

Sie wollen uns erzählen: Pop(artist) goes literature

Christoph Jürgensen

Es ist lange her, dass Adorno jede irgendwie populäre Musik spöttisch abgeurteilt hat, wegen der gleichförmigen musikalischen Struktur der Lieder ebenso wie aufgrund ihrer »läppischen Texte«¹, und sich dabei wohl einig mit der hochkulturell imprägnierten Geisteswelt wähnen konnte. Denn lange schon hat die Popliteratur Eingang in die Weltliteratur gefunden, ja Popsong-Referenzen in literarischen Texten haben sich spätestens im kulturgeschichtlichen Windschatten der bereits von Leslie Fiedler angekündigten Grenzüberschreitungen zwischen Populär- und Hochkultur,² sowie im Zeichen des schwindenden Einflusses einer adornitischen Pauschalverdammung des Populären immer weiter verdichtet und intensiviert. Dieser Befund gilt für die anglo-amerikanische, aber auch für deutschsprachige Literatur der vergangenen fünfzig Jahre, die immer wieder und immer öfter Song-Bezüge und -Elemente intertextuell prozessiert hat – womit die Literatur dem akademischen Diskurs über Pop übrigens weit voraus war, insofern sich dieser erst in den letzten Jahren verstärkt zu einer ressentimentfreien Auseinandersetzung mit »unserem« Phänomenbereich entschließen konnte.

Um hier kulturübergreifend nur einige Beispiele in chronologischer Ordnung zu nennen: Don DeLillo fasst in *Great Jones Street* (1973) den Sieg des Kapitalismus über die Gegenkultur metonymisch in die Figur eines Rockstars, Heiner Müller eröffnet in *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings*

-
- 1 Theodor W. Adorno: »Einleitung in die Musiksoziologie«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 14: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 14. Frankfurt a.M. 1973, 169-433, hier 209.
 - 2 Siehe hierzu den längst legendären, erstmalig im *Playboy* publizierten Artikel von Leslie A. Fiedler: »Cross the Border – Close the Gap!«, dt.: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne«. In: Wolfgang Iser (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim 1988, 57-74.

SchlafTraum Schrei: ein Greuelmärchen (1977) mit der szenischen Integration von Pink Floyds *Welcome to the machine* (1975) eine gewichtige, weil deutungsrelevante Sinndimension, während Peter Handke in seinem *Versuch über die Jukebox* (1990) die Songs von Van Morrison zum epiphanischen Ausdruck eines gegliückten In-der-Welt-Seins stilisiert, Nick Hornby die Welt in *High Fidelity* (1995) gleichsam aus dem Archiv eines Plattenladens zusammensetzt und Thomas Pynchon den Leser in *Inherent Vice* (2009) mit Hinweisen auf über 100 Songs durch eine reanimierte Beatnikszene führt. Auch die Texte zeitgenössischer Autoren lassen sich ohne ihre Bezüge auf Popgrößen nicht verstehen, weder Navid Kermanis *Buch der von Neil Young Getöteten* (2002) ohne den titelgebenden Neil Young noch Frank Witzels *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969* (2015) ohne The Beatles. Kurzum: Popsongs gehören mittlerweile zum gleichsam selbstverständlichen und deshalb unhintergehbaren Wissens- und Interpretationshorizont einer intertextuellen Textanalyse.

Dominant gesetzt wird der Bezug auf das künstlerische Nachbarfeld dann bekanntlich in denjenigen Vertextungsverfahren, die gemeinhin der ›Popliteratur‹ zugerechnet werden, wobei hier wiederum (mindestens) zwei Subgenres zu unterscheiden sind³: Auf der einen Seite sind Autor:innen und Texte angesiedelt, die hauptsächlich wegen ihrer Themen und der performance-artigen Selbstinszenierung unter dem Label ›Pop-Literatur‹ firmieren. Zu den Gründungstexten dieser, wenn man so will, *histoire*-Popliteratur gehören Christian Krachts *Faserland* (1995), Benjamin von Stuckrad-Barres frühe Trilogie *Soloalbum*, *Livealbum* und *Remix* (1998 und 1999) sowie natürlich *Tristesse Royal* des selbsternannten ›popkulturellen Quintetts‹ (so der gleichermaßen selbstironische wie -bewusste Untertitel der Buchfassung). Oder um es mit seinem ›Label‹ zu benennen: *Kiwi-Pop* (aufgrund des gemeinsamen Verlags Kiepenheuer & Witsch). Auf der gegenüberliegenden Seite beziehen Texte und ihre Autor:innen poetologische Stellung, die für eine *discours*-Popliteratur stehen. Nennen ließen sich Texte wie *Gut laut* (1998) von Andreas Neumeister oder *Musik* (2004) von Thomas Meinecke. Ihnen gemeinsam ist, dass sie im Kern eine Transformation von Verfahren der Popmusik in Literatur darstellen – und folglich als ›Pop‹-Literatur im engen Sinne des Wortes zu verstehen sind. Entsprechend steht im Zentrum von Rainald Goetz' *Rave*

