteratur von ‚blenden‘ gesprochen werden. Die Kritik geht davon aus, dass ‚triviale-pop‘ Leser sich mit einer Oberflächenstruktur der Texte – die angeblich keine Tiefenstruktur behält – ständig auseinandersetzt und zufrieden stellen muss, weil diese Literatur keinen eigentlichen Wert an sich enthält. Die Kritik wünscht sich im Falle der trivialen Popliteratur einen ‚bewussteren Umgang‘ der Leser. Eine Einsicht also, dass diese Literaturen nur mit trivialen und schlechten Merkmalen hantieren und nicht lesenswert sind, weil sie ihren eigenen Wert eingebüßt haben. Der erwähnte ‚bewusstere Umgang‘ mit der Trivialliteratur und auch der Popliteratur (der nicht zum Thema dieser Arbeit gehört) würde vor allem Schülern (in pädagogisch-didaktischer Hinsicht), aber auch Jugendlichen zur differenzierteren Wahrnehmung der Wirklichkeit dieser Literatur verhelfen.

Obwohl nur wenige Merkmale der Trivialliteratur innerhalb der Popliteratur aus dieser groben Übersicht über die Trivialliteratur sichtbar geworden sind, muss nochmals betont werden, dass die Popliteratur keineswegs mit der Trivialliteratur verglichen oder sogar gleichgesetzt werden soll. Deswegen liegt auch die Kritik falsch, wenn sie diese der Trivialität aussetzt. Die Kritik übersieht die Tiefenstruktur der Popliteratur. Diese Tiefenstruktur liegt innerhalb verschiedener popliterarischer (von der Kritik oft ‚trivial‘ genannten) Elemente im Text eingebettet und erst nachdem die Oberflächenstruktur, die mit angeblich ‚trivialen‘, ‚bunten‘, ‚banal-alltäglichen‘ und ‚kitschigen‘ Elementen verstanden wird, kann auch die eigentliche Nachricht der popliterarischen Texte verstanden werden, die in ihrer Tiefenstruktur liegen. Diese Nachricht wurde jeweils zu unterschiedlichsten Phasen der Popliteratur in dieser Untersuchung klar definiert, analysiert und präsentiert und soll demnach nicht weiter wiederholt werden. Dennoch darf nicht ausgeschlossen werden, dass auch die Kritiker zum

Teil recht haben, wenn sie davon ausgehen, dass Popliteratur eine Literatur für Massen ist, denn die Popliteratur hat, wie gezeigt, auch ihren Verkauf in Sicht. So kann nicht ausgeschlossen werden, dass vor allem in der Literatur der 1990er Jahre die Qualität durch eine Quantität bunter Vermarktungsstrategien ersetzt wird.

7 Fazit

Die hier im Mittelpunkt stehende Betrachtung des Zusammenhangs der Literatur mit der Popkultur (populären Kultur und Medienkultur) ist einer von vielen interessanten Aspekten, die sich im Bereich der Popliteratur seit den sechziger Jahren bis heute zur Analyse anbieten. Wie sich gezeigt hat, spielt die Identifikation mit den in der Popliteratur aus der Popkultur transportierten Ausdrucks-, Erlebnis- und Handlungsweisen eine bedeutende Rolle für das Verständnis dieser Form von Literatur, aber auch für den Erfolg beim Publikum. Der Hauptgrund für eine heftige abwehrende Reaktion der ´etablierten´ Kritik hingegen liegt gerade in einer Unfähigkeit, sich mit diesen aus der Popkultur stammenden Ausdrucks- und Handlungsweisen zu identifizieren. Dennoch muss betont werden, dass sich die Popliteratur abseits ihrer Qualität und Quantität wie jede andere Literatur als Spiegel aktueller Probleme der Zeit sowie Reaktionen darauf lesen lässt. Sie ist ein bedeutendes Dokument der psychisch-physischen Veranlagung der Menschen der letzten sechzig Jahre.

Die Thematisierung popkultureller Elemente, oder wie in der Arbeit oft erwähnt wird ´popliterarischer Prinzipien´, also aus der Popkultur entnommene Mythen, Segmente und Symbole, gehören auf textimmanenter Ebene zum wichtigsten Bestandteil der Popliteratur von ihren Anfängen bis heute. Es ist hier vor allem auf die noch nicht kanonisierte (jeweilige) Gegenwartskultur wie Songs, Filme, Markennamen etc. zurückgegriffen worden. Mit dem Aufgreifen solcher Elemente ist die Literatur ein Bestandteil der Popkultur geworden und diesbezüglich gehört sie teilweise zu der noch eventuell nicht kanonisierten Literatur, falls man von einer solchen gegenwärtig noch reden darf.

Popliteratur ist „eine Literatur präfabrizierter Zeichensysteme“ (Schäfer 1998: 26). Diese Zeichensysteme werden von der Kritik „mit kritischer Distanz“ (Baßler 2005: 61) betrachtet und galten lange Zeit (man könnte behaupten bis heute) in der deutschsprachigen literarischen Kultur als belastend und problematisch. Ein neues Problem kam der Kritik mit der Selbstinszenierung und eigener Image-Arbeit der jüngsten Autoren entgegen. Obwohl sich auch die ältere Generation der Medien gerne bediente und sie diese nicht scheute, sondern versuchte, eventuell mit einer obszön-vulgären Sprache (wie Brinkmann) oder mit einem Schnitt in die Stirn (wie Goetz) für ´pompöse Schlagzeilen´ zu sorgen. Die neusten Literaten (Kracht und Stuckrad-Barre), welche in diesem Buch nicht tiefgehend dargestellt sind, da sie

zur Pop II Phase gehören und im nachfolgenden Buch veranschaulicht werden, gehen einen Schritt weiter, indem sie sich der Entwicklung der neuen Medien anpassen.

Die Performance oder auch multimediale Selbstinszenierung und 'Eventisierung' ihrer selbst, vor allem aber (angeblich) ihrer Literatur machen den 'textexternen' Kernpunkt der Popliteratur aus. Die Literatur kehrt dadurch unmittelbar zurück 'ins Leben', weil sie von vielen gelesen oder gehört wird und gleichzeitig ermöglicht sich der Autor dadurch den Status eines Rock-Popstars. Ihre Autorenexistenz hängt zum (größten) Teil also auch von ihrer Medienprofessionalität (im Rahmen des Journalismus, Radiomoderation, später Fernsehmoderation etc.) ab.

Rolf Dieter Brinkmann und Rainald Goetz, aber auch die jüngere Generation in der nachfolgenden Pop II Phase (Kracht und Stuckrad-Barre) besaßen und besitzen diese in einem noch größeren Ausmaß. Es handelt sich auch hierbei nicht nur um eine Quantität, sondern auch um eine bestimmte Qualität und Fähigkeit der Autoren, die früher niemandem im literarischen Feld zugetraut wurde. Gerade diese Fähigkeit scheint die Kritiker zu irritieren und zu provozieren, denn „der in Talkshows auftretende Autorentarsteller ist wichtiger als sein Werk“, so der Kritiker Matze Politycki.¹⁵⁵

Popliteratur danach zu beurteilen, ob sie gut oder schlecht ist, ist insofern schwierig, als dass man (als Rezipient, aber wahrscheinlich vor allem als Kritiker) nicht ganz genau weiß, welcher Aspekt der Popliteratur eingeschätzt werden soll. Der Grund hierfür liegt darin, dass die Popliteratur anscheinend samt ihrer Performances betrachtet werden sollte und nicht nur das Werk an sich in traditioneller Form. Es bedeutet, dass es eher unangebracht ist, die Performance aus der 'Benotung dieser Popliteratur' auszuklammern. Popliteratur soll zusammen mit ihrer Produktion, Rezeption und Vision akzeptiert werden. Das Kunstwerk wird zum 'Kunst-Werk-Event' und kann nicht mehr nach traditionellen hermeneutischen Kriterien verstanden werden. In den 1960er Jahren, als der performative Charakter der Popliteratur in diesem Ausmaß wie heute nicht möglich war, bricht die Grenze zwischen 'Trivialität' und 'Exklusivität', zwischen 'hoch' und 'niedrig', zwischen 'E' und 'U', zwischen KUNST und NICHT-KUNST. Aus diesem Grund ist die Popliteratur der 1990er Jahre auch keine Sub-Literatur mehr, sondern

¹⁵⁵ Titel-Magazin. Literatur und mehr vom 26.11.2000 von Karsten, Jan.

verläuft, wie es im Buch zu Pop II-Phase dargestellt wird, parallel mit dem, was seitens der Kritiker als 'exklusive Literatur' bezeichnet wird. Damit ist ein Punkt in der Literaturgeschichte erreicht, an dem die Frage nach Eigenständigkeit und Autonomie der Kunst gestellt werden muss. Aus diesem Grund ist der Popliteratur nach den 1990er Jahren ein weiteres Werk gewidmet.

