Sebastian Berlich,
Holger Grevenbrock,
Katharina Scheerer (Hg.)

Where Are We Now?

Orientierungen nach der Postmoderne

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer (Hg.)
Where Are We Now? – Orientierungen nach der Postmoderne

Edition Kulturwissenschaft | Band 275

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sebastian Berlich (M.A.) promoviert im SFB 1472 »Transformationen des Populären«, betreut durch Thomas Hecken. Dort erforscht er die Ausprägung einer deutschsprachigen Pop-Ästhetik im Diskurs um die Pop-Literatur. Seine weitere Forschungsinteressen umfassen Gegenwartskunst, Masken, Pop-Musik und Dromologie.
Holger Grevenbrock (M.A.) befasst sich mit der deutschen Literatur der Gegenwart. Er studierte an der Universität Münster.
Katharina Scheerer (M.A.) promoviert an der Universität Münster zum Verhältnis von fantastischer Unterhaltungsliteratur und expressionistischer Prosa. Ihre Dissertation wird von Moritz Baßler betreut und durch die Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert. Ihre weiteren Forschungsschwerpunkte sind Posthumanismus und Science-Fiction-Literatur.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer (Hg.)

Where Are We Now? – Orientierungen nach der Postmoderne

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
© Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer (Hg.)

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat: Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer
Korrektorat: Gesa Allerheiligen, Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6256-6
PDF-ISBN 978-3-8394-6256-0
https://doi.org/10.14361/9783839462560
Buchreihen-ISSN: 2702-8968
Buchreihen-eISSN: 2702-8976

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Where Are We Now? Eine Einleitung
Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock und Katharina Scheerer 9

»Übergänge« – Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne
Moritz Baßler 17

Literatur- und Quellenverzeichnis 29

Postironie

Postironie/New Sincerity: Eine Einführung
Philipp Ohnesorge und Philipp Pabst 33

Die Postmoderne nimmt kein Ende – oder doch? Metamoderne und metamoderne Textstrukturen der Ultraromantik
Stephan Brössel 49

Zwischen Aufrichtigkeit und Ironie – Future Islands' *Seasons* als Beispiel der Metamoderne
Katharina Scheerer 69

Aussage gegen Aussage
Was war die postironische Kunst?
Sebastian Berlich 77

Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts *Allegro Pastell* (2020)
Holger Grevenbrock, Nuria Mertens und Jannes Trebesch 91

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zum Verhältnis von Liebe und Ökonomie
Aushandlungen von Beziehungen in der Gegenwartsliteratur und -kunst am Beispiel von *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) und *Allegro Pastell* (2020) von Leif Randt und *Perfect Romance* (2018) von THE AGENCY
Sibel Tayçimen 103

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Postironie« 117

Pop III

Pop III: Eine Einführung
Sebastian Berlich 127

»Ach du meine Güte, ich bin doch noch gar nicht tot!« Pop und Museum
Hannah Zipfel 145

»Die Toten sind ja immer mit uns.« Hauntology in Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz*
Frederik Tebbe 157

Post-Pop-Depression?
Sebastian Berlich und Till Lorenzen im Gespräch über Tod, Nostalgie und Variation in Spätwerken David Bowies und Iggy Pops
Sebastian Berlich und Till Lorenzen 171

Nicht mehr hier sein – aber irgendwo ›Dazwischen‹
Paula Irmschlers *Superbusen*, die deutsche Pop-Literatur – und ihre Politisierung?
Jana Bernhardt, Niklas Gödde und Gesine Heger 177

Zurück zur Oberfläche. Über die Erinnerungsarchäologie in Christian Krachts *Eurotrash*
Johannes Ueberfeldt 195

Reiseliteratur revisited – Christiane Rösingers *Berlin-Baku*
Anna Seidel 207

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Pop III« 215

Posthumanismus

Posthumanismus: Eine Einführung
Katharina Scheerer 225

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Künstliche Tierchen im Paradies
Post- und Transhumanismus in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*
Nuria Mertens und Katharina Scheerer 243

Das Fremde vertraut machen: Retroästhetik in filmischen Zukunftsdarstellungen
Timea Wanko 257

Posthumanismus und Pop-Musik
Zwei Stichproben: Grimes' *We Appreciate Power* und Holly Herndons *Eternal*
Sebastian Berlich 273

»Nur Fun kann die Lösung sein.« Leif Randts *Planet Magnon* zwischen Utopie und Dystopie, Posthumanismus und Transhumanismus
Timea Wanko 285

***Miamification*: Literarische Reflexionen über das Postdigitale**
Holger Grevenbrock 297

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Posthumanismus« 307

Heimat

Heimat: Eine Einführung
Holger Grevenbrock 317

Zwischen Kirche und Kneipe?
Heimatsuche in Diegesen (nach) der Postmoderne in Texten von Saša Stanišić, Juli Zeh und Moritz von Uslar
Lena M. Brinkmann 329

Ist das noch realistisch, glaubhaft, echt?
Zur Leerstelle des Heimatbegriffs und zum Archiv rassistischer Erfahrungen in *1000 Serpentinen Angst* von Olivia Wenzel
Gesine Heger 347

Politisch wird's im heimischen Wald
Natur- und Landschaftsdarstellung bei Andreas Gabalier
Gesa Allerheiligen 361

Zur Inszenierung von Heimat im aktuellen Deutschrap
Michael Boch und Moritz Kalvelage 371

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heimatkonstruktionen im Computerspiel – Eine narratologische Betrachtung
Marco Thunig 389

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Heimat« 403

Danksagung 413

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Where Are We Now? Eine Einleitung

Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock und Katharina Scheerer

Steigen wir, bevor es in die Gegenwart geht, mit einer Erinnerung ein: Im Januar 2013 kehrt David Bowie, ein prototypischer Postmoderner, mit einer neuen Single zurück – seiner ersten seit zehn Jahren. Im Gegensatz zu früheren Alben passt er seinen Sound keinem aktuellen Stil an: *Where Are We Now?* startet gemächlich, eine schwofende Ballade.[1] Im zugehörigen Musikvideo befinden wir uns derweil auf dem Boden eines Ateliers. Bilder aus der Vergangenheit spiegeln sich in einer Glasscheibe, die provisorisch auf einem Bilderrahmen liegt. Hier ist gerade etwas in Arbeit, doch einen arbeitenden Körper sehen wir nicht. Stattdessen setzt die Kamera neu an, fährt nun an einer Leiter vorbei ins Atelier. Auf einem Tisch sitzen zwei Puppen, auf eine wird Bowies Gesicht projiziert. Im Hintergrund laufen auf einer Leinwand in Slow-Motion grobkörnige Bilder aus jenem mittlerweile nicht mehr existenten Westberlin ab, in dem Bowie in der zweiten Hälfte der 1970er gelebt und gearbeitet hat. Im Vordergrund werden Lyrics eingeblendet, die sich ebenfalls auf diese Zeit beziehen – medial wird dabei jedoch stets ihre Unerreichbarkeit ausgestellt, der projizierte Bowie scheint selbst nur ein Gespenst zu sein, ein Zitat im Netz der Referenzen, das sich innerhalb des Musikvideos entspannt. Im Refrain intensiviert sich die Atmosphäre: Streicher fluten den Klangraum, Bowie kneift seine Augen zusammen und singt: »Where Are We Now/Where Are We Now/The Moment You Know/You Know You Know«[2]. Bowie spricht dabei zweifelsohne aus einer autobiografischen Perspektive, die jedoch durch die massenmediale Verbreitung dieser Biografie sowie die zeithistorischen Anspielungen und das »We« über den Einzelnen hinausweist. Ein ›Jetzt‹ wird in Differenz zur gespenstischen, heimsuchenden Vergangenheit aufgerufen, bleibt jedoch unbestimmt. Einen Bruch muss das nicht zwangsläufig anzeigen, fraglos aber eine Änderung.

1 Vgl. dazu auch den Artikel *Post-Pop-Depression?* von Sebastian Berlich und Till Lorenzen im vorliegenden Band.

2 David Bowie: *Where Are We Now?* (2013, R: Tony Oursler), 01:20-01:44.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Und jetzt?

Es muss nun auch nicht von einer Zeitenwende die Rede sein, um festzustellen, dass sich etwas in der Konstitution der Postmoderne verändert hat.[3] Ebenso gut lassen sich Kontinuitäten erkennen, wurden viele Texte der Postmoderne doch vom Verfahren des Zweifelns auch an sich selbst geradezu angetrieben – bereits Hans Ulrich Gumbrecht hat so etwa gefolgert, die Postmoderne sei (eher) keine Epoche, da das für die Moderne bezeichnende historische Bewusstsein selbst historisch geworden sei. Weder würde die Vergangenheit angesichts elektronischer Speichermedien und endloser Remixe als abgeschlossen noch die Zukunft voll drohender Katastrophen als verheißungsvoller Möglichkeitsraum erfahren – stattdessen lebten wir in einer breiten Gegenwart, einer Simultanität von Zeiten.[4] Eben dieser Zustand birgt Potenzial, wurde jedoch selbst oft als Krise wahrgenommen – etwa durch Fredric Jameson. Der Literaturtheoretiker sah in der Postmoderne eine »cultural dominant«[5], zu der sich jede Kultur verhalten müsse – kein gewählter Stil, der grundlegend abgelehnt werden könne. Für Jameson als Marxisten ist die aus den Fugen geratene Zeit zugleich ein Problem; dementsprechend sucht er nach einem Punkt der Distanz, von dem aus sich Kritik üben ließe, ohne hinter die postmoderne Kondition zu treten. Sein hoffnungsvoller Vorschlag: die Kultur der ›Gegenwart‹ kartografieren, so Orientierung stiften und doch wieder einen Vektor Richtung Zukunft entwickeln.

Auch etliche Abgesänge auf die Postmoderne, die Linda Hutcheon 2002 im Epilog der Neuauflage ihres Buchs *The Politics Of Postmodernism* katalogisiert, argumentieren politisch. In den 1990er Jahren festigt sich von verschiedenen Seiten (basierend auf unterschiedlichen Kritikpunkten und teils auch heterogenen Postmoderne-Begriffen) der Eindruck, die Postmoderne sei überwunden und nun etwa durch verwandte Projekte wie die Postcolonial oder Queer Studies ersetzt worden. Hutcheon, die 1989 in der ersten Auflage des Buchs noch im Präsens schrieb, weist ihren Epilog nun als Rückschau aus, der zeigt, inwiefern sich einerseits die Kritik an einer (weißen, männlichen, westlichen) Postmoderne verfestigt und andererseits die Bedingungen von Größen wie ›Welt‹ und ›Text‹ unter dem Eindruck fortschreitender Globalisierung und technologischer Vernetzung verändert haben. Ihr Vorschlag als Advokatin der Postmoderne lautet, den Begriff im 20. Jahrhundert zu lassen und die Gegenwart stattdessen adäquat zu beschreiben: »Postpostmodernism needs a new label of its own, and I conclude, therefore, with this challenge to readers to find it – and name it for the twentyfirst century.«[6]

Einen Vorschlag für ein solches Label machen der deutsche Philosoph Markus Gabriel und sein italienischer Kollege Maurizio Ferraris, die das »Zeitalter nach der Post-

3 Zum Charakter der Postmoderne sowie ihrem ›Davor‹ und ›Danach‹ vgl. den Artikel »*Übergänge*« – *Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne* von Moritz Baßler im vorliegenden Band.

4 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: »Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche«. In: Ders./Robert Weimann (Hg.): Postmoderne – globale Differenz. Frankfurt: Suhrkamp 1991, S. 366-369.

5 Jameson, Fredric: Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press 1991, S. 4.

6 Hutcheon, Linda: The Politics of Postmodernism. London/New York: Taylor & Francis Group 2002, S. 181.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

moderne«[7] und einen Neuen Realismus bzw. Nuovo Realismo verkünden. Dieser positioniert sich gegen die Postmoderne und behauptet, dass zumindest ein paar wenige Tatsachen notwendig seien, auf denen ein rationales Denken gründen kann. Ziel ist jedoch nicht, postmodernes Denken als Ganzes zu diskreditieren, sondern eher das Einziehen einer weiteren Reflexionsebene, die auch den Universal-Partikularismus der Postmoderne als metaphysisch anerkennt. Die Idee vom Nietzscheanisch geprägten ›linguistic turn‹, wonach alles nur eine Frage der Interpretation sei, soll in ihrem Absolutheitsanspruch eingeschränkt werden. In seinem *Manifest des neuen Realismus* stellt Ferraris seinen Überlegungen die Ausgangsthese voran, dass die Postmoderne als philosophische Idee eine »volle soziale und politische Verwirklichung«[8] in der Gegenwart erfahren habe. Was als emanzipatorisches Projekt begann, um den Dogmatismus ideologischer Großerzählungen zu entlarven, mündet seiner Ansicht nach in einen »Realityismus«, in dem »jede Autorität des Realen« aufgehoben und durch eine »Quasiwirklichkeit«[9] ersetzt worden sei. Dieser Zustand verhindere die Ausbildung eines kritischen Geists, der die Wirklichkeit zunächst einmal in ihrer Verfasstheit anerkennt, um darauf aufbauend eine Zukunftsvision zu entwerfen, die sie ersetzt. Jameson ähnlich bestimmt Ferraris den Neuen Realismus als eine kritische Lehre, die es im kantianischen Sinne erlaubt »zu urteilen, was wirklich ist und was nicht, und im marxistischen, zu verändern, was nicht gerecht ist.«[10] Einen etwas anderen Weg schlägt hingegen Gabriel mit seiner Idee von Realismus ein, der sich am Postulat einer »vermeintlichen Gesamtwirklichkeit« stößt, die überhaupt erst die Unterscheidung zwischen Größen wie »Geist und Welt, Repräsentation und Verursachung, Sein und Sollen, Kultur und Natur, System und Umwelt usw.«[11] ermöglicht. In *Warum es die Welt nicht gibt* stellt er die kühne These auf, dass alles der Wirklichkeit angehöre mit Ausnahme der Welt selbst, die ein Produkt der Metaphysik sei. Tatsache sei vielmehr, dass es viele kleine Welten gebe, die nicht durch ein zusammenhängendes Ganzes verbunden sind: »Die Frage ist also niemals einfach, ob es so etwas gibt, sondern immer auch, ›wo‹ es so etwas gibt. Denn alles, was existiert, existiert irgendwo – und sei es nur in unserer Einbildung. Die einzige Ausnahme ist wiederum: die Welt.«[12]

Eine diametral entgegengesetzte Position im Diskurs um die Postmoderne und einen potenziellen Zustand des ›Danachs‹ nimmt Jeffrey T. Nealon ein. Er plädiert aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive für ein Festhalten an dem Label und ergänzt dies um ein weiteres ›Post‹, das jedoch nicht das Ende der Postmoderne markiert. Vielmehr liege eine Intensivierung und Mutation von Phänomenen vor, die ihren Ausgangspunkt in der Postmoderne selbst haben. Diesen Prozess fängt er im Bild eines Sturms ein, der sich in einen Hurricane verwandelt: »[I]t's not something that absolutely foreign to whatever it was before […]. It's not a difference in ›kind‹ as much as

7 Vgl. Ferraris, Maurizo: Manifest des neuen Realismus. Frankfurt: Vittorio Klostermann 2014, S. 13 u. Gabriel, Markus: Warum es die Welt nicht gibt. Berlin: Ullstein 2013, S. 10.

8 Ferraris: Manifest des neuen Realismus, S. 16.

9 Ebd., S. 27.

10 Ebd., S. 51.

11 Gabriel, Markus: Fiktionen. Berlin: Suhrkamp 2020, S. 21.

12 Gabriel, Markus: Warum es die Welt nicht gibt, S. 24-25.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

it is a difference in ›intensity‹.«[13] Nealon nimmt in direkter Weise Bezug auf Jamesons seminales Werk zur Postmoderne und wirbt für eine Re-Lektüre, die in Jameson nicht in erster Linie den Postmoderne-Kritiker erkennt, sondern dessen dialektisch geprägte Methode hervorhebt. Bezugnehmend auf Jamesons Definition von der Postmoderne »as a historical period of capitalist development« formuliert Nealon die These, dass es der Kapitalismus selbst sei, der seit den 1980er Jahren die stärkste Transformation durchlaufen habe und in Form eines »just-in-time-capitalism«[14] die kulturelle Gegenwart wesentlich hervorbringe und gestalte.[15]

Ambivalent zur Postmoderne verhalten sich auch die Konzepte hinter Begriffen wie Metamoderne, Trans-Postmodernism und Digimodernism. Der Modus der Metamoderne[16] wurde zuerst 2010 von den Kulturwissenschaftlern Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker beschrieben. Sie fassen darunter Gegenstände, die sie epistemologisch ›mit‹ der Moderne und Postmoderne verorten, ontologisch dazwischen und historisch danach. Indem diese Gegenstände zwischen moderner Aufrichtigkeit und postmoderner Ironie oszillieren, entstehe eine neue Form der Aufrichtigkeit, die weder in moderne Eigentlichkeit zurückfalle noch in postmoderne Uneigentlichkeit münde. Mit Blick auf die russische Postmoderne und Post-Postmoderne entwirft der russische Kulturtheoretiker Mikhail Epstein ein Konzept, das auf ähnlichen Beobachtungen fußt. Er versieht seit der Postmoderne tot geglaubte Prinzipien wie Idealismus, Utopianismus und Aufrichtigkeit mit dem Präfix »trans-« um auf eine Reaktualisierung eben jener aufmerksam zu machen, die sich seiner Meinung nach in der russischen Gegenwartskultur bemerkbar macht. Wie Vermeulen und van den Akker behauptet auch Epstein, dass durch eine informierte Wiederannäherung an diese vorbelasteten Begriffe eine Möglichkeit bestehe, sie wieder fruchtbar und anschlussfähig zu machen.[17] Eine weitere Konzeptionierung eines Zustandes nach der Postmoderne entwirft Alan Kirby mit dem Pseudo- oder Digimodernism. Zeitgenössische kulturelle Produkte erfordern zu ihrer Hervorbringung stets die Interaktion der Zuschauer:innen, so seine These, und funktionieren nicht weiter als eigenständige Produkte. Dadurch veränderten sich nicht nur Konzepte von Autor:innenschaft, die Involviertheit des Publikums führe zudem zu einer Verflachung und Banalisierung der Gegenstände. Als Beispiele führt Kirby neben anderen The Blair Witch Project, interaktive Pornographie und Reality-TV an,

13 Nealon, Jeffrey T.: Post-Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Just-In-Time Capitalism. Stanford: University Press 2012, S. X.

14 Ebd.

15 Um Klarheit darüber zu gewinnen, was Nealon unter der Intensivierung der Postmoderne als Kennzeichen der Post-Postmoderne versteht, lohnt sich ein Blick auf die kulturellen Gegenstände, denen er sich in seinen Analysen widmet. So zeigt er am Beispiel einer jungen Generation von Classic Rock-Hörer:innen, dass ehemals gegenkulturelle Phänomene nicht länger durch Authentizität überzeugen wie dies in der Vergangenheit noch der Fall war: »[A]nd in the offing this cultural shift gives us an inkling of the passing of the high postmodern phase of US cultural production into something not exactly new, hardly ›better‹ or ›worse‹, but something that's certainly different: cultural and economic post-postmodernism.« Ebd. S. 64-65.

16 Vgl. dazu die Aufsätze *Die Postmoderne nimmt kein Ende – oder doch?* von Stephan Brössel und *Zwischen Aufrichtigkeit und Ironie* von Katharina Scheerer im vorliegenden Band.

17 Vgl. Epstein, Mikhail/Genis, Alexander/Slobodanka, Vladiv-Glover: Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture. New York/Oxford: Berghahn Books 1999, S. 545-546.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

welche den Zuschauer:innen suggerierten, dass das, was sie rezipieren, Realität sei. Kulturpessimistisch konstatiert er, dass der Pseudo-modernism sich durch Ignoranz, Fanatismus und Nervosität auszeichne und zum Verlust von intellektuellem Vermögen führe.

