

Nicht mehr hier sein – aber irgendwo ›Dazwischen‹

Paula Irmschlers *Superbusen*, die deutsche Pop-Literatur – und ihre Politisierung?

Jana Bernhardt, Niklas Gödde und Gesine Heger

»Well, now what can a poor boy do except to
sing for a rock & roll band?«
– *The Rolling Stones, Street Fighting Man*
[Herv.d.V.]

Ist was Pop an *Superbusen*¹? Folgt man seinen Rezendent:innen, so ist Paula Irmschlers 2020 erschienener Roman ohne Zweifel diesem derart fluiden Genre ›Pop-Literatur‹ zuzuordnen. So schreibt etwa Volker Weidermann im SPIEGEL: »Am Anfang denkt man noch: Paula Irmschler habe da einen klassischen Poproman geschrieben, wie ihn vor allem jede Menge Jungs vor ihr schon geschrieben haben [...].«² Der Unterschied zu den alten Granden des ›Kiwi‹- bzw. 90er-Jahre-Pop-Romans (man denke etwa an Benjamin von Stuckrad-Barre oder Christian Kracht) bestehe freilich in der Tatsache, dass hier eine Frau schreibe, was zwangsläufig das Genre der männerlastigen Pop-Literatur verändere.³ Weidermann benennt dann auch gleich die tradierten poetologischen Leitlinien der Pop-Literatur »mit viel Musik, Drogen, Jetzt-Emphase und melancholischer Selbstbetrachtung.«⁴ Doch ist es wirklich ›nur‹ das? Und lässt sich im Jahr 2020 überhaupt noch von einem ›klassischen Pop-Roman‹ sprechen? Kann man(n) *Superbusen* einfach

- 1 Irmschler, Paula: *Superbusen*. Berlin: Claassen 2020. In der Folge mit der Sigle SB im Text zitiert.
- 2 Weidermann, Volker: »Die Gisela-Gesetze«. Auf: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/superbusen-von-paula-irmschler-antifa-roman-aus-chemnitz-rezension-a-88716750-ecb3-4ef5-8ce7-be300b5096e3> (letzter Abruf 31.01.2022).
- 3 Der gleiche Ton wird auch im Deutschlandfunk angeschlagen: »Vor allem aber ist das Buch Popliteratur, die allerdings mit den gängigen Klischees des Genres bricht. Gisela ist das Gegenteil von einem selbstmitleidigen Hipster, der seinen Verflossenen hinterhertrauert, sich zukokst und sich dabei selbst immer noch gern reden hört.« (Reil, Juliane/Irmschler, Paula: »Popliteratur aus weiblicher Sicht«. Auf: https://www.deutschlandfunk.de/paula-irmschlers-debutroman-superbusen-popliteratur-aus.807.de.html?dram:article_id=474424 [letzter Abruf 31.01.2022]).
- 4 Weidermann: »Die Gisela Gesetze«, o.S.

mit einem ‚feministisch‘-Sticker versehen ins Regal zu all den anderen Pop-Romanen stellen oder ist doch mehr dran? Anlass genug, um eine Bestandsaufnahme zu wagen. Konkret steht dabei die Frage im Raum, wie sich der feministische Unterton von *Superbusen* zum Pop-Genre insgesamt verhält. Lässt sich *Superbusen* als Pop-Roman einordnen, und wenn ja, was bedeutet das für seine sozialkritische bzw. politische Ausrichtung – die Diederichsen ja dem Pop II explizit abgesprochen hatte?⁵

Diederichsen Pop-Historie unterscheidet einen politischen Pop I ab den 1960er Jahren von einem unpolitisch-chaotischen Pop II, der als »begriffliches Passepartout«⁶ ab den 1990ern folgt. Kurzum: Pop I will irgendwo hin, Pop II stagniert. Jörg Schellers Weiterführung von Diederichsens Periodisierung wirft dann den Begriff ‚Pop III‘ in den Raum und die Frage nach dem analog zur Postmoderne gedachten Post-Pop, die Frage nach dem ‚Danach‘.⁷ Dabei taucht der Begriff auch schon 2009 bei Sami R. Khatib auf, der ihn explizit in Relation mit einem Ende der »Kunst als Politik-Ersatz«⁸ setzt. Befinden wir uns also mit *Superbusen* in diesem vieldiskutierten ‚Danach‘? Und wenn ja, was heißt das? Was kommt nach der politischen Ironie der frühen Pop-Romane und der überbordenden, alles verschlingenden Ironie der 2000er? Was kann ein solcher Roman noch leisten, wenn alle Widerstände gebrochen und alle halbbernsten, spitzen Bemerkungen schon gemacht wurden?

Wir werden zeigen, dass *Superbusen* vor allem im ‚Dazwischen‘ zu verorten ist. Der Roman erweist sich nicht nur als ein aufmerksamer Beobachter seiner Gegenwart, sondern auch als ein Kenner pop-literarischer Genrekonventionen und Verfahren. Dabei orientiert er sich an der Pop-Literatur, changiert allerdings zwischen affirmativer Zugewandtheit und Abweichung. Das gilt vor allem für zwei Aspekte: Das Verhältnis von *Superbusen* zur deutschen Pop-Literatur und zum dort signifikanten Ironie-Gestus. Der erste Teil liest *Superbusen* vor dem Hintergrund des ‚Kiwi-Pop‘ und zeigt, dass sich der Text verfahrenstechnisch an vorigen Pop-Romanen orientiert. Das gilt insofern, als dass pop-kulturelles Wissen referenziert, archiviert und dazu noch ein signifikanter Gegenwartsbezug hergestellt wird. Gleichzeitig unterläuft und variiert der Roman die genannten Ähnlichkeiten. Auch mit der Ironie setzt sich *Superbusen* kritisch auseinander – wie wir im zweiten Teil zeigen werden –, und vermeidet es dadurch sowohl sich in Selbstbezüglichkeit zu verlieren als auch eine einfache Rückkehr zum ‚naiv-authentisch Wahren‘ einzuschlagen. Auf dieser Basis ließe sich dann eine politische Position entwickeln, die womöglich sogar jenseits einer »Negation der Negation«⁹, wie Khatib sie vorschlägt, Bestand hätte. Der letzte Abschnitt stellt deswegen abschließend die Frage, ob *Superbusen* ein »Umschlagplatz eines neuen universalistischen Politikversprechens und ästhetischer Strategien«¹⁰ sein kann. Doch auch hier, an der Stelle, wo der größte

5 Vgl. Diederichsen, Diederich: »Ist was Pop?«. In: Ders.: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Kiepenheuer & Witsch: Köln 1999, S. 272–286, hier S. 275.

6 Ebd., S. 274.

7 Vgl. Scheller, Jörg: »Prop. Pop I–V und die Poptheorie als paradoxer Barbar«. In: *POP. Kultur und Kritik* (10/2017), S. 110–131.

8 Vgl. Khatib, Sami R.: »Pop III: Das Ende der Kunst als Politik-Ersatz«. In: *Style and the Family Tunes* 2 (4/2009), S. 154–159.

9 Khatib: *Pop III*, S. 158.

10 Ebd.

Unterschied zur bisherigen Pop-Literatur zu vermuten wäre, verweilt der Roman im ›Dazwischen‹.

Superbusen und die deutsche Pop-Literatur

Superbusen hat offensichtlich mit Pop-Musik zu schaffen. Der Text beweist eine große Referenzlust und bedient sich dafür vor allem am pop-kulturellen Archiv der 1990er und 2000er Jahre. Songtexte werden auszugsweise in den Text montiert und binnensemantisch funktionalisiert. So dupliziert die Zeile aus Kraftklubs *Schüsse in die Luft*, »Und ich schieße in die Luft, bang bang bang. Ich ziehe in den Krieg, aber keiner zieht mit« (SB 27), die ambivalenten Gefühle der Protagonistin gegenüber Chemnitz, dem eigentlich zurückgelassenen Ort des Studiums. Im Roman lassen sich zahlreiche solcher Montagen finden, die Pop-Musik bereits vor einer Funktionalisierung auf der Bedeutungsebene des Textes transmedial erfahrbar machen. Neben dem ostentativen Zitieren von Lyrics sind die Romanseiten mit Verweisen auf pop-musikalische Künstler:innen und Bands, TV-Sendungen, Filme usw. gespickt. Die pop-literarische Lust an der Referenz scheint eine vergleichsweise banale Erkenntnis zu sein. Dabei gehen jene Referenzen in ein Verfahren ein, das keineswegs banal ist.