Gezeigt ist in diesem Buch, dass die Popliteratur in den letzten fünfzig Jahren in der Literaturgeschichte, ungeachtet ihrer Qualitätsfrage, eine große Rolle spielt(e), dass diese einflussreich jede neue Generation 'beglückte' und sie 'aufnahm', dass sie jedes Jahrzehnt einen innovativen literarischen Stil prägte und dass sie vor allem zeigte „wie man Literatur aus ihrem bildungsbürgerlichen Nischendasein herausholen und ihr Kultpotential steigern kann“ (Paulokat 2006: 315). Im letzteren steht, wie im fortsetzenden Buch zu Popliteratur nach 1990 gezeigt werden soll, ihre Zukunft.

8 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Brinkmann, Rolf Dieter (1968): *Die Piloten Neue Gedichte*. Reinbek bei Hamburg.

Brinkmann, Rolf Dieter (1988): *Schnitte*. Berlin

Brinkmann, Rolf Dieter (1984): *Anmerkungen zu meinem Gedicht 'Vanille'*. In: Schröder, Jörg (Hrsg.): Mammut. März-Texte 1 und 2. 1969-1984. Herbststein, S. 106 -144.

Brinkmann, Rolf Dieter (Hrsg.) (1969): *Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik*. Köln.

Brinkmann, Rolf Dieter (1972): *Notizen*. Reinbek bei Hamburg.

Brinkmann, Rolf Dieter (1974): *Aus einem römischen Winter*. In: Haffmanns, Gerd (Hrsg.): Über Alfred Andersch. Zürich, S.114 -116.

Brinkmann, Rolf Dieter (Hrsg.) (1980): *Standphotos, Gedichte 1962-1970*. Reinbek bei Hamburg.

Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla Rainer (Hrsg.) (1983): *ACID: Neue amerikanische Szene*. Reinbek bei Hamburg.

Brinkmann, Rolf Dieter (Hrsg.) (1982): *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974*. Reinbek bei Hamburg.

Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla Rainer (Hrsg.) (1983): *ACID: Neue amerikanische Szene*. Reinbek bei Hamburg.

Brinkmann, Rolf Dieter (1985): *Erzählungen. In der Grube. Die Bootsfahrt. Die Umarmung. Raupenbahn. Was unter die Dornen fiel*. Reinbek bei Hamburg.

Brinkmann, Rolf Dieter (2005): *Keiner weiß mehr*. Reinbek bei Hamburg.

Brinkmann, Rolf Dieter (1987): *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise – Zeit – Magazin. (Tagebuch)*. Reinbek bei Hamburg.

Goetz, Rainald (1986): *Irre*. Frankfurt a. Main.

Goetz, Rainald (2003): *Irre*. Frankfurt a. Main.

Goetz, Rainald (2003): *Subito*. In: Hirn. Frankfurt a. Main, S 9-25.

Goetz, Rainald (1998): *Rave*. Frankfurt a. Main.

Handke, Peter (1968): *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt a. Main.

- Handke, Peter (1969): *Die Innenwelt die Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurt a. Main.
- Handke, Peter (1974): *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt a. Main.
- Handke, Peter (1993): *Versuch über die Jukebox*. Frankfurt a. Main.
- Johnson, Uwe (1993): *Jahrestage. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl*. Bd. 1-4. Leipzig.
- Kerouac, Jack (1957): *On the road*. New York.
- Kracht, Christian (2004): *1979*. München.
- Kracht, Christian (2004): *Der gelbe Bleistift*. München.
- Stuckrad-Barre, v. Benjamin (2002): *Soloalbum*. Köln.
- Stuckrad-Barre, v. Benjamin (2005): *Livealbum*. Köln.
- Stuckrad-Barre, v. Benjamin (2004): *Deutsches Theater*. Köln.
- Süskind, Patrick (1994): *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich.

Siglenverzeichnis

KWM *Keiner weiß mehr*
Irre *Der Irre*

Sekundärliteratur

Ackermann Kathrin/ Greif, Greif (2003): Pop im Literaturbetrieb. Von den sechzigern Jahren bis heute. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 55 - 69.

Aczel, Richard (2001): Intertextualitätstheorien und Intertextualität. In: Nünning Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart / Weimar, S. 241 - 243.

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1984): Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. Main.

Albrecht, Wolfgang (2001): Literaturkritik. Stuttgart, Weimar, S.64 - 82.

Altenburg, Matthias (1998): Kampf den Flaneuren. Über Deutschlands junge, lahme Dichter (mit Nachsatz „Aus dem Souterrain“). In: Köhler, Andrea/ Moritz, Rainer (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Leipzig, S.72 - 79.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband X/2003. München.

Lutter Christina/ Reisenleiter, Markus (1998): Cultural Studies. Eine Einführung. Wien.

Bachtin, Michail M. (1979): Die Ästhetik des Wortes. (Hg.) und ins Deutsche übersetzt von Rainer Gröbel (unter Mitarbeit v. Sabine Reese). Frankfurt a. Main.

Bachtin, Michail (1986): The Problem of Speech Genres. In: Emerson, Caryl/Hoquist, Michael (Hgg.): Speech Genres and Other Late essays. Austin, S. 103 - 131.

Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Übersetzt ins Deutsche von Helmut Scheffel. Frankfurt a. Main.

Barthes, Roland (1973): Die Lust am Text. Frankfurt a. Main.

Bartmann, Christoph (1984): Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß. Wien.

Baßler, Moritz (2003a): Das Zeitalter der neuen Literatur. Popkultur als literarisches Paradigma. In: Caduf, Corina/ Vedder, Ulrike (Hgg.): Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur. München, S. 185 - 199.

Baßler, Moritz (2003b): „Watch out for the American subtitles!“ Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 279 - 293.

Baßler, Moritz (2005): Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München.

Bauer, Uwe (1984): Comic. In: Pankau, Johannes G. (Hg.): Pop, Pop, Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Bremen, Oldenburg, S. 187 - 200.

Baumgart, Reinhard (1998): Boulevard-was sonst? Je zügiger die Trends wechseln, desto kürzer unser Gedächtnis: Literatur zwischen den achtzigern und neunziger Jahren. In: Köhler, Andrea/Rainer, Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 53 - 62.

Baur, Uwe (1984): Für eine Gattungstheorie des Comics. In: Škreb, Zdenko/Baur, Uwe (Hgg.): Erzählgattungen der Trivilliteratur, Innsbruck, S. 263 - 275.

Behrens, Roger (1996): Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik. Würzburg.

Beker, Miroslav (1988): Tekst/intertekst. In: Maković, Zvonko/Medarić, Magdalena /Oraić, Dubravka/Pavličić, Pavao (Hgg.): Intertekstualnost i intermedijalnost. Zagreb, S. 9 - 21.