Bei dieser Übersicht handelt es sich lediglich um eine Auswahl kursierender Krisendiagnosen und Epochenkonzepte, die die Postmoderne entweder weiterführen, transformieren, ablösen oder gleich eine parallele Zeitlinie etablieren, ganz im Sinn postmoderner Pluralisierung. Zu den akademischen Stimmen kommen zahllose mehr oder minder qualifizierte Analysen in Feuilletons, Tweets und Kommentarspalten hinzu. Zumindest in Teilen des Diskurses zeichnen sich Überschneidungen ab: Kulturpessimismus spielt eine Rolle, ebenso wie politisch motivierte, nicht selten kapitalismuskritische Einwände gegen die (vermeintliche) Beliebigkeit der Postmoderne, teils auch Sehnsüchte eben nicht nach einer Weiterentwicklung postmoderner Theoreme, sondern nach Werten und Konzepten aus einer Zeit vor der (Post-)Moderne. Festlegen lassen sich die Suchbewegungen der vergangenen dreißig Jahre jedoch nicht. Womöglich auch ein Grund dafür, dass sich kein Konzept wirklich durchsetzen konnte; erst recht im Vergleich zur ›Postmoderne‹.

Vielleicht so?

Dieser Befund soll die referierten Ansätze nicht pauschal delegitimieren, sondern die Perspektive auf diese Konzepte verschieben: Weniger funktionieren sie als neue große Erzählung, als dass sie Verschiebungen im Diskurs markieren und Begriffe anbieten, um diese Verschiebungen zu beschreiben. Dabei setzen sie oft an einzelnen ästhetischen, philosophischen, politischen Merkmalen der Postmoderne an und modifizieren diese, um sich gegenwärtiger Kultur zu nähern. In eben diesem Sinn greifen auch wir im Folgenden vereinzelt auf diese Konzepte und ihre Postulate zu, ohne sie in ihrem epochalen Anspruch zu bestätigen oder selbst zu einem neuen Epochenbegriff gelangen zu wollen. Vorerst scheint es uns ergiebiger, die ›Orientierungen nach der Postmoderne‹ in den Plural zu setzen und die vielstimmigen, an ganz unterschiedlichen Begriffen orientierten Debatten möglichst wenig zu verknappen. Unser Vorhaben orientiert sich daher an vier dieser mittelgroßen Konzepte, die zugleich als Gliederung für den vorliegenden Sammelband dienen: Postironie, Pop III, Posthumanismus und Heimat. Jedem Konzept nähern wir uns zunächst in einer Einführung an und untersuchen anschließend, wie sich kulturelle Gegenstände (etwa Literatur, Filme und Pop-Songs) in den eröffneten Feldern verorten lassen, aber auch, wie diese Gegenstände die Konzepte (mit-)formen. Dabei beziehen wir politische und philosophische Implikationen und Diskurse zwar mit ein, fokussieren uns jedoch auf eine kulturwissenschaftliche Analyse. Diese Begriffe eint, dass sie sich in einem spannungsvollen Verhältnis zur Postmoderne befinden – manche führen sie allein dem Namen nach eher fort, während man zumindest eines der Konzepte schon fast auf ewig in der Vormoderne versunken gesehen hatte.

So widmet sich die erste Sektion mit der Postironie, ebenso wie der stark mit ihr verschränkten New Sincerity, dem Schicksal eines zentralen Signums der Postmoder-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ne. Anspruch postironischer Kunst und Texte ist, sich Modi wie Aufrichtigkeit und Eigentlichkeit zu widmen, ohne in einen präironischen Zustand und damit hinter die Erkenntnisse der Postmoderne zu treten. Ausschlaggebend ist die These, Ironie habe sich im Lauf der Postmoderne trivialisiert und müsse nun neu konfiguriert werden. Die Sektion widmet sich der frühen, maßgeblich von David Foster Wallace initiierten Debatte im US-amerikanischen Raum ebenso wie aktuellen Figurationen im (vorrangig deutschsprachigen) Literatur- und Kunstbetrieb. Auch verwandte Konzepte wie die bereits angesprochene Metamoderne oder die Ultraromantik werden in diesem Diskurs verortet.

Wo über das Schicksal der Ironie debattiert wird, ist meist auch die Frage nach dem gegenwärtigen Stand von Pop nicht weit. Fast zeitgleich mit der Postmoderne ›entstanden‹, häufen sich auch hier seit der Jahrtausendwende Krisendiagnosen, gekoppelt an Begriffe wie ›Post-Pop‹ oder ›After-Pop‹ sowie die Tendenz der Musealisierung des ehedem synonym für Jetzt-Emphase stehenden Pop. Unter dem Titel ›Pop III‹ fragt dieser Sammelband ergebnisoffen und im Anschluss an Diedrich Diederichsens einschlägige Pop-Periodisierung nach der jüngsten Pop-Vergangenheit, mit Fokus auf pop-literarische Texte der vergangenen Dekade. Dabei geht es auch um neue Perspektiven auf den Umgang mit wachsenden Archiven, die Potenziale von Zitat-Verfahren im Angesicht einer neuen Aufrichtigkeit und eine (mögliche) Re-Politisierung des Pop.

Der Posthumanismus teilt hingegen zentrale Charakteristika mit der Postmoderne wie die Annahme von zeitlich-räumlicher Kontextgebundenheit oder die Negation einer Immanenz von Bedeutung. Allerdings fokussiert der Posthumanismus auf die Überwindung des humanistischen Menschenbildes sowie des Anthropozentrismus, Themen, die für die Postmoderne keine Rolle spielen. Der Posthumanismus fragt – vereinfacht gesagt – danach, was nach dem Ende des Menschen, wie man ihn im westlichen Kulturkreis kennt, kommen kann. Der überwiegende Teil der posthumanistischen Theoretiker:innen propagiert Vielfalt und Partikularität und vertritt die Ansicht, dass auch nicht-menschliche Lebewesen als handlungsfähige Entitäten angesehen werden müssen.

Heimat wird im Kontext der Postmoderne häufig eine kompensatorische Funktion zugesprochen, da sie einem diffusen Bedürfnis nach Verortung und Zugehörigkeit nachkommt. Grundlegend hierfür ist ein Gefühl von Geborgenheit, das sich auf einen konkreten Ort projiziert. Gegenwärtige regressive Tendenzen, die sich auf politischer Ebene im Wiedererstarken nationalistischer Bewegungen zu erkennen geben, partizipieren an diesem Bild einer verklärten Vergangenheit. Daneben gibt es jedoch zahlreiche Ansätze, die Heimat nicht als ein starres Konzept definieren, sondern ihre Fluidität und Mobilität betonen. Globale Entwicklungen wie der Klimawandel und eine weltweite Migration treiben diesen Wandel an.

Dass es ausgerechnet diese vier Konzepte geworden sind, hängt auch mit der Genese des vorliegenden Bandes zusammen. Er geht hervor aus einem von Moritz Baßler am Germanistischen Institut der Universität Münster geleiteten Oberseminar, das sich über mehrere Semester an einer Beschreibung und Verortung der Gegenwartskultur versucht hat. Ausgehend von der Frage nach dem damals aktuellen Status der Pop-Literatur hat sich der Fokus rasch erweitert, haben sich Perspektiven mit dem wechselnden Personal des Seminars ebenso verschoben wie die Dimension der Fragestellun-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen und Auswahl der behandelten Theorien und Texte. Die hier versammelten Beiträge bilden bei aller redaktionellen Arbeit den Diskussionscharakter und die Polyphonie ab, die für solche Seminare typisch sind. Die Autor:innen präsentieren nicht hermetisch abgeschlossene Konzeptionierungen, sondern erforschen kursorisch die gegenwärtige Kultur, verweilen dort, wo sich Auffälligkeiten zeigen und stellen Verbindungen her, die bis dato im Diskurs noch nicht in Betracht gezogen wurden. Dass ein solcher Selektionsprozess Kontingenzen unterliegt, ist offenbar. So organisch das Seminar gewachsen ist und so vielfältig die entdeckten (Quer-)Verbindungen sein mögen, kreisen dennoch alle Beiträge um die Ausgangsfrage: Where are we now?

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Übergänge« – Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne

Moritz Baßler

Es ist ein bisschen kompliziert

Wer im 21. Jahrhundert sein Debütalbum *Bang Bang Rock & Roll* nennt, wie die Band Art Brut es im Jahre 2005 tat, der weiß, was er tut. Zumal wenn es sich nicht um ein Retro-Rock-&-Roll-Tanzalbum handelt, sondern um ein Vorzeigealbum der britischen ›Class of 2005‹ auf der Höhe des musikalischen Diskurses. Wie der Titel des Albums und der Name der Band, so weisen auch die einzelnen Songs einen hohen Grad an Selbstbezüglichkeit auf. Es geht um die Möglichkeiten und Schwierigkeiten, die Kunst der Pop-Musik ein halbes Jahrhundert nach ihrer Erfindung immer noch auszuüben. *Formed a Band* heißt der erste Song auf der Platte, ›wir haben eine Band gegründet‹[1], und bevor Sänger und Songschreiber Eddie Argos darin verkündet, für diese Band den ultimativ erfolgreichen Song schreiben zu wollen, erklärt er – sprechsingend – seinen besonderen Gesangsstil:

> »And yes, this *is* my singing voice, it's not irony and it's not Rock & Roll, we're just talking, to the Kids.« [Herv.d.V.]

Den impliziten Hörer:innen des Songs wird also unterstellt, sie würden diesen zunächst ironisch lesen – und in der Tat, wie anders ließe sich die begeisterte Mitteilung »formed a band, we formed a band, look at us, we formed a band« durch junge Menschen aus der britischen Kunstszene denn auch aufnehmen? Gerade der redundante Zusatz »we formed a band« klingt im Song irgendwie naiv, als sei man von sich selbst überrascht angesichts der Kühnheit dieses kollektiven Aktes und des damit verbundenen unbegrenzten Möglichkeitsraums:[2] »I wanna be the boy, the man, who writes the song/that

1 *Formed a Band* war bereits 2004 als Single erschienen und wurde vom amerikanischen *Rolling Stone* zur ›Single des Jahres‹ gewählt.

2 Das wiederholt sich noch einmal sozusagen auf biografisch jüngerer Stufe im zweiten Song des Albums, *My Little Brother* (»My little brother just discovered Rock & Roll«).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

makes Israel and Palestine get along/I'm gonna write a song as universal as Happy Birthday«[3]. Kann man das denn ernst nehmen?

Ja und nein, genau wie der Song selbst es tut. Natürlich weiß man, dass die großen Träume der Pop-Musik, etwa der von einem weltweiten Frieden, den die Hippies um 1970 träumten (»I know some day you'll join us/And the world will be as one«, John Lennon: *Imagine*), sich nicht erfüllt haben und dass die Partikularisierung des Pop im Markt- und Medien-Dispositiv des 21. Jahrhunderts einem universalen Song, der alle eint, entgegensteht.[4] Und doch ruft, wer immer heute eine Band gründet, diese Ideen wieder auf, und Art Brut wollen sie auch nicht vorschnell preisgeben, wie unwahrscheinlich auch immer ihre Umsetzung in der Realität sein mag. Argos' Singstimme ist dieser Double Bind anzumerken; sie erscheint nicht als echte, ›reale‹[5] Rockstimme, die ungebrochen meint, ja im wahrsten Wortsinne verkörpert, was sie singt.[6] Indem die Lyrics die Ironie leugnen, haben sie sie ja immer schon aufgerufen, und indem die Absage an den Rock & Roll in Form eines Rocksongs daherkommt, ist dieser bereits im Spiel. *It's a Bit Complicated*, wie das zweite Album der Band (2007) dann heißen wird.

Und genau das bezeichnet den Modus der Post-Ironie, des Post-Pop, insgesamt könnte man sagen: einer Post-Postmoderne. New Sincerity, um eine weitere Bezeichnung aufzurufen, die dafür in Umlauf ist, heißt eben gerade nicht: zurück zum ungebrochenen Ernst. Die dafür notwendige Naivität, Geschichtsvergessenheit und Ideologiebereitschaft ließe sich in jenen künstlerisch und popkulturell geprägten Kreisen, für die Art Brut musizieren, gar nicht im Ernst herstellen und wäre auch alles andere als wünschenswert. Die Ironie der Postmoderne bleibt in diesem neuen Modus vielmehr im Hegel'schen Sinne aufgehoben: suspendiert und bewahrt zugleich. Denn ja, man will die ernsten Diskurse aufgreifen, man will ›real‹ sein, man will das gute Leben und man will wirken, aber man gibt sich keinen Illusionen über die aporetischen oder doch zumindest komplexen Bedingungen hin, unter denen man diese Versuche unternimmt. Etwa den, eine Rock-&-Roll-Band ins Leben zu rufen.

Das hat auch etwas mit Ästhetik zu tun, denn das Ästhetische ist jener Modus, in dem eine Komplexität lustvoll erfahrbar wird, die darin besteht, ein Gegebenes nicht sofort eindeutig zu rubrizieren, sei es als Erkenntnis oder als ethisches Verdikt, sondern es zum Ausgangspunkt eines Spiels mit Begriffen zu machen, das die Erkenntnisprozesse auf unbestimmte Zeit offen hält (und dabei fortsetzt).[7] Bei Kierkegaard heißt es, »wer ästhetisch lebt, wählt nicht«[8] – besser müsste man vielleicht sagen: hat nicht

3 Art Brut: »Formed a Band«. Auf: *Bang Bang Rock & Roll* (2005).

4 Vergleichbares gilt übrigens auch für die Versprechen der historischen Avantgarden, wie der Song *Modern Art* thematisiert (»Modern Art makes me want to rock out«). Eine weiterführende Reflexion findet sich in *Bad Weekend* (»Popular culture no longer applies to me«).

5 Das in einfache Anführungszeichen gesetzte ›real‹ bitte englisch aussprechen, aber deutsch flektieren.

6 Simon Frith betont für Pop-Musik generell: »Die Stimme und wie sie eingesetzt wird dient (ebenso wie die Worte und ihre Verwendung) als Maßstab für jemandes Wahrhaftigkeit« (Performing Rites. Evaluating Popular Music. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 197).

7 Vgl. Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik. Göttingen: Wallstein 2021, S. 26.

8 Kierkegaard, Søren: Entweder-Oder. Ein Lebensfragment. Leipzig 1885, S. 464.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

immer schon gewählt. Und so schaffen es post-postmoderne Figurationen im Falle ihres Gelingens, die Notwendigkeit zur Handlung, Festlegung und also Entscheidung zu formulieren, aber in einem komplexen, durchaus ambigen Modus, der für sich selbst ästhetisch und semiotisch reich und damit lustvoll erscheint – so wie bei Art Brut.

Postmoderne

Das Video zu *Formed a Band* zeigt Eddie Argos als Zeichentrickfigur in einem Supermarkt zwischen Campbell-Dosen und ruft damit jene Formation in der Kunst der 1950er und 60er Jahre auf, die man als ästhetische Figuration der Postmoderne begreifen kann: Pop. Warhols Factory steht für eine Kunst, die sich selbst nicht mehr jenseits des Marktes, der kapitalistischen Weltordnung verortet, sondern aus deren Innerem heraus agiert – eine Provokation für ein avantgardistisches Selbstverständnis der Kunst ebenso wie für eine kunstreligiös gläubige ästhetische Theorie bis heute. Auch die Pop-Literaten, zu deren adäquater Beschreibung Leslie Fiedler 1968 den Begriff der Post-Moderne prägte, »fürchten« – so schreibt er – »nicht den Kompromiß des Marktplatzes, ganz im Gegenteil«.[9] ›Markt‹ steht dabei für zweierlei: Zum einen für eine Rückkopplung der Produktion mit der Nachfrage und damit den Abschied vom Geniegedanken, der Vorstellung, ein entrücktes Künstler-Ich schaffe ohne Rücksicht auf seine Rezeption, was ihm sein Inneres diktiert. Zum anderen aber steht es dafür, dass alle Produkte, wie die Dosen im Supermarktregal, miteinander verglichen werden können in Hinblick auf Tausch-, Gebrauchs- und Fiktionswerte, also für etwas, was man radikale Paradigmatik nennen könnte. Wolfgang Welsch definiert Postmoderne als eine »Verfassung radikaler Pluralität«.[10]

In der »Logik des Spätkapitalismus«, als die Fredric Jameson die Postmoderne analysiert hat, verbindet sich dieses Dispositiv mit jener »Skepsis gegenüber den Metanarrationen«, die für Jean-François Lyotard die Postmoderne charakterisiert.[11] Gemeint sind ›große‹ Erzählungen von einem irgendwie gerichteten historischen und gesellschaftlichen Fortschritt, die in der Regel die romantisch-idealistische Erzählung von einer Rückkehr ins Paradies qua Fortschritt variieren; insbesondere natürlich die Geschichtserzählung des Marxismus. An ihre Stelle tritt das Gefühl, nunmehr auf einer Fläche unterwegs zu sein, auf der zwar Neuerungen ständig und an vielen Stellen auftreten können, die aber als solche keineswegs einen weiterführenden Weg in Richtung auf ein Ziel bezeichnen. Liest man Jameson, dann stellt sich die historische Situation etwa so dar, als sei man auf einer Treppe auf eine Ebene gelangt, auf der man herumirrt, ohne die Fortsetzung der Treppe nach oben finden zu können. Räumliche Figurationen wie Borges' *Garten der sich verzweigenden Pfade*, das Netz, das Rhizom (Deleuze/Guattari) und später dann das Internet ersetzen die überkommenen Modelle linearen

9 Fiedler, Leslie: »Überquert die Grenze, schließt den Graben«. In: Uwe Wittstock (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam 1994, S. 14-39, hier S. 22.

10 Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie 1997, S. 4.

11 Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Dt. v. O. Pfersmann. Graz/Wien: Passagen 1986, S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fortschritts. Zeit vergeht zwar, Neuerungen werden aber nicht mehr als progressive Geschichte auf dem Zeitstrahl, sondern in eine Fläche, eine Matrix eingetragen; »›modernist history‹ is the first casualty and mysterious absence of the postmodernism period«.[12]

Ein Ereignis ist unter diesen dominant räumlichen Bedingungen also nur mehr ein »Ereignis« in Anführungszeichen; und genau mit dieser Einsicht beginnt Jacques Derridas seminaler Vortrag, mit dem er 1966 an der Johns-Hopkins-Universität den Post-Strukturalismus einführte:

> »Vielleicht hat sich in der Geschichte der Struktur etwas vollzogen, das man ein ›Ereignis‹ nennen könnte, wäre dieses Wort nicht mit einem Sinn beladen, den die strukturale – oder strukturalistische – Theorie von ihrem Selbstverständnis her auflösen oder zumindest verdächtigen muß. Nichtsdestoweniger wollen wir ›Ereignis‹ sagen und dieses Wort vorsichtshalber in Anführungszeichen setzen.«[13]

Man könnte argumentieren, dass diese Anführungszeichen der Postmoderne eigentlich nur vollständig realisieren, was de Saussure bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts mit der ›Arbitrarität der Zeichen‹ beschrieben hat: das Ende der natürlich gegebenen Begründungen und Präsenzen. Im Ästhetischen stehen dafür Susan Sontags ebenso seminale *Notes On »Camp«* (1964):

> »Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a ›lamp‹; not a woman, but a ›woman‹. […] Camp is the triumph of the epicene style. (The convertibility of ›man‹ and ›woman‹, ›person‹ and ›thing.‹) But all style, that is, artifice, is, ultimately, epicene. Life is not stylish. Neither is nature.«[14]

Was hier am Gender-Aspekt vorgeführt wird, entspricht semiotisch Derridas »Spiel der Struktur« als eines »Systems von Differenzen« bei »Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats«,[15] sei es ›Natur‹ oder auch ›Gesellschaft‹. Postmoderne ist nicht nur »what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good«, sondern sie ist, so Jameson, strukturgleich mit »a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life – from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself – can be said to have become ›cultural‹«[16].

Diese Figuration des Nicht-mehr ist in der Postmoderne häufig recht prominent, also dass man sich sozusagen über das »Ereignis« und den neuen Zustand wundert oder ihn als Entlarvung eines falschen (modernen) Bewusstseins zelebriert; das De- in Dekonstruktion wird dabei oftmals stärker betont als das -kon-. Man performt eine Art

---

12 Jameson, Fredric: Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London/New York: Blackwell Publishers 1992, vgl. S. xi.