Verfahrenstechnisch setzen viele Pop-Texte – und da macht auch *Superbusen* keine Ausnahme – auf die verwandten Tätigkeiten des Sammelns und Generierens. Pop-Literat:innen sammeln kulturelle Informationen, die (manchmal) jenseits bereits vertexteter, literarischer Archive zu finden sind und generieren daraus Texte, fügen damit das kulturelle Fundgut ins literarische Archiv ein.¹¹ Gesammelt und geordnet werden diese Informationen in Paradigmen, die sich über die Äquivalenz ihrer Elemente organisieren. Anstatt bloß ein Element aus einem beliebigen Paradigma auszuwählen und in das Syntagma einzufügen (wie es ja üblicher ist), ist es auch möglich die »zahlreichen oder gar sämtlichen Elemente [eines Paradigmas] in den Text aus[zu]kippen.«¹² In den Texten entstehen dann Kataloge oder Listen, deren Elemente bezüglich ihres paradigmatischen Oberbegriffs äquivalent sind und die dadurch den syntagmatischen Fortschritt unterbrechen.¹³ Besonders raffiniert sind diese Verfahren dann, wenn die Liste ihre Elemente nicht sofort auf den Oberbegriff bringt, sondern »[d]er Katalog [...] eine Äquivalenz zwischen seinen Elementen [...] allererst stiftet[t].«¹⁴ Gerade Pop-Literatur arbeitet mit diesem besonderen paradigmatischen Verfahren. In *Superbusen* gibt es zumindest zwei Listen. Eine sei hier zitiert:

¹¹ Vgl. Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. München: Beck 2002, S. 96.

¹² Baßler, Moritz: »Katalog- und Montageverfahren: Sammeln und Generieren«. In: Moritz Baßler/ Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 184-198, hier S. 184.

¹³ Vgl. Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 185.

»Liste von ekligen Gefühlen:

- Wenn man aus Versehen die Haare von anderen Menschen in der Bahn mit der Hand berührt, während man sich an einer Stange festhält
- Wenn man beim Pogen mit einem Typen in Muscleshirt oder mit komplett freiem Oberkörper in Körperkontakt kommt, weil man ihn zu spät sieht, und seinem Schweiß auf sich übergehen spürt
- Der nasse Po im Schwimmbad auf der Toilettenbrille
- Der Moment, wenn man auf der Zugtoilette spürt, dass das Klopapier, welches man sorgfältig auf der Brille ausgelegt hatte, verrutscht ist
- Koriander im Essen (die einen sagen so, die anderen haben unrecht)
- Über Teppiche streichen
- Das Ertasten des fiesen Kinnhaares, das man erst vorgestern rausgeruppt hatte
- Morgens aufstehen und das Menstruationsblut rinnt das Bein herab« (SB 238)

Auffällig ist, dass hier erst gar keine Anstrengung aufkommt, den allen Elementen gemeinsamen Oberbegriff zu rekonstruieren, denn die Liste wird mit ihrem Thema eingeleitet: »Liste von ekligen Gefühlen« (ebd.). Die spärliche Nutzung von Listen im klassischen Sinne und die anscheinend geringer ausgeprägte Bereitschaft, es zwischen den einzelnen Elementen zu »Mikropointen«¹⁵ kommen zu lassen, bedeutet keineswegs, dass der Text auf Verfahren verzichten würde, die mit einer Nebenordnung von Elementen auf der Achse der Kombination arbeiten. Für *Superbusen* charakteristisch ist ein hybrider Ansatz. Elemente eines Paradigmas, die hinsichtlich eines im Text benannten, meist erfahrungsweltlichen Oberbegriffes äquivalent sind, werden in längeren sowie elaborierteren und dadurch als stärker syntagmatisch anmutenden Aneinanderreihungen in den Text eingeführt. Die einzelnen Elemente sind damit nicht ad hoc in ihrer paradigmatischen Materialität erfahrbar, sie müssen vielmehr in konzentrierter Aufmerksamkeit rekonstruiert werden. Gleichzeitig fällt der Cut im syntagmatischen Fluss nicht so schwerwiegend aus und bleibt damit unauffälliger als bei katalogischen Verfahren.

So sinniert die Erzählerin des Romans im oben beschrieben Modus über die Vorteile des Arbeitens in der Nacht, um dann mit Überlegungen anzuschließen, die sich auf den Umgang mit »aufdringlichen Männern« (SB 66) beziehen.

»Vor allem aber lernt man in solchen Jobs, mit aufdringlichen Männern umzugehen. Es fängt beim Entkleiden an, denn Männer haben scheinbar nie gelernt, wie man sich eines Pullovers entledigt, ohne sich dabei komplett auszuziehen und der Garderobenfrau, oder wer ihnen gerade sonst so gegenübersteht, den Oberkörper zu präsentieren. Unser persönlicher Karpfenkalender war das immer. Dann folgt die Abgabe und: ›Wie bitte, EINEN EURO? Bekommt man den wieder?‹ – Aber natürlich, natürlich nicht. ›Gerne erklären sie einem auch den Job:› Kannst du meine Jacke bitte so und so aufhängen und pass bitte gut darauf auf.‹ – Ach was, dachten oder sagten wir dann, ›wir wollten eigentlich alle Jacken hinten auf einen Haufen schmeißen, Benzin drübergießen, sie anzünden,

15 Ebd., S. 186.

aber gut, wenn du das sagst, dann passen wir heute Abend mal auf eure Jacken auf. Es ist im Grunde wie Babysitten, und man ist sehr erleichtert, wenn man das, worauf man aufpassen soll, wieder zurückgeben kann. *Beim Abholen lügen sie nicht selten*, weil sie zu faul sind, sie zu suchen.« (Ebd. [Herv.d.V.])

Im Text markiert sind jene Momente, in denen eine neue Systemstelle des Paradigmas eingeführt wird. Das geschieht stets nach ähnlichem Muster: Sukzessive werden die Aspekte männlicher Aufdringlichkeit an der Garderobe entfaltet – oder strukturalistisch gesprochen: ein weiteres Element des Paradigmas »in den Text aus[ge]kipp[t].«¹⁶ Der Discours wird dadurch aufgeblättert, das Syntagma rückt in den Vordergrund, ohne etwas daran zu ändern, dass hier im Prinzip bloß Elemente eines gleichen Paradigmas nacheinander aufgerufen werden.

Die zitierte Textpassage lässt sich in ihrem Verfahren wiederrum paradigmatisch für den gesamten Roman lesen, denn *Superbusen* generiert in dieser Art und Weise aus zuvor gesammelten kulturellen Informationen Prosa. Das reicht vom Casting für Realityshows (vgl. SB 71-72) über die Erlebnisse zu Beginn eines Studiums (vgl. SB 84-85) hin zu einer längeren Passage über Wohngemeinschaften (vgl. SB 150-151) – ein textkonstitutives Verfahren also.