Bentz, Ralf (1999): Zwischen Pop-Affront und Punk-Habitus. Der Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann. In: Behrens, Roger/Büsser, Martin/Ullmaier, Johannes (Hgg.): Testcard. Nr. 7. Beiträge zur Popgeschichte. Pop und Literatur. Mainz, S. 178 - 186.

Bessing, Joachim (Hg.) (2005): Tristesse Royale. Berlin.

Beuse, Stefan (2001): *154 schöne weiße leere Blätter*. In: Freund, Winfried/Freund Wieland (Hgg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. München, S. 150 - 155.

Biendarra, Anke S. (2002): Der Erzähler als 'popmoderner' Flaneur in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: German life and letters. Bd. 55:2, S. 164 - 179.

Biller, Maxim (1998): Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nicht so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm. In: Köhler, Andrea/Rainer Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 62 - 72.

Binas, Susanne (2002): Sound-shifts. Kulturelle Durchdringung als Voraussetzung und Resultat der Schaffung von bedeutungsvollen Unterschieden und Differenz. In: Bonz, Jochen (Hg.): Popkulturtheorie. Mainz, S. 64 - 77.

Blümmer, Heike (2001): Pop oder was aus einem verlockenden Versprechen wurde. In: Bonz, Jochen (Hg.): Pop-Splitter. Frankfurt a. M, S. 55 - 61.

Bogdal, Klaus-Michael: *Klimawechsel* (1998¹) (2000a): Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: Erb, Andreas (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen/Wiesbaden, S. 9 - 31.

Bogdal, Klaus-Michael (2000b): Generationskonflikte in der Literatur. In: Der Deutschunterricht Seelze 52/2000b, Heft 5, S. 3 - 12.

Bonz, Jochen (Hg.) (2002): Popkulturtheorie. Mainz.

Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hgg.) (2005): Pop-Journalismus. Mainz.

Bonz, Jochen (Hg.) (2001): Sound Signatures. Pop-Splitter. Frankfurt a. Main.

Böttinger, Helmut: Nach dem Pop: In: Die Zeit vom 21.1.2004.

Borchmeyer, Dieter/ Žmegač, Viktor (Hgg.) (1987): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt a. M.

Bourdieu, Pierre (1990): Was heisst Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs. Wien.

Bratanić, Maja (1991): Rječnik i kultura. Zagreb.

Bromley, Roger/ Göttlich, Udo / Winter, Carsten (Hgg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg.

Browne, Ray (1994): The Dynamics of Popular Culture Studies. In: Freese, Peter/Porsche, Michael (Hgg.): Populare Culture in the United States. Essen, S. 31 - 48.

Büsser, Martin (2001a): Pop-Art. Hamburg.

Büsser, Martin (2001b): Super Discount. Pop im Jahrzehnt seiner Allgegenwärtigkeit. Zum gegenwärtigen Stand von Popkultur und Popkritik. In: Geuen, Heinz/ Rappe, Michael (Hgg.): Pop & Mythos. Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik. Schliengen.

Büsser, Martin (2003a): Ich steh auf Zerfall. Die Punk und New-Wave-Rezeption in der deutschen Literatur. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 149 - 158.

Büsser, Martin (2003b): Punk-und New Wave-Rezeption in der deutschen Literatur: In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband X/2003. München, S. 149 - 158.

Chomsky, Noam (2000): New Horizons in the Study of Mind. Cambridge.

Christiansen, Lars/Seiter, Uli: Ich bin kein Rockist. Interview mit Benjamin von Stuckrad-Barre. In: WoM-Journal vom Januar 2002.

Cosmo, Claudia (2001): Christian Kracht, 1979, auf: Deutschlandfunk, Deutschlandradio Berlin. Manuskript vom 13.11.2001.

Dasenbrock, Dirk (1994): Brinkmann. In: Geduldig, Gunther (Hg.): „too much“. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Aachen, S. 90 - 91.

Degens, Marc (1999): Von der literarischen Sackgasse zum Social Beat und wieder zurück. In: Behrens, Roger/Büsser, Martin/Ullmaier, Johannes (Hgg.): Testcard. Nr. 7. Pop und Literatur. Mainz, S. 224 - 232.

Degler, Frank (2005): Sekrete Kommunikation. Das Motiv der Körperflüssigkeit in der Neuen Deutschen Popliteratur. In: Degler, Frank/Kohlroß, Christian (Hgg.): Epochen/Krankheiten. St. Ingbert, S. 265 - 283.

Degler, Frank/Paulokat, Ute (2008): Neue deutsche Popliteratur. Paderborn, S.43 - 53.

Delueze, Gilles/ Guattari, Felix (1992): Tausend Plateaus. Übersetzt ins Deutsche von Gabriele Ricke und Ronald Voullie. Berlin.

Diederichsen, Diedrich (1985): Die Frau im Kapitalismus. In: Glaser, Peter (Hg.): Rawums. Köln, S. 250-263.

Diederichsen, Diedrich (2001): Wo bleibt das Musikobjekt? In: Bonz, Jochen (Hg.): Pop-Splitter. Frankfurt a. Main, S. 235 - 246.

Diederichsen, Diedrich (2005a): Sexbeat. Köln.

Diederichsen, Diedrich (2005b): Im Gespräch mit Alexis Waltz und Jochen Bonz. Pop-Feuilleton. In: Bonz, Jochen/ Büscher, Michael/ Springer, Johannes (Hgg.): Popjournalismus. Mainz, S. 178 - 202.

Dietmar, Ullrich (1999): Den Pop-Print-Standort optimieren. In: Behrens, Roger/ Büscher, Martin/ Ullmaier, Johannes (Hgg.): Testcard. Nr. 7. Pop und Literatur. Mainz, S.20 - 32.

Döring, Christian (1995) (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter. Frankfurt a. Main.

Eco, Umberto (1984): Nachschrift zum „Namen der Rose“. München.

Eco, Umberto (1986): Der Mythos von Superman. Übersetzt ins Deutsche von Max Looser. In: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt a. Main.

Ernst, Thomas (2005): Popliteratur. Hamburg.

Fahmüller, Eva-Maria (1999): Postmoderne Veränderungen. Zur deutschen Erzählkunst um 1990. München.

Farkas, Wolfgang: Die Voraussetzung ist Größenwahn. Jeder in Deutschland möchte berühmt werden. In: Süddeutsche Zeitung vom 29.10.1999.

Fausser, Marcus (2008): Einführung in die Kulturwissenschaft. Darmstadt.

Festor, Tanja (2003): Der Autor und sein Tod in Popliteratur und neuen Medien. Eine Exhumierung auf den Spuren von Roland Barthes und Michel Foucault. Magisterarbeit. Kassel.

Fiedler, Leslie A. (1988): Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim, S. 57 - 74.

Fiedler, Leslie A. (1994): Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig, S. 14 - 39.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik der Performativen. Frankfurt a. Main.

Frank, Dirk (2003): Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht. Stuttgart.

Frank, Dirk (2003): Die Nachfahren der 'Gegenkultur'. Die Geburt der „Tristese Royale“ aus dem Geiste der achtziger Jahre. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 218 - 234.

Freese, Peter/ Porsche, Michael (Hgg.) (1994): Popular Culture in the United States. Essen, S. 31 - 48.

Frey, Jürgen: Die Sehnsucht nach wortlosen Zuständen. R.D. Brinkmanns letzte Gedichte. In: Sounds 1/1973;10/75.

Frisch, Max (2007): Tagebuch 1966-1971. Frankfurt a. Main.

Fritz, Walter Helmut (1978): Kreatürliche Sätze. Peter Handkes frühe Prosa. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. 24/24a. München, S. 83 - 87.

Freund, Wieland (2001): Nach dem Nach. 2001 – A Literary Odyssey. In: Freund, Wieland/ Freund, Winfried (Hgg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. München, S. 11 - 15.