3 Zur Unterscheidung von Kiwi- und Suhrkamp-Pop siehe etwa Frank Degler/Ute Paulokat: *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn 2008, 8.

(1998), um nur ein Beispiel für diese Diskursvariante etwas ausführlicher anzuspüren, die selbstreflexive Frage, wie »ein Text klingen« müsse, »der von unserem Leben handelt«⁴, ein Leben, versteht sich im Zusammenhang fast von selbst, das um den titelgebenden Rave als Sinnstiftungsressource kreist. Um uns Leser:innen an der audio-visuellen Erlebniswelt dieser Ravekultur teilhaben zu lassen, präsentiert der Erzähler folgerichtig eine disparate Aneinanderreihung scheinbar zusammenhangloser Text-Sequenzen, die sich als Äquivalent zur Syntax der elektronischen Musik lesen lassen, welche im hermeneutischen Verständnis keinen Sinn hervorbringt. Es geht im Grunde um das »Bum-bum-bum des Beats«, wie sich mit Günther A. Höfler pointieren lässt.⁵ Versucht wird damit auch und vor allem, das situative Erleben des Erzählers in »reinen Sound« aufzulösen, das heißt den Sound der Musik auf der formalen Ebene des Textes zu spiegeln: *Suhrkamp-Pop*, um auch für diese Seite der Popliteratur wiederum das einschlägige Label zu verwenden. Kurzum: Wenn sich Musiker:innen in die Popliteratur einschreiben, dann positionieren sie sich damit in einem Subfeld, das bereits mit seiner Etablierung in den späten 1990er Jahren eine ausgeprägte Differenzierung erfahren hat.

Andersherum perspektiviert, hat sich die Popmusik schon seit einer geraudezu historisch anmutenden Ewigkeit (nicht immer, aber doch sehr oft) von den »naiven« Texten ihrer Frühphase entfernt und literarische Qualitäten angenommen, sind die Popsongs selbst gleichsam immer literarischer geworden – wie gesagt, keineswegs immer, jedoch in beachtenswerter Anzahl. Die Auszeichnung von Bob Dylan mit dem Nobelpreis für Literatur ist nur der sichtbarste Ausdruck dieser Entwicklung, die von vielen Kommentaren als lange überfällig bewertet wurde. Salman Rushdie beispielsweise applaudierte auf Twitter: »From Orpheus to Faiz, song & poetry have been closely linked. Dylan is the brilliant inheritor of the bardic tradition. Great choice.«⁶ Bezeichnend ist überdies, dass kaum die grundsätzliche Entscheidung für einen Popmusiker diskutiert wurde, sondern eher darüber, ob es denn ausgerechnet dieser sein musste. Dylans neuer »Kollege« Irvine Welsh etwa monierte, ebenfalls bei Twitter: »I'm a Dylan fan, but this is an ill conceived nostalgia award

4 Rainald Goetz: *Rave. Erzählung*. Frankfurt a.M. 1998, 32.

5 Günther A. Höfler: »Sampling – das Pop-Paradigma in der Literatur als Epochenphänomen«. In: Dietmar Jacobsen (Hg.): *Kontinuität und Wandel, Apokalyptik und Prophetie. Literatur an Jahrhundertsschwellen*. Berlin u.a. 2001, 249-267, hier 264.