Zwar variiert *Superbusen* das katalogische Pop-Verfahren, organisiert das Material stärker syntagmatisch, doch im Kern betreibt der Roman die Sammel- und Aneinanderreichungstätigkeit anderer Pop-Texte und zeitigt damit ganz ähnliche Effekte. Wie auch die klassische Liste holt der paradigmatisch-syntagmatische Hybrid in *Superbusen* »eine Menge an kulturellem Wissen in den Text herein«¹⁷. Ein Umstand, der wahrlich nicht überrascht, dessen Betrachtung aber dennoch lohnt. Denn Romane wie *Superbusen* sind kulturelle Artefakte im eigentlichen Sinne, sie verweisen auf ein Archiv, ein »kulturelles Gedächtnis«, das im Fall der Pop-Literatur einen jugendkulturellen Erfahrungsraum konstituiert. Gleichzeitig konstruiert der Roman diesen Raum, indem er die relevanten kulturellen Informationen auswählt, schriftlich fixiert und in ein übergeordnetes Paradigma eingehen lässt, dessen Systemstellen dann WG-Erlebnisse (vgl. SB 150, Wohngemeinschaft) oder Verhalten auf Antifa-Demos (vgl. SB 25) lauten. Archiviert wird dabei nicht nur kulturelles Wissen. Fast schon performativ reflektiert der Roman die mediale Realität seiner Zeit, die kulturelles Wissen sowie jenen Erfahrungsraum überhaupt erst zugänglich macht, ihn vielmehr noch figuriert.

»Bis Leipzig gibt es noch WLAN, und das bedeutet Twitter. Das ist wichtig, denn heute ist einer dieser Tage, an denen man auf Twitter sein muss, um dranzubleiben. Ich erwische mich ab dem hundertsten Beitrag kurz dabei, die geposteten Ereignisse aus der Distanz, in der ich mich noch befindet, fast ein bisschen spannend und aufregend zu finden, bis mir wieder einfällt, dass ich gerade keine Netflix-Serie anschauet und es zu echt und besorgniserregend ist.« (SB 25)

Nicht nur finden hier mit Twitter und Netflix relevante Medien Erwähnung, die wesentlichen Anteil am Zirkulieren kultureller Information haben, die man konsultieren muss,

¹⁶ Ebd., S. 184.

¹⁷ Ebd., S. 185.

»um dranzubleiben« (ebd.). Viel wichtiger: *Superbusen* führt hier die spezifischen medialen Bedingungen der Social-Media-Zeitalters vor, etwa die Verschränkung medialer Informationen und realweltlicher Erfahrungen. Auffällig ist die erzeugte Kontiguität zwischen Twitter, den dort geschilderten ›realen‹ Ereignissen und deren kurzzeitiger Fiktionalisierung im Modus des Spannendfindens, was ein zentraler Anspruch an eine Netflix-Produktion wäre. Realität und Fiktion bzw. mediale Vermitteltheit kommen sich hier ins Gehege, wobei erstere wieder die Deutungshoheit erhält, weil sie einfach »zu echt und besorgniserregend ist« (SB 25). Neben kulturellem Wissen auch dessen mediale Bedingtheit festzuhalten, ist durchaus ein Vorhaben, das auch anderen Pop-Romanen zu eigen ist.¹⁸ *Superbusen* aktualisiert diesen medienaffinen Gestus für die Gegenwart, womit unausweichlich, entsprechend der prägnanten Verschränkung von Social-Media mit der individuellen Lebenswelt, auch eine größere Prägnanz medialer Elemente im Text einhergeht.

Auf der Verfahrensebene changiert Irmschlers Roman also zwischen Affirmation und Abgrenzung, Aktualisierung und Beständigkeit – und übt sich folglich im ›Da-zwischen‹. Ein solch oszillierendes Verhalten überrascht allerdings wenig, wenn man bedenkt, dass *Superbusen* unter anderen kulturellen wie diskursiven Bedingungen auf den Markt kommt als einst der ›Kiwi-Pop‹. Schon Anfang der 2000er Jahre – und damit nur wenige Jahre nach dem Erscheinen von *Soloalbum* 1998 – besteht laut Eckhard Schumacher »ein vergleichsweise breiter Konsens darüber [...], daß ›Popliteratur‹ – was immer das heißen mag – tot ist«¹⁹ – im Feuilleton wohlgemerkt, das die Pop-Literatur zwar einst verabschiedete, aber sich dann doch immer, wenn es passend erschien, dieses Labels bediente, wie auch in der oben zitierten SPIEGEL-Rezension von *Superbusen*. Vor dem Hintergrund gerade dieser Debatte lässt sich der Gestus von Irmschlers Roman zwischen Affirmation und Abgrenzung pointiert rekonstruieren. Hinweis gibt ein Blick auf das Verhältnis des Romans zur »Jetzt-Versessenheit«²⁰ der Pop-Literatur. Gemeint ist ein signifikanter Gegenwartsbezug, den Eckhard Schumacher als konstitutiv für Pop-Texte erachtet. So beginnt auch *Superbusen* ganz gegenwärtig im homodiegetischen Präsens. Das ist eine übliche Erzählweise in der Pop-Literatur, die dabei nicht besonders realistisch ist, schließlich sind zeitgleiches Erzählen und Erleben schlichtweg nicht möglich.²¹ Der Roman verweilt allerdings keineswegs im Präsens: Da der Text ganze Kapitel bis hin zum kompletten zweiten Teil des Buches in der Retrospektive erzählt, wird hier ins »Epische Präteritum« (Käte Hamburger) gewechselt. Insbesondere die titelgebende Band *Superbusen*, deren Gründung und einzige Tour den gesamten zweiten Teil des Romans einnimmt, gehört der Vergangenheit an. Es ist schon

¹⁸ So verweist Petra Gropp auf »medienästhetische Reflexionen« bei Rainald Goetz, Leslie Fielder und Rolf Dieter Brinkmann. Vgl. Gropp, Petra: Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945. Bielefeld: transcript 2006, S. 285-286.

¹⁹ Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte«. In: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): Kunst Fortschritt Geschichte. Berlin: Kadmos 2006, S. 157-166, hier S. 157.

²⁰ Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 18.

²¹ Vgl. Baßler, Moritz: »Benjamin v. Stuckrad-Barre: *Soloalbum* (1998)«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher: Handbuch Literatur & Pop, S. 524-537, hier S. 526.

erstaunlich, dass das Epizentrum pop-musikalischer Erfahrung, die eigene Band, in Irmschlers Roman als Phänomen der Erinnerung erzählt wird. Das ist einerseits thematisch begründet, geht es in *Superbusen* um den Abschied vom verantwortungslosen und partyreichen Leben als Student:in, wo dann ein wehmühtiger Blick in die glorreiche Vergangenheit nur folgerichtig ist. Andererseits und viel wichtiger scheint dem Roman die ambivalente bis prekäre Situation des literarischen Pop insofern bewusst zu sein, als dass er seine eigentlich gegenwartsbezogene Emphase zumindest teilweise in die Vergangenheit verlegt. Sinnbildlich dafür ist der Besuch eines Konzerts von Britney Spears, die im Roman immer wieder als pop-kulturelle Säulenheilige aus der Jugendzeit der Protagonistin Eingang findet. Das Konzert erfüllt die Erwartungen nicht, die erhoffte Erfahrung ist nicht mehr möglich, denn »Britney war regelrecht Teil unserer DNA, und deswegen hatten wir sie längst durchschaut« (SB 251). Doch die Abgrenzung vom Gegenwärtigen und damit vom Pop ist nur vorläufig, ein Abgesang auf die Pop-Literatur ist *Superbusen* an dieser Stelle mitnichten. Denn mit dem dritten Teil wechselt der Text zurück ins Präsens, mit der Protagonistin wird schlussgemacht und der Roman läuft auf ein ähnliches Ende zu wie einst *Soloalbum*. Bei einem gemeinsamen Festivalbesuch schwelgt die Girl-Gang bei einem Auftritt von Bosse zwar wieder in Erinnerungen: »Ach, du Scheiße, Bosse. Aber dieses eine Lied damals, das war richtig gut! ›Drei Millionen!‹, schreit Jana« (SB 310). Doch Meryam, die erst noch wenig überzeugt ist, versteht nach der gemeinsamen Musikerfahrung »den Struggle« (SB 311). Und wie auch Stuckrad-Barres *Soloalbum* endet dieser Pop-Roman mit einem affirmativen Konzterlebnis. Die Abgrenzungsbewegung schlägt zurück in Affirmation; ähnliche Bewegungen unternimmt der Roman auch hinsichtlich der Ironie.