Fuchs, Oliver (2001): Dokument der Leere. Christian Krachts neuer Reiseroman 1979. In: Rolling Stone Deutschland. 11/01, S. 77 - 78.

Gansel, Carsten/ Neumeister, Andreas (2003): Pop bleibt subversiv. Ein Gespräch. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 183 - 197.

Gansel, Carsten (2003): Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur). S. 234 - 258.

Gansel, Carsten/ Meyer-Sickendiek, Burkhard (2018): Stile der Popliteratur. München.

Gassmann, Michael: Die Schlagbäume der Hochkultur. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.1.2002.

Geduldig, Gunther/ Sagurna, Marco (1994): „too much“. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Aachen.

Genette, Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. Main.

Girsberger, Esther/ Schnapp, David (2005): Mädchen riechen einfach besser und machen schönere Geräusche. Autor Benjamin von Stuckrad - Barre über seine weiblichen Fans, den

Entzug von Kokain und das plötzliche Angehen des Lichts in Schweizer Kinos. In: Sonntags Zeitung vom 6.2.2005, S.20.

Glaser, Peter (Hg.) (1984): Rawums. Texte zum Thema, Köln.

Gottwald, Herwig (2003): Abenteuerreisen: Mythos und Wirklichkeit. In: Moser, Gerda E.: Fit & Fun-Kultur-zwischen Leistung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Münster/Hamburg/London, S. 59 - 81.

Griem, Julika (2001): Medien und Literatur. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar.

Hafner, Fabjan (2001): Peters Musiktruhe oder Handkes Jukebox: Wie ein Schriftsteller Musik hört. In: Fabjan, Hafner/Rußegger, Arno/Wintersteiner, Werner (Hgg.): DIE, Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Peter Handke. Heft 4/01, 25 Jahrgang. Innsbruck-Wien-München-Bozen, S. 62 - 82.

Hafner, Fabjan (2008): Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land. Wien.

Hage, Volker (1998): Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre: Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur – zwölf Bemerkungen zur zeitgenössischen Erzählkunst. In: Köhler, Andrea/Rainer Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 28 - 42.

Hansen, Klaus P. (2003): Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen und Basel.

Hecken, Thomas (2003): Pop-Literatur um 1968. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S 41 - 55.

Heinrich, Kaulen (2002): Der Autor als Medienstar und Entertainer. Überlegungen zur neuen deutschen Popliteratur. In: Ewers, Hans-Heine (Hg.): Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments. Weinheim/München, S. 226 - 229.

Hielscher, Martin (1998): Literatur in Deutschland- Avantgarde und pädagogischer Purismus. Abschied von einem Zwang. In: Köhler, Andrea/ Rainer Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 151 - 168.

Höller, Christian (2002): Leben in, mit und durch Pop: Entgrenzung, Überdruß, Refokussierung. In: Bonz, Jochen (Hg.): Popkulturtheorie. Mainz, S. 77 - 94.

Höllerer, Walter (1965): Thesen zum langen Gedicht. In: Akzente 2/1965. Frankfurt a. Main, S.128 - 131.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hgg.) (1996): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin.

Honnet, Klaus (1994): *Contemporary Art*. Köln, S. 26 - 72.

Hörisch, Jochen (1998): Die Vorzüge der Gegenwartsliteratur. In: Köhler, Andrea/ Moritz, Rainer (Hgg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig S. 224 - 232.

Hüetlin, Thomas: Das Grauen im ICE-Bord-Treff. In: *Der Spiegel*. 1995/8, S. 6 - 7.

Hügel, Hans-Otto (Hg.) (2003): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien, Diskussionen*. Stuttgart/ Weimar.

Hürzeler, Ursula: Interview mit Benjamin von Stuckrad-Barre. In: *Berliner Begegnungen*. Ausgestrahlt in 3 Sat am 23.9.1999.

Ide, Heinz (Hg.) (1973): *Massenmedien und Trivialliteratur*. Stuttgart.

Illies, Florian (2000): *Generation Golf. Eine Inspektion*. Berlin.

Jakubin, Marijan (2007): *Vodič kroz povijest umjetnosti*. Zagreb, S. 47 - 52.

Jung, Thomas (Hg.) (2002): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Frankfurt a. Main.

Jung, Thomas (2002a): Viel Lärm um nichts? Beobachtungen zur jüngsten Literatur und dem Literaturbetrieb. In: Jung, Thomas (Hg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Frankfurt a. Main, S. 9 - 13.

Jung, Thomas (2002b): Vom Pop international zur Tristesse Royale. Die Popliteratur, der Kommerz und die postmoderne Beliebigkeit. In: Jung, Thomas (Hg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Frankfurt a. Main, S. 29 - 53.

Jung, Thomas (2004): Ende gut alles gut- oder der Pop frisst seine Kinder. In: Pankau, Johannes G. (Hg.): *Pop, Pop, Populär. Popliteratur und Jugendkultur*. Bremen, Oldenburg, S. 131 - 145.

Juvančić, Hrvoje (1997): *Rock, MTV i američki kulturni imperializam*. Zagreb.

Karasek, Helmuth (1972): Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke. In: Scharrang, Michael (Hg.): *Über Peter Handke*. Frankfurt a. Main, S. 85 - 90.

Karasek, Helmuth (2008): Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke. In: Scharrang, Michael (Hg.): *Über Peter Handke*. Frankfurt a. Main.

Karpenstein-Eßbach, Christa (2004): *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*. Paderborn.

Kaulen, Heinrich (2002): Der Autor als Medienstar und Entertainer. Überlegungen zur neuen deutschen Popliteratur. In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): Lesen zwischen Neuen Medien und Popkultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments. Weinheim/München, S. 209 - 228.

Keil, Christopher: Bloß keine Stille. In Süddeutsche Zeitung vom 25.10.2001, S. 23.

Keller, Harald: Unterm Strich. In: Die Tageszeitung vom 29.9.2001, S. 10.

Kiev, Stengl (1985): Ich bin von der Kripo. In: Glaser, Peter (Hg.): Rawums. Köln, S.140 -151.

Klein, Gabriele/ Friedrich, Malte (2003): Globalisierung und die Performanz des Pop. In: Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel/Manfred, Mai (Hgg.): Popvisionen. Links in die Zukunft. Frankfurt a. Main, S. 77 - 103.

Klopotek, Felix (2003): Über sich selbst hinaus – Popmusik im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz. In: Neumann-Braun, Klaus/ Schmidt, Axel/ Mai, Manfred (Hgg.): Popvisionen. Links in die Zukunft. Frankfurt a. M, S. 121 - 134.

Köhler, Andrea (1998): Matthias Polityckis „Weiberroman“ und die junge deutsche Literatur. In: Köhler, Andrea/Rainer Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 189 - 196.

Köhler, Andrea/Moritz, Rainer (1998) (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig.

Kraft, Thomas (2000): The show must go on. Zur literarischen Situation der neunziger Jahre. In: Thomas Kraft (Hg.): Aufgerissen. Zur Literatur der 90er. München, S. 9 - 25.

Kramer, Andreas (2003): Von Beat bis „Acid“. Zur Rezeption amerikansicher und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 26 - 41.

Kreuzer, Helmut (1975): Veränderungen des Literaturbegriffs. Göttingen.

Lamping, Dieter (1991): Moderne Lyrik. Eine Einführung. Göttingen.

Lippard, Lucy R. (Hg.) (1967): Pop Art. Übersetzt ins Serbische von Milica Drašković. London/ Beograd.

Livio, B.: Der Popliterat Stuckrad bei den Schweizern. In: Neue Züricher Zeitung vom vom 5.1.2005, S. 44.

Luhmann, Niklas (1996): Die Realität der Massmedien. Opladen.