6 Zit. n. Stephanie Merry: Reactions to Bob Dylan's Nobel Prize: Shock, elation and concern for Philip Roth. *Washington Post*, 13.10.2016.

wrenched from the rancid prostates of senile, gibbering hippies.«⁷ Und ebenfalls bezeichnend ist, dass Dylan in seiner Reaktion auf die Auszeichnung den Feldwechsel gewissermaßen gleichzeitig zurückgewiesen und bestätigt hat: Denn er reiste nicht selbst zur Preisverleihung, sondern schickte Patti Smith als Stellvertreterin, ein Rockkünstlerin also, die in den letzten Jahren vorrangig mit einer Reihe von literarischen Texten ›verhaltensauffällig‹ geworden war – schickte sie aber nicht, um eine oder gar seine Dankesrede zu halten (die reichte er später nach), sondern vielmehr, um stattdessen seinen Song *A Hard Rain's A-Gonna Fall* zu performen.

Aber auch unterhalb dieser (bislang zumindest) singulären Auszeichnung eines ›reinen‹ Musikers als Literaten finden sich feldüberschreitende Verfahren der *Lyrics*-Nobilitierung. Ein typischer produktionsästhetischer, Literarizität indizierender *move* ist etwa, Lyrics als Textbuch erscheinen zu lassen, wie einen Gedichtband, ohne den Geleitschutz von Melodie, Rhythmus und Gesang. Auch für diese werkpolitische Maßnahme ließen sich viele Beispiele anführen, etwa die Bände mit den *Lyrics* des inoffiziellen New Yorker Stadtschreibers Lou Reed⁸ oder denjenigen des Storytellers der ›kleinen Leute‹ Bruce Springsteen,⁹ die fast schon naturgemäß eine solche Weihe erfahren haben, von Dylan nicht zu schweigen.¹⁰ In der deutschsprachigen Popliteratur ist diese Ehre unter anderem Herbert Grönemeyer erwiesen worden, dessen *Lyrics* beziehungsreich flankiert werden durch Fotos von Anton Corbijn (der ja wiederum durch Musikvideos wie den Film *CONTROL* über Ian Curtis pophistorische Bedeutung erlangt hat) sowie einen Essay des für seine avancierten Gedichte wie Erzähltexte einschlägig bekannten Autors Michael Lentz.¹¹ Die Geste dieser und vieler weiterer Bände ist leicht lesbar: Die *Lyrics* können als Texte (beziehungsweise als Gedichte) für sich stehen. Und

7 Ebd.

8 Lou Reed: *Texte*. Aus dem Amerikanischen von Diedrich Diederichsen. Köln 1992; ders.: *Pass Thru Fire. The Collected Lyrics/Alle Songs*. Aus dem Amerikanischen von Manfred Allié. Frankfurt a.M. 2006.

9 Leonardo Colombati: *Bruce Springsteen – Like a Killer in the Sun – Songtexte*. Songs ins Deutsche übertragen von Heinz Rudolf Kunze. Ditzingen 2019.

10 So etwa Bob Dylan: *Lyrics 1962-1985 (Includes all of Writings and Drawings. Plus 120 new Writings)*. New York 1985 oder ders.: *Lyrics 1962-2001. Sämtliche Songtexte. Zweisprachige Ausgabe*. Aus dem Amerikanischen von Gisbert Haefs. Hoffmann und Campe, Hamburg 2004.

11 Herbert Grönemeyer: *Liedtexte und Bilder von 1980-2004. Mit Photos von Anton Corbijn und einem Essay von Michael Lentz*. München 2004.

wenn man so will, greift ein anderes Konzept gleich noch höher ins Nobilitierungsregal: Unter dem Titel *Sie wollen uns erzählen* haben kürzlich zehn Comic-Zeichner:innen Songs von Tocotronic ästhetisch transformiert – und ihnen damit eine grenzüberschreitende Ehre erwiesen, die sonst zumeist hochliterarischen Werken vorbehalten ist. Vorangestellt sind den einzelnen, zu Comic Erzählungen gewordenen Songs kurze Initiationstexte der Künstler:innen sowie Kommentare von Dirk von Lowtzow, die ihm Gelegenheit geben, die literarische Stellung seiner Texte zu bestätigen. So heißt es über den Song *Die Erwachsenen* gleichzeitig ironisch wie in der Zurschaustellung kulturellen Wissens durchaus ernsthaft:

›Man kann den Erwachsenen nicht trauen‹. Mit diesem leicht abgewandelten, bewegenden Satz aus Ingeborg Bachmanns Kriegstagebuch beginnt ein Pamphlet gegen die Welt der neobourgeois (Lebens-)Lügen. Ein weiterer bedeutender alpenländischer Schriftsteller taucht kurz darauf in der ersten Strophe auf: Wer könnte je Thomas Bernhards ›Hosen mit den schütterten Stellen‹ aus seinem Roman ›Gehen‹ vergessen? Offensichtlich die österreichische Literaturwissenschaftlerin Daniela Strigl, die genau diese Zeilen des schönen Liedes in einem Beitrag des Radiosenders Fm4 als blanken Unsinn schalt. Eine Schmach, von der wir uns bis heute nicht erholt haben.¹²

Ist Pop also literarisch und Literatur häufig Pop, dann kann es nicht verwundern, dass die Regelkreise beider künstlerischen Felder sich immer wieder überschneiden haben, dass es also noch eine Popliteratur in einem anderen Sinne gibt: eine Literatur von Autor:innen nämlich, die das popkulturelle Feld zuerst als Musiker:in betreten haben, es dort zu (mehr oder minder großer) Bekanntheit und zu einer identifizierbaren Positionierung gebracht haben, und erst dann und in einigen Fällen auch erst Jahre nach ihrer Musikkarriere als Autor:innen in Erscheinung getreten sind.

Neu sind solche medialen Grenzzüge freilich keineswegs. In der anglo-amerikanischen Popkultur beispielsweise gab es schon immer wenig Berührungspunkte zwischen Musik und Literatur, sonst hätte ein mit reichlich feldspezifischem Kapital (sprich: Anerkennung) ausgestatteter Autor wie Leonard Cohen, nachdem er 1956 mit dem Gedichtband *Let Us Compare Mythologies* debütierte und danach ein Jahrzehnt lang den Schriftsteller gegeben hatte, wohl

12 Dirk von Lowtzow in Michael Büsselberg (Hg.): *Sie wollen uns erzählen. Zehn Tocotronic-Songcomics*. Mainz 2020, 80.

kaum so selbstverständlich zur Popmusik gewechselt. Aber dieser Fall müsste ja gegen unseren Band eher *literature goes pop* heißen und bildet wohl eher die seltenere Wechselrichtung. So legendär wie idealtypisch vollzieht hingegen Jim Morrison die ästhetische Grenzüberschreitung, indem er sich nach weltweit erfolgreichen Jahren mit den Doors einer Lyrik in der Nachfolge von William Blake, Charles Baudelaire und Arthur Rimbaud zuwendete und dabei eine Kunstidentität inszenierte, in der er wohl (anmaßend psychologisch formuliert) ganz bei sich war.¹³ Anführen ließe sich auch John Lennon, der mit *In His Own Words* 1964 – und damit auf der Höhe der Beatle-Mania – eine frühe Sammlung aus mal surreal, mal improvisiert wirkenden Texten, Gedichten, Illustrationen und Kurzgeschichten vorlegte. Und leicht könnte die Reihe fortgesetzt werden, mit Nick Cave, Tom Waits oder Morrissey – wir brechen hier ab, der Zusammenhang sollte deutlich genug für unsere Zwecke sein.¹⁴

Eine vergleichbare Entwicklung setzt in der deutschsprachigen Musik und Literatur erst deutlich verspätet ein, dafür in den letzten Jahren mit einer erheblichen Dynamik. Um auch hier nur einige der prominentesten Vertreter aufzurufen: Geradezu als *godfather* dieses Rollenfachwechsels kann Sven Regener fungieren, bemerkenswert erfolgreich in beiden Feldern, zunächst als avanciert lyrisierender ›Kopf‹ von Element of Crime und dann sogar noch erfolgreicher als Schriftsteller – und mittlerweile dürften weite Teile des Publikums fast vergessen haben, dass sein Wechsel auf die literarische Bühne einst für Überraschung gesorgt hat. Im Fall der Rezensionen zu seinem letzten Roman *Wiener Straße* etwa fehlt der Hinweis auf seine Prominenz im popmusikalischen Feld vielfach, stattdessen wird sein literarischer Kosmos anzitiert (weil der Roman das Figurenarsenal von *Herr Lehmann* wieder aufgreift) und beispielsweise in der *Süddeutschen Zeitung* eine spezifisch literarische Genealogie behauptet: »Aber dann wird man immer noch mit Freude und Lust dem Gerede dieser Leute zuhören, dem Reden um des Redens willen. Das kennt die deutsche Literatur durchaus, wenn auch

13 Zu den Doors siehe Niels Penke: »Durchbruch und Ende. The Doors – *The Doors*.« In: Gerhard Kaiser u.a. (Hg.): *Younger Than Yesterday. 1967 als Schaltjahr des Pop*. Berlin 2017, 101–117.