13 Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt: Suhrkamp 1976, S. 422-442, hier S. 422.

14 Sontag, Susan: »Notes on ›Camp‹«. In: Dies.: Against Interpretation. London: Picador 2001, S. 275-292, hier S. 280. (»epicene« heißt androgyn oder geschlechtslos).

15 Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel, S. 424.

16 Jameson: Postmodernism, S. xi und 48.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zweite Säkularisierung; nach »Gott« (etwa bei Nietzsche) sind nunmehr auch »Leben«, »Natur«, »Gesellschaft« und überhaupt jede Form von vermeintlich ursprünglicher Präsenz nur noch als Re-Entrys in das Netz der Differenzen denkbar. Das wird sehr hoch gehängt; notorisch geworden ist das Ende von Michel Foucaults *Les Mots et les Choses* (ebenfalls 1966, dt: *Die Ordnung der Dinge*), wo prognostiziert wird, »daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«[17], und auch Derrida spricht in Baltimore von der Notwendigkeit, »über den Menschen und den Humanismus hinauszugelangen, weil der Mensch der Name des Wesens ist, das […] im Ganzen seiner Geschichte die volle Präsenz, den versichernden Grund, den Ursprung und das Ende des Spiels geträumt hat.«[18] Hier stellt sich postmoderne Theorie schon früh selbst in einen posthumanistischen Horizont, wie er vor allem mit Rückgriff auf die Theorien Donna Haraways dann in der Post-Postmoderne wieder aktualisiert wird.

Man könnte es auch etwas tiefer hängen: Was Jameson ›Kultur‹ nennt und Derrida ›Text‹ (›texte général‹), also eine radikal paradigmatisch gewordene Welt, wird lesbar im Modus einer Textualität von Kultur, zu der es kein Außen mehr gibt. Diesen Modus muss man, wie Camp, wie Dekonstruktion, wie Pop, ›getten‹, man muss ihn einmal begriffen haben, dann aber verwandeln sich Sicht und Zugriff auf die Welt ganz grundsätzlich: »Once you ›got‹ Pop, you could never see a sign the same way again.«[19], wie Andy Warhol sagt. Obsolet wird im Grunde nur die Vorstellung eines archimedischen Punktes außerhalb, von dem aus man die Geflechte der Gegenwart irgendwie ›objektiv‹ analysieren und kritisieren könnte; die »time-honored formula of ›critical distance‹«, die etwa noch die Frankfurter Schule für sich beanspruchte, wird eingezogen.[20] »Der Raum der Schrift«, heißt es in Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (1968), »kann durchwandert, aber nicht durchstoßen werden. Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung von Sinn.«[21] (Wobei der Nachsatz wieder asymmetrisch das De- betont).

Zu Ende geht damit auch der Traum von einer unkontaminierten Theoriesprache und -sphäre, wie ihn die Sprachpositivisten und letztlich die Analytische Philosophie träumten; »*es ist sinnlos*, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will«, konstatiert Derrida. »Wir verfügen über keine Sprache – über keine Syntax und keine Lexik –, die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre.«[22] In einer anderen Theoriesprache könnte man auch sagen: Es gibt keine ideologiefreien Zonen. Dekonstruktion bedeutet deshalb eine produktive Arbeit von innen, innerhalb des vorhandenen Materials und mit ihm. »No, this is not a disentanglement from, but a progressive *knotting into*«, wie Thomas Pynchons postmoderner Vorzeigeroman *Gravity's Rainbow* (1973) gleich auf der ersten Seite klarstellt.[23] Auch im Dispositiv des Pop ist

17 Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 462.

18 Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel, S. 441.

19 Warhol, Andy/Hackett, Pat: POPism. The Warhol 60s. New York: Harcourt 1980, S. 39.

20 Wie der Marxist Jameson zähneknirschend einräumt (Postmodernism, S. 48).

21 Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 104-110, hier S. 109.

22 Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel, S. 425. [Herv.i.O.].

23 Pynchon, Thomas: Gravity's Rainbow. New York: The Viking Press 1987, S. 3. [Herv.i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es unmöglich, eine Position einzunehmen, die als Ergebnis einer Wahl aus äquivalenten Optionen nicht unter den Gesetzen radikaler Paradigmatik und also in Anführungszeichen stände. ›Style‹ bedeutet hier immer Arbeit am eigenen Fiktionswert als Bricolage mit vorhandenem – und also kontaminiertem – Material:

> »Benjamin v. Stuckrad-Barre Pop basiert gleichzeitig auf dem Prinzip des Ausschließens und des Konsenses. […] Als Hippie würde man naturgemäß sagen: Wie schön, daß die ausgezeichnete Band Kruder & Dorfmeister jetzt endlich einmal Erfolg hat. Aber wenn der Golffahrer schon damit anfängt, die gleiche Musik wie ich zu hören, wäre es ja nicht abwegig, daß wir auch ansonsten einiges gemeinsam haben, und deshalb wende ich mich dann von dieser Musik ab. Denn für den Lebensstil des Golffahrers möchte ich mich mit der Musik nicht entscheiden müssen, also für Kenwood-Aufkleber und Mobiltelefone am Gürtel. Das lehnt man ja ab. Kategorisch. Schwierig. *Wächsern, wie in Stein gemeißelt – also genau wie auf seinen Autorenfotos von Ali Kepenek –, verharrt Benjamin von Stuckrad-Barre minutenlang in grüblerischer Pose.*«[24]

Authentizität versus Artifizialität, absolute Hingabe als Fan versus Relativitätsbewusstsein, Rock versus Ironie – das sind in Pop und Postmoderne keine Gegensätze mehr oder vielmehr: Ihr Verhältnis zueinander ist eines der Unentscheidbarkeit. Das gilt in der Analyse, etwa wenn Diedrich Diederichsen erklärt: »So wie beim Mythos unentscheidbar sein muss, ob die Geschichte historisch oder fiktiv ist, ist in der Pop-Musik konstitutiv unentscheidbar, ob der Protagonist eine wirkliche oder eine erfundene Figur ist.«[25] Es gilt aber insbesondere auch für das eigene Denken, Sprechen und Handeln, das, schon weil es in der Zeit stattfindet, das ästhetisch komplexe Sowohl-als-auch notgedrungen in ein Nacheinander überführen muss, wie *Tristesse Royale* vorführt. Im obigen Zitat wird die kluge Analyse Stuckrad-Barres sogleich von der eingefügten Regieanweisung konterkariert, die ihn in der Pose des Denkers zeigt – ironisiert als Topos des Autorenfotos mit Rückgriff auf Rodins bekannte Skulptur *Der Denker* aus den 1880er Jahren. Setzung und ironische Brechung wechseln einander in Form einer Dauerschleife ab. *Re-make/Re-model*, wie man es mit Bezug auf ein frühes Roxy Music-Stück genannt hat, ein permanentes, dabei hochreflektiertes Spiel von Setzung und Auflösung (De-kon-struktion), semantisiert in einem unendlichen Netz möglicher Vergleiche und Assoziationen, ohne Bezugsmöglichkeit auf ein Absolutes, sei es als Ursprung oder als Ziel.

Wir sind nie modern gewesen

Nun finden sich beispielsweise in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/33) Passagen, die mit Sätzen wie den oben zitierten Derridas durchaus mithalten können,

24 Bessing, Joachim: Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: Ullstein 1999, S. 27. [Herv.i.O.].

25 Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. 141.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und schon in der Philosophie Friedrich Nietzsches begegnet man zahlreichen Überlegungen, die man im obigen Sinne als ›postmodern‹ klassifizieren könnte – was sich durchaus auch schon, wie bei Derrida, in der Form seines Philosophierens niederschlägt. Generell lässt sich argumentieren, dass insbesondere die ästhetische Moderne in vielen ihrer bewussteren Figurationen durchaus schon Züge aufweist, die man später unter dem Stichwort ›Postmoderne‹ systematisiert hat. Darin spielt sie selbst sozusagen den Gegenpart zu einer naturwissenschaftlich-technisch-politisch-ökonomischen Moderne, die theoretisch, praktisch und programmatisch auf Ausdifferenzierung, Formalisierung, Eindeutigkeit, Arbeitsteilung, Form-Follows-Function, vor allem aber auf stetiges Wachstum und linearen Fortschritt setzt. Wenn Nietzsche bereits 1886, also zur Blütezeit eines wissenschaftlichen Positivismus, zu bedenken gibt, dass es sich auch bei der »›Gesetzmässigkeit der Natur‹, von der ihr Physiker so stolz redet, wie als ob – –«, immer nur um »Interpretation, nicht Text« handele, dann verweigert er dem naturwissenschaftlich-technischen Dispositiv genau jenes präsenz- und wahrheitsstiftende Zentrum, das Derrida später ganz generell dekonstruieren wird. Und wenn der entsprechende Aphorismus 22 von *Jenseits von Gut und Böse* mit dem postmodernen Bekenntnis zum performativen Widerspruch endet: »Gesetzt, dass auch dies nur Interpretation ist – und ihr werdet eifrig genug sein, dies einzuwenden? – nun, um so besser. –«[26], dann ist Nietzsche hier auch reflexiv auf der Höhe postmodernen Wissens. *Wir sind nie modern gewesen* (1991), behauptet ja auch der Wissenschaftssoziologe Bruno Latour. Damit meint er: Hinter den disziplinären und systematischen Ausdifferenzierungen der Moderne schwappen die komplexen Phänomene am Ende wieder zusammen wie das von einem Schiffsbug geteilte Wasser hinter dem Heck. Schon Dinge wie das Ozonloch oder der Klimawandel widersetzen sich der modernen Kompartmentalisierung.

Und vom Ende der kollektiven Erklärungskraft der großen historischen Erzählungen, etwa der des Marxismus, einer aufwärtsgerichteten Geschichte von Klassenkämpfen, die in eine kommunistische Idealgesellschaft mündet, war schon die Rede. Auch dieses Merkmal der Postmoderne findet sich bereits in der Moderne. Während ihres gesamten Verlaufs konkurrieren solche Fortschrittsmodelle mit Modellen der radikalen Gleich- und Nebenordnung, etwa jener Formation, die man als ›Historismus‹ bezeichnet hat. Die exponentielle Zunahme positiven Wissens auf allen Gebieten im 19. Jahrhundert bewirkt, so definiert Herbert Schnädelbach, eine »wertfreie Stoff- und Faktenhuberei ohne Unterscheidung zwischen Wichtigem und Unwichtigem« und damit verbunden einen Relativismus, der »mit dem Hinweis auf das historische Bedingtsein und die Variabilität aller kulturellen Phänomene absolute Geltungsansprüche – seien sie wissenschaftlicher, normativer oder ästhetischer Art – zurückweist.«[27] In einem so verstandenen Historismus lassen sich strukturell bereits die historische Nebenordnung der Postmoderne sowie insbesondere ihre verschärfte Form mit der Allverfügbarkeit der Archive im Zeitalter des Internets erkennen, über deren Auswirkungen sich Pop-Historiker wie Simon Reynolds (*Retromania*, 2011) oder Mark Fisher in seinen »writings on depression, hauntology and lost futures« beklagen (*Ghosts of My Life*, 2014). Parallelen

26 Nietzsche, Friedrich: »Jenseits von Gut und Böse«. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Bd. 5. München: dtv 1980, S. 9-243, hier S. 37.

27 Schnädelbach, Herbert: Philosophie in Deutschland 1831-1933. Frankfurt: Suhrkamp 1983, S. 51-52.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) lassen sich leicht ziehen. »So aber, wie der junge Mensch durch die Geschichte läuft«, heißt es dort,

> »so laufen wir Moderne durch die Kunstkammern, so hören wir Concerte. Man fühlt wohl, das klingt anders als jenes, das wirkt anders als jenes: dies Gefühl der Befremdung immer mehr zu verlieren, über nichts mehr übermäßig zu erstaunen, endlich alles sich gefallen zu lassen – das nennt man dann wohl den historischen Sinn, die historische Bildung.«[28]

Insbesondere, so befürchten Nietzsche und Reynolds unisono, verschwinde dadurch die Gegenwart als eigenständige, lebendige Signatur und mit ihr jeder Zukunftsvektor; die dafür zuständigen Leute, die Kreativen und Zeitgemäßen, »instead of being pioneers and innovators, they've switched roles to become curators and archivists. The avant-garde is now an arrière-garde.«[29]

In der Tat müssen für den radikalen Auf- und Ausbruch aus überkommenen Strukturen, Denk- und Darstellungsmustern immer noch die Avantgarden der emphatischen Moderne einstehen. Man könnte sagen: Sie haben diesen Aufbruch auf Dauer gestellt, und seither ist er in ihnen als Archiveintrag abrufbar. Ihre auffälligen, antirealistischen, widerständigen Verfahren und Texturen bewahren in der postmodernen Flächen- und Archivlandschaft immer noch etwas von den Herausforderungen, die sie zur Zeit ihrer Entstehung darstellten, während der Betrieb weitgehend zu populärrealistischen Verfahren zurückgekehrt ist. Allerdings ist das Verhältnis zwischen beiden inzwischen eben eines der Nebenordnung, der radikalen Paradigmatik, und kaum jemand glaubt vermutlich mehr ernsthaft, dass es von neo-avantgardistischen Verfahren (also beispielsweise von der dritten Staffel von *Twin Peaks*) aus irgendwie entscheidend weiterginge. »Punk rock ist nicht tot«, wie Art Brut auf ihrem zweiten Album singen (»I learned my German from a 7 inch record.«),[30] aber er ist doch inzwischen nur noch ein mehr oder weniger attraktives Angebot unter vielen anderen, und entsprechend hört man die Anführungszeichen auch dort immer mit.

Wenn wir ehrlich sind, mussten ja schon die historischen Avantgarden als Medien radikalen, gerichteten Fortschritts früh als gescheitert gelten, schon weil es so viele konkurrierende Bewegungen nebeneinander waren; mit Welsch gesprochen: »Genau in dem Moment, als die Parole der Avantgarde ausgegeben wurde […], ist die vorgebliche Unilinearität einer Entwicklung definitiv unglaubhaft geworden, wurde die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem und die Gemengelage von Widerstreitendem unverkennbar.«[31] Rückblickend bilden die historischen Avantgarden selbst eher ein buntes Nebeneinander neuartiger Formen und Verfahren, so wie inzwischen längst auch die ausdifferenzierten Landschaften des Pop.

---

28 Nietzsche, Friedrich: »Unzeitgemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«. In: KSA Bd. 1, S. 243-334, hier S. 299.

29 Reynolds, Simon: Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past. London: Faber and Faber 2011, S. XX.

30 Art Brut: St Pauli. Auf: It's a Bit Complicated. 2007.

31 Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwei »Übergänge«

Fassen wir zusammen: Die Postmoderne vergrößert bestimmte Züge, die bereits der Moderne, a fortiori der ästhetischen Moderne inhärent waren (Arbitrarität, Nebenordnung, Relativismus, Vernetzung), während sie andere charakteristische Züge der Moderne (Begründungs-, Reinheits- und Exaktheitsfantasien, Fortschrittsnarrationen) narkotisiert. Die Postmoderne

> »führt die Moderne fort, aber sie verabschiedet den Modernismus. Sie läßt die Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung, sie läßt die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration hinter sich. Daher zählt auch die Ansicht, daß die Postmoderne die Moderne einfach ablösen oder überwinden wolle, allenfalls zu ihren (Selbst-)Mißverständnissen. In solchem Überwindungsgestus erläge die Postmoderne ja gerade der Moderne«.[32]

In ihrer Theoriebildung, also in Post-Strukturalismus und Dekonstruktion, akzentuiert die Postmoderne die Unmöglichkeit von absoluten Präsenz- und Begründungsfiguren und das textuelle Spiel der Zeichen. Figuren der Entlarvung und Überwindung spielen dabei eine große Rolle. In ihrer eigenständigen kulturellen Produktion, nennen wir sie vereinfachend Pop, gelten die Regeln radikaler Paradigmatik dagegen eher in Form einer Überfülle nebengeordneter Angebote auf einem kulturindustriell beschickten Markt und in einer ausdifferenzierten Medienlandschaft, beides der Allgemeinheit zugänglich. In der Reflexion auf die entsprechenden eigenen Bedingtheiten kommt es in Theorie und Praxis der Postmoderne folglich zu jenen Anführungszeichen, in denen Post-Strukturalismus, Camp und Pop ihre Setzungen tätigen. Sie markieren komplexe Modalitäten, von denen Ironie nur eine unter verwandten ist. Einmal ›gegettet‹, erfassen sie das Gesamt möglicher Positionen, insbesondere auch die vermeintlich entgegengesetzten ›ernsten‹, die sich eben, so zeigt sich, letztlich immer auf Begründungs-, Reinheits- und Exaktheitsfantasien und/oder Fortschrittsnarrationen berufen hatten und mit diesen obsolet werden. »The whole point of Camp is to dethrone the serious«, erklärt Sontag. »More precisely: Camp involves a new, more complex relation to ›the serious.‹« Da sind sie, die Anführungszeichen, und sie sind gekommen, um zu bleiben, sobald »one realizes that ›sincerity‹ is not enough.«[33]

Lässt sich nun für die Post-Postmoderne in ihrem Verhältnis zur Postmoderne das Gleiche sagen? Wie sieht hier der »Übergang« aus? Zunächst einmal bleiben die wesentlichen postmodernen Züge auch im 21. Jahrhundert weiterhin virulent. Ihre Theoreme werden in der Praxis eher selbstverständlich und auch in der Theorie nirgends widerlegt.[34] Sie bilden sozusagen das Erbe, mit dem eine neue Generation umgehen muss. Bei dieser handelt es sich um die erste Generation der Digital Natives, also um Leute, die mit PC, dem Internet und seinen Archiven, mit Videospielen und den sozialen Medien

32 Ebd., S. 6.

33 Sontag: Notes On »Camp«, S. 288.

34 Wo sie aktiv verabschiedet werden, da geschieht das meist im Zeichen eher dumpfer, theorieferner und tendenziell in die Vergangenheit weisender Positionen.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aufgewachsen sind, in einer Umwelt also, die das Dispositiv der Postmoderne sozusagen auch technisch verkörpert. Was den Postmodernen noch neu und radikal schien, ist ihnen daher bereits zur zweiten Natur geworden – eine entlarvende oder provokative Wirkung postmoderner Modi wie Dekonstruktion, Rückkopplung oder Ironie stellt sich in dieser Umgebung kaum noch ein. Das ist ja auch David Foster Wallace' Einsatz in seinem Essay *E unibus pluram* (1993), der als Gründungsdokument einer post-postmodernen Literatur gilt. Er sieht bereits die Mainstream-Unterhaltungsformate seiner Gegenwart, insbesondere die des Fernsehens, so vollständig durchtränkt mit jener komplexen postmodernen Ironie und Selbstreflexivität, die kurz zuvor noch als Ausweis avancierter Literatur- und Kunstformen gegolten hatte, dass die Aufgabe einer Literatur auf der Höhe der Zeit nunmehr schlicht anders verstanden werden muss, als diese Figuration auf ewig zu wiederholen: »I just think that fiction that isn't exploring what it means to be human today isn't good art.«[35]

Die post-postmoderne Aufgabe stellt sich also im Ansatz eher als eine ethische oder zumindest pragmatische. Sie besteht darin, Antworten auf die nach wie vor oder auch neu drängenden existenziellen Fragen der Zeit und des Lebens zu finden, ohne dabei hinter die erreichten Bestände zurückzufallen. In diesem Sinne schrieb Jörg Lau bereits 1998 treffend im Merkur:

> »Wir halten fest: Die Sprache spricht. Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose. Das Wort Rose riecht nicht. Das Leben lebt nicht. Gedichte werden aus Worten gemacht. Dies ist keine Pfeife. Es ist doch bloß ein Film. Gott ist tot, der Autor dito. – Alles zugestanden! Jeder Schuljunge weiß das mittlerweile. Und weiter? Denn es muß doch irgendwie weitergehen!«[36]

Noch nicht

Geht es natürlich auch immer. Selbst Francis Fukuyamas berühmtes Claim vom ›Ende der Geschichte‹ (um 1990) besagte ja nie, dass nichts mehr geschehen würde, sondern behauptete nur, dass mit dem Ende der Systemkonkurrenz zwischen westlicher Marktdemokratie und Sozialismus die Geschichte ideologischer Kämpfe einigermaßen entschieden sei. Wer nach dem ›Weiter‹ fragt, sucht jedoch deutlich spezifischer nach sinnvollen und zielgerichteten Zukunftsentwürfen, die zur Motivation von Handlung und Begründung von Agency taugen. Wie und von woher kann dem vielen ›nicht‹ oder ›nicht mehr‹, das Laus Zitatsammlung präsentiert, ein ›noch nicht‹ hinzugefügt werden, der ›De-‹ eine ›Kon‹-struktion? Das nebenordnende Archiv der Postmoderne bringt es dabei immerhin mit sich, dass auch vergangene, selbst vermeintlich längst obsolete Zukunftsversprechen nicht einfach verschwinden, sondern in der ein oder anderen

35 McCaffery, Larry: »An Expanded Interview with David Foster Wallace«. In: Stephen J. Burn (Hg.): Conversations with David Foster Wallace. Mississippi: University Press 2012, S. 21-51, hier S. 26. Vgl. dazu die Einleitung zur Sektion Postironie von Philipp Ohnesorge und Philipp Pabst im vorliegenden Band.