Luhman, Niklas (1999): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. Main.

- Lutter Christina/Reisenleitner, Marcus (Hgg.) (1998): Cultural Studies. Eine Einführung. Wien.
- Lützow, Gunnar: Der Tigerenten-Hasser. Jungautor Benjamin von Stuckrad-Barre läuft wieder Amok – in gleich zwei neuen Büchern. In: Berliner Morgenpost vom 22.8.1999.
- Lyotard, Jean-Francois (1979): Das postmoderne Wissen. Berlin.
- Malchow, Helge (2003): Nachwort zu: Lottmann, Joachim: Mai Juni Juli. Köln. S. 250-256.
- Mayer, Sigrid (1997): Im 'Westen' nichts Neues? Zu den Modellen in 'Der kurze Brief zum langen Abscheid'. In: Jürgensen, Manfred (Hg.): Handke. Ansätze – Analysen – Anmerkungen. Bern, S. 145 - 164.
- McLuhan, Marshall (1962): The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man. London.
- Meller, Marius: Der Himmel. Die Hölle. Trotzdem toll. In: Der Tagesspiegel vom 31.5.2004.
- Mersch, Dieter (1998): Art&Pop- kein Thema mehr? In: Ästhetik und Kommunikation. 29/1998, Heft 101, S. 37 - 46.
- Meuler, Christof (1997): Pop und Bricolage. Einmal Underground und zurück; Kleine Bewegungslehre der Popmusik. In: SpoKK (Hg.): Kursbuch Jugend - Kultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim, S. 32 - 39.
- Mertens, Mathias (2003): Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 201 - 218.
- Möckel, Margret (2007): Erläuterungen zu Christian Kracht „Faserland“. In: Königs Erläuterungen und Materialien. Band 457. Hollfeld.
- Moll, Andreas (2000): Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. In: Hamburger Beiträge zur Germanistik. Frankfurt a. Main.
- Moser, Gerda E. (2003): „Mehr als nur ein Auto“: BMW's Konzept „Freude am Fahren“. In: Moser, Gerda E. (Hg.): Fit & Fun-Kultur-zwischen Leistung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Münster, Hamburg, London, S. 105 - 130.
- Moser, Milena: Selbstgefällig. In: FACTS vom 2.9.1999, S. 166.
- Müller, Agnes C. (1999): Lyrik „made in USA“. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik. Amsterdam/Atlanta.
- Müller, Udo (Hg.) (1980): Trivilliteratur. Aspekte und Probleme. Freiburg/Basel/Wien.

Nedo, Kito (2005): „Lest mal Swinging Benjamin“. Über Helmut Salzingers popjournalistisches Projekt der späten 1960er und 1970er. In: Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hgg.): Popjournalismus. Mainz, S. 113 - 131.

Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel/Mai, Manfred (Hgg.) (2003): Popvisionen. Frankfurt a. Main.

Neumeister, Andreas/Marcel Hartges (Hgg.) (1996): Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion. Reinbek bei Hamburg.

Neumeister, Andreas (2001): Pop als Wille und Vorstellung. In: Bonz, Jochen (Hg.): Pop-Splitter. Frankfurt a. M. S. 19 - 27.

Nieswandt, Hans (2001): I´m a Popstar in Your Country. In: Bonz, Jochen (Hg.): Pop-Splitter. Frankfurt a. M, S. 27 - 40.

Noll, Wulf (2000): Hard-boiled Wonderlands. Von utopischen und wirklichen Gegenwelten am Beispiel Haruki Murakamis. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Zeitwende- Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses. Bd. 10. Wien, S. 419 - 425.

Noyer, du Paul (Hg.) (2005): Ilustrirana enciklopedija glazbe. Od rocka, popa, jazza, bluesa i hip hopa do klasike, folka, narodne i svjetske glazbe. Übersetzt ins kroatische von Vesna Valenčić und Vedrana Pavletić. Zagreb.

Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar (Hgg.) (2004): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart/ Weimar.

Nünning Ansgar (Hg.) (2001): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen –Grund-begriffe. Stuttgart/Weimar, S. 241 - 243.

Nusser, Peter (1991): Trivilliteratur. Stuttgart.

Paulokat, Ute (2006): Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne. Frankfurt a. Main.

Pavličić, Pavao (1988): Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogleđ. In: Maković, Zvonko/ Medarić, Magdalena/ Oraić, Dubravka/ Pavličić, Pavao (Hgg.): Intertekstualnost i intermedijalnost. Zagreb, S. 157 - 197.

Parry, Christoph (Hg.) (2000): Literatur und Identität. Beiträge auf der 10. Internationalen Arbeitstagung Germanistische Forschung zum literarischen Text. Vaasa 8-11.4.1999. Vaasa.

Politycki, Matthias (1995): Jenseits von Wurst und Käse. Hamburg.

Politycki, Matthias: Goldene Zeiten für die Literatur (IV): Die neue deutsche Plapperprosa ist eine meisterliche Umsetzung des „Get-up-Prinzips“. In: taz vom 27. Juni 2000, S. 13.

Porombka, Stephan (2001): Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur. In: Harder, Matthias (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg, S. 27 - 42.

Poschardt, Ulf (1996): DJ-Culture. Frankfurt.

Poschardt, Ulf (2001): Money, Money, Money. In: Bonz, Jochen (Hg.): Sound Signatures. Pop-Splitter. Frankfurt a. Main, S. 40 - 55.

Peterlić, Ante (1988): Prilog proučavanju filmskog citata. In: Maković, Zvonko/Medarić, Magdalena/ Oraić, Dubravka/ Pavličić, Pavao (Hgg.): Intertekstualnost i intermedijalnost. Zagreb, S. 197 - 209.

Pogačnik, Jagna (2002): Backstage. Književne kritike. Zagreb.

Radisch, Iris (1998): Der Herbst des Quatschocento. Immer noch, jetzt erst recht, gibt es zwei deutsche Literaturen: selbstverliebter Realismus im Westen, tragischer Expressionismus im Osten. In: Köhler, Andrea/Moritz, Rainer (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S.180 - 189.

Ranicki, Marcel-Reich (1994): „...dass das eine starke Begabung war, eben nur nicht gezügelt, nicht diszipliniert“. In: Geduldig, Gunther (Hg.): „too much“. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Aachen, S. 129 - 135.

Rath, Wolfgang (1997): Romane und Erzählungen der siebziger bis neunziger Jahre (BRD). In: Glaser, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur von 1945 bis 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern.

Raymond, Williams/ Hoggart, Richard (1999): Culture and Society 1780-1950. Übersetzt ins Deutsche von Bettina Suppelt. In: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hgg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 57 - 74.

Richter, Klaus Peter (1997): Soviel Musik war nie. Von Mozart zum digitalen Sound. Eine musikalische Kulturgeschichte. München.

Rose, Pinky (2005): Jenseits üblicher Orte. In: Bonz, Jochen/ Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hgg.): Popjournalismus. Mainz, S. 96 - 113.

Rüger, Wolfgang (1994): Direkt aus der Mitte von Nirgendwo. Bruchstücke zu Leben und Werk von Rolf Dieter Brinkmann. In: Geduldig, Gunther u.A. (Hgg.): „too much“. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Aachen, S. 67 - 89.

Rurschky, Katharina (2003): Wertherzeit. Der Poproman. Merkmale eines unerkannten Genres. In: Merkur 57/2003. Heft 646, S. 106 - 117.

Rygulla, Ralf Rainer (1968): Untergrund Gedichte. Darmstadt.

Salzinger, Helmut (1973): Swinging Benjamin: Frankfurt a.Main.

Salzinger, Helmut (1982): Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution. Reinbek bei Hamburg.