14 Siehe hierzu grundsätzlich Christoph Jürgensen/Antonius Weixler: »I sat down to write a simple story/Which maybe in the end became a song.« Pop/Musiker als Pop/Literaten.« In: Uwe Schütte (Hg.): *German Pop Music in Literary and Transmedial Perspectives*. Berlin/Bern 2021, 157–179.

selten – man darf, dabei den Kopf tief in den Nacken legend, um nach oben zu schauen, an Autoren wie Wilhelm Raabe oder Eckhard Henscheid denken. Sven Regener ist ihr nicht unwürdiger kleiner Neffe.«¹⁵

Ähnlich gelagert ist der Fall von Rocko Schamoni, der als ironischer Schlagerbarde mit den Goldenen Zitronen oder den Toten Hosen auf ausgedehnten Tourneen unterwegs war, bevor er im Jahr 2000 seinen Debütroman vorlegte, *Risiko des Ruhms*, und mit dem bald verfilmten Entwicklungsroman (wenn der vornehme Begriff hier passt) *Dorfpunks* einen Erfolg erzielte, der sich deutlich von seinen Resonanzgewinnen im popmusikalischen Feld abhob.

Tilman Rammstedt hingegen legte den Grundstein seines Œuvres fast zeitgleich, ja fast in einer Art Parallelaktion: Er war Mitglied der Band *Fön*, die sich als Musik- und Literaturgruppe versteht und die die Veröffentlichung ihres ersten Studioalbums *Wir haben Zeit* mit dem kollektiv geschriebenen Abenteuerroman *Mein Leben als Fön* begleitet haben; ähnlich verfuhr im Jahr 2020 die Gruppe OIL, die zeitgleich (auf dem Label Staatsakt) die ›Platte‹ *Naturtrüb* und (im Verbrecher Verlag) das gleichbetitelte Albumtagebuch veröffentlichte.¹⁶ Darüber hinaus ist Rammstedt vor allem als Autor in Erscheinung getreten, etwa durch den Gewinn des Ingeborg-Bachmann-Preises 2008, besonders resonanzträchtig auch durch seinen Internetroman *Morgen mehr*, den man abonnieren konnte und dann jeden Morgen ein Kapitel bekam – also eine sehr pop- und mehr noch netzaffine Art der Literatur.

Viele Beispiele lassen sich für diesen Medienwechsel anführen, in tendenziell zunehmender Zahl, und vielleicht ließe sich gar von einer diskurshistorisch konsistenten Phase sprechen, deren Beginn man 2013 mit Frank Spilker von den Sternen und seinem Debütroman *Es interessiert mich nicht, aber das kann ich nicht beweisen* ansetzen könnte. Denn damit betritt der erste ›Hamburger Schüler‹ das Feld der Literatur, und er sollte damit nicht weniger als schulbildend werden, denn fast alle anderen Absolventen des Hamburger Diskursrocks haben relativ rasch nachgezogen. Allein 2015 erscheinen mit Jochen Distelmeyers *Otis*, Thees Uhlmanns *Sophia, der Tod und ich* und Andreas Dorauss' und Sven Regeners *Ärger mit der Unsterblichkeit* gleich drei entsprechende Romane. Eingereiht in diesen Trend haben sich seitdem noch die Band Ja, Panik mit ihrer kollektiven autofiktionalen Bandbiographie *Futur II*, Messer-Sänger und -Komponist Hendrik Otremba mit *Über uns der Schaum*

15 Gustav Seibt: »Sven Regeners Ode an das alte Kreuzberg.« In: Süddeutsche Zeitung, 15. September 2017.

16 Die Gruppe OIL: *Naturtrüb*. Berlin 2020; OIL: *Naturtrüb*. Staatsakt 2020.

und dem Folgeroman *Kachelbads Erbe*, und mit der im Februar 2019 erschienenen Prosasammlung *Im Dachsbau* war auch der Tocotronic Frontmann Dirk von Lowtzow gleichsam das zweite Mal neu in der Hamburger Schule, während Bela B mit seinem Romanerstling *Scharnow* fast zeitgleich eher den renitenten Schulabgänger mimte. Auch diese Reihe ließe sich fortsetzen und ergänzen mit Hinweisen auf ›Fälle‹, die weniger passgenau in dieses Subdiskursfeld gehören, aber den hier interessierenden Wechsel der Kunstarten vollziehen.