36 Lau, Jörg: »Literatur. Eine Kolumne. Literarische Theorie, theoretische Literatur«. In: Merkur 52 (1998), S. 153-159, hier S. 158-159.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Form immer noch herumgeistern. Haben sie ihre theoretisch-ideologischen Geltungsbedingungen auch weitgehend eingebüßt, lassen sie sich dennoch nie vollständig narkotisieren. Ihre Seinsweise charakterisiert Derrida in *Marx' Gespenster* (1993) mit einem Portmanteau-Wort als eine ›hauntologische‹ (aus to haunt/›spuken‹ und Ontologie). Fisher klagt in seiner Adaption dieses Konzeptes neben den sozialistischen Utopien (etwa der Labour-Partei vor Thatcher) auch diejenigen des frühen Pop ein (›We were promised jetpacks‹), »the spectres of lost futures«:

> »What should haunt us is not the *no longer* of actually existing social democracy, but the *not yet* of the futures that popular modernism trained us to expect, but which never materialized.«[37]

So steht am Ende die Zukunft selbst im Plural und womöglich auch in Anführungszeichen als etwas, das eigentlich immer schon da ist und doch auch noch nicht. Wie, sagen wir, der Klimawandel, oder die postmigrantische oder gar die klassenlose Gesellschaft. Innerhalb dieser komplexen Situation Ansatzpunkte zu finden, die – im Privaten, im Politischen, in den Wissenschaften und eben auch in der Kunst – eine sinnvolle, gerichtete Agency ermöglichen, ohne bloß unterkomplex zu sein: darum geht es in den Ortsbestimmungen eines aktuellen Wir, Hier und Jetzt, an denen sich auch dieser Band beteiligt.

Es lässt sich denken, dass insbesondere die Bestimmung des Jetzt – als temporale Bestimmung, die zwischen einem ›nicht mehr‹ und einem einerseits radikal ungerichteten, andererseits aber doch mit einer Art ethischem Zukunftsimperativ belasteten ›noch nicht‹ vermittelt – uns dabei vor besondere Herausforderungen stellt. Das zeigt sich auch im Titel jenes überaus merkwürdigen Cover-Albums, das Eddie Argos mit seiner Frau Dyan Valdés im Jahre 2010 herausbringt: Die zwölf Songs auf *Everybody Was In the French Resistance … Now* übernehmen von ihren bekannten Vorbildern weder die Lyrics noch den Instrumentalpart. Stattdessen beziehen sie sich argumentativ auf deren Lyrics, vielleicht sogar eher noch: auf deren Gestus und Habitus. *Think Twice (It's Not Alright)* etwa antwortet, wie unschwer am Titel zu erkennen, auf Bob Dylans Klassiker *Don't Think Twice, It's Alright* von 1962. Ging es dort darum, endgültige Abschiede von geliebten Personen (vor sich, vor ihnen) als eine Art Conditio humana und/oder topischen Gestus des Folk zu rechtfertigen und zu naturalisieren, klagt das Argos/Valdés-Cover ein Minimum an Empathie und Care ein: Zunächst geht es um den Vater, der die Familie vor Geburt des Kindes verlassen hat, dann um eine Liebesbeziehung. Für beide Fälle dringt der Song intensiv darauf, eine durchdachte und also verantwortliche Entscheidung zu treffen, in der expliziten Umkehrung von ›don't think twice‹: »Think and then think again/Before you say it's too late for us«. Ganz ähnlich im Falle von *My Way (Is Not Always the Best Way)*, das auf das Machistisch-Selbstgerechte in Frank Sinatras Signature Song reagiert: »You can be proud and headstrong/But it's probably best to check that you're not about to go wrong«, und das erreiche man am besten, indem man sich in wichtigen Lebensentscheidungen intensiv mit Freund:innen über den jeweils besten Weg berät. Und wer daraufhin denken mag, der Merseybeat-Klassiker *You'll Never Walk*

37 Fisher, Mark: Ghosts Of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester/Washington: Zero Books 2014, S. 27. [Herv.i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Alone, auf den sich der letzte Song des Albums bezieht, müsse dann ja wohl ganz im Sinne dieser Idee von Gemeinschaft und Kollektiv sein, wird erneut eines Besseren belehrt. Dem Song, der inzwischen vor allem als mitgrölbare Stadionhymne in Liverpool und der ganzen Welt bekannt ist, halten Argos und Valdés entgegen: »It's okay to walk alone/I can do this on my own«.[38] Hier stellt sich ein Album mitten in die Verweishölle des Pop und fügt den zahlreichen paradigmatischen Bezügen, in denen seine Erzeugnisse stehen, einen weiteren hinzu. Es bezieht Position, aber von innen, als Pop. Und dabei fordert es in allen genannten Beispielen eigenständiges Denken ein und letztlich auch Handeln, Agency. Damit stellt es sich mit und als Pop, mit allen Anführungszeichen und Ironiesignalen postmoderner Selbstreflexion, dennoch in die Tradition der Aufklärung und zumindest im Geiste auch einer politischen Agency, wie sie die »brave men and women of the French Resistance« vorgelebt haben, denen das Album gewidmet ist. Im Nachhinein will natürlich jeder Teil dieser Bewegung gewesen sein – so wie unsere zukünftigen Ichs wünschen oder behaupten werden, in unserer Gegenwart Teil der Zukunft und Teil der Lösung gewesen zu sein. Die unmögliche Temporalstruktur des Albumtitels (»was…now«) fordert in der Übertragung auf das 21. Jahrhundert zu einem Bewusstsein auf, das die Gegenwart – trotz allem – in die Zukunft projiziert (›is…then‹), vielleicht im Plural, sicher in Anführungszeichen, aber dennoch. Diese Aufforderung konstituiert den Modus der Post-Postmoderne.

38 Everybody Was Part Of the French Resistance … Now: »Walk Alone«. Auf: *Fixin' the Charts Volume One* (2010). Dort alle in diesem Absatz zitierten Songs.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur

Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 104-110.

Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik. Göttingen: Wallstein 2021.

Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt: Suhrkamp 1976, S. 422-442.

Epstein, Mikhail/Genis, Alexander/Slobodanka, Vladiv-Glover: Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture. New York/Oxford: Berghahn Books 1999.

Ferraris, Maurizio: Manifest des neuen Realismus. Frankfurt: Vittorio Klostermann 2014.

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

Fisher, Mark: Ghosts Of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester/Washington: Zero Books 2014.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt: Suhrkamp 1974.

Frith, Simon: Performing Rites. Evaluating Popular Music. Oxford: Oxford University Press 2002.

Gabriel, Markus: Warum es die Welt nicht gibt. Berlin: Ullstein 2013.

Ders.: Fiktionen. Berlin: Suhrkamp 2020.

Gumbrecht, Hans Ulrich: »Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche«. In: Ders./Robert Weinmann (Hg.): Postmoderne – globale Differenz. Frankfurt: Suhrkamp 1991, S. 366-369.

Hutcheon, Linda: The Politics of Postmodernism. London/New York: Taylor & Francis Group 2002.

Jameson, Fredric: Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London/New York: Blackwell Publishers 1992.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kierkegaard, Søren: Entweder-Oder. Ein Lebensfragment. Leipzig 1885.
Kirby, Alan: Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. London: Bloomsbury 2009.
Lau, Jörg: »Literatur. Eine Kolumne. Literarische Theorie, theoretische Literatur«. In: Merkur 52 (1998), S. 153-159.
Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Dt. v. O. Pfersmann. Graz/Wien: Passagen 1986.
McCaffery, Larry: »An Expanded Interview with David Foster Wallace«. In: Stephen J. Burn (Hg.): Conversations with David Foster Wallace. Mississippi: University Press 2012, S. 21-51.
Nealon, Jeffrey T: Post-Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Just-In-Time Capitalism. Stanford: University Press 2012.
Nietzsche, Friedrich: »Jenseits von Gut und Böse«. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 5. München: dtv 1980, S. 9-243.
Nietzsche, Friedrich: »Unzeitgemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 1. München: dtv 1980, S. 243-334.
Pynchon, Thomas: Gravity's Rainbow. New York: The Viking Press 1987.
Reynolds, Simon: Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past. London: Faber and Faber 2011.
Schnädelbach, Herbert: Philosophie in Deutschland 1831-1933. Frankfurt: Suhrkamp 1983.
Sontag, Susan: »Notes on ›Camp‹«. In: Dies.: Against Interpretation. London: Picador 2001, S. 275-292.
Vermeulen, Timotheus/van den Akker, Robin: »Notes on Metamoderism«. In: Journal of Aesthetics and Culture 2 (2010) S. 1-14.
Warhol, Andy/Hackett, Pat: POPism. The Warhol 60s. New York: Harcourt 1980.
Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie 1997.

Onlinequellen

Kirby, Alan: »The Death of Postmodernism And Beyond«. Auf: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (letzter Abruf 01.02.2022).

Musikvideos und Songs

Art Brut: »Formed a Band«. Auf: Bang Bang Rock & Roll (2005).
David Bowie: *Where Are We Now?* (2013, R: Tony Oursler).
Everybody Was Part Of the French Resistance … Now: »Walk Alone«. Auf: *Fixin' the Charts Volume One* (2010).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Postironie

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Postironie/New Sincerity: Eine Einführung

Philipp Ohnesorge und Philipp Pabst

»›Post-Internetism. Metamoderne. Post-postmoderne. Blablabla‹, hat Papa gesagt.«[1]

I.

Es ist so eine Sache mit dem ›Post‹-Präfix, mit Schlagworten wie Post-Internetism, Postkapitalismus oder eben Postironie. Die meisten derartigen Begriffsprägungen – die monolithische Postmoderne oder den Postcolonialism einmal außen vor – haben doch eher eine geringe Halbwertszeit. Für einen gewissen Moment scheinen sie etwas greifbar zu machen, was ›neu‹ ist, treffen den Nagel auf den Kopf: Etwas hat sich geändert, im Diskursfeld verschoben und dafür brauchen wir neue Begriffe. Dafür, dass etwas seine Daseinsberechtigung verloren hat, nicht mehr dem Zeitgeist entspricht und nun ostentativ zu Grabe getragen wird. Oftmals zeigt sich aber rasch, dass man vielleicht voreilig war, dass das dann doch alles gar nicht so schnell totzukriegen war, dass es auf irgendeine Weise noch durch die Debatten spukt und Kultur heimsucht. Der Diskurs unterliegt gewissen Moden und ist immer eine Momentaufnahme. Nach einer Phase, in der zumeist um den semantischen Umfang des ›Post‹-Präfix gerungen wird (›Damit ist doch keine simple zeitlich-lineare Nachträglichkeit gemeint, sondern …‹), ersetzt nicht selten bereits nach wenigen Jahren ›Post-Y‹ heimlich, still und leise ›Post-X‹ und das Spiel beginnt von vorne.[2]

In diesem Sinne möchten wir die Fragen nach der Haltbarkeit und der Verwendbarkeit des Begriffs Postironie mit der Frage nach seiner diskursiven Herkunft verbinden: 1) Welche Aktualität haben der Begriff sowie die eng mit ihm verbundene Bezeichnung New Sincerity, die in den letzten ca. zehn Jahren vor allem gegenwartsliterarische, mitunter auch filmische und pop-musikalische Tendenzen US-amerikanischer Provenienz

1 Krusche, Lisa: Unsere anarchistischen Herzen. Frankfurt: Fischer 2021, S. 106.

2 Ähnliches lässt sich für das Präfix »Meta-« oder das Attribut »neu« festhalten, welches jüngst mit dem »Neuen Midcult« einen Auftritt hatte: Vgl. Baßler, Moritz: »Der Neue Midcult«. Auf: https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcultautorvon-moritz-bassler-autordatum28-6-2021-datum/ (letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

greifbar machen sollte? 2) Wie belastbar sind diese Begriffe und wie gängig sind sie im Diskurs über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur?

Im Feuilleton wird man in puncto Aktualität rasch fündig. Folgt man Felix Diewalds Rezension zu Marius Goldhorns Romandebüt *Park* (2020), lässt sich dort »ein[] neue[r] Sound in [der] deutschsprachige[n] Literatur« entdecken, nämlich ein Sound der »Neue[n] Aufrichtigkeit«, der auf einschlägige Vorbilder verweist:

> »Man merkt dem Autor beim Lesen seine Vorbilder an. Vor allem die sogenannte ›New Sincerity‹-Bewegung (zu Deutsch in etwa ›Neue Aufrichtigkeit‹ oder ›Neue Ernsthaftigkeit‹) aus den USA dürfte ihn beeinflusst haben. Autor*innen wie Tao Lin schaffen dabei – zuerst auf Blogs und auf Twitter, mittlerweile bei den großen Verlagen – eine ganz eigene MacBook-Poesie.
>
> Die Vertreter*innen der New Sincerity wenden sich von der Ironie und dem Zynismus ab und schreiben stattdessen schonungslos offen und ohne doppelten Boden über sich selbst – und zwar über alles: Das darf auch ruhig banal und peinlich sein, Hauptsache, es ist ehrlich, persönlich und so intim wie möglich. Themen sind der momentane seelische Zustand, Sexualität, der eigene Körper, das iPhone oder auch der Internet-Suchverlauf. Nichts ist wichtig, nichts ist unwichtig. Alles, und zwar wirklich alles wird dokumentiert. Leben und Literatur vermischen sich.«[3]

Mag man vielleicht noch zustimmen, dass es dem Roman gelingt, »die Verlorenheit eines gewissen Milieus in der digitalen Welt auszudrücken«, so wird man spätestens dann skeptisch, wenn dem Text »als eine[m] der ersten deutschsprachigen Romane dieser Gattung hierzulande« unterstellt wird, dass er »eine neue Art zu schreiben vorstellt«.[4] Worin diese genau besteht? Wenn es über die Dialoge des Textes heißt, sie seien »lakonisch« bzw. »heruntergekanzelt und fettfrei«, bleibt das eher nebulös; banal wird es dann aber, wenn die Erzählform als das Besondere hervorgehoben wird: »Das sind superkurze Sätze, auf's Einfachste hingeschrieben.«[5] Vor allem dadurch sei der Text bar jeder Ironie, aufrichtig und authentisch. Als literarische Kritik an der von Social Media überformten Gegenwart sei dies zu verstehen, lautet die etwas simplifizierende Lesart, die mit der Rede von der »MacBook-Poesie«[6] auf Tao Lins Prosatext *Taipei* (2013) rekurriert und mit dem Begriff New Sincerity unweigerlich auch David Foster Wallace ins Spiel bringt.

Vielleicht schließt sich hier ein Kreis: Bieten für den britischen Literaturwissenschaftler Adam Kelly gerade die Einschätzungen bzw. Urteile zu Wallace aus der Literaturkritik den Anstoß, New Sincerity als literarische Strömung der Gegenwart im akademischen Diskurs zu lancieren,[7] so wird zehn Jahre später über dieses Phänomen vornehmlich im Feuilleton geschrieben.

---

3 Diewald, Felix: »Marius Goldhorn bringt einen neuen Sound in die deutschsprachige Literatur«. Auf: https://fm4.orf.at/stories/3005398/ (letzter Abruf 31.01.2022).

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Vgl. Kelly, Adam: »David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction«. In: David Hering (Hg.): Consider David Foster Wallace. Critical Essays. Los Angeles/Austin: Sideshow 2012, S. 131-146.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In der Literaturkritik sind New Sincerity bzw. Postironie in erster Linie Labels, die Neuerscheinungen als interessant attribuieren. Gerade junge, oftmals männliche Autoren, deren ›radikale Reduziertheit‹ und ›schonungslose Offenheit‹ hier als Qualitätsmerkmale gelten, werden so zu Protagonisten einer neuen Bewegung stilisiert. Literaturkritik, Literaturmarkt und in Verbindung mit ihnen freilich auch die literarischen Texte selbst basieren auf dieser kontinuierlichen Erneuerung, wie auch Wallaces Essayistik veranschaulicht, worauf wir in einer historischen Verortung der Begriffe Postironie/New Sincerity in der US-amerikanischen Literatur näher eingehen (Kap. II und III). Im Anschluss daran kehren wir zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zurück (Kap. IV). Neben Goldhorns *Park* dient Lisa Krusches Roman *Unsere anarchistischen Herzen* (2021) als Beispiel, da er eine der Komplexität des Diskurses um Ironie und Aufrichtigkeit entsprechende ästhetische Lösung findet. Während in dieser Einleitung also – gemäß der Herkunft der Begriffe – literarische Gegenstände im Fokus stehen, zeigen die einzelnen Beiträge der Sektion die Spannweite des Diskurses anhand von Filmen, der bildenden Kunst sowie der Pop-Musik. Was ist also nun mit den Begriffen Postironie/New Sincerity bezeichnet?

II.

Postironie und New Sincerity als Beschreibungskategorien für deutschsprachige Texte der Gegenwartsliteratur zu profilieren, ist in mehrfacher Hinsicht erklärungsbedürftig. Wie erwähnt, handelt es sich um Termini, die der jüngeren US-amerikanischen Diskussion über Literatur entlehnt sind. Dass sich die amerikanische Diskurslage nicht passgenau auf die deutsche Literatur der gleichen Zeit übertragen lässt, liegt auf der Hand. Dennoch existieren auffällige Parallelen zwischen den beiden Literaturen und ihren Auseinandersetzungen mit Ironie und Aufrichtigkeit, die es zielführend machen, sich den Begriffen zu widmen. Im Sinne des einleitenden Charakters dieses Textes erfolgt das in kursorischer, schlaglichtartiger Weise.

In der anglo-amerikanischen Academia meint der Terminus ›Postironie‹ eine spezifische Weise literarischen sowie essayistischen Umgangs mit Ironie in der ausgehenden Postmoderne.[8] Lee Konstantinou hat mit seiner Arbeit *Cool Characters* (2016), einer Untersuchung über die Funktionen der Ironie in der amerikanischen Literatur von den 1950er Jahren bis zur Gegenwart, entscheidenden Anteil an der Konzeptualisierung des Begriffs.[9] David Foster Wallaces Essay *E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction* von 1993 gilt dabei, wie auch in Adam Kellys Konzeptualisierung der New Sincerity, als der initiale Referenztext des Postironie-Diskurses.

8 Zur Ironie als Kennzeichen postmoderner Literatur vgl. Hutcheon, Linda: Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony. London: Taylor & Francis 1994. Zur Postmoderne als Epochenbezeichnung vgl. überblicksartig Magister, Karl Heinz/Riese, Utz: »Postmoderne/postmodern«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5. Stuttgart: Metzler 2010, S. 1-39.