Saupe, Anja (1995): Zur Definition von 'Postmoderne'. In: Heinzmann, Herbert (Hg.): Literaturkritik und erzählerische Prosa. Deutschsprachige Erzähler der Gegenwart. Tagungsakten des internationalen Symposions University College Dublin. 14.-16. Februar 1993. Tübingen, S. 61 - 75.

Schäfer, Frank (2002): Print Pop. In: Rolling Stone Deutschland 11/02. S.87.

Schäfer, Frank (2003): Neandertal. In: Rolling Stone Deutschland. 10/03.

Schäfer, Jörgen (1998): Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre. Stuttgart.

Schäfer, Jörgen (2000): Popliteratur. In: Schnell, Ralf (Hg.): Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Stuttgart/Weimar. S. 420.

Schäfer, Jörgen (2003a): „Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit“. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 7 - 26.

Schäfer, Jörgen (2003b): „Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen“. Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 69 - 81.

Schanze, Helmut (1974): Medienkunde für Literaturwissenschaftler- Einführung und Bibliographie. München.

Schaub, Mirjam (1995): Phantombilder der Kritik. Ein Blick in die Kartei für junge deutschsprachige Literatur. In: Döring, Christian (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur Wider ihre Verächter. Frankfurt a. Main, S. 170 - 215.

Schirmacher, Frank (1998): Idyllen in der Wüste oder das Versagen vor der Metropole. Überlebenstechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre. In: Köhler, Andrea/ Rainer Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 15 - 28.

Schmale, Dagmar (2002): Deutsche Popliteratur. Die Corporate Identity der „Neuen Leichtigkeit“. Magisterarbeit. Osnabrück.

Schmidt, Siegfried J/ Spieß, Brigitte (1997): Die Kommerzialisierung der Kommunikation. Fernsehwerbung und sozialer Wandel 1956 - 1989. Frankfurt a. M.

Schmidt, Axel/ Neumann-Braun, Klaus (2003): Keine Musik ohne Szene? Ethnographie der Musikrezeption Jugendlicher. In: Neumann-Braun, Klaus/ Schmidt, Axel/ Mai, Manfred (Hgg.): Popvisionen. Frankfurt a. Main, S. 246 - 273.

Schmidt, Rainer: Ich wäre fast draufgegangen. In: max vom Juni 2004, S. 20.

Schmidt, Siegfried J./ Spieß, Brigitte (1997): Kommerzialisierung der Kommunikation. Fernsehwerbung und sozialer Wandel 1956 - 1989. Frankfurt a. Main.

Schmiedt, Helmut (1978): Peter Handke, Franz Beckenbauer, John Lennon und andere Künstler. Zum Verhältnis von Popularkultur und Gegenwartsliteratur. In: Hein Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik. 24/24a. München, S. 87 - 115.

Schneider, Irmela (2002): Literatur und Medien. In: Ricklefs, Ulfert (Hgg.): Fischer Lexikon Literatur. Bd. 2. Frankfurt a. Main, S. 1054 - 1077.

Schneider, Norbert J. (1979): Popmusik. In: Dalhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hgg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon in zwei Bänden. Bd.2. Mainz, S. 317 - 318.

Schröter, Jens (1998): Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage/av. Jg. 7. Heft 2., S. 129 - 154.

Schumacher, Eckhard (2001): From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur. In: Bonz, Jochen (Hg.): Pop-Splitter. Frankfurt a. M., S. 190 - 214.

Schumacher, Eckhard (2002): In case of Misverständnis, read on! Pop, Literatur, Übersetzung. In: Bonz, Jochen (Hg.): Popkulturtheorie. Mainz, S. 25 - 45.

Schumacher, Eckhard (2003): Das Populäre. Was heißt denn das?. Rainald Goetz' „Abfall für alle“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 158 - 172.

Schulze, Gerhard (1992): Die Erlebnissgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. Main/New York.

Schweikart, Ralf (1998): Mein Herz schlägt für James Dean, aber denken muß ich an Brad Pitt: Generationsdifferenzen im Schreiben für Jugendliche. In: Pintar, Regina (Hg.): Ein-Satz. Jugend in Literatur für Jugendliche. Publikation zur Ausstellung in der „Galerie im Stifter-Haus“ (22.4.-5.6.1998). Linz, S. 99 - 109.

Seeßlen, Gerog (1980): Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Reinbek bei Hamburg.

Seibt, Gustav: Trendforscher im Interregio. Für Bessergekleidete: Christina Kracht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22. Mai 1995, S. 36.

Seidl, Claudius: Als der Regen kam. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.9.2001. S. 49.

Seifert, H.: Armseliger Leszirkel. In: NZZ vom 6.12.2001.

Seiler, Sascha (2006): Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen.

Siemens, Isabelle (2002): Von der Gruppe 47 zur Pop-Literatur. Kanon und Mediengeschichte nach 1945. In: Wolfenbütteler Akademie-Texte 9/2002, S. 51 - 66.

Škreb, Zdenko (1975): O teoriji kiča. In: Narodna umetnost. Beograd, S. 519 - 534.

Škreb, Zdenko (1981): Trivijalna književnost – Detektivski roman. In: Škreb, Zdenko (Hg.): Književnost i povijesni svijet. Zagreb.

Škreb, Zdenko/ Baur, Uwe (Hgg.) (1984): Erzählgattungen der Trivialliteratur. Bd. 18. Innsbruck.

Smirnov, Igor (1988): Umjetnička intertekstualnost. In: Maković, Zvonko/Medarić, Magdalena/ Oraić, Dubravka/ Pavličić, Pavao (Hgg.): Intertekstualnost i intermedijalnost. Zagreb, S. 209 - 231.

Solar, Milivoj (1995). Laka i teška književnost. Zagreb.

Späth, Sybille (1986): Rettungsversuche aus dem Todesterritorium. Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns. Frankfurt a. Main, S. 119 - 202.

Späth, Sybille(1989): Rolf Dieter Brinkmann. Stuttgart.

Stahl, Enno (2003): Popliteratur. Phantom oder Phantasma? In: Neue deutsche Literatur. 51/2003, 548. Heft: März/April, S. 93 - 100.

Stahl, Enno (2003): Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 258 - 279.

Stein, Hannes (2000): Wie altmodisch, Herr Biller! Porträt eines konservativen Schriftstellers. In: Kraft, Thomas (Hg.): Aufgerissen. Zur Literatur der 90er. München, S. 117 - 127.

Steinfeld, Thomas (2000a): Der Klang-Peter Handke sucht nach der verlorenen Jukebox. In: Riff. Tonspuren des Lebens. Köln, S. 56 - 67.

Steinfeld, Thomas (2000b): Die Melodie – Uwe Johnson findet eine Schallplatte. In: Riff. Tonspuren des Lebens. Köln, S. 26 - 34.

Steinfeld, Thomas (2000c): Die Sprache – Rainald Goetz tanzt fünf Bücher. In: Riff. Tonspuren des Lebens. Köln, S. 252 - 261.

Stephan, Inge (2008): „Raspe-Irrweg“ und „Baader-Schwachsinn“: Dekonstruktion des deutschen Herbst in Rainald Goetz Roman „Kontrolliert“. 1988. In: Nach Bilder der RAF 2008, S. 39 - 62.

Storey, John (1993): An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture. New York.

Strauch, Michael (1998): Rolf Dieter Brinkmann: Studie zur Text-Bild-Montagetechnik. Tübingen.

Strauß, Botho (1999): Anschwellender Bockgesang. In: Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. München, S. 55 - 78.

Strinati, Dominic (1995): An Introduction to Studying Populare Culture. London/New York.

Sury, Alexander: Liebe Schweizer seid stolz auf eure Eigenart. In: Der Bund vom 12.2.2005, S. 6.

Thomas, Karin (2000): Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln.

Tillmann, Markus/Forth, Jan (Hgg.) (2001): Der Pop-Literat als „Pappstar“. Selbstbeschreibungen und Selbstinszenierungen bei Benjamin von Stuckrad-Barre. In: Köhnen, Ralph (Hg.): Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling. Frankfurt a. Main, S. 271 - 283.