Ein richtiger Superhit

Auf den ersten Blick scheint *Superbusen* an den Ironie-Gestus früherer Pop-Romane²² anzuknüpfen: Realityshows im Fernsehen (SB 72), die Orientierungsphase zu Beginn des Studiums (SB 85) oder der Kölner Karneval (SB 226–228) – alle stehen sie unter einem ironisch-distanzierten Beobachterinnenmodus der Ich-Erzählerin. Insbesondere

22 Vgl. dazu Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin/New York: De Gruyter 2011. Das »Ironie-Programm des Pop« hat, Hubert Winkels zufolge »in der deutschen Literatur seinen Beginn bereits in den frühen achtziger Jahren, mit den Büchern und Anthologien von und mit Peter Glaser, Joachim Lottmann, Diedrich Diederichsen, Thomas Meinecke (Winkels, Hubert: Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995 bis 2005. Kiepenheuer & Witsch: Köln 2005, S. 165). Die Einordnung geht maßgeblich zurück auf die Einteilung von Pop-Literatur in Pop I und II, wie sie Diederichsen vorgenommen hatte. Besonders der Pop-Musik legte er ein solches ironisches Moment auf: »In keinem performativen Moment [darf] klar sein, ob eine Rolle oder reale Person spricht« (Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. XXIV). Die Protagonisten in *Tristesse Royale* hatten zwar die »komplette Ironisierung« der Gesellschaft bereits 1999 beklagt (Bessing, Joachim (Hg.): *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: Ullstein 1999, S. 144), ein Ende der Ironie war damit aber nicht beschlossen, *Tristesse Royale* macht, was es beenden will. Benjamin von Stuckrad-Barre: »[M]it unserem Tun haben wir uns doch alle vollkommen der Ironie unterworfen« (ebd., S. 146).«

die Szene beim Kölner Karneval offenbart den entlarvenden Zugang der Ironie: »Wir beschlossen, uns ein paar ironische Accessoires für unseren Auftritt zu besorgen, also enterten wir einen Kostümladen. Es war Krieg. [...] Drinnen lief der Superhit ›Dicke Titten, Kartoffelsalat‹. Kurz überlegten wir, es am Abend zu covern, waren aber nicht mutig genug.« (SB 226-227) Der »Superhit« ist, in Bezug auf den Begriffskern, tatsächlich ein solcher: Häufig gespielt, erfreut er sich gerade im Karneval großer Beliebtheit. Aber er offenbart unter dieser Begriffsverwendung eine gegenteilige Position der Erzählerin. Nicht nur ist der Bezug auf die »dicken Titten« der Frau sexistisch-objektivierend, sondern es wird auch mit Blick auf den gesamten Songtext schnell ersichtlich, dass der Text bewusst an männliche Vorstellungsschemata anknüpft, die sich um die Felder Bier, »Titten«, Jagd und Kartoffelsalat gruppieren. Letzterer ist sowohl Zeichen weiblicher Häuslichkeit als auch von zu viel Alkohol, denn er ist typischerweise ›das‹ Gericht, das die Frau für die Party zubereitet als auch dasjenige, das im Verlauf des zunehmenden Alkoholeinflusses schnell wieder den Weg nach draußen findet.²³ Ein Superhit ist der Song damit auch in klassisch-ironischer Manier, als »[u]neigentlicher Sprachgebrauch, bei dem das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird«²⁴, wenn nämlich damit die Wertigkeit des Songs infrage gestellt wird, und dessen Geltung als »super« nicht länger von der erfolgenden Affirmation der feiernden Masse, sondern von anderen Wertmaßstäben abhängig gemacht wird. Wenn die Bandmitglieder also zögern, ihn zu covern, dann schwingt dort die Sorge mit, im Cover ›ernst genommen‹ zu werden. Die Gefahr, dass die Ironie, die sich daraus ergäbe, dass eine feministische Rockband den Song covert und damit ›kapert‹, nicht als solche verstanden wird, verdeutlicht, dass eine locker-ironische Distanzierung von derartigen Phänomenen nicht völlig unproblematisch erfolgen kann. »Dass die Sache mit der Ironie an Karneval einen Haken hat, weil man ja trotzdem mitmacht, ging uns erst später auf« (SB 227). Damit offenbart sich die Szene als bewusster Umgang mit dem Begriff der Ironie in einer postironischen Zeit.

Eine solche war ›eingeläutet‹ worden nach den Terroranschlägen auf das World Trade Center 2001. Kommentatoren riefen in der Folge das Ende der »Spaßgesellschaft«²⁵ aus und betonten die Notwendigkeit, die Ironie nun endlich ad acta zu legen und wieder Ernst zu machen. Damit wird die Ironie letztlich wieder »auf die Seite von Scherz

23 Um drei Ecken gedacht: Kartoffelsalat taucht in Frank Castorfs Inszenierungen immer wieder auf und spielt dabei auf das Problem der Mangelware Banane im Osten an (vgl. Schütt, Hans-Dieter: »Kartoffelsalat, die Banane des Ostens«. Auf: <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1042297.k.artoffelsalat-die-banane-des-ostens.html> [letzter Abruf 31.01.2022]). Die Banane wird kulturhistorisch auch als phallisches Symbol betrachtet, die zentrale Stellung des Kartoffelsalats im Songtext kann also durchaus auch zu den »dicken Titten« das männliche Genital setzen, und damit letztlich Sex assoziieren. Dass es sich im Songtext um Kartoffelsalat handelt, und nicht um Pommes, Döner oder andere Nahrungsmittel, die nach Alkoholgenuss gerne konsumiert werden, deutet an, dass es sich hier um eine Art Ekel-Alfred-Besoffenheit handelt, die eher reaktionäre Assoziationen aufruft.

24 Müller, Wolfgang G.: »Ironie«. In: Harald Fricke et al. (Hg.): Reallexikon der Literaturwissenschaft, Band II, Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 185-189, hier S. 185.

25 Für entsprechende Beispiele siehe Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (1/2003), S. 18-30, hier S. 22-24.

und Spiel [ge]rück[t] und [...] so, moralisch diskreditiert, zum Gegenpol eines wahren Ernstes stilisier[t]«²⁶. Auf diesem Weg wird Ironie, die insbesondere die Literatur und das feuilletonistische Schreiben vor 2001 immer wieder ausgezeichnet hat, abgewertet und als der gegenwärtigen Zeit nicht mehr angemessen eingesortiert. »Das Ende der Ironie ist da. Jetzt gelten nur noch echte Feelings.«²⁷ Das kommt so pathetisch ernst daher, dass man sich fragen muss, ob diese Selbststilisierungen nicht doch wieder ironisch sind – gewollt oder ungewollt.²⁸ Zum Wissen um die notwendigen Relativierungen im subjektiven Blick auf die Welt kommt also das Wissen um die Uneindeutigkeit der Ironie selbst, und damit einerseits den Vorteilen, die sich aus einer solchen Position ergeben, als auch deren Nachteilen: Ironie ist ein wirkmächtiges Mittel, um dem »Einheitsterror einer Ideologie«²⁹, der als Potential im Ernst liegt, zu begegnen, und gleichzeitig wird aus dieser »Chance zur Offenheit und Ambivalenz [...] ein Schuttraum, wo ich keine Position zu haben brauche.«³⁰ Die Postmoderne hat der Ironie ein Übriges getan: Wenn sowieso kein direkter Zugang zur Welt möglich sein soll, und authentisches Sprechen erst recht nicht, dann droht Ironie ihre Wirksamkeit zu verlieren,³¹ während zugleich eine ›Rückkehr‹ zu verlässlichen Setzungen über die Welt sich nicht selten dem Vorwurf der Naivität ausgesetzt sieht. Die Frage stellt sich daher, ob aus einer postironischen Meta-Position (wieder) sozialkritische oder politisch relevante Literatur entstehen kann.

Für *Superbusen* muss zunächst konstatiert werden, dass sich der Text zu dem hier gerade aufgemachten Panorama verhält. Nicht nur wird die Problematik der Produktion und Rezeption von Ironie aufgezeigt, sondern es wird auch deutlich, dass der Text immer wieder zu einem nicht-ironischen Umgang mit vorher ironisch betrachteten Phänomenen zurückkehrt. Wir wollen diese Haltung, eine an der Biografie der Ich-Erzählerin ausgerichtete Einordnung in persönliche, selbst-erfahrene Zusammenhän-

26 Ebd.

27 Parsons, Fatima Sarah: »Stimme aus Amerika. Keine Selbstmordbomber im Kommunalkino«. Zitiert nach: Schumacher: Das Ende der Ironie, S. 24.