Mehr noch, unsere Vermutung ist, dass diese Reise sich auch in prospektiver Hinsicht fortsetzen wird. Wie sich die subfeldinternen Tendenzen in Zukunft weiterentwickeln, ist kaum zuverlässig zu prognostizieren, zwei Trends scheinen sich indes abzuzeichnen. Feldwechsel sind für Verlage und für die Akteur:innen äußerst lukrativ und attraktiv, die rare Währung Aufmerksamkeit wird praktisch immer im Übermaß ausgeschüttet, wenn jemand, der sich auf einem Feld bereits einen Namen gemacht hat, sozusagen aufbricht und den literarischen Kampfplatz betritt. Insofern wird dieser ›Trend‹ vermutlich erstens langlebig sein und zweitens nicht auf ›unsere‹ Künstlertypen beschränkt bleiben, analoge Untersuchung etwa zu Grenzgänger:innen aus dem Feld der Schauspielerei ließen sich jetzt schon mit einem erklecklich großen Korpus füllen, und auch erste Sportler:innen gehen zusehends dieses Wagnis ein. Drittens zeichnet sich ab, dass in Zukunft immer mehr grenzgängerische Musiker:innen ›den Regener machen‹ werden, sprich ihren Erstlingen weitere Bücher folgen lassen werden; Till Lindemann und Hendrik Otremba haben dies ja schon vorgemacht, Thees Uhlmann, wenn man die Tourtagebücher mitzählt, ebenso, gerade von ihm und von Bela B Felsenheimer wird man nicht zuletzt aufgrund der positiven Resonanzen auf ihre Romane sicherlich bald mehr zu lesen bekommen.

*

Aber um einen Blick in die Zukunft soll es uns freilich nicht gehen, weil Prognostik ja nicht zum Aufgabenbereich der Literaturwissenschaft zählt, sondern vielmehr darum, das Feld der popliterarischen Musikerromane beziehungsweise -texte zu kartographieren, genauer: Sinn und Zweck ihrer jeweiligen ästhetischen Faktur zu evaluieren und sie zudem in Beziehung zu den voraus- und/oder mitlaufenden genuin popmusikalischen Werken zu setzen. Methodisch gewendet: Was uns vorrangig beschäftigt, sind die Aufmerksamkeit-generierenden Logiken und (damit zusammenhängend) die Insze-

nierungsstrategien der schreibenden Popmusiker:innen auf der Suche nach einer poesiologischen und/oder poetologischen¹⁷ Homologie zwischen den musikalischen und literarischen Kunstprogrammen – oder deren ostentativer Zurückweisung. Artikulieren sich im skripturalen System also ästhetische Merkmale, die vorher in strukturell vergleichbarer Form auditiv umgesetzt wurden, und wie verhalten sich die Formen der Inszenierung von Künstlertum dazu? Wenn wir ›unsere‹ Autor:innen und ihre Bücher daraufhin abklopfen wollen, ist damit übrigens noch keineswegs gesagt, dass diese Form der ›Popliteratur‹ auch in einem der beiden oben genannten Sinne Pop ist, also in Sicht auf das Referenzsystem oder die narrativen Verfahren organisiert ist – dazu werden die einzelnen Beiträge des Bandes detailliert Auskunft geben.