Tylor, Edward B. (1871): Primitive Culture. London.

Ullmaier, Jochanes (1999): Paratexte im Pop- Ein Text über das Beiwerk zum Text. In: Behrens, Roger/Büsser, Martin/Ullmaier, Johannes (Hgg.): Testcard. Nr. 7, Pop und Literatur. Mainz, S. 54 - 94.

Ullmaier, Johannes (2001): Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Mainz.

Ullmaier, Johannes (2003): Cut-up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 133 - 149.

Umberto, Eco (1986): Der Mythos von Superman. Übersetzt ins Deutsche von Max Looser. In: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt a. Main, S.187 - 222.

Unsel, Siegfried (1998): Literatur im Abseits? Polemische Anmerkungen eines Verlegers. In: Köhler, Andrea/Rainer Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 105 - 110.

Uslar, v. Moritz (2001): Drei nach neun. In: Bonz, Jochen (Hg.): Pop-Splitter. Frankfurt a. Main, S. 85 - 94.

Vondung, Klaus (2002): Facetten der Popmoderne. In: Binczek/ Glubitz/ Vondung (Hgg.): Anfang offen. Literarische Übergänge ins 21. Jahrhundert, S. 21 - 34.

Vormweg, Heinrich (1994): Ich bin ein Dichter. Erinnerungen an Rolf Dieter Brinkmann. In: Geduldig, Gunther (Hg.): „too much“. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Aachen, S. 135 - 147.

Vormweg, Heinrich (1998): Literaturzerstörung. Zur Fortsetzung des sogenannten Deutschen Literaturstreits. In: Köhler, Andrea/Rainer Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 110 - 126.

Wagenpfeil, Helmut (2001): Identifikationsmechanismen der Erzählerfigur in Christian Krachts Faserland. Hauptseminararbeit. München.

Wagner, Peter/ Kloos, Stefan (Hg.) (1999): Pop 2000. 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland. Hamburg.

Weingart, Brigitte (2003): Bilderschriften, McLuhan, Literatur der sechziger Jahre. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik X/03 (Pop-Literatur), S. 81 - 104.

Weinkauf, Bernd Dolle (2004): Comic und Popliteratur-Comic als Popliteratur. Zur Selbstbespiegelung der Jugendkulturen in Bildgeschichten der 1990er Jahre. In: Pankau, Johannes G. (Hg.): Pop, Pop, Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Bremen, Oldenburg, S. 187 - 200.

Weidemann, Volker: Gagschreibers Trauergesang. Sie ist weg. Benjamin von Stuckrad-Barres erstes *Soloalbum*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.11.1998.

Weinzierl, Rupert (2000): Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur&die Formierung neuer Substreams. Wien.

Weissner, Carl/ Ploog, Jürgen/ Fauser, Jörg (1971): Zeitschrift *Gasolin* 23.

Weiß, Ralph (2003): Alltagskultur. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/ Weimar. S. 23 - 32.

Welsch, Wolfgang (1994): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin.

Wilke, Jürgen (2003): Medienkritik und Literatur. Präludium und Folgen des „Literarischen Quartetts“. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Zeitwende- Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Bd. 10. Bern, S. 337 - 344.

Williams, Raymond (1999): Schlussbetrachtung zu 'Culture and Society 1780-1950'. Übersetzt von Bettina Suppelt. In: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hgg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 217 - 266.

Willson, Simon (1978): Pop. New York.

Winkels, Hubert (1991a): Geschlecht der Maschinen. Computer und Tonband/Peter Glaser und Niklas Stiller. In: Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre. Frankfurt a. Main, S. 172-216.

Winkels, Hubert (1991b): Krieg den Zeichen. Rainald Goetz und die Wiederkehr des Körpers. In: Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre. Frankfurt a. Main, S. 217 - 266.

Winkels, Hubert (1998): Was ist los mit der deutschen Literatur? Im Schatten des Lebens. Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur. In: Köhler, Andrea/ Rainer Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 42 - 53.

Winkels, Hubert (1999): Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur. In: Sinn und Form. 51/1999. Heft 4, S. 581 - 610.

Winkels, Hubert (2000): Eingebildet. Was das Fernsehen mit Autoren und Büchern macht. In: Literaturen 10/2000, S. 78 - 83.

Wintjes, Josef (1974 1980): Ulcus-Molle Info Diens (a collection of 27 issues, 1974 – 1980). Botrop.

Wittenberg, Dierck (2005): Die Mühlen des Rock und die Diskurse des Pop. Überlegungen zum Schreiben über Popmusik in Intro, Spex und Visions. In: Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hgg.): Popjournalismus. Mainz, S. 22 - 35.

Wittstock, Uwe (Hg.) (1994): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig.

Wittstock, Uwe (1998): Ab in die Nische? Über die neueste deutsche Literatur und was sie vom Publikum trennt. In: Köhler, Andrea/ Rainer Moritz (Hgg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig, S. 86 -105.

Zimmer, Dieter E. (1983): Wie bitteschön, geht das Leben? Der Roman von Rainald Goetz` *Irre*. In: Die Zeit vom 14.10.1983.

Žagar-Šoštarić, Petra (2008): Pop als Umbruchzone in der etablierten Literatur. In: Vahidin Preljević/ Vedad Smailagić (Hg.): Transformationsräume. Aspekte es Wandels in deutscher Sprache, Literatur und Kultur. Sarajevo: Bosansko filološko društvo, S. 341 - 353.

Žagar-Šoštarić, Petra/ Jurin, Suzana (2012): Die gegenwärtige deutschsprachige Pop-Literatur im Fokus der Kritik. In: Skog-Södersved, Mariann/Parry, Christoph/ Szurawitzki, Michael (Hrsg.): Sprache und Kultur im Spiegel der Rezension. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Bd. 29, S. 239-249.

Žagar-Šoštarić, Petra (2015): Das Berühmt sein als Vorstufe zum übersetzt werden. In: Vlasta Kučič (Hg.) Translation in Theorie und Praxis. Frankfurt am Main, S. 213 - 227.

Žmegač, Viktor (1988): Poetika drame i teorija filma u razdoblju između 1910 i 1930. In: Maković, Zvonko/Medarić, Magdalena/Oraić, Dubravka/Pavličić, Pavao (Hgg.): Intertekstualnost i intermedijalnost. Zagreb, S. 241 - 251.

Žmegač, Viktor (Hg.) (1971): Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt a. Main, S. 261 - 276.

Žmegač, Viktor (2003). Književnost i glazba, intermedijalne studije. Zagreb.

Andere Quellen

Andersch, Alfred/ Rühmkorf, Peter (1960): Der Tod des James Dean. Eine Funkmotage. URL: <https://www.worldcat.org/title/tod-des-james-dean-eine-funkmontage/oclc/17147194> (letzte Abfrage: 05.06.2019)

Allegra: Special zu Benjamin von Stuckrad-Barre: In: *Allegra* vom September 1999. URL: <http://www.allegra.de/extracts/archiv/1999/september/special/inter.html> (letzte Abfrage: 29.07.2005)

Agentur Bilwet (1994): Der Datendandy 1994. Unter: URL: [http://www.thing.desk.nl/bilwet/AgenturBilwet/Datendany\(1994\)](http://www.thing.desk.nl/bilwet/AgenturBilwet/Datendany(1994)). (letzte Abfrage 15.06.2004.) S. 37-41.

Egberink, Yvonne: ...weil alles ist...POP. Unter: URL: <http://www.nightsounds.de/pop.htm> (letzte Abfrage: 08.06.2003)

Ehrler, Hanno: Mixen, Loopen, Schneiden. Musik und Musikerfahrung in der Popliteratur. In: Deutschlandfunk vom 25.5.2001. Manuskript unter URL: http://www.hanno-ehrlers.de/themen/s-popliteratur_dlf.pdf (letzte Abfrage: 25.05.2006) S. 14.