28 Vgl. Schumacher: »Das Ende der Ironie«, S. 24, sowie die bereits angesprochene Ironic Hell, aus der die Protagonisten in *Tristessee Royale* kein Entkommen sehen. Vgl. Bessing (Hg.): *Tristessee Royale*, S. 146. Eine solche Schwierigkeit bei der Einordnung zeichnet auch das »Postironische Manifest« des Schweizer Künstlerduos Com&Com aus: Com&Com: First Postironic Manifesto. Auf: <https://www.postirony.com> (letzter Abruf 31.01.2022). Während die Künstler zuvor vor allem durch ironisch-provokante Werke in Erscheinung getreten waren, kommt die Absage an diese Haltung derart ungewohnt ernst daher, dass offenbleibt, ob nicht auch diese Inszenierung letztlich wieder ironisch ist. So wird der:die Rezipient:in auf sich selbst zurückgeworfen, klare Leitlinien zum Rezeptionsmodus der Werke fehlen. (Vgl. dazu auch den Artikel *Aussage gegen Aussage* von Sebastian Berlich im vorliegenden Band). Die postironische Struktur vieler Werke greift damit ein Verfahren auf, das bereits im Mittelalter erfolgreich zur Anwendung gekommen ist, so beispielsweise, wenn Erasmus von Rotterdam in seinem »Lob der Torheit« (1511) die Torheit selbst sprechen lässt und so die Unzuverlässigkeit des Gesagten auf die Spitze treibt.

29 Schmidt, Thomas E.: »Ist nun Schluss mit lustig?«. Auf: https://www.zeit.de/2001/45/ist_nun_Schluss_mit_lustig_ (letzter Abruf 31.01.2022).

30 Diederichsen, Diedrich: »Die License zur Nullposition«. In: *taz* vom 07.08.2000, S. 13.

31 Vgl. Wallace, David-Foster: »E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction«. In: *Review of Contemporary Fiction* (2/1993), S. 151-194.

ge, in der die ironische Distanz aufgegeben wird, im Folgenden als ›lebensweltliche Korrektur‹ bezeichnen. Da heißt es dann beispielsweise im Hinblick auf die ironisch konsumierten Reality-TV-Formate: »Meine Familie, die Sozialhilfe empfangende Assifamilie mit der alleinerziehenden Mutter und den vielen Kindern, hätte in so ein Format theoretisch auch gut reingepasst. Glück gehabt.« (SB 72) Oder die zuvor als unangenehm und überflüssig dargestellte Orientierungswoche an der Universität wird kommentiert mit: »Ich liebe das alles. Weil ich weiß, was danach kommt. Sobald man diesen Unsinn überstanden hat, kommen die richtigen Leute.« (SB 86) Unsinn lieben – das klingt ein wenig nach Camp,³² nur weniger ästhetisch betrachtet. Auf jeden Fall aber klingt hier ein bewusster Umgang mit den zuvor als problematisch erkannten Phänomenen an. Hier soll gerade nicht das Mittel der Selbstironie die positive Wertung des Gegenstandes durch die Sprecherin retten. Das wäre auch keine wertschaffende Option, so jedenfalls das Urteil von Stuckrad-Barre in *Tristesse Royale*: »Selbstironisierung [hat] immer schlechte Produkte zur Folge [...]. Selbstironisches Musigmachen oder Anziehen sind möglicherweise immer noch erklärbar, aber nie wieder gut.«³³ Stattdessen wird hier der ironische Blick auf den Kulturgegenstand konfrontiert mit einem ganz persönlichen Blick, der in einem Modus des ›Trotzdem‹ die Probleme aufzeigt, also lebensweltlich korrigiert und dennoch eine positive Einstellung der Erzählerin zum Gegenstand dokumentiert. Besonders deutlich wird das auch wieder an der Karnevals-Szene: Ein älterer Mann fragt die Gruppe im Kostümgeschäft, wo sie herkämen und sagt auf die Antwort hin: »Na, dann herzlich willkommen in Kölle.« (SB 228) Die positive Reaktion der Erzählerin wird nicht direkt verzeichnet, aber sie wird dokumentiert im eigenen Umgang mit ihr: »So kriegten sie uns.« (Ebd.) Das ist kein unreflektiertes Mitmachen, aber es ist auch kein uninvolviertes Distanznehmen. Die emotionale Hinwendung der Erzählerin zu den genannten Phänomenen zeichnet sich vielmehr durch einen Modus aus, in dem die positive Gruppenerfahrung, die mit dem Gegenstand verbunden ist, dessen Problematik zwar nicht aufzuheben, aber die positive Einstellung zu ihm zu rechtfertigen vermag.

Dazu passt auch, dass die Erzählerin sagt, sich zu »Don't Look Back In Anger« in den Armen liegen könne man »unironisch« nur in Chemnitz (SB 141). Verhandelt wird hier natürlich der Bezug ›Oasis-Abfeiern‹ in *Soloalbum*. Während dies in der Zeit direkt nach der Veröffentlichung des Romans noch durchaus unironisch als emotionaler Ausbruch gelesen werden kann, bekommt es spätestens jetzt mit der Alterung des Songs einen ironisch-pathetisch aufgeladenen Beigeschmack; Oasis und vor allem der genannte Song können keine Jetzt-Emphase mehr auslösen, weil im Altern daraus ein Klischee geworden ist, zu dem man sich, so *Superbusen*, eigentlich nur noch ironisch verhalten könne. Aufgegeben wird diese ironische Grundhaltung, die sich als Absicherung gegen die »Konsequenzen« (SB 140) des unironisch-authentischen bewährt hat, dann auch hier nicht – es ist bezeichnend, dass hier maximal emphatische Bejahung einer solchen Haltung – »es ist nichts falsch dran« (SB 141) – verbunden wird mit einer ganz konkreten situativen-topographischen Eingrenzung. Dass Chemnitz »vermutlich

32 Sontag, Susan: »Notes on Camp«. In: Dies.: Against Interpretation: And Other Essays. Penguin Classics: London 2009, S. 275-292.

33 Bessing (Hg.): *Tristesse Royale*, S. 29.

die einzige Stadt« (SB 141) ist, in der diese Situation möglich ist, zeigt, dass der kritische Bezug zu den Pop-Vorgänger:innen nicht aufgegeben, sondern nur bedingt aufgeschoben wird.

Chemnitz ist ein Freiraum, ein Versuchsraum, indem die Sicherheit schaffende ironische Weltabgewandtheit versuchsweise aufgegeben werden kann. Die Ich-Erzählerin macht sich nach dem Abitur dorthin auf, ein Fortgehen, das Diederichsen als prägend für viele Pop-Songs identifiziert:

»Die Schönheit des Weggehens, die Angemessenheit individuellen Aufbruchs sind verbreitete Erfahrungen der zumindest früheren Kern-Klientel der Pop-Musik. Von da aus wird es plausibel, grundsätzlich für möglich zu halten, daß es voran geht oder sogar, daß es immer besser wird.«³⁴