9 Vgl. Konstantinou, Lee: Cool Characters. Irony and American Fiction. Cambridge, MA: Harvard University Press 2016, S. 8-9 sowie S. 163-216. Vgl. ferner Hoffmann, Lukas: Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: transcript 2016.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ironie wird bei Wallace sowohl als ironia verbi begriffen – als rhetorische dissimulatio, die das Gegenteil von dem ausdrückt, was gemeint ist – als auch als ironia vitae aufgefasst, eine Form von Ironie, die das gesamte »Leben, Denken, Reden und Handeln eines Menschen prägt«[10] und ihn in einen Modus des Uneigentlichen abgleiten lässt. Das wird für Wallace insofern zum Problembefund, da aufrichtige Kommunikation zwischen Individuen, um die es beständig im Magnum Opus *Infinite Jest* (1996) sowie in zahlreichen weiteren Texten wie *Octet* (1999) geht, dadurch erschwert, quasi verunmöglicht wird. Daraus resultiert, so die kulturkritische Diagnose in *E Unibus Pluram*, ein Zustand allgemeiner Entfremdung. Die Argumentationslinie des Textes, der auf Topoi des abendländischen Ironiediskurses fußt und sich an der Diskussion über den Status der Postmoderne beteiligt, sei zum besseren Verständnis skizziert.

Wallace erklärt die Prävalenz eines ironischen Zeitgeists zum zentralen Defizit seiner Generation. Durch extensiven TV-Konsum sozialisiert, den Wallace kurzerhand dem Großteil seiner Autor:innenkolleg:innen zuspricht, elaboriert er anhand des damaligen Leitmediums Fernsehen einen Prozess, den man als ironisches Mainstreaming bezeichnen kann. Ironie sei in TV-Shows (z.B. *Alf*, *The Simpsons*, *The Flintstones*) und in Werbeunterbrechungen derart omnipräsent, also im Mainstream angekommen, dass sie ihr disruptives Potential eingebüßt habe. Als ästhetisches Verfahren ambitionierter Literatur tauge Ironie in Wallaces Generation daher nicht mehr.

Anders verhalte es sich mit früherer postmoderner Prosa à la William S. Burroughs (*Naked Lunch*, 1959), Ken Kesey (*One Flew Over the Cuckoos Nest*, 1962), Thomas Pynchon (*The Crying of Lot 49*, 1965) oder Don DeLillo (*White Noise*, 1985). Das kritische Moment dieser Texte bestehe darin, dass sie mittels dissimulatorischer Verfahren kenntlich machen, »›that the world is not as it seems‹« (Stichwort: ironia vitae), also auf gesellschaftliche Dysfunktionalitäten verschiedener Art hinweisen und so den ersten Schritt aus dem »imprisonment« ermöglichen, lautet die etwas simple Lesart, die *E Unibus Pluram* vorschlägt.[11] Bei Kesey ist es eine Psychiatrie, die krank macht, bei DeLillo Technologie, die Chaos statt Ordnung und Fortschritt schafft, bei Pynchon eine Bürokratie, die für Paranoia sorgt etc.[12] Das vollzieht sich vor dem Horizont grundlegend anderer gesellschaftlicher bzw. generationeller Rahmenbedingungen als sie Wallace vorfindet.

Solche dissimulatorischen Interventionen sind in der Generation der »born oglers«[13], der geborenen (TV-)Gaffer, aufgrund der Prävalenz des Ironischen also keine

10 Müller, W. G.: s.v. »Ironie«. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin: De Gruyter 2007, S. 185-189, hier S. 187. Vgl. zur literaturwissenschaftlichen Typologisierung der Ironie auch Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt: Vittorio Klostermann 1983, S. 38-59.

11 Dabei ist sich Wallace darüber im Klaren, dass dies ein idealistisches Unterfangen darstellt. Er schreibt von einer »rebellious irony« der frühen Postmoderne, »downright socially useful in its capacity for what counterculture critics call ›a *critical negation* [Herv.i.O.] that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems‹. […] The assumptions behind this early postmodern irony […] were still frankly idealistic: that etiology and diagnosis pointed toward cure; that revelation of imprisonment yielded freedom.« Wallace: E Unibus Pluram, S. 183.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd., S. 151.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Option. Viel eher befinde man sich in einer Falle: »And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is *impossible to pin down*. [Herv.i.O.]«[14] Im Mainstream angekommen (»institutionalized«[15]), entzieht sich ironisches Sprechen und Handeln jeglicher Verbindlichkeit und Produktivität. Es gehe nunmehr lediglich darum, den ironischen Modus nachzuvollziehen, am ironischen Spiel zu partizipieren, um sich in einer wissenden, vermeintlich souveränen Position zu wähnen. Das funktioniert gleichermaßen vor dem Fernsehbildschirm sowie während der Lektüre eines Buchs. Bereits die Frage nach kommunikativer Bedeutung wird in diesem Zuge von der ironischen »cultural norm« als nicht satisfaktionsfähig einkassiert (»›How very *banal* to ask what I mean. [Herv.i.O.]‹«).[16] Ironie gerät so zu einem die Verhältnisse konsolidierenden Selbstzweck, bei dem bedeutende zwischenmenschliche Beziehungen auf der Strecke bleiben. Brett Easton Ellis' klinische Oberflächenprosa (*Less Than Zero*, 1985/*American Psycho*, 1991), die bei Wallace an anderer Stelle Anstoß erregt,[17] kann wohl als Musterbeispiel dieses Szenarios verstanden werden.

Damit formuliert Wallace gewiss keine neuartige Kritik. Es sind wohlbekannte Punkte, die benannt werden, um anschließend einer Abkehr vom Ironischen das Wort zu reden – welche ebenfalls topisch ist, wie Eckhard Schumacher anhand eines Vergleichs romantischer und pop-literarischer Diskurslagen bemerkt hat.[18] Um 2000 diskutieren Joachim Bessing, Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Eckhart Nickel und Alexander von Schönburg bekanntlich als »popkulturelles Quintett« über alles Mögliche wie den Unterschied zwischen Deutscher Bank und Citibank, aber eben auch über das Ende der Ironie.[19] Die Anführungszeichen des Pop hätten sich im Laufe der 1990er Jahre totgelaufen, liest man da und fühlt sich entfernt an Wallace erinnert, auch weil sich die Autoren die Unentrinnbarkeit des Ironischen immer wieder vor Augen führen. Spätestens mit 9/11 scheinen die ›Spaßgesellschaft‹ und in ihrem Gefolge die Ironie dann endgültig den Status von etwas Inadäquatem zu erhalten.[20] Doch so einfach ist es nicht. Zwar liefert bereits die Buchrückseite von Krachts Anthologie *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends* (1998) mit dem vielzitierten Slogan »irony is over, bye bye«[21] eine denkbar klare Antwort auf die Ironiefrage, doch lässt sich sowas kaum ohne den Restzweifel lesen, ob apodiktische Aussagen wie diese

14 Ebd., S. 183.

15 Ebd., S. 184.

16 »All U. S. irony is based on an implicit ›I don't really mean what I say.‹ So what does irony as a cultural norm mean to say? […] Anyone with the heretical gall to ask an ironist what he actually stands for ends up looking like a hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too successful rebel: the ability to interdict the question without attending to its content is tyranny. It is the new junta, using the very tool that exposed its enemy to insulate itself.« Ebd.

17 Vgl. dazu McCaffery, Larry: »An Interview with David Foster Wallace«. In: Review of Contemporary Fiction 13 (2/1993), S. 127-150, hier S. 130-132.

18 Vgl. Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (2003), S. 18-30.

19 Vgl. Bessing, Joachim et al.: Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett. Berlin: List 2001.

20 Schumacher, Eckhard: »Der Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«, S. 18-19.

21 Kracht, Christian (Hg.): Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends. München: DVA 1999, [Buchrückseite].

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

denn auch stimmen. Dafür ist der Satz zu plakativ und überdies mit einem Signal des Uneigentlichen wie dem spielerischen »bye bye« versehen. Gleiches gilt für die folgenden Texte Krachts, etwa für den Roman *1979* (2001), der dem Protagonisten alle ironischen Anwandlungen und jede dandyhafte Blasiertheit in einem chinesischen Umerziehungslager austreibt.[22] Während das pop-literarische Liebäugeln mit dem Ende der Ironie vor allem in einen Modus der Unentscheidbarkeit mündet, man sich also dauernd fragt, ob das nicht alles doch ironisch gemeint sein könnte,[23] legt sich Wallace fest.

E Unibus Pluram endet mit der Idee einer Autor:innengeneration, die sich gegen den ironischen Zeitgeist stellt und in Kauf nimmt als »outdated«, »[t]oo sincere«, »[b]ackward«, »naive« und »anachronistic« zu gelten.[24] Die Risikobereitschaft dieser Unzeitgemäßen, die von Wallace zu »rebels« verklärt werden (zu denen man ihn dann später rechnen wird), steht dabei im Vordergrund:

> »Maybe that'll be the point, why they'll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk things. Risk disapproval. The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the ›How banal‹.«[25]

Die rhetorische Volte deutet es an: Es wäre blauäugig, Wallaces Idee von Literatur als ein Zurück zu vormoderner Eigentlichkeit zu interpretieren, die die Diskursrealität ausblendet und wider besseren Wissens agiert.

Hier kommt Konstantinous ›Postironie‹ ins Spiel. Diese meint keine Regression und ist auch nicht mit bloßer Anti-Ironie gleichzusetzen.[26] Vielmehr geht es im postironischen Modus darum, die kulturelle Prävalenz des Ironischen zu akzeptieren, diese aber gleichzeitig zu problematisieren und aufrichtige Kommunikation zum Projekt des literarischen Textes zu machen: »Many postironists would not want to regress to a moment before the dominance of irony even if they could. After all, irony's détente with decision and responsibility and sincerity and ethics and enchantment and commitment seems […] fated to be ›problematic‹.«[27] Das ist der grobe Äquivalenzrahmen, der nach Konstantinou so unterschiedliche Autor:innen wie Jeffrey Eugenides, Jonathan Lethem,

22 Vgl. Kracht, Christian: 1979. Ein Roman. Frankfurt: Fischer 2015.

23 Vgl. dazu Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«, S. 29. An solch einen Modus der Unentscheidbarkeit hat kürzlich Marvin Baudisch mit einer Analyse von Leif Randts *Planet Magnon* (2015) angeknüpft. Baudisch erkennt eben in der Unentscheidbarkeit das Postironische. Vgl. Baudisch, Marvin: »Postpragmatische Achtsamkeit. PostPragmaticJoy als emotionaler Zwischenzustand und Ästhetik der Postironie in Leif Randts Planet Magnon«. In: Jennifer Konrad/Matthias Müller/Martin Zenck (Hg.): ›Zwischenräume‹ in Architektur, Musik und Literatur: Leerstellen – Brüche – Diskontinuitäten. Bielefeld: transcript 2022, S. 163-189. Zur Ironie der Pop-Literatur vgl. auch Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin: De Gruyter 2010.

24 Wallace: E Unibus Pluram, S. 193.

25 Ebd.

26 Vgl. Konstantinou: Cool Characters, S. 8.

27 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dave Eggers, Jennifer Egan, Sheila Heti, Zadie Smith, Mark Z. Danielewski und eben Wallace verbindet.[28]

Postironiker:innen schreiben, so lässt sich konstatieren, gegen eine Aporie an, die von ihnen erkannt wird. Es handelt sich demnach nicht um die geglückte Überwindung des ironischen Zeitgeists, sondern um den Versuch seiner Überwindung, durch den ein Gegengewicht installiert wird. Dies nimmt im Fall von Wallace teils postsäkulare Züge an,[29] geht also mit einer »new form of secular belief« einher, »a religious vocabulary (God, prayer), that is emptied out of any content«, wie Konstantinou elaboriert.[30] Die ›Alcoholics Anonymous‹ in Wallaces Prosa mit ihrem quasi-religiösen Glauben an das Ende der Sucht sind ebenso ein Beispiel für diese Beobachtung wie die wiederkehrende Figur des »believer«, etwa James O. Incandenza in *Infinite Jest*, der an die »possibility of genuine human communication« schlichtweg glaubt und dieser sein ganzes Leben widmet.[31]

Solche Konstellationen als postironisch zu bezeichnen, ist ein terminologischer Weg, aber nicht der einzige. Im Diskurs über David Foster Wallace und die ihm nachfolgende US-amerikanische Autor:innengeneration kursieren Begriffsalternativen mit größerer Reichweite, etwa die familienähnliche Prägung ›New Sincerity‹, welche lose an den Gebrauch des Adjektivs ›sincere‹ in *E Unibus Pluram* anknüpft, mit dem Wallaces Oeuvre im Feuilleton häufig attribuiert wurde, wie Adam Kelly gezeigt hat.[32] Der Postironie vergleichbar, stehen auch in der ›neuen Aufrichtigkeit‹ oder ›Ernsthaftigkeit‹ die Figuration und Problematisierung zwischenmenschlicher Kommunikation im literarischen Text im Fokus.[33] Während sincerity, so Kelly im einschlägigen Aufsatz von 2010, »truth to the self […] as a means of truth to the other« bezeichnet, folglich ein intersubjektives Moment mit sich führt, ist authenticity vielmehr »truth to the self as an end and not simply as a means« (»authenticity conceives truth as something inward, personal, hidden, the goal primarly of self-expression rather than other-directed communication«).[34]

Kelly konzeptualisiert dies in Rekurs auf Lionel Trillings richtungsweisende Studie *Sincerity and Authenticity* (1972) über die Transformation der abendländischen Moral vom elisabethanischen Zeitalter bis ins 20. Jahrhundert.[35] Für Trilling ist das 20. Jahr-

28 Vgl. ebd., S. 4.

29 Vgl. McClure, John A.: Partial Faiths. Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison. Athens, GA: The University of Georgia Press 2007. Vgl. zur philosophischen Postsäkularismus-Diskussion Lutz-Bachmann, Matthias (Hg.): Postsäkularismus. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs. Frankfurt: Campus 2015.

30 Konstantinou: Cool Characters, S. 170.

31 Dabei bezieht sich Konstantinou auf den Avantgardefilm »Infinite Jest«, den James O. Incandenza im gleichnamigen Roman entwickelt, um mit seinem Sohn Hal kommunizieren zu können, der sich in einem dissoziierten Zustand befindet. Vgl. Konstantinou: Cool Characters, S. 168-169.

32 Kelly: New Sincerity, S. 131.

33 Konstantinou schreibt von einem »term closest in spirit to postirony« und merkt zutreffend an, »[that] the precise relation between sincerity and irony remains unclear. Why, after all, would sincerity be the aspired state one might want to attain if one was concerned about irony? Why not commitment, or passion, or emotion, or decision?« Konstantinou: Cool Characters, S. 38.

34 Kelly: New Sincerity, S. 132.

35 Vgl. Trilling, Lionel: Sincerity and Authenticity. Cambridge, MA: Harvard University Press 1972.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hundert ein Säkulum der Authentizität. Das Neue der New Sincerity liegt, so ist Kelly zu lesen, in einer Aktualisierung von Aufrichtigkeit um 2000, als deren Impulsgeber Wallace fungiert.

III.

Neben Wallace sind es vor allem junge US-amerikanische Autor:innen der 2010er Jahre, die von der Literaturkritik mit dem Begriff ›New Sincerity‹ belegt werden. Wallaces Bezugsmedium, das Fernsehen, ist dabei dem Internet gewichen. Tao Lin, Marie Calloway, Mira Gonzalez, Steve Roggenbuck oder Megan Boyle machen das Internet und digitale Kommunikation in ihren Texten zum Dauerthema. Das MacBook wird zum Weltzugang, die hippen Protagonist:innen vegetieren stundenlang vor Youtube-Videos, Dialoge werden über Mails geführt, obwohl man sich in der gleichen Wohnung befindet und ganze Chatverläufe werden kommentarlos in die Texte montiert. Zudem erfolgt die Publikation der Texte meist zunächst im Netz, in dem die Autor:innen selbst umtriebig sind, auf eigenen Blogs und Webseiten wie Lins muumuuhouse.com[36] sowie auf Twitter, hier gerne auch mit *Infinite Jest* im Bild.

In den Texten ist eine Tendenz zur Innerlichkeit, zur nüchternen Bestandsaufnahme des eigenen Gefühlshaushalts sowie zur Autofiktion zu bemerken. ›Sincerity‹ wird häufig mit der behaupteten Identität von Autor:in und Figur untermauert. So geschehen etwa in *Adrien Brody* (2013), einem Schlüsseltext, durch den Marie Calloway in der Kulturszene New Yorks – dem Zentrum der New Sincerity – Bekanntheit erlangte. Calloway, die unter einem Pseudonym veröffentlicht, protokolliert in *Adrien Brody* ihr Verhältnis zu einem Kulturjournalisten, den sie mit den Worten kontaktiert: »hello I will go to brooklyn may 26 – june 1 I would love to sleep w/you«.[37] Dazu kommt es mehrfach, wobei der Journalist offenbar für Kenner der Szene leicht zu identifizieren ist, was einen kleinen Skandal auslöste.

Auffällig ist der lakonische, oft deskriptiv-registrierende Duktus, in dem *Adrien Brody* und andere Texte gehalten sind, etwa: »I got out and wrapped myself in a towel. I walked into his bedroom and lay on his bed. A moment later he came and lay next to me. I looked across his room, at his desk, which had several bottles of red nail polish on it.«[38] David Hugendick schreibt in einem *ZEIT*-Artikel treffend vom »tiefgefrorenen Sprechblasenstil«[39], der Calloways Prosa durchziehe. Im *Esquire* ist gar von einem »›Asperger's Style‹ of Literature«[40] die Rede. Die existentielle Entfremdung, die *E Uni-*

36 Vgl. http://muumuuhouse.com/ (letzter Abruf 31.01.2022).

37 Calloway, Marie: »Adrien Brody«. In: Dies.: what purpose did i serve in your life?. New York, NY: Tyrant Books 2013, S. 85-139, hier S. 89.

38 Calloway: Adrien Brody, S. 110.

39 Hugendick, David: »Das literarische Selfie«. Auf: https://www.zeit.de/2016/03/new-sincerity-literatur-trend-usa-traurigkeit (letzter Abruf 31.01.2022). Vgl. auch Thumfart, Johannes: »Das Kulturphänomen ›New Sincerity‹: Und jetzt mal ehrlich«. Auf: https://taz.de/Das-Kulturphaenomen-New-Sincerity/!5068657/ (letzter Abruf 31.01.2022).

40 Marche, Stephen: »The New Bad Kids of Literature«. Auf: https://www.esquire.com/entertainment/books/a23000/marie-calloway-tao-lin/ (letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bus Pluram formuliert, also die Unmöglichkeit, ernsthafte Verbindungen einzugehen und aufrichtig zu kommunizieren, hat in diesen Texten unter digitalen Bedingungen direkte Konsequenzen für die Sprache, ließe sich mit Wallace kulturkritisch-simplifizierend konstatieren. Daraus aber eine Generalkritik am Medium Internet abzuleiten, wäre verfehlt, schließlich speist sich diese Form von Literatur erst aus den digitalen Rahmenbedingungen.