Frey, Frank: Jeder Depp hat ein Buch. Pop-Poet Benjamin von Stuckrad – Barre geht nicht über Los, sondern begibt sich direkt in die Scheiße. Unter: URL: <http://www.unicum.de/archiv-u/u-12-99/ccl-1299.htm> (letzte Abfrage: 05.08.2005)

Frischemeyer, Britta/Vogt, Tanja: Der mit den Medien tanzt. Unter: URL: <http://www.xzeit.de/Artikel%20Nr.%204Stuckrad%20Barre.htm> (letzte Abfrage: 05.08.2005)

Geduldig, Gunter: Jedes Wort ist schwarz auf weiß nachprüfbar. Unter: URL: <http://www.klaus-seehafer.de/html/brinkmann.htm> (letzte Abfrage: 09.04.2008). S. 6.

Autodiscographie, Booklet: Unter: URL: http://www.hitflip.de/person/Benjamin_v._Stuckrad-Barre_48409 (letzte Abfrage: 20.05.2007)

Großmann, Marcel: Udo Lindenberg im Sinn: In wichtiger Mission bei SWR3: Benjamin von Stuckrad-Barre. Unter: URL: <http://www.swr3.de/musik/stories/stuckrad/> (letzte Abfrage: 19.03.2004)

Hanke, Katja: Unter URL: http://www.berlinerjournalistenbuero.de/katja_hanke/index.html (letzte Abfrage: 20.10.2009)

Jan, Karsten: Stuckrad-Barre. In: Literatur und mehr vom 26.11.2000. Unter: URL: http://www.titel-magazin.de/kolumne/kolu_261100.htm.
(letzte Abfrage: 19.11.2009)

Karsten, Jan: Stuckrad-Barre. In: titel-Magazin. Literatur und mehr vom 26.11.2000. URL: http://www.titel-magazin.de/kolumne/kolu_261100.htm
(letzte Abfrage: 30.07.2005)

Mammut: März Texte 1&2 1969-1984: URL:
<https://www.goodreads.com/book/show/17331202-mammut> (letzte Abfrage: 15.7.2019)

Rolling Stone: URL: http://www.asmm.de/ROLLING_STONE-page-34.html
(letzte Abfrage: 20.04.2009)

Seifert, Sascha: Was für neue Welten denn bitte? Unter: URL:
http://www.trotzlust.de/02_Artikel/Inter...99_10_BenjaminStuckradBarre/story_01.html
(letzte Abfrage: 30.07.2005)

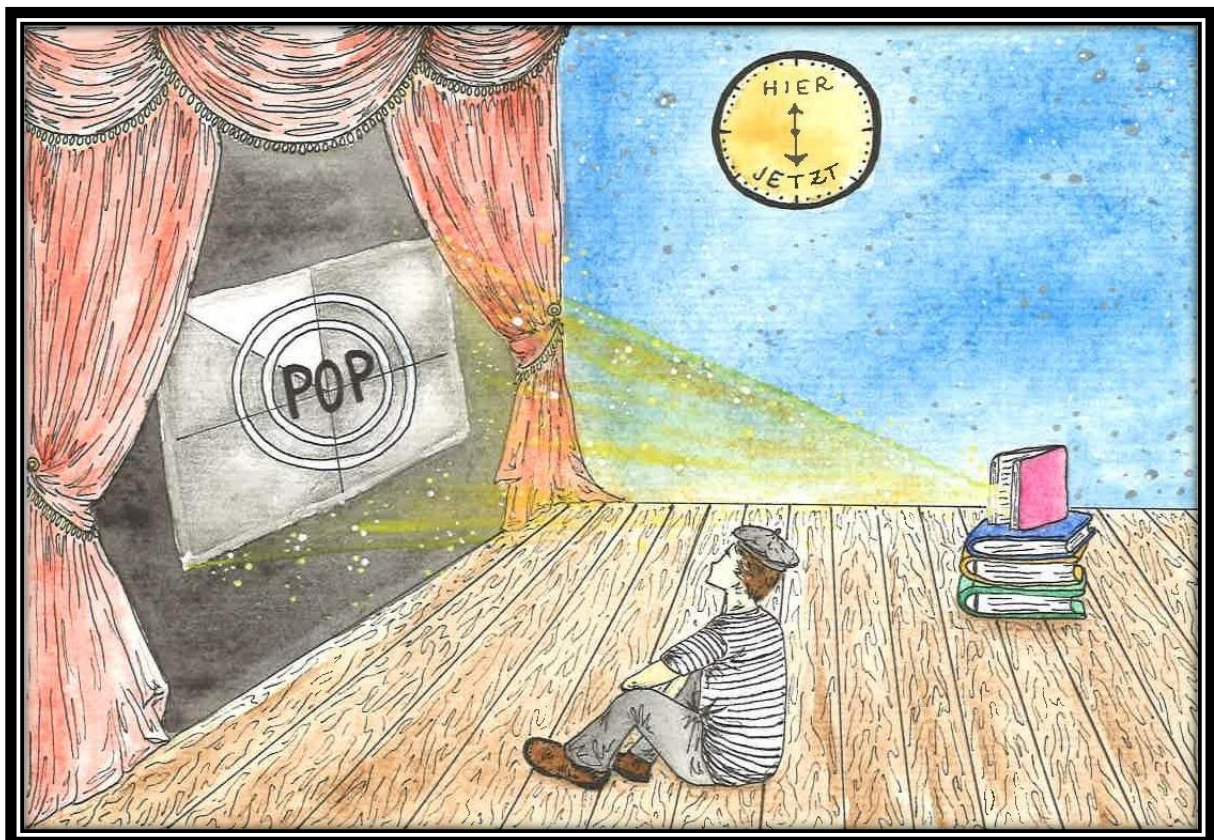
Türschmann, Jörg: Medienkultur und Populärliteraturen. Unter:
URL:http://etc.dal.ca/belphegor/vol11_no1/articles/01_01_Tursch_Medien_cont.html (letzte
Abfrage:13.09.2007). S. 1-13.

Venke, Thomas/Vollkmann, Linus: Vergnügliches Leben, verborgenen Lust. Unter: URL:
<http://www.stuckrad-barre.de> (letzte Abfrage: 13.12.2005)

Vogt, Tanja: Der mit den Medien tanzt...In: Xzeit magazin Nr.4 vom Juli/August 2000. Unter
URL: <http://www.xzeit.de/Artikel%20Nr.%204/Stuckrad%20Barre.htm> (letzte Abfrage
30.07.2005)

Über die Autorinnen

Petra Žagar-Šoštarić ist Leiterin der Abteilung für Germanistik an der Philosophischen Fakultät der Universität Rijeka in Kroatien. Sie studierte Germanistik und Philosophie an der Philosophischen Fakultät in Zagreb (Kroatien) und an der Westfälischen Wilhelmsuniversität in Münster (Deutschland). Univ.-Dozentin für Neuere deutschsprachige Literatur. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören pop(uläre) Kultur und Literatur, Translationswissenschaft, Literaturübersetzung, Rezeption, komparatistische Untersuchungen (deutsch-kroatisch-slowenische Beziehungen).



Natalia Kaloh Vid ist außerordentliche Professorin für Literatur- und Translationswissenschaft am Institut für Übersetzungswissenschaft der Philosophischen Fakultät der Universität Maribor in Slowenien. Sie studierte Germanistik und Anglistik an der Philosophischen Fakultät in Maribor. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören pop(uläre) Kultur, Translationswissenschaft, Literaturübersetzung, Rezeption, komparatistische Untersuchungen (englisch-deutsch-slowenisch-russische Beziehungen).