Der Aufbruch der Erzählerin ist aber kein glorreiches ›Auf ins Neue‹, sondern sie geht nach Chemnitz, weil der Numerus Clausus und das Geld nicht für die als cool wahrgenommenen anderen Unistädte reichen, und weil keine Geduld da ist, noch ein Jahr zu jobben und Wartesemester zu sammeln (vgl. SB 41). Ausgerechnet Chemnitz: Anlass für Witze – auch weil es »die am zweitschlechtesten angebundene Stadt Deutschlands« (SB 18) ist – und nicht ganz ernst genommenes ›Anderes‹ zum hippen Dresden (vgl. SB 40). Der Text spielt sowohl mit der Abgrenzung zu anderen Städten, die auch die Pop-Literatur stärker frequentiert hat – München, Berlin, Frankfurt, Hamburg –, als auch mit der Differenz zwischen einem gesamtgesellschaftlich klischeehaft imaginierten und einem ›realeren‹, aus der eigenen Erfahrung lebensweltlich korrigierten Chemnitz.³⁵ In ein solches und aus einem solchen heraus flieht die Erzählerin: »Einfach weg, weil sich etwas falsch anfühlt« (SB 39), ist die Parole, die sie sowohl nach Chemnitz als auch wieder aus Chemnitz heraustriebt. Es handelt sich also nicht um ein bewusstes Hinwenden, sondern um einen Aufbruch in etwas Neues, von dessen Aussichtslosigkeit³⁶ auch Diederichsen spricht: »Jede Narration weiß, daß das alles keine Fortschritte sind, sondern Aufbrüche, [...]. Aber Pop-Musik kümmert sich nicht um die Fortsetzung.«³⁷ Stattdessen identifiziert Diederichsen ein ewiges »Weiter«, mit dem Traum vom ewigen »Now«.³⁸ Hier schließt sich der Kreis zur Ironie: Ein ewig auf sich selbst verweisender ironischer Habitus rast genau so weiter voran wie die ›emblematischen Aufbrüche‹³⁹, die in der Pop-Musik verewigt wurden, und verliert dabei immer

34 Diederichsen, Diedrich: »Higher and higher – Aufbruch, Geschichte, Loop. Fortschritt und Pop-Musik«, In: Christoph Menke/Juliane. Rebentisch (Hg.): Kunst. Fortschritt. Geschichte, S. 120-129, hier S. 120.

35 Dass auch letzteres eine Projektion, eine subjektive Wahrnehmung ist, wird bereits zu Beginn des Textes verdeutlicht, als die Erzählerin ihre eigene, möglicherweise falsche Kindheitserinnerung, einem angeblich ›realen‹ Chemnitz gegenüberzustellen versucht, wobei auch das ›realere‹ aus Erzählungen der Mutter und Ableitungen aus Faktenwissen herzuleiten versucht wird (vgl. SB 32).

36 In einem Gespräch mit ihrem Ex-Freund stellt sie fest, dass es ihr zu Beginn der Chemnitz Zeit ähnlich ging wie zum Ende (vgl. SB 39).

37 Diederichsen: Higher and higher, S. 120-121.

38 Ebd., S. 122-123.

39 Ebd., S. 121.

mehr den Bezug zu etwas anderem außer sich selbst. Wenn *Superbusen* also die ironische Zirkelhaftigkeit durch einen eigenen emotionalen Standpunkt der Erzählerin für einen kurzen Moment unterbricht, dann wird dort das ewige »Fort« in ein kurzes »Jetzt« transformiert. Und genau wie Diederichsen darauf verweist, dass im Traum eines »ewigen ›Now!‹« nur leben kann, wer sich der Geschichtlichkeit verweigert, bemerkt auch die Ich-Erzählerin, dass ein ewiges Fortgehen – von Zuhause, von Chemnitz, von Berlin – keine Perspektive, keinen Fortschritt bietet, weil die Vergangenheit sie immer wieder einholt. Stattdessen ist *Superbusen* also auch ein Text der Rückkehr – nach Berlin (nur halb, und das auch noch vergeblich), nach Hause (gedanklich), nach Chemnitz (tatsächlich) und auf die Bühne (perspektivisch). Dass diese Rückkehrbewegungen zugleich auch immer Aufbrüche sind, widerspricht dieser These nicht. Diederichsen spricht von einem »Loop«, in dem der Aufbruch verstetigt würde, um des zukünftigen Rückgriffs willen.⁴⁰ *Superbusen* transformiert das ironische Endloskreisen in eine Aufbruch-Rückkehr-Aufbruch-Form, »in der man nicht nur Vergangenheit aufbewahren kann, sondern auch Präsenz inszenieren«.⁴¹ Und während die Protagonist:innen nirgendwo »ankommen« außer bei sich selbst, in der Gruppe Superbusen, liegt in diesem im Text immer wieder erfolgten, lebensweltlichen Korrektiv ironischer Welterfahrung die Möglichkeit, »daß der immanenten Konsequenzlosigkeit eine Tendenz zu externer Konsequenz zu entsprechen«⁴² vermag, womit letztlich der Raum für politische Relevanz aktueller Pop-Romane offen gehalten wird.

Politisch und (un-)einig sein

Konkret ist immer nur das aktuelle Problem, zu dem sich verhalten werden muss. »Bewege dich auf die Lösung zu oder bewege dich vom Problem weg. Hauptsache, du bewegst dich und bleibst nicht stehen. #MondayMotivation«, wie ein Carsten Maschmeyer-Tweet vom 20. Mai 2019 zitiert wird (SB 26-27). Dies gilt nicht nur für die großen Themen des Frauseins, Menstruation und Schwangerschaft (vgl. SB 115-116), Mutter sein und Abtreibung, Belästigung und Body Shaming (vgl. SB 142-144), Cross-Dressing und was Männer darunter verstehen, Frau zu sein (vgl. SB 226), Freundschaft und »Zickenkrieg« (vgl. SB 153-154), sondern eben auch für die Politik, die der Roman betreibt, und das, was er unter »Politisch Sein« versteht.

Wenn auf der Toilette »alte *Titanic*-Ausgaben, eine aktuelle *Jungle World*, das *Kommunistische Manifest* und *Fix und Foxi*«-Hefte (SB 152) liegen,⁴³ kann man davon ausgehen, dass man sich einig ist. Ebenso wie die vielen Sticker an den Küchenschränken der WGs ist man links, entweder »das besserwisserische, akademische Theorie-Links oder

40 Ebd., S. 127.

41 Ebd., S. 128.

42 Ebd., S. 126.

43 Einmal mehr legt der Roman uns hier einen autobiografischen Pakt nahe, indem wir in Gisela Irmschler lesen. Schließlich schreibt Irmschler u.a. Texte für *Jungle World*, ist seit Herbst 2018 bei *Titanic* als Redakteurin tätig und »konnte ihren Garderobenjob endlich an den Bügel hängen« (SB 214), wie uns der Autorentext am Ende des Buches wissen lässt.

das mackerige, niederschwellige Praxis-Links. [Aber] man hält meistens trotzdem zusammen.« (SB 209) Daran ändern auch die intragenerationalen Demarkationslinien in den westdeutschen Student:innenstädten nichts, wo »jede denkbare Form von Links [...], jede nischige Ausprägung, viele Identitäten und viele Fettnäpfchen« (ebd.) möglich und abzugrenzen sind. In *Superbusen* beschränkt man sich auf die »Grundausstattung, Einführungswerk, ABC, Linkssein für Dummies, das vorgefertigte Sub bei Subway« (ebd.) und schützt vor allem Solidarität vor. Mit einem kritischen Auge blickt die Erzählerin auf die Unschärfen und Partikularitäten innerhalb des linken Spektrums und kommt zu dem Schluss: Hauptsache man ist gegen Nazis, dann muss man das Ganze auch nicht so ernst nehmen und kann irgendwann auf lustige YouTube-Videos umschalten (vgl. SB 210). Politische Haltung wird zum Kompromiss zwischen Systemablehnung und Unterhaltungsindustrie. So ist zu jeder Zeit klar, dass demonstriert wird, aber eben auch, dass man die Gegenseite nicht davon überzeugen können wird, dass Dresden 1945 nicht nur Opfer, sondern auch Täter war (vgl. SB 132). Die Nazis und Bürgerlichen, die ironischerweise »gegen den großen gemeinsamen Feind: die Antifa« (SB 131) kämpfen, sind die Gegner:innen und jene Identität, von der es sich abzugrenzen gilt. Schließlich kann sich das ›Wir‹ laut Chantal Mouffe nur dann erkennen, wenn es andererseits ein ›Sie‹ gibt, von dem man sich distanziert: »Jede Identität ist relational und jede Identität erfordert zwangsläufig die Bestätigung einer Differenz, d.h. die Wahrnehmung von etwas ›anderem‹, dass sein ›Außerhalb‹ konstituiert.«⁴⁴ Das Moment der Gegnerschaft, das Mouffe explizit von der historisch belasteten Freund-Feind-Relation Carl Schmitts abgrenzt,⁴⁵ ist in jeder Wir-Sie-Beziehung potenziell vorhanden, müsse aber nicht zwingend in Kraft treten. Feindschaft sei, so Mouffe, nur ›eine‹ denkbare Form der antagonistischen Dimension, die das Politische ausmache.⁴⁶ Bei *Superbusen* ist es ebenfalls das altbekannte ›Links gegen Rechts‹, das jedoch nichts an seiner Aktualität eingebüßt hat. Nachdem zu Beginn des Romans »immer mehr. Und mehr. Und mehr« (SB 49) Nazis auf einem Trauermarsch in Dresden auftauchen, kommt der Roman zuletzt auf das ›Wir sind mehr‹-Konzert zu sprechen, das als demokratisches Gegenstück am 3. September 2018 mehr als 65.000 Menschen für eine Demo mobilisiert und sogar einen Friedensschluss zwischen den mittlerweile pseudo-rivalisierenden Bands Die Ärzte und Die Toten Hosen bewirkt hatte. Denn »zu Hause gab es bis Ende der 90er immer nur Die Ärzte und Die Toten Hosen. Beziehungsweise Die Ärzte ODER Die Toten Hosen, man musste sich entscheiden.« (SB 181) Doch im Zeichen ›Gegen Rechts‹ bildet man trotzdem eine Interessengemeinschaft – Ethik schlägt Ästhetik.⁴⁷