Ähnlich verhält es sich in Tao Lins handlungsarmen Roman *Taipei* (2013), in dem die Figur Paul – ein junger Schriftsteller, der der Medienpersona Lins nachempfunden ist – auf über 400 Seiten mitteilt, wie sich sein Gemütszustand verhält, wenn er Gemüsesmoothies trinkt und Medikamente wie Adderall, chemische Drogen wie MDMA oder halluzinogene mushrooms konsumiert. Dem autodestruktiven Lebensstil der Figur und der monotonen Diktion des Textes steht der Wunsch entgegen, eine aufrichtige Verbindung zur Lebensgefährtin Erin herzustellen, die Lins Partnerin Megan Boyle nachempfunden ist, bzw. generell eine Verbindung zu Menschen aufzubauen. In diesem Zusammenhang kommt die kommunikative Funktion der Literatur ins Spiel. Auf den letzten Seiten von *Taipei* sinniert Paul während eines weiteren Drogentrips über die Motivation seines Schreibens und das Anliegen seiner Texte. Die parataktische Monotonie wird dabei von einer komplexeren, hypotaktischen Satzstruktur abgelöst:

> »Paul believed again, at some point, that he was in the prolonged seconds before death, in which he had the opportunity to return to life – by discerning some code or pattern of connections in his memory, or remembering some of what had happened with a degree of chronology sufficient to re-enter the shape of his life, or sustaining a certain variety of memories in his consciousness long enough to be noticed as living and relocated accordingly. Lying on his back, on his mattress he uncertainly thought he'd written books to tell people how to reach him, to describe the particular geography of the area of otherworld in which he'd been secluded.«[41]

Taipei installiert hier das erwähnte Gegengewicht zur Entfremdungserfahrung, den Wunsch, aufrichtig zu kommunizieren. Allerdings ist dieses ›sincere‹ Moment mit Unzuverlässigkeitsmarkierungen versehen, da sich Paul über das Gelingen der Kommunikation im Unklaren ist – wie die New Sincerity in toto, kann man ergänzen.[42]

Dass Momente lancierter Unsicherheit die Literatur der Neuen Aufrichtigkeit prägen, zeigen vor allem die Texte von Miranda July, die auch als Regisseurin und Performancekünstlerin tätig ist. Mit *No one belongs here more than you* (2007) hat July einen Erzählungsband vorgelegt, der auf zwischenmenschliche Konstellationen bereits im Titel verweist. In den Erzählungen stehen Figuren im Fokus, »die sich in ihrer Fantasie verlieren und den Verlust jeglicher intersubjektiver Rückbindung erleiden«[43], wie Jo-

41 Lin, Tao: Taipei. A Novel. New York, NY: Vintage Books 2013, S. 246-247.

42 Vgl. zu Lin auch unseren Beitrag: Pabst, Philipp/Ohnesorge, Philipp/Zipfel, Hannah: »›Whither realism?‹ New Sincerity – Realismus der Gegenwart«. In: Moritz Baßler et al. (Hg.): Realisms of the Avant-Garde. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 603-617.

43 Voelz, Johannes: »Der Wert des Privaten und die Literatur der ›Neuen Aufrichtigkeit‹«. In: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 1 (2016), S. 145-155, hier S. 152.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hannes Voelz bemerkt. Nach Voelz sind die Texte von »Scham«[44] bestimmt, welche in den Figuren sowie den Leser:innen aufgerufen und zelebriert wird. Über das Gefühl der Scham – im Internetslang der New Sincerity kann man treffender sagen: der awkwardness bzw. cringyness – entstehe eine Verbindung zwischen den Figuren und den Leser:innen. Diese Verbindung sei insofern aufrichtig, da sie die Verletzlichkeit und Unsicherheit der Figuren schonungslos präsentiert. Dabei führen die Texte die Möglichkeit des Unverständnisses für die verträumten, teils abstrusen Idiosynkrasien Julys nicht nur notwendig mit, sie kalkulieren sie vielmehr ein. Voelz sieht in diesem Zug eine »intersubjektive Prekarität« aufscheinen, die »nicht einfach Vertrauen [erfordert], das Sicherheit bieten würde vor Verletzung«, sondern auf »Verletzlichkeit und Unsicherheit« beharrt.[45] Mit Wallace erkennt man hier die Risikobereitschaft aufrichtiger, postironischer Literatur wieder.

IV.

Vor dem Hintergrund dieser vor allem angloamerikanischen Diskurskonstellation lässt sich der Blick nun zurückwenden. Dabei bietet es sich an, zwei Romane gegenüberzustellen, deren Vergleich sich auf den ersten Blick vielleicht nicht unbedingt anbietet: Marius Goldhorns *Park*, und Lisa Krusches ein Jahr später erschienenen Roman *Unsere anarchistischen Herzen* (2021). Fällt es schwer, diese beiden literarischen Texte spontan einem gemeinsamen Nenner zuzuordnen, der spezifischer ist als junge pop- und internetaffine Gegenwartsliteratur[46], so ist doch interessant, wie sehr die Diskussion um diese Texte einerseits die bereits vor Jahren im angloamerikanischen Raum stattgefundene Auseinandersetzung mit ›post-ironischer‹ Literatur einer ›Bewegung‹ der New Sincerity spiegelt, und andererseits auch, wie wiederum die Literaturkritik hier vorgeht.

So bedient Goldhorns Protagonist Arnold das Narrativ, das sich schon bei der Rezeption von Tao Lin beobachten lässt. Die Omnipräsenz von iPhone, MacBook und Digitalität im Allgemeinen führt zu ›cold detachment‹, zu einer Sekundarität bzw. Distanziertheit, die sich vergröbernd als Entfremdung spezifizieren lassen[47] und deren Anschlussfähigkeit für kulturkritische Perspektiven sich – etwa durch einhämmernde Wiederholungen – quasi-programmatisch aufzudrängen scheint:

> »Sie lagen mit ihren MacBooks nebeneinander, jeder schaute irgendwas. […]
> Sie fuhren an einen See.
> Sie sahen Menschen Weltmeister werden.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 153-154.

46 Anna-Lisa Dieter beschreibt *Unsere anarchistischen Herzen* am 20. Mai 2021 im *ZEIT*-Feuilleton als »Post-Instagram-Roman«, die schon erwähnte Rezension von *Park* durch Felix Diewald hängt dem Text das etwas nüchternere Label »Internetprosa« an. Dieter, Anna-Lisa: »Radikal zärtliche Freundinnen«. In: DIE ZEIT vom 20.05.2021, S. 53 und Diewald: Marius Goldhorn.

47 Jedoch stellt David Hugendick hier in der *ZEIT* vom 14. Januar 2016 die entscheidende Anschlussfrage: »Entfremdet, wovon eigentlich?«Hugendick: »Das literarische Selfie«. .

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sie sahen Leute sich verletzen. […]
Sie bestellten online Klamotten.
Sie schworen sich ein, dass sie jung waren.
Sie sahen Systeme stürzen.
Sie gingen in den Park.
Sie saßen auf dem Bett und schauten sich ein Wingsuit-Video an.«[48]

Natürlich weiß Arnold um die vermeintliche Unerreichbarkeit ›authentischer Erfahrung‹ (»Arnold konnte sich stundenlang nicht verhalten, weil er das Gefühl hatte, beobachtet zu werden von einer höflichen, freundlichen Kamera, die ihm jede Geste verzieh.«[49]). Als Coping-Mechanismus fungiert nun die Idealisierung seines ›love interests‹ Odile:

»Arnold blätterte durch einen Kunstkatalog. Er blieb an einem Gemälde von 1930 hängen. Er blickte auf Lotte Lasersteins Abend über Potsdam. Vielleicht lag es nur an der ihn umgebenden Dunkelheit, aber für einen Moment überkam Arnold das Gefühl, die zentral abgebildete Figur sei Odile. Ihre Köpfe ähnelten sich, doch noch mehr war es ihr Ausdruck. Ein Gesicht, das keine Fotovisage zog, ein Gesicht, das sich nicht andauernd erinnerte, dass es gefilmt wurde oder fotografiert, ein Blick, der in der Lage war, die Dinge einfach wahrzunehmen, so wie sie waren, als irreparabel, aber nicht zufällig. Das war Odiles Blick. Eine Entspanntheit, nicht binär, nicht Regel oder Chaos, nicht aktiv oder passiv, sondern völlig offen. Odile, wusste Arnold in diesem Moment endlich, war die erste Bewohnerin seiner Zukunft.«[50]

All das reiht sich ein in das Entfremdungs-Narrativ, das sich so sehr anbietet für kulturkritische Lesarten, die gerade das Internet, die Digitalität als Ausgangspunkt nehmen, von dem aus sich der Niedergang authentischer Erfahrung entlang der vermeintlich klaren Binarität ›real‹ und ›virtuell‹ entwickelt.[51] *Park* werde so zum radikalen Text, der ›schonungslos offen‹ diese Missstände abbildet – so zumindest die immer wieder in der Literaturkritik bestätigten wohlwollenden Lesarten. Dabei geht es hier gar nicht um eine Schonungslosigkeit, die sich vergleichen lässt mit der für Adam Kelly so entscheidenden an Trilling anschließenden sincerity als »a means of ensuring truth to the other«[52] als einer Erzählperspektive, die ihre eigenen »commitments« befragt und diese in der »other-directed communication«[53] sichtbar mache. Im Mittelpunkt von Goldhorns *Park* steht auch am Ende noch der in seinem Solipsismus mit Tao Lins Paul durchaus vergleichbare Arnold. Wo Pauls Wunsch jedoch – »tell people how to reach him« –, wie gezeigt, der sincerity zuzuordnen ist, wird für Arnold ein solcher nicht nahege-

48 Goldhorn, Marius: Park. Berlin: Suhrkamp 2020, S. 102-103.
49 Ebd., S. 89.
50 Ebd., S. 173.
51 Vgl. zur Problematisierung dieser Opposition etwa Esposito, Elena: »Fiktion und Virtualität«. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 1998, S. 269-296.
52 Kelly: New Sincerity, S. 132.
53 Ebd., S. 138.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

legt: So scheitert sein Versuch, ein Gedicht auf der Homepage romcompoems.com[54] hochzuladen, an einem Stromausfall und dem sterbenden Akku seines MacBook: »Der Bildschirm des MacBooks wurde schwarz. Und mit ihm der ganze Raum. Langsam gewöhnten sich Arnolds Augen an die Dunkelheit. […] Der Himmel sah unglaublich aus, die Wolken verzogen sich. Auf den Autodächern spiegelten sich die Sterne. Arnold sah sich wie in einer Versuchsanordnung […].«[55] Was hier auf dem Spiel steht, ist nicht der Austausch mit anderen, der Eintritt in eine intersubjektive Gemeinschaft, sondern die Authentizität der radikal subjektiven, solipsistischen Erfahrung. So beteiligt sich Arnold schließlich auch nicht am abschließend angedeuteten, sich vor seinem Fenster abspielenden Aufstand. »Arnold bewegte sich nicht«[56], lautet der letzte Satz des Romans.

Zumindest in dieser Hinsicht ganz anders geht Lisa Krusche vor: Ähnlich wie David Foster Wallace macht sie die eigenen ›commitments‹ nämlich schon frühzeitig transparent. Was für den US-amerikanischen Autor *E Unibus Pluram* ist, lässt sich bei Krusche in dem Aufsatz *Eine Nuss aus Titan*[57] finden. Wo Wallace noch eine neue Generation von ›anti-rebels‹ herbeiimaginieren kann, deren radikale Naivität ungebrochen neue Schreibweisen produzieren soll, sieht die Situation etwa 25 Jahre später deutlich komplizierter aus:

> »Authentizität, du alter Schlingel. Was hast du es mir schwer gemacht. Schreiben soll ich über dich, aber du willst dich einfach nicht beschreiben lassen. Versteckst dich im Diskursgeballer, tunkst dich in Ambivalenz, tanzt vor meinen Augen in irisierenden Farben, um dann wie eine Seifenblase zu zerplatzen, wenn ich nach dir greifen will. Du tauchst überall auf, blinkst hier und dann wieder da, behauptest dich, um dich wieder zu entziehen. Du bist so diffus wie umstritten, so inflationär verwendet, so schwer zu fassen. […] An deiner Unschärferelation beiß' ich mir die Zähne aus, du aufgeladener Begriff, bringst tausende Diskurse mit dir. […] Du bist und bleibst ein Rätsel mit großer Strahlkraft.«[58]

Als Antithese zur Ironie hat der Begriff der Authentizität ebenfalls einen Wandel durchlaufen, dessen Ausgangszustand sich nicht restaurieren lässt, auch und gerade aufgrund der Umkämpftheit dieses Begriffs in einer postironischen Situation. Auf den ersten Blick scheint es dabei, als spreche Krusche Authentizität als etwas an, das nur schwer parallel zur Unterscheidung ›sincerity/authenticity‹ lesbar ist. Eher folgt sie einer Differenzierung von Subjekt- und Objektauthentizität[59] und adressiert erstere. Ge-

54 Wie so oft bei aktuellen Veröffentlichungen lohnt es, URLs aus literarischen Texten einfach einmal auszuprobieren: Die Metafiktionalität wuchert hier in den Epitext, wenn auf dieser einfachen Homepage Gedichte von »Arnold G.« aus dem Roman zu finden sind. Vgl. http://romcompoems.com/ (letzter Abruf 31.01.2022).

55 Goldhorn: Park, S. 178.

56 Ebd., S. 179.

57 Krusche, Lisa: »Eine Nuss aus Titan«. In: Joshua Groß, Johannes Hertwig und Andy Kassier (Hg.): Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus. Fürth: Starfruit 2018, S. 98-104.

58 Ebd., S. 100.

59 Vgl. hierzu Knaller, Susanne/Müller, Harro: s.v. »Authentisch/Authentizität«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe. Bd. 7: Register und Supplemente. Stutt-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rade die Adressierung selbst ist hier der entscheidende Punkt: In der Ansprache der Authentizität, die durch das Pronomen »du« ein vertrautes Zwiegespräch fingiert (»Hach, es könnte so schön sein mit dir, liebe Authentizität. Aber ist es so einfach? Bist du die Antwort auf dieses Sehnen nach jenem Brausepulvermoment, in dem sich alles Verstellte und Unklare britzelnd auflöst und nur das Wahre übrig bleibt?«[60]) wird der für postironische Schreibweisen so entscheidende Kommunikations- als Aushandlungsakt thematisch.[61] Anstatt, dass hier entweder souverän von einem bestimmten Authentizitätsbegriff ausgegangen wird und im Anschluss – wie es vorstellbar wäre und erschöpfend oft immer wieder die Stoßrichtung kulturkritischer Perspektiven ist – ihr Verlust konstatiert und/oder betrauert wird, ist hier die begriffliche Unsicherheit transparent gemacht. Die monologisierende, sich immer wieder hinterfragende und neu ansetzende Ansprache der Authentizität – »du alter Schlingel«, »du Evergreen«, »[d]u Tausendsassa, du Schlawiner«, »du Totgesagte«[62] – macht eine erschließende Entwicklung sichtbar, die schließlich zu einer Neuformulierung führt: »Wir Kinder dieser dunklen Zeit wissen es doch längst: Die Wirklichkeit ist ein Wirbel aus Performances. Und du, du bist nur die Frage danach, wie konsequent ein Als-ob-Szenario durchgezogen ist. Wie stringent eine Performance, wie gewitzt ein Fake ist.«[63] Damit setzt sich die Perspektive gerade in der gegebenen Diskurskonstellation von vergleichbaren Positionen ab: Anstatt wie etwa bei Goldhorn eine Sehnsucht nach einer vermeintlich verlorenen authentischen Erfahrung zu formulieren, wird hier von einer Situation ausgegangen, in der die Ansprache der Authentizität sich mit dem Problem konfrontiert sieht, dass sich der Gehalt des Begriffs anscheinend verschoben hat. So fragt Krusche dann auch abschließend nicht nach einer Rückkehr, sondern nach einem Überschreiten, nach einer Transzendenz von Authentizität: »Wird dein Zeitalter andauern oder wirst du flammend untergehen und Platz machen für etwas anderes? Etwas – was? Beyond Authentizität, wie wäre das? Golden, möchte man meinen.«[64] Dass Krusche hier nicht entlang der im angloamerikanischen Raum von Trilling geprägten Unterscheidung von sincerity (Aufrichtigkeit) und authenticity (Authentizität) argumentiert, leuchtet ein: Aufrichtigkeit wird hier, wenn nicht unbedingt synonym mit Authentizität verwendet, so

---

gart/Weimar: Metzler 2010, S. 40-65, hier S. 45: »Systematisch vereinfachend läßt sich heuristisch zwischen Subjekt- und Objektauthentizität unterscheiden. Wie innerhalb der ersten Kategorie sowohl ein anthropologisch bzw. durch Ursprungsmythen fixiertes Selbstverständnis Platz findet als auch ein historisch und gesellschaftskulturell bestimmtes Identitätskonzept, umfaßt die zweite Kategorie universal bzw. abstrakt-ideal konzipierte Authentizität ebenso wie zeitlich und räumlich konkrete. Subjektauthentizität umschreibt z.B. das Übersteigen des Individuellen und die Rückkehr oder Ankunft an einem Ort des Ursprungs in der ästhetischen Moderne, wenn der Künstler/die Künstlerin über kreatives Potenzial und Originalität das eigentliche Selbst findet. […] Objektauthentizität resultiert aus der Rückführbarkeit auf einen Urheber/eine Urheberin oder auf Zugehörigkeit. Sie ist nachweis- und garantierbar durch Institutionen oder Autoritäten, welche die Echtheit von Urheberschaft bzw. Zugehörigkeit bestätigen.«

60 Krusche: Nuss aus Titan, S. 101.

61 Vgl. Kelly: New Sincerity, S. 143: »[T]he writer's sincere intentions cannot finally lie in representation – sincerity is rather the kind of secret that must always break with representation.«

62 Krusche: Nuss aus Titan, S. 100-102.

63 Ebd., S. 102.

64 Ebd., S. 103.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

doch zumindest damit assoziiert, wenn eben von der Wirklichkeit als einem ›Wirbel von Performances‹ die Rede ist. Erfrischend ist dabei jedoch gerade das Ausbleiben einer für den Diskurs typischen Assoziation von Künstlichkeit als Nicht-Authentizität mit einer post-digitalen Situation[65] von Social Media, Smartphone und Internet, die die »Macbook-Poesie« bzw. »Internetprosa« für die Literaturkritik (kultur-)kritisch reflektiert bzw. literarisiert.

So ist auch in *Unsere anarchistischen Herzen* das Smartphone omnipräsent. Wie bei Goldhorn werden z.B. WhatsApp-Chats wiedergegeben, jedoch nicht in ihrer Inszenierung als entfremdete Kommunikationshandlungen ›schonungslos‹ exponiert, sondern zum Gegenstand der Reflexion der Akteur:innen: »Das Lustige ist, ich könnte allen drei mit einem ironischen Daumenhochsmiley antworten, aber ich lasse es. Mir ist nicht nach Lachen zumute, und in echt ist Ironie doch nie besonders witzig, sondern nur ein verbittertes Versteck für das Ungesagte. Ich stehe auf und werfe das Telefon in die Kuhle, die mein Körper hinterlassen hat.«[66] Schon in der Anlage ist Krusches Roman auf einen Austausch ausgerichtet, wechseln sich die homodiegetischen Erzählerinnen Gwen und Charles jeweils ab, treffen etwa auf der Hälfte des Textes aufeinander und bilden fortan eine Gemeinschaft[67], in der die Figuren ihre Haltung konstant reflektieren und dies als Erzählerinnen immer wieder auch sichtbar machen: »Auf einmal habe ich das Bedürfnis, ehrlich zu Charles zu sein, obwohl vielleicht trifft es Ehrlichkeit nicht, ich habe ja nicht gelogen, eher Aufrichtigkeit, ich will nichts stehen lassen, was falsch verstanden werden kann, auch oder gerade, wenn es bedeutet, sich selbst zu entblößen.«[68]

Derartige Textstellen mögen für manche Leser:innen awkward oder cringy sein, in Analogie zu Miranda July lässt sich jedoch auch hier Voelz' These einer Zelebration der Scham bestätigt sehen. Verletzlichkeit wird ausgestellt, durch die Sicherheit der selbst gewählten Gemeinschaft aufgefangen und von einer Schwäche in eine Stärke umgedeutet, wenn etwa Charles auf Gwens Klage darüber, »zu soft für die Welt« zu sein, antwortet: »›Es wird erst zu Veränderungen kommen, wenn die Zarten und Komplexen verstehen, dass sie in Wirklichkeit die Mutigen sind.‹«[69]

Zärtlichkeit wird hier zum Programm (auch) der Darstellung, zu etwas, was zwischen aufrichtigen Individuen stattfindet, die miteinander interagieren und kommunizieren und über ihre Interaktion und Kommunikation sprechen. Damit ist *Unsere anarchistischen Herzen* anders als Goldhorns *Park*, in dem ein Subjekt die Welt um sich herum souverän wahrnimmt und ›schonungslos‹ – und damit eben nicht zärtlich, sondern gewaltsam – beschreibt.

---

65 Zum Begriff der Postdigitalität vgl. etwa Cramer, Florian: »What is post-digital?«. In: APRJA 3 (1/2014), S. 11-24.

66 Krusche: Unsere anarchistischen Herzen, S. 247.

67 Hierin schließt der Roman dann doch an Krusches deutlich experimentelleren Bachmann-Text an, dessen ›Making kin‹-Gedanke dort schon per explizitem Haraway-Zitat im Titel nahegelegt wird. Vgl. Krusche, Lisa: »Für bestimmte Welten kämpfen und gegen andere«. Auf: https://bachmannpreis.orf.at/stories/3047323/ (letzter Abruf 31.01.2022).