Es geht dem vorliegenden Band aber nicht nur um solche ästhetischen Grenzzüge, in gewisser Weise ist er selbst einer. Denn mit ihm liegt zwar das Ergebnis eines Projektes vor, das in der akademischen Welt entstanden ist und in ihr durchgeführt wurde, aber von einer Arbeitsgruppe und in einer Arbeitsweise, die beide für geisteswissenschaftliche Publikationen ungewöhnlich sind. Die Autorengruppe konstituierte sich im Sommersemester 2020 durch ein Seminar an der Universität Bamberg, ausdrücklich angeboten als ›Buchprojekt-Seminar‹ und für eine Laufzeit von (mindestens) zwei Semestern ausgeflaggt. Besondere Vorkenntnisse wurden nicht gefordert, aber ein besonderes Engagement sehr wohl – und die generelle Bereitschaft, sich abseits der üblichen Uni-Pfade zu bewegen. Diese Gruppe also, nachdem sie sich *volens volens* gefunden hatte, diskutierte im Plenum das Thema wie das theoretische Design, suchte gemeinsam ein aussagekräftiges, zugleich exemplarisches wie bislang nicht genug beachtetes Korpus, fand sich alsdann zu Arbeitsgruppen zusammen – und begann mit der Arbeit an den Artikeln, alleine oder in Tandems. ›Alleine‹ meinte aber nicht, dass nun in einsamer Isolation an den Beiträgen gearbeitet wurde, vielmehr tendierte die Arbeit zu einem kollektiven Prozess. Diskutiert wurden Zwischenstufen der Texte, wechselseitig lektoriert wurden vorläufige Endfassungen, und regelmäßig besprochen wurden allgemeine Probleme der Textproduktion, Fragen der Einrichtung wie

17 Wilfried Barner hat darauf hingewiesen, dass zwischen den Wortbildungen ›poetologisch‹ und ›poesiologisch‹ unterschieden werden sollte. Poetologie bezieht sich demnach auf den Autor, Poesiologie auf das Werk (siehe hierzu Wilfried Barner: »Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren«. In: Hartmut Lauffhütte u.a. (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Bd. 1. Wiesbaden 2000, 33–67, bes. 34f.

der Formulierung, manchmal kritisch, immer aber fair und ergebnisorientiert. Dem Herausgeber war es eine Freude, das ›Wachsen‹ der Texte wie der Gruppe beobachten und begleiten zu dürfen, und wenn ich das richtig einschätze, bin ich damit nicht alleine.

Auf diesem Wege also ergab sich eine Auswahl an Autor:innen, mit der wir freilich nicht das gesamte hier in Rede stehende Diskursfeld vermessen können, aber, so hoffen wir, doch die markanten Positionen beziehungsweise Positionierungshandlungen exemplarisch behandeln – und insofern über den jeweils untersuchten ›Gegenstand‹ hinausweisen. Über das grundlegende Interesse an ›Feldwechseln‹ hinaus haben wir uns nicht auf *ein* theoretisches Design verständigt, so dass unter der Hand dergestalt fast ein kleines Kompendium der methodischen Zugänge einer Kulturwissenschaft entstanden ist, die einen weiten Textbegriff verfolgt, ohne dabei alles für Text halten zu wollen. Genauer benannt: MARLENE HARTMANN und LOTTA MAYER rekonstruieren die inszenierungspraxeologischen Volten, die Thees Uhlmann, Kim Frank und Thorsten Nagelschmidt anlässlich ihrer Neu-Erfindung als Autoren schlagen. PASCAL QUICKER nimmt Tocotronics Album *Die Unendlichkeit* und von Lowtzows Buch *Aus dem Dachsbau* in den Blick, um deren werkpolitische Engführung im Graubereich von Autobiographie und Autofiktion zu evaluieren, bevor ALICIA FUCHS am Beispiel der Lyrik und Lyrics von Lydia Daher grundsätzlich danach fragt, in welchem Verhältnis zueinander diese beiden Textformen eigentlich stehen. LEON GREST und JASMIN WIELAND fragen nach dem generischen Traditionsverhalten ›ihrer‹ Texte, indem sie PeterLichts und Hendrik Otrembas Texte in die Gattungsgeschichte der Utopie einreihen. Stärker theoretisch modelliert sind die Ausführungen von PAULINA LEMKE und MIRIAM STRECKER, insofern sie die Tiergedichte der vormaligen Wir sind Helden-Sängerin Judith Holofernes im derzeit ja hochkonjunkturrell betriebenen Diskursfeld der *Animal Studies* beziehungsweise des *Animal Turn* verorten. Im typologisch vertrackten Zusammenhang von Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung situieren CELINE BUSCHBECK und MARTJE KUHR Bela B Felsenheimers Debütroman *Scharnow*, wobei es ihnen vor allem um die qua satirischer Perspektive artikulierte Gesellschaftskritik geht, während MICHELLE MÜCK und KATINA RASCHKE sich dem lyrischen Werk von Rammstein-Frontmann Till Lindemann thematologisch nähern und die Axiologie der Texte moralisch desinvolviert betrachten – so schwer das gelegentlich fallen mag, so notwendig ist diese hermeneutische Nüchternheit hier sicher. ANJA GÖTZ greift dann mit dem Roman *652 Km nach Berlin* der Schriftstellerin und Musikerin Silvia Szymanski einen Diskurs auf, der neuerdings