Das Konzert wird zum »Happening« (SB 294), einer Großveranstaltung, die nicht nur »alle Zecken der Stadt«, sondern auch »alle Teenies aus ganz Deutschland« (ebd.) nach Chemnitz zieht. Die Befürchtungen,

44 Mouffe, Chantal: Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Frankfurt: Suhrkamp 2007, S. 23.

45 Vgl. ebd., S. 18-20.

46 Vgl. ebd., S. 24.

47 Einen aktuellen Beitrag, der sich auch mit dem Verhältnis von Ethik und Ästhetik beschäftigt, liefern Baßler, Moritz und Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik. Konstanz: Wallstein 2021. Vgl. zur Stilgemeinschaft als dritte Komponente des ästhetischen Urteils neben Sachanteil und Begrifflichkeit insb. S. 61.

»dass sich da ganz viele Leute treffen werden, um sich selbst auf die Schulter zu klopfen, weil sie die Guten sind, weil sie irgendwie verschwurbelt>gegen Rechts< sind, ohne zu wissen, was sie damit eigentlich genau meinen, nur um dann wieder wegzufahren und sich nicht für die Strukturen und Leute vor Ort zu interessieren« (ebd.)

bestätigen sich und mit dem Mainstreamcharakter schleicht sich auch der Eindruck ein »es ginge sowieso nicht in erster Linie um Politik« (SB 295). Dabei sollte das Ereignis doch »ein deutliches, unübersehbares Zeichen gegen Rassismus, Ausländer[:innen]feindlichkeit und Gewalt«⁴⁸ setzen. So winken schon bald »bekannte Männerbands« (SB 294) von der Bühne und geben »ein paar schön extremistische Ansagen« (SB 297) zum Besten, während die »Stände von Chemnitzer Organisationen, das Bündnis Chemnitz Nazifrei« (SB 297) spätestens mit dem Auftritt von den Toten Hosen zum Nebenschauplatz werden. Das Bild eines weder grauen noch braunen Chemnitz, das auf Plakaten proklamiert und wortwörtlich hochgehalten wird, kann nur utopisch sein. Es wurde bereits zu Beginn des Romans als Vorwand erkannt, eine Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Problemen der Region zu vermeiden: »An einem neuen Betonbau hängt ein gemaltes ›Chemnitz ist bunt‹-Plakat. [...] Wahnsinn, wie stark sich eine Stadt belügen kann, die ständig von sich behauptet, sie sei ›bunt und nicht grau‹, aber allein optisch immer wieder das Gegenteil performt.« (SB 83) Dass auf dem Konzert überhaupt Politik stattfindet, überrascht und erleichtert die Protagonist:innen (vgl. SB 297), doch bleibt eine langfristige Wirksamkeit aus. Schließlich muss man bereits wenige Romanseiten später wieder demonstrieren gehen, denn an der Hegemonie hat sich nichts verändert: »Stefan sagt, er hat ein Demo-Burnout. Heute sind es über 2000 Rechte, beim Gegenprotest etwa 100. Hashtag Wirsindmehr.« (SB 302) Was also die Bühne der Pop-Musik gefüllt mit etablierten deutschen Männerbands – seien es nun Die Ärzte, Die Toten Hosen, K.I.Z oder Feine Sahne Fischfilet – nicht richten kann, nimmt Superbusen dann lieber selbst in die Hand. Die Gründung der Band wird zur Antihaltung: gegen Männer, gegen ein gesellschaftliches Frauen(körper-)bild und auch gegen das eigene. So ist das offensichtlichste gerade gut genug, um der Band einen Namen zu geben. Die Logoidee »das B wie Brüste aussehen zu lassen war natürlich eine billige, naheliegende Idee« (SB 170) und bedient das Klischee so sehr, dass es zum ironischen Kommentar wird. Frei nach dem Motto »Bloß nicht plötzlich auf subtil machen, doch nicht bei dem Namen, also bitte« (ebd.) geht es also »Zurück-zum-Einfachen und Hinauf-zum-Veredelten«⁴⁹.

Souveränität wird durch Authentizität ersetzt und Marktverträglichkeit gegen die performative Einmaligkeit einer künstlerisch-politischen Intervention eingetauscht: »An Aufnahmen unserer Songs dachten wir gar nicht, es sollte alles ein Experiment sein, und dabei sollte es bleiben und wieder verpuffen, sobald wir es wollten. Als wären wir Avantgarde, aber in Wirklichkeit waren wir nur unsicher.« (SB 167) Vielmehr noch wird die eigene Angreifbarkeit zum wegbereitenden Gestus hochstilisiert. Selbst in

48 Deutscher Kulturrat: »Chemnitz: ›Wir sind mehr-Konzert war ein voller Erfolg‹. Auf: <https://www.kulturrat.de/presse/pressemeldung/chemnitz-wir-sind-mehr-konzert-war-ein-voller-erfolg/> (letzter Abruf 31.01.2022).

49 Scheller: »Prop«, S. 115.

einem gleichermaßen plakativen wie subversiven Moment, in dem zwei der Bandmitglieder mit Sprühdosen bewaffnet Plakatwände mit Antifa-Sprüchen taggen und anschließend antifaschistische Aktionen planen, sind sie nicht konspirativ, sondern fühlen sich lediglich so (vgl. SB 147-148). Der Beigeschmack des Relativen manifestiert sich im »Underdoggehaben« (SB 19), das die Ich-Erzählerin Chemnitz als identitätsstiftendes Merkmal attestiert, der Diagnose, dass »wir keine Ahnung davon hatten, wie man sich als Erwachsener verhält« (SB 156) und der korrelierenden Angst davor, »dass jemand herausfand, dass wir Schwindler waren. Nicht nur des Klaueins wegen, sondern unserer ganzen Existenz« (SB 158). Untergrund und Antifa werden performt, doch ist es mehr der Gestus als Substanz. Denn »mehr Antifa gibt es in Dresden wohl auch nicht mehr. [...] Viele Linke kommen nur zum Studieren und ziehen dann weiter« (SB 134-135), während in Marburg zwar alle so aussehen, »wie man sich Linke so vorstellt« (SB 209), aber die Zersplitterung in kleine Grüppchen dazu führt, dass »die sich schon gar nicht mehr als links bezeichnen wollen und ihre komplette Zeit damit verbringen, sich von Linken abzugrenzen und sie zu bekämpfen.« (Ebd.)