68 Krusche: Unsere anarchistischen Herzen, S. 263.

69 Ebd., S. 425.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es ist der *ZEIT*-Rezensentin Anna-Lisa Dieter zu verdanken, gerade diesen Aspekt von Krusches Roman als Beleg für einen »Zeitgeist« (oder eine ›Bewegung‹?) zu lesen, der der »zärtlichen Kraft Großes zu[traut], nämlich patriarchale Unterdrückungsmechanismen zu überwinden.«[70] Eine parallele Lektüre etwa von Șeyda Kurts queerfeministischer Analyse von Beziehungsstrukturen in *Radikale Zärtlichkeit* ließe sich verbinden mit einer Reformulierung postironischer Schreibweisen, in denen »pubertärer Weltschmerz« und »Rührseligkeit« und deren awkwardness bei Krusche zwar (noch) »unpolitisch« bleiben[71], aber darauf verweisen, wie Motive der US-amerikanischen New Sincerity in der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur virulent bleiben. Dabei ist auch die Verhandlung einer neuen, eben postdigitalen Situation, in der Authentizität nicht mehr als Gegenbegriff zur ›unechten‹ Welt der Sozialen Medien positioniert werden kann, eines der dominanten Sujets dieser Literatur:

> »Das von Krusche beschriebene Glitzern, Glänzen, Funkeln, Schimmern, Blinken und Flirren, das sich auf Figuren, Dinge oder die Atmosphäre beziehen kann (letzter Satz des Romans: ›& alles ist so golden‹), erinnert an die Effekte, die Instagram-Fotos verzieren. Der Glitter in diesem Post-Instagram-Roman ist ein Verweis auf seine Künstlichkeit. Was für die Gefällt-mir-Herzen auf Instagram gilt, gilt auch für *Unsere anarchistischen Herzen*: Die Trennung zwischen Inszenierung und Authentizität ist aufgehoben.«[72]

Es zeigt sich also, dass sich die Diskurse der Postironie und New Sincerity fast 30 Jahre nach Wallaces Plädoyer für ›naive Anti-Rebellen‹ entlang von Diskurskonstellationen wie etwa ›Schonungslosigkeit‹ vs. ›Zärtlichkeit‹ aktualisieren. Dabei sind es wie auch in den 1990er Jahren die medialen Rahmenbedingungen, im Fall von Krusche die digitale Gegenwart, die diese zwischen Affirmation und Kritik changierende Aktualisierung erst ermöglichen.

70 Dieter: »Radikal zärtliche Freundinnen«, S. 53.

71 Ebd.

72 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Postmoderne nimmt kein Ende – oder doch? Metamoderne und metamoderne Textstrukturen der Ultraromantik

Stephan Brössel

1. Vom Ende der Postmoderne. Einleitung

Die Frage steht im Raum: Ist die Postmoderne vorbei? Abgeschlossen, überwunden, abgenutzt? Überfliegt man die Forschung zum Thema, so ist der Fall klar: Die Postmoderne ist vorbei. Und doch muss man sich gleichfalls eingestehen: Die Frage steht noch immer im Raum. Warum eigentlich? Warum besteht nach wie vor Bedarf, darüber zu debattieren, wie, wann und womit die Postmoderne an ihr Ende kam?

Wirft man einen Blick auf die aktuelle Literaturproduktion und greift zwei Diskurszentren mit den schillernden Bezeichnungen ›Ultraromantik‹ und ›Metamoderne‹ heraus, so beginnt man zu ahnen, woher dieser Umstand rührt: Das Ende der Postmoderne scheint derzeit nämlich vielmehr *Gegenstand* eines ästhetischen Aushandlungsprozesses zu sein – ist aber eben nicht vollzogen. Das jedenfalls führt Leonhard Hieronymis programmatisch konzipierte Textsammlung aus dem Jahr 2017 geradezu offensiv vor, indem sie gar diesen Aspekt explizit macht: *Ultraromantik*, so ließe sich als These anschließen, lotet die Schnittstelle zwischen der Postmoderne und anders- und neuartigen Textstrategien aus und formiert damit ein für das letzte Jahrzehnt typisches ›Metatext‹-Ungetüm, gekennzeichnet durch den Hang zur Archivierung, die Grundierung als Manifest, Selbstreflexion und -dekonstruktion, den Touch von ›Quirkiness‹ bei gleichzeitigem Rhizom-Charakter, die Spannung zwischen modernem Enthusiasmus und Emphase und postmoderner Gleichgültigkeit – Merkmale, die gesondert oder in Kombination auf die verfahrensgeschichtliche bzw. medienkulturgeschichtliche Gemengelage eines weitläufigen Umbruchs hindeuten, der mancherorts mit dem Begriff der Metamoderne umschrieben worden ist.

Es ergeben sich damit weitere Fragen, die der Beitrag aufrollt und zu beantworten versucht: Wo befinden wir uns in der gegenwärtigen Medienkultur? Wie konzipiert diese sich selbst? Wie ordnet sich ›Kunst‹ in diesen Zusammenhang ein? Was hat es mit der Metamoderne auf sich? Und wie lässt sich vor diesem Hintergrund die Ultraromantik lesen?

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In einem ersten Schritt sollen einige Aspekte zur aktuellen Lage im Literaturbetrieb und insbesondere zur Postmoderne vor dem mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund des Niedergangs des modernen Zeitregimes (nach Assmann) versammelt werden. Eröffnet wird dadurch die Möglichkeit, das ›Ende‹ der Postmoderne vor einem allgemein temporalsemiotischen Codierungszusammenhang zu beleuchten, der die gegenwärtige Situation maßgeblich mitprägt. In einem zweiten Schritt wird der Begriff der ›Metamoderne‹ (nach Vermeulen/van den Akker) nachgezeichnet und der Übergang von der Postmoderne zu einem Nachfolgersystem konturiert. In einem dritten und letzten Schritt folgt die Analyse von Hieronymis *Ultraromantik* innerhalb dieses abgesteckten Feldes.

2. Ist die Zeit aus den Fugen? – ›Die‹ Postmoderne und der Niedergang des modernen Zeitregimes

Die Diskussion rund um die jüngste Literatur und den Literaturbetrieb, um die beteiligten Akteur:innen und ihre Werke sowie um mutmaßlich darin enthaltene Ideologeme läuft in internationalen Feuilletons und in sozialen Netzwerken derzeit auf Hochtouren. Und das spätestens seit Ende 2017. Sie dreht sich insbesondere um zwei Gruppierungen, die Mitte der 2010er Jahre hervorgetreten sind: die selbst ernannten ›Rich Kids of Literature‹ rund um den Korbinian Verlag auf der einen und die Gruppe um Simon Strauß und den ›Jungen Salon‹ auf der anderen Seite. Beide erheben den Anspruch, jeweils den postulierten ›Neuanfang‹ der deutschsprachigen Literatur in Gang gesetzt zu haben: Die ›Rich Kids‹ mit »Selbstbekranzung und Totalerneuerung im Champagnerrausch«[1], mit dem Rückhalt eines »popkulturnahen Verlag[s]«[2], in Hipster-Manier, »irgendwie links, völlig verschiedene soziale Hintergründe, Berliner Mischung, Bohemeanstrich«[3]. Der ›Junge Salon‹ mit »dem Ruch des Elitären, irgendwie bildungsbürgerlich, sich auf einen vorgeblich unpolitischen, reinen Ästhetizismus berufend«[4].

Dabei zeigen sich zwei Aspekte als besonders brisant: Erstens ist dies die ›Politisierung‹ von Literatur hinsichtlich einer ›politideologischen Lesart‹ literarischer Texte und einer Sichtweise auf Autor:innen als politische Agenzien; zweitens der Umstand einer medial breit gefächerten, insbesondere aufgrund des Internets und der sozialen Netzwerke beschleunigten und vor allem hochgradig emotionalisierten Diskursivierung der Problemverhandlung.[5] Beide Punkte sind zwar ernstzunehmende Phänomene, lenken

1 Oertel, Friederike: »Poetische Influencer«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/kultur/literaturbetrieb-poetische-influencer-1.3757625 (letzter Abruf 31.01.2022).

2 Oltermann, Philip: »Germany's Romantic literary revival built on Blade Runner and seven deadly sins«. Auf: https://www.theguardian.com/world/2017/nov/10/compromises-compromise-merkel-generation-reinvents-german-romanticism (letzter Abruf 23.01.2022).

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Süselbeck, Jan: »Die ›Literaturstreitsstafette‹ als ›Medieninszenierung‹? Über die Affektivität von Feuilleton-Debatten und ihr Echo im Internet«. Auf: https://literaturkritik.de/literaturstreitsstafette-als-medieninszenierung-ueber-affektivitaet-feuilleton-debatten-ihr-echo-internet,24817.html (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aber vom kardinalen Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft ab: den literarischen Texten selbst.

Dabei, so der unmittelbare Eindruck, scheint die Medienkultur sich nicht nur im Aufruhr, sondern auch im Umbruch zu befinden. Mit dem Aufkommen der sogenannten Neo- oder Ultraromantik, die als neue literarische Strömungen lanciert werden, macht sich eine Debatte breit, die weniger den Status von Literatur selbst aushandelt als vielmehr ihre Funktionalität (bzw. ideologische Instrumentalisierung) ins Blickfeld rückt. Und das nicht unberechtigt. Etwa von Oltermann (2017) werden antiliberale Tendenzen im ›Jungen Salon‹ erkannt und diskutiert. In einer Reihe weiterer Artikel wird der Frage nachgegangen, ob und inwiefern Strauß »rechte und nationalistische Positionen im deutschen Literaturbetrieb […] salonfähig«[6] macht, inwiefern er die »Agenda der Rechten«[7] bedient, wenn er in seinem Roman *Sieben Nächte* (2017) »Schicksalsgemeinschaften, Geheimbünde, mythologische Verzauberungen, utopische Glutkerne, tiefe Wunden, Schmerz, Hass, Wut, wehende Deutschlandfahnen, Machtgefühle, erhobene Arme und die Sehnsucht nach dem großen Neuanfang«[8] beschwört. Von anderer Warte aus fühlt sich der infolge feuilletonistischer Dynamiken seinerseits als »Schöpfer und Entdecker«[9] der Ultraromantik ausgerufene Leonard Hieronymi übergangen und überhaupt ungehört.[10] Die Dynamik der (im Kern sehr wichtigen) Diskussion ist jedoch in erster Linie dadurch charakterisiert, dass sie sich vom Ausgangspunkt – der literarischen Texte – entfernt und auf selbstreferenzielle Art und Weise Diskursproblematiken zuwendet: Es scheine sich ein »Ressentiment gegen die Kritik an Rassismus Bahn zu brechen«[11], ein Tatbestand, den Süselbeck in die Forderung an die Literaturwissenschaft überführt, verstärkt die »Untersuchung der Effekte solcher emotionalisierender Rhetorik«[12] in den Blick zu nehmen, um, wie er begrifflich pointiert, derartige ›Emotions‹-, ›Affekt‹- und ›Gefühlskulturen‹ analytisch fassbar zu machen. Man bemerkt: Mit diesen ›Kultur‹-Begriffen ist der Objektbereich erweitert von einem Bereich literarischer Texte hin zu einem Bereich literaturkritischer Texte unter anderem in den sozialen Netzwerken. Wie gesagt: Das ist richtig und wichtig, geht es schließlich zum einen um die Sensibilisierung der Literaturwissenschaft für derartige Phänomene und zum anderen um die Frage der Handhabe aufseiten aller Beteiligten. Doch lenken wir die Aufmerksamkeit auf die literarischen Erzeugnisse selbst, so fällt ebenfalls zweierlei ins Auge: die Frage nach einer Selbstpositionierung, besonders in Abgrenzung von dem, das als ›vergangen‹ erklärt wird, und die Anschlussfrage, wo der historische Standort der eigenen Positionierung liegt. Die Selbstpositionierung wird, wie zu ersehen, mit

6 Uthoff, Jens: »Debatte um Schriftsteller Simon Strauß: Kultureller Clash«. Auf: https://taz.de/Debatte-um-Schriftsteller-Simon-Strauss/!5475631/ (letzter Abruf 23.01.2022).

7 Grabovac, Alem: »Debatte zum Schriftsteller Simon Strauß: Treibstoff für die Reaktionären«. Auf: https://taz.de/Debatte-zum-Schriftsteller-Simon-Strauss/!5472546/ (letzter Abruf 23.01.2022).

8 Ebd.

9 Krafft, Charlotte: »Hyperironie«. In: Katharina Holzmann/Sascha Ehlert (Hg.): Das Wetter. The Very Best of Vol. I. Berlin: Korbinian 2018, S. 122-126, hier S. 122.

10 Nachzulesen ist seine Stellungnahme zu dieser Situation im Vorwort zur zweiten Auflage seiner *Ultraromantik*. Hieronymi, Leonhard: Ultraromantik. Berlin: Korbinian 2017.

11 Süselbeck: »Die ›Literaturstreitsstafette‹ als ›Medieninszenierung‹?«.

12 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verschiedenen Schlagwörtern versehen; vor allem aber findet sie vor der Kontrastfolie der Postmoderne statt. Die Standortbestimmung wiederum ist insbesondere vor dem Hintergrund des aktuellen Zeitregimes der Moderne zu lesen bzw. vor dem Hintergrund seines *Niedergangs*. Kurzum – und damit zurück zum Ausgangspunkt: Was ist die Postmoderne? Und was folgt aus dem Niedergang des modernen Zeitregimes?

Als unbedarfte:r Forscher:in blättert man zunächst im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* – und erhält Aufschluss: »Postmoderne. Die auf ein neues Zeitbewußtsein gegründete Gegenwart, verstanden als Folgezeit nach dem Ende einer Sequenz von Epochen gedachte Moderne.«[13] Das ›Zeitbewusstsein‹ basiere auf einem weitreichenden Rückblick verbunden mit der Tendenz zur Archivierung und Umpolung: »Nicht die kulturelle Moderne des 20. Jhs. ist die Epoche, zu der die ›Postmoderne‹ im Kontrast stehen soll, sondern die mit dem Ende des Mittelalters einsetzende Epochen-Sequenz ›Moderne‹, also: die gesamte Mentalitätsgeschichte seit der Frühen Neuzeit.«[14] Die ›Moderne‹ wird also sozusagen gespeichert, angeschlossen und im eigenen Systemzusammenhang verarbeitet. Zugleich kippt das Zeitbewusstsein zwischen dem Spiel mit Vergangenheitsformen der überkommenen Moderne – Archivierung und Umpolung – einerseits und der Expansion und Überfrachtung der Gegenwart andererseits:

> »Mit der Postmoderne wird die in der Moderne auf ein Minimum verengte Gegenwart nun wieder zu einer breiten ›Gegenwart der Simultaneitäten‹ ausgedehnt. Die breite Gegenwart ist eine Dimension des Erlebens, Verhaltens und Handelns, in der die Vergangenheit als beständig abrufbar, reproduzierbar – sozusagen ›in die Gegenwart importierbar‹ – zur Verfügung steht, während die Zukunft – wo nicht gänzlich verschlossen – als ungewiß und oft bedrohlich erlebt wird. Die Literatur der Postmoderne entfaltet sich in dieser Konstruktion von Zeit.«[15]

Es ist daher nur folgerichtig, dass neben der Neukonzeption von Subjektivität eine temporale Selbstreflexion als wesentliches Signum diagnostiziert werden kann: Was bin ich, und was bin ich in der Zeit? Eine ›Gegenwart der Simultaneitäten‹ könne als »Produkt eines Subjekt-Typus [verstanden werden], der zu schwach ist, um eindeutige Selektions-Entscheidungen zu treffen.«[16] Oder auch könne die Postmoderne als »Verlust der Fähigkeit identifiziert [werden], vielfache Erfahrungen in ›übergreifenden Erzählungen‹ (Lyotard) mit allgemeinem Verbindlichkeitsanspruch zusammenzufassen.«[17] Zur Folge habe dies eine ›Krise der Repräsentation‹ aufgrund der Unfähigkeit dieses Subjekts, »die Welt der Dinge zu erfahren und in verschiedenen medialen Dimensionen darzustellen«[18]. ›Subjektivität ohne Objekt‹, die Krise der Repräsentation, die breite Gegenwart und die Reflexion von Zeit – alles das lässt sich am »mehrfach codierten Spiel mit Gattungstraditionen«[19] ablesen, am ausgeprägten »Zitat- und An-

13 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Postmoderne«. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3, Berlin: de Gruyter 2007, S. 136-140, hier S. 136.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 137.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 139.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

spielungscharakter« und am »Bedürfnis nach Dechiffrierung und Kommentierung«[20]. Technologismus, Dehumanisierung, Erotizismus, Fragmentarisierung, Offenheit und Hybridisierung (Ihab Hassan) weisen ebenfalls in diese Richtung. Gleiches gilt für den betonten Konstruktivismus und die Erzeugung von ›Hyperrealitäten‹, die aus der »Substitution des Realen durch Zeichen des Realen«[21] resultieren Es ließen sich – allein für den deutschsprachigen Bereich – zahlreiche weitere Positionen und Merkmalszuschreibungen von Brinkmann und Heißenbüttel, über Rühmkorf, Süskind und Ortheil bis hin zu Petersdorff und Sloterdijk ergänzen.[22]

Zu konstatieren ist: Von ›der‹ Postmoderne zu sprechen, wird der Sachlage nicht gerecht. Vielmehr scheint sich die Übereinkunft durchzusetzen, dass es sich dabei um ein ›Buzzword‹ für ein heterogenes und vielschichtiges Feld handelt, das mit nur einer Zuschreibung unzureichend erfasst wäre. Hassan, Baudrillard, Fiedler, Jameson usw., wie auch die genannten deutschsprachigen Autoren – sie alle verweisen auf wesentliche Sphären der Postmoderne, ohne dass diese aber auf einen Nenner gebracht werden könnten. Dabei ist aus heutiger Sicht entscheidender, dass das viel beschworene Ende überhaupt nicht leicht zu fassen ist, sich eher Momente der ›Umpolung‹ ausfindig machen lassen, Richtungsweisungen und Umdeutungsprozesse, Sinnneuzuschreibungen, kurz: strukturell greifbare Momente der reflexiven Auseinandersetzung mit der ›Moderne‹ und der ›Postmoderne‹.

Temporale Selbstreflexion, die in der Postmoderne eine neue Dimension erreicht und sich mit deren ›Ende‹ fortsetzt, ist in dieser Hinsicht in einem größeren Beziehungsgefüge zu lokalisieren – nämlich als Kulminationspunkt eines strukturell greifbaren Übergangs von der Postmoderne in einen anderen Systemzustand. Als strukturbildendes Merkmal ist sie aus der gegenwärtigen Literatur nicht wegzudenken, ja, sie ist zentral. In einem der genannten Beiträge zur aktuellen Literaturdebatte liest man von »Present Shock«, von »kulturpessimistischer Krisenrhetorik«, von »Totalisierung der Gegenwart«, »Nowness« und einer Kultur der »Jetztzeitigkeit«[23]. Ganz unterschiedliche literarische Texte greifen die Reflexion von Zeit auf und setzen sie bedeutungstragend ein: Daniel Kehlmanns *Du hättest gehen sollen* (2016), Marc-Uwe Klings *Qualityland* (2017), Leif Randts *Planet Magnon* (2015), Hendrik Otrembas *Kachelbads Erbe* (2019) und Hieronymis *Ultraromantik*, um nur die bekanntesten zu nennen. Zeitreflexion und Selbstpositionierung sind aktuell unlösbar miteinander verschränkt.

In einem breiteren kulturtheoretischen und -geschichtlichen Zusammenhang spricht Aleida Assmann vom Niedergang des modernen Zeitregimes. Was einst das Brechen mit der Zeit und die Zeitstufendifferenzierung war, die Fiktion des Anfangs, die kreative Zerstörung der Vergangenheit und das Bewahren der Vergangenheit im Historischen, die Beschleunigung mit einhergehender ›Verkürzung der Gegenwart‹ und impliziertem Fortschrittspostulat – alles das wird (tendenziell) über Bord geworfen, neu definiert oder zumindest kritisch revidiert. Seit den 1980er Jahren, so

20 Ebd.

21 Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Berlin: Merve 1978, S. 9.