sowohl in der Literatur als auch in der (ja notwendig nachgelagerten) Literaturwissenschaft zu einem gesteigerten Interesse geführt hat: das Genre der Dorf-literatur, seit der reichlich konservativen, moderne-feindlichen Hochphase Mitte des 19. Jahrhunderts eigentlich generisch diskreditiert, in jüngerer Zeit aber narrativ wie ideologisch erneuert. Eine solche Renaissance braucht dasjenige Phänomen nicht, dem sich schließlich CHRISTIAN TIEMANN und LENNART GÖBEL widmen, weil es zum Kerngeschehen der Popmusik gehört: die Musiktournee, die hier am Beispiel von Regeners *Magical Mystery* und im Rückgriff auf das Begriffsarsenal von Strukturalismus und Poststrukturalismus (namentlich Barthes und Foucault) erläutert wird.

Gerahmt sind diese genuin wissenschaftlichen Perspektiven von drei Texten, die in unterschiedlichen Modi gleichsam aus der Werkstatt berichten und damit sozusagen als Kommentar der Artikel dienen oder vielleicht eher in einen Dialog mit ihnen treten: MANJA PRÄKELS, unter anderem Sängerin der Band Der singende Tresen und Autorin des autobiographischen Romans *Als ich mit Hitler Schnapskirsche aß* (2017), entschied sich für eine metaphorisch vielstellige Darstellung ihrer Kunstproduktion, zurückblickend bis in die Kindheit und zugleich gegenwärtig. HENDRIK OTREMBÄ, oben schon genannter Multifunktionskünstler als (mindestens) Texter und Sänger von Messer, Autor von mittlerweile zwei Romanen und noch deutlich mehr Gemälden, nimmt eine ausdrücklich poetologische Perspektive auf seine produktionsästhetische Praxis ein. Ein Gespräch mit THORSTEN NAGELSCHMIDT beschließt den Band, Sänger der längst legendären ›Punkband‹ Muff Potter und zuletzt Autor des von der Kritik hochgelobten short-cut-Romans *Arbeit* (2020) – ein Gespräch, geführt wie so viele Gespräche der letzten Zeit über Zoom, Nagelschmidt als Döblin-Stipendiat in Wewelsfleth und wir anderen in allen möglichen und unmöglichen Städten, und es fand kaum ein Ende, so viel hatte er zu erzählen.

Dass nun aus der ursprünglichen Idee tatsächlich ein Buch geworden ist, verdankt sich einer Vielzahl von Personen und Institutionen, die wir hier sehr gerne nennen. Der Rainer Markgraf Stiftung danken wir für die großzügige Unterstützung bei der Finanzierung des Bandes, ohne die er nicht hätte erscheinen können. Und wir danken für die Unterstützung durch den Open-Access-Publikationsfonds der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Gedankt sei auch dem transcript Verlag, für seine Bereitschaft, ein Buch jenseits der eingespielten akademischen Gepflogenheiten zu veröffentlichen. Julia Ingold können wir nicht genug dafür danken, dass sie zum Projekt dazu gestoßen ist, unermüdlich konstruktive Ideen eingebracht und mit uns an den Texten

gefeilt hat, bis alle mit dem Ergebnis zufrieden waren. Celine Buschbeck hat engagiert und gewissenhaft an der Einrichtung des Manuskripts gearbeitet, Zara Zerbe mit pophistorischem Rat beigestanden. Manja Präkels, Hendrik Otremba und Thorsten Nagelschmidt schließlich haben so prompt, interessiert und unprätentiös auf unsere Anfrage zur Mitarbeit reagiert, dass es äußerst motivierend für die Fertigstellung des Bandes war.

Bamberg, im Oktober 2021
Christoph Jürgensen