Was zu Zeiten der ›Generation Golf‹ ein unpolitisch-chaotisches Sammelsurium war, ist immer noch ein Konglomerat aus individuellen Singularitäten,⁵⁰ doch scheint die Demonstrationsmüdigkeit der ›Generation Golf‹, wie Florian Illies sie beschreibt,⁵¹ einem erneuten Proaktivismus gewichen zu sein. Wo sich politisches Engagement schon deshalb ausschloss, weil es der Wesenskern der elterlichen 68er-Generation gewesen war, tritt nun die erneute Frage nach der Rebellion. Als die Protagonistin in Chemnitz ankommt und aus dem Zug und auf den Bahnsteig tritt, hat sie Kraftklub auf den Ohren. Um genau zu sein ist es der Song *Zu jung* (vgl. SB 36), der sich ebenfalls dem Postulat einer gemeinsamen generationalen Erfahrung⁵² nicht entziehen kann:

»Ich bin 20, einer ganzen Generation geht es ähnlich
 Pornos, Gruppensex – alles schon mal dagewesen
 Wir haben Philip Roth 10 Jahre danach gelesen
 Unsre Eltern kiffen mehr als wir, wie soll man rebellieren?
 Egal wo wir hinkommen, unsre Eltern warn schon eher hier
 Wir sind geboren im falschen Jahrzehnt
 Und wir sitzen am Feuer, hören zu was die Alten erzählen«⁵³

Die Möglichkeit die bestehende Hegemonie anzuzweifeln ergibt sich erst deutlich bzw. sechs Jahre später, als Kraftklub in einem Anflug von »Eventantifaschismus« (SB 210) eben jenes ›Wir sind mehr‹-Konzert auf die Beine stellen, von dem die Protagonistin

50 »Während die Individualität mit der Unähnlichkeit des je Anders-Sein betont, die Abrenzung von allem anderen, ist die individuelle Singularität immer eine unter anderen [...] Tendiert der Begriff der Individualität zur Konstruktion der Abgeschlossenheit, betont die individuelle Singularität die Ähnlichkeit in den verschiedenen Einzeldingen, damit auch die Potentialität des Anschlusses, des Anhängens, der Verkettung« (Raunig, Gerald: *Dividuum. Maschinenischer Kapitalismus und molekulare Revolution*. Wien: Tranversal 2015, S. 83, zit.n. Scheller: »Prop«, S. 118).

51 Vgl. Illies, Florian: *Generation Golf. Eine Inspektion*. Frankfurt: Fischer 2001, S. 163.

52 Vgl. Von der Goltz, Anna (Hg.): »Talkin›bout my generation. Conflicts of generation building and Europe's ›1968‹«. Göttingen: Wallstein 2011.

53 Kraftklub: »Zu jung«. Auf: *Mit K* (2011).

auf den letzten Seiten berichtet. Ebenso wie Diederichsen es für Pop I beschreibt, ist es dort schließlich »die nachvollziehbare Verpflichtung auf eine Gemeinschaft«⁵⁴, die dominiert, wenngleich die vermeintliche Einheit der gemeinsamen Erfahrung in partikularen Milieu- und Erlebnisräumen gewichen ist. Der Roman scheint nicht mehr den Anspruch zu erheben, als ›Stimme einer Generation‹ zu firmieren, sondern bildet lediglich eine Stimme im Meer der Stimmen. Und auch wenn die politische Auseinandersetzung in *Superbusen* meist oberflächlich bleibt, ist hier dann doch ein wesentlicher Unterschied zum ›Kiwi-Pop‹ zu finden. So vermeidet Irmschlers Roman die zentripetalen Tendenzen, die seinen pop-literarischen Vorgängern zu eigen sind. Gemeint ist der Gestus der meist männlichen Akteure, zumindest vordergründig auf eine Verabsolutierung des eigenen lebensweltlichen wie ästhetischen Standpunktes zu beharren, was im ›Kiwi-Pop‹ mit der expliziten Verweigerung einer politischen Positionierung einhergeht. Nun haben wir es in Irmschlers Roman nicht nur mit einer weiblichen Erzählperspektive zu tun, sondern vor allem mit einer Linken – die betont apolitische Haltung hat offensichtlich ein Ende. Beim Pop-Roman *Superbusen* ist wohl von einer »Heteroglossie« abzusehen und anzuerkennen, dass die feministisch-antifaschistische Dimension des Textes schon so gemeint und damit eigentlich ist. Die weiblich-links-ostdeutsche Verortung weiß um ihren partikularen Status und versucht gar nicht erst den Ausweg in die längst prekäre Absolutheit.

Doch stellt sich dann die Frage, ob der Modus der Erzählung nicht doch den Zustand des Kräfteverhältnisses befürwortet, anstatt in der Demonstration eine Bühne des Gemeinsamen und somit der Debatte zu suchen. Diederichsens unzählige »Matrizen für alles, innerhalb und außerhalb des normalen Spektrums«⁵⁵ scheinen zwar erhalten zu bleiben, doch ihren Status als sinnlos entleerte Zeichen zumindest partiell aufgeben zu müssen. Denn auch wenn es um ›Politisch Sein‹ geht, kennt der Roman sein Paradigma. Irmschler nennt die relevanten Schlagwörter, füllt die erzählte Welt mit all jenen Debatten an, die die Leser:innen womöglich aus ihrer eigenen Lebenswelt kennen, und erschafft so den Eindruck eines sich politisch-positionierenden Romans. Die Perspektive bleibt dabei jedoch dieselbe, wie sie bereits in den beschriebenen Ereignissen vorkommt. Der Roman wirft einen präzisen Blick auf die Oberflächen, die ›(Links)-Politisch sein‹ 2020 in Deutschland bedeuten, positioniert sich aber nicht derart, dass neue Debatten aufgeworfen oder alte gelöst würden.

Fazit

Ist das jetzt politische Pop-Literatur, also das, was so verheißungsvoll als Pop III⁵⁶ angekündigt wurde? Oder ist das doch wieder Retromania back to basics: Pop I, here we come? *Superbusen* ist sich jedenfalls des Erbes von Pop I und II bewusst. Der Roman spielt mit vielen Strukturmerkmalen und agiert irgendwo ›dazwischen‹. Insbesondere verhandelt er damit auch die Frage, ob subversiv-transgressiver Pop, wie er in den

54 Diederichsen: »Ist was Pop?«, S. 278.

55 Ebd., S. 284.

56 Zu Pop III vgl. auch die Einführung von Sebastian Berlich zur Sektion im vorliegenden Band.

60er Jahren die Öffentlichkeit irritierte und begeisterte, angesichts der Normalität mit der High-Low-Culture-Mischungen und die Prädominanz des Politischen in allen Formen des Alltäglichen daherkommen noch möglich ist. Der Text verweigert sich maximal ironischer Distanzhaltung und verweist stattdessen auf lebensweltliche Korrekturen solcher Gesten, ist sich aber auch der Problematik der ideologischen Dimension universalisierter subjektiver Positionen bewusst. Gleichzeitig bleibt der Roman den bekannten Textverfahren der Pop-Literatur treu. So gelangt kulturelles Wissen in Gestalt syntagmatisch verbundener Auflistungungen in den Text, wo es auch in seiner medialen Bedingtheit reflektiert wird. *Superbusen* lässt sich als ein Roman lesen, der das Pop-Genre reflektiert und Politik thematisiert, dabei innerhalb der Diegese politisches Potenzial erzeugt. Hinsichtlich des ›Kiwi-Pops‹ changiert *Superbusen* zwischen affirmativer Zugewandtheit und Abweichung und entspricht damit den Konventionen der Pop-Literatur doch weniger als man hätte vermuten wollen. Das Politische wird dabei zwar zum Disjunktionsmerkmal, das tiefgründig anmutet, jedoch nicht mehr als eine Oberflächenstudie sein kann. Was das jetzt für Pop III bedeutet, kann angesichts der Singularität des Befundes an dieser Stelle nicht beurteilt werden; jedenfalls das emphatische Versprechen des ›wieder politisch Seins‹ kann *Superbusen* nur bedingt halten.