22 Vgl. Wittstock, Uwe: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam 1994.

23 Alle Zitate aus: Süselbeck: »Die ›Literaturstreitsstafette‹ als ›Medieninszenierung‹?«.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Assmann, befindet sich das moderne Zeitregime in einer Krise, um das Jahr 2000 herum haben sich »Konturen einer neuen Zeitorientierung herausgebildet«[24]: Die Zeit sei »aus den Fugen!«[25]. Die Zukunft wird als Bedrohungsszenarium gedacht, die Vergangenheit kann nicht abgeschlossen werden, die Gegenwart expandiert in eine breite diachrone und synchrone Simultaneität. Wie schon Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Artikel im *Reallexikon* (nebst einschlägigen Forschungsbeiträgen[26]) hebt auch Assmann auf ein »Zeit-Chaos«[27] ab, das mit »gegenwärtiger Desorientierung« und neuer »Memorialkultur« vermengt sei – ein Reflexionsmoment der »Betonung der Gegenwart«[28], von der aus ›Vergangenheit‹ und ›Zukunft‹ zu re-modellieren seien:

> »Diese Krise hat vor allem mit neuen Formen des Umgangs mit der Vergangenheit zu tun, die neuerdings im großen Stil gesellschaftlich wiedereingesetzt und für die Konstruktion von Identitäten reklamiert wird. Wohin wir schauen, werden Erfahrungsraum und Erwartungshorizont überbrückt und Vergangenheit und Gegenwart wieder eng miteinander verkoppelt.«[29]

Interessant dabei: »Das moderne Zeitregime ist nicht gänzlich außer Kraft gesetzt, aber im Zuge der Pluralisierung von Zugängen zur Vergangenheit in bestimmte Schranken verwiesen.«[30] Mit dem Abschied des modernen Zeitregimes sei es die selbst auferlegte und vornehmliche Aufgabe der Gegenwartskultur, die drei Zeitstufen in ein neues »ausgewogenes Verhältnis zu bringen«[31]. Neuartige Probleme und Problemlösungsansätze jedenfalls finden sich Assmann zufolge in der Kompensationstheorie, der Reparatur von ›Modernität‹ und der Revision der Kategorien ›Kultur‹, ›Identität‹ und ›Gedächtnis‹ – alles dies ›Felder‹, in denen das »offene[…] Abenteuer«[32] einer Neujustierung des Konzeptes von ›Zeit‹ bestritten werde, verbunden mit den Fragen, was wir von der Vergangenheit und der Zukunft erwarten, und auch, was Vergangenheit und Zukunft von uns wollen.[33]

Vor diesem generellen Hintergrund gewinnen Aussagen, wie die folgenden, besonderes Gewicht: »Postmodernism is dead … but something weirder has taken its place.«[34] Gleiches gilt auch für vorsichtigere Stimmen: »We do not wish to suggest that all postmodern tendencies are over and done with. But we do believe many of them are taking

---

24 Assmann, Aleida: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des modernen Zeitregimes. München: Hanser 2013, S. 246.

25 Ebd., S. 247.

26 Vgl. Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Berlin: Suhrkamp 2010 u. Ders.: Nach 1945 – Latenz als Ursprung der Gegenwart. Berlin: Suhrkamp 2012.

27 Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen, S. 265.

28 Ebd., S. 272.

29 Ebd., S. 280.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 323.

32 Ebd.

33 Vgl. ebd., S. 324.

34 Searle, Adrian: »Altermodern Review. The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet«. Auf: https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

another shape, and […] a new ›sens‹, a new meaning [Herv.i.O.]«[35]. Also: Temporale Selbstreflexion ist genau hier verankert, in einem Reflexionsmoment, das Übergänge ›zum Thema‹ hat, Umbrüche gar, die paradoxerweise prozessual und nicht abrupt gedacht werden, zwar diskontinuierlich sind, aber eingebettet in tieferliegenden Kontinuitätslinien.[36]

Wir wären damit bei der Frage angelangt, wie Literatur sich in diesem Rahmen verhält: Wie diskursiviert sie derartige Probleme als eine Form der ästhetischen Kommunikation und welche Lösungsvorschläge unterbreitet sie? Anders gefragt: Welche Strukturen bildet sie aus und wie verhält sie sich zu vorgegebenen Strukturmodellen, z.B. hinsichtlich der Ästhetiken der Identität und der Gegenüberstellung[37]? Und um das entscheidende Stichwort zu nennen: Was hat es eigentlich mit der ›Metamoderne‹ auf sich?

3. Metamoderne, Metaxis, Neoromantik: Textuelle Reflexionsmomente als Umbruchsstruktur

Angenommen sei: Die Ultraromantik in ihrer codierten Form als schriftlich fixierte Textkompilation, veröffentlicht von Leonhard Hieronymi, ist als Variante der Metamoderne zu beschreiben. Sie setzt sich poetologisch von der Postmoderne ab und fügt sich zugleich strukturell ein. Bevor wir demnach also auf die konkrete Beschaffenheit literarischer Diskursivierung anhand des Beispiels zu sprechen kommen können, wäre dieses kontemporäre diskursive Setting zu kartografieren. Und der Anschluss zu den bisherigen Gedanken liegt durchaus auf der Hand: Die ›Metamoderne‹ bringt Texte hervor, die Reflexionsmomente als Strukturen des Umbruchs thematisieren. »Metamodernism moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find. […] Like a donkey it chases a carrot that it never manages to eat because the carrot is always just beyond its reach.«[38] Welch ein starkes Bild. Die Metamoderne ist der Esel, der der Karotte nachjagt, in dem Bewusstsein, sie niemals erreichen zu können. In Texten ergibt sich eine ›Schwebe‹, ein Moment des ›Schwankens‹ und des ›Vielleicht‹ – und vielleicht gar der Ausdruck einer Sehnsucht: »[T]he metamodernism discourse consciously commits itself to an impossible possibility.«[39] Die Beobachtung, die Vermeulen/van den Akker vor bereits über zehn Jahren gemacht haben, ist – so muss man auch mit Blick auf die weitere Entwicklung in den 2010er Jahren in Deutschland eingestehen – zutreffend. Welches Konzept entwerfen die Autoren?

35 Vermeulen, Timotheus/van den Akker, Robin: »Notes on metamodernism«. In: Journal of Aesthetics & Culture 2 (2010), S. 1-14, hier S. 4.

36 Vgl. stellvertretend für die Erfassung dieser ›paradoxen‹ Situation Hutcheon, Linda: The Politics of Postmodernism. New York/London: Routledge 2002, S. 165-166 u. S. 181.

37 Zu den Ästhetiken der ›Identität‹ und der ›Gegenüberstellung‹ vgl. Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: UTB 1981, S. 408-419.

38 Vermeulen/van den Akker: »Notes on metamodernism«, S. 5.

39 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sie …

- … setzen die Metamoderne äquivalent mit einer ›Struktur des Gefühls‹, die von postmodernen Organisationsformen abweicht und gleichfalls vielfältig in Erscheinung tritt;[40]
- … differenzieren bei ihrer Bestimmung die Ebenen des Epistemologischen, Ontologischen und Historischen;[41]
- … nennen Schlagwörter wie ›Mythos‹, ›Metaxis‹, ›Melancholie‹, ›Exhibitionismus‹, ›informierte Naivität‹, ›pragmatischer Idealismus‹ und ›Quirkiness‹;[42]
- … schreiben der Metamoderne ein Oszillationsmoment zwischen modernem Enthusiasmus und postmoderner Ironie zu, zwischen Hoffnung und Melancholie, Naivität und Scharfsinn, Empathie und Apathie, Einheit und Pluralität, Totalität und Fragmentierung, Anschaulichkeit und Mehrdeutigkeit;[43]
- … verbinden schließlich die Metamoderne mit den Begriffen des ›New romanticism‹ und des ›Neoromanticism‹.[44]

Wie zu erahnen, ist ›Metamoderne‹ gleichbedeutend mit einem (Selbst-)Bewusstsein um die eigene Position in der (Medienkultur-)Geschichte. Sie impliziert die Reflexion der eigenen Situierung in Auseinandersetzung mit Moderne und Postmoderne und hebt auf die Installation einer Metaebene ab, auf der spezifische Struktureinheiten realisiert und als solche thematisiert und verhandelt werden, namentlich jene ›Schwebe‹ in Form einer Umbruchsstruktur: Postmoderne Strukturmuster und Konzepte laufen durchaus noch mit, ebenso wie Muster und Konzepte der Moderne – genau diese Gemengelage jedoch generiert neuartiges Bedeutungspotenzial: »Each time the metamodernism enthusiasm swings toward fanaticism, gravity pulls it back toward irony; the moment its irony sways toward apathy, gravity pulls it back toward enthusiasm.«[45] Historisch gesehen könnte – bei einigen eingestandenen Überschneidungen[46] – die Metamoderne als Nachfolgersystem der Postmoderne gelten: Sie kann jene überhaupt nur reflexiv mitverhandeln ›aufgrund‹ der Dominanzphase der Postmoderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in den 1990ern, spätestens in den 2000er Jahren in einer Reduktionsphase auslief. In epistemologischer Hinsicht ist jedoch entscheidend, dass eben postmoderne Konzepte ›in Kombination‹ mit alternativen Konzepten die Basis eines andersartigen Systems formieren. Ontologisch gesehen – also den semiotischen ›Output‹ betreffend – stehen metamoderne Texte demnach also ›dazwischen‹: zwischen Moderne und Postmoderne. Sie sind geprägt durch die Struktur der Meta-

40 Vgl. ebd., S. 2.
41 Vgl. ebd., S. 2 u. 6.
42 Vgl. ebd., S. 5-6 u. 12.
43 vgl. ebd.
44 Vgl. ebd., S. 8-12.
45 Ebd., S. 6.
46 Vgl. die genannten Titel von Medientexten der ›Master‹- und ›Ultralist‹ bei Hieronymi: Ultraromantik sowie die in ihrer historischen Rahmung stellenweise fragwürdige Studie von Boehm, Robert: Jenseits der Postmoderne. Die Geburt der Metatragödie. Baden-Baden: Tectum 2020.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

xis[47]. Man müsste ergänzen: Es geht um poetologische und axiologische sowie um strukturelle und medienkulturgeschichtliche Gesichtspunkte. Denn ganz offenkundig wird mit Blick auf die deutschsprachige Literatur etwa seit dem Jahrhundertwechsel und verstärkt seit der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts ein massiver Aufwand betrieben, sich von der Postmoderne abzugrenzen und neu zu positionieren; einhergehend freilich mit Werteneusetzungen und der Umsemantisierung von Werten. Eben daher rühren die terminologischen Schwankungen, die ja durchaus an postmoderne Begriffsbildungen und Wertesetzungen andocken. Die Postmoderne scheint in historischer Perspektive tatsächlich überwunden. Es finden sich zwar, auch in den 2010er Jahren noch, Ausläufer wie Benjamin Steins *Replay* oder Ulrich Hofmanns *The End*[48]. Gleichzeitig sind jedoch – und dies ausdrücklich bei aller Bezüglichkeit zur Postmoderne – neuartige literarische Strukturen zu beobachten (wie in Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und Schatten* [2008], Randts Romanen *Planet Magnon* und *Allegro Pastell* [2020], Klings *Qualityland*, Otrembas *Über uns der Schaum* [2017] und *Kachelbads Erbe* oder eben Hieronymies *Ultraromantik*). Mit ›a new structure of feeling‹ müsste daher so etwas wie ein ›Stimmungsbild‹ ebendieser Lage gemeint sein. Oder anders gesagt: Es handelt sich um bestimmte literarästhetische und literaturbezogene Strukturen, die retrospektiv angelegt sind, bekannte Strukturmuster applizieren, sie zugleich jedoch metareflexiv unterminieren oder erodieren, und ebendiesen, den eigenen Status metaisieren, indem sie semiotisch eine Metaebene einziehen, »von der aus

47 Herleitungen des Begriffes findet sich bei Falconer, Liz: »Metaxis. The Transition between Worlds and the Consequences for Education [Research Repository. University of the West of England Bristol]«. Auf: https://uwe-repository.worktribe.com/output/957720/metaxis-the-transition-between-worlds-and-the-consequences-for-education (letzter Abruf 23.01.2022). u. Linds, Warren: »Metaxis. Dancing (in) the in-between«. In: Jan Cohen-Cruz/Mady Schutzman (Hg.): A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics. New York/London: Routledge 2006, S. 114-125, hier S. 114-115.

48 Vgl. Brössel, Stephan: »Wirklichkeitsbrüche. Theorie und Analyse mit Blick auf Texte der Frühen Moderne und Postmoderne«. In: Studia Germanica Posnaniensia 34 (2013), S. 173-186, hier S. 182-184 u. ders.: Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 80-82.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Metareferenz erfolgt«[49]. Eine ›neue Gefühlsstruktur‹ wäre dann der ›Effekt‹, der mit dieser Anordnung einhergeht.

Aufhorchen lässt bei alledem der Bezug zur Romantik. Mit ›Neoromantik‹ verbinden Vermeulen/van den Akker Novalis' Postulat der ›Romantisierung‹ mit dem Romantik-Konzept bei Isaiah Berlin und heben auf »the Romantic attitude«[50] ab, eine ›Haltung‹, die sie als Oszillation zwischen verschiedenen Polen begreifen. Sie ziehen diese Argumentation an einer strukturellen Analogie auf, die sie zwischen dem Literatursystem der (deutschen?) Romantik und Neuansätzen einer ›romantischen Konzeptualisierung‹ der jüngsten Medienkultur beobachten und die in diversen Kunstformen und einer großen Stilvielfalt in verschiedensten Medien zutage tritt. Als Beispiele nennen sie David Lynchs Film Blue Velvet (USA 1995), David Thorpes Gemälde *Covenant of the East* (2003) oder verschiedene Fälle aus der Architektur.[51] Das Resümee: »What these strategies and styles have in common with one another is their use of tropes of mysticism, estrangement, and alienation to signify potential alternatives; and their conscious decision to attempt, in spite of those alternatives‹, untenableness.«[52] Mystizismus, Entfremdung, Alienation eröffnen das Feld alternativer Paradigmen, das gleichermaßen aufgebaut und als unhaltbar bestimmt wird – eine ›oszillierende Spannung‹, die sich daraus ergibt mit einem positiven Grundzug des ›Verlangens‹[53]. ›Neoromantik‹ solle demzufolge aufgefasst werden als »re-signification«[54] der Romantik, nicht als deren ›Wiederaneignung‹, sondern als ›Neurelationierung‹ von Zeichenrepertoires und ihrer Bedeutungen.

Dabei bleibt freilich noch immer offen, wie genau solche Strukturen aussehen und der metamoderne Text beschaffen ist und ›funktioniert‹: Was etwa hat *Der Sexualkristall* oder *Formalin* – um einmal die beiden Erzählungen in *Ultraromantik* zu nennen – mit der Romantik zu tun? Was mit der Metamoderne? Inwiefern lassen sich darin metamoderne

49 Wolf, Werner: »Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien«. In: Janine Hauthal (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen, Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 25-64, hier S. 38. Die Metareferenz (oder: Metareflexivität) kann verstanden werden als »Sonderfall der Selbstreflexivität, bei der innerhalb eines semiotischen Systems von einer Metaebene Aussagen […] über dieses System als solches oder über Teilaspekte desselben gemacht oder impliziert werden. Dergleichen Metaaussagen setzen das Bewußtsein von der Natur des Aussageobjektes nicht als natürlich gegebenes, sondern als (Teil) eines semiotischen Systems voraus.« (Ebd.) Mit Krah gesprochen sind derartige Metatexte – also Texte, die solcherart selbstreflexive Metastrukturen aufweisen – vornehmlich dann anzutreffen, wenn Strukturwandlungsprozesse einsetzen: »Als These sei formuliert, dass eine Thematisierung und Diskussion sich besonders an den historischen Orten finden dürfte, an denen das jeweilige Literatursystem eben nicht als statisches, selbstverständliches erscheint – letztlich also in Kontexten, die im Zusammenhang mit literarischem (medialem) Wandel stehen […]: als Phänomen literarischer Verunsicherung des Gegebenen, als Forcierung/Propagierung oder Verhinderung/Ausblendung von Wandel.« (Krah, Hans: »Einführung«. In: Zeitschrift für Semiotik 27, (1-2/2005), S. 3-21, hier S. 9; vgl. auch S. 12).

50 Vermeulen/van den Akker: »Notes on Metamodernism«, S. 8.

51 Vgl. ebd., S. 11-12.

52 Ebd., S. 9.

53 Vgl. ebd., S. 10.

54 Ebd., S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

reflexive Umbruchstrukturen wiederfinden, wie das, was Vermeulen/van den Akker ›atopische Metaxis‹[55] nennen?

4. *Ultraromantik*: Von Manifesten, magischen Ringen in Zeitreisekapseln und Damien Hirst als Hologramm

Der Ausgangspunkt dieses Beitrags bestand darin, dem viel beschworenen Ende der Postmoderne nachzugehen. Man trifft dabei inzwischen, so lässt sich unschwer erkennen, unweigerlich auf den Sammelbegriff der Metamoderne, der deshalb attraktiver als Alternativbegriffe wie Digi- oder Pseudomoderne[56], Hypermoderne[57], Automoderne[58] oder Altermoderne[59] ist, da er – wenngleich selbst recht vage – u.a. auf ein temporalreflexives Kernmerkmal von Medientexten der aktuellen Gegenwartskultur abhebt: die Installation nämlich von Umbruchsstrukturen als tragende Säulen des Bedeutungsaufbaus. Metafiktionalität scheint daher ein deutliches Kennzeichen derartiger Texte zu sein[60]. Während mit den genannten Alternativkonzepten entweder zu weite Felder (Hypermoderne) oder zu enge (Digimoderne) abgesteckt werden, bietet diese Kategorie insofern heuristischen Mehrwert, als die ihr zugeschriebenen Merkmale es erlauben, strukturelle Analogien in Medientexten aufzuspüren, die auf eine einzeltextübergreifende Systemlage hindeuten. Und sie erscheint nicht allein als wissenschaftliches Konzept tragfähig, sondern hat sich in der Semiosphäre der Künste zunehmend Bahn geschlagen, abzulesen an der Tendenz zum Ausruf von Manifesten, die mutmaßlich immer dann als Textform genutzt werden, wenn die allgemeine Systemlage ›zu heiß‹ wird bzw. Dynamiken der Peripherie stabil angelegte Texte und Codes des Zentrums bedrohlich in Bedrängnis bringen.[61]

Manifeste lassen sich in dieser Hinsicht als Texte auffassen, die Dynamiken zu regulieren versuchen, indem sie sie anfeuern und zugleich in bestimmte konzeptuelle Richtungen lenken. Sinnfällig ist dahingehend ein Beitrag, den Luke Turner 2011 im direkten Anschluss an Vermeulen/van den Akker vorgelegt hat. Turner listet in wort- und bildstarker und meistenteils unverständlicher – man möchte sagen: ›metamoder-

55 Vgl. ebd., S. 12.

56 Vgl. Kirby, Alan: Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture. New York/London: Continuum 2009.

57 Vgl. Lipovetsky, Gilles: Hypermodern Times. Cambridge: Polity Press 2005.

58 Vgl. Samuels, Robert: »Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education«. In: Tara Mcpherson (Hg.): Digital Youth, Innovation, and the Unexpected. Cambridge/MA: The MIT Press 2008, S. 219-240.

59 Vgl. Bourriaud, Nicholas (Hg.): Altermodern. Tate Triennal 2009. London: Tate Publishing 2009.

60 Vgl. Boehm: Jenseits der Postmoderne, S. 15. Zu weiteren mutmaßlichen Kennzeichen metamoderner Texte vgl. ebd., S. 13-25.

61 Zu den Begrifflichkeiten rund um die Semiosphäre und ›kalten‹ und ›heißen‹ Zonen vgl. Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 163-202 u. Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt: Fischer 2012, S. 128-137.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ner‹[62] – Manier acht Punkte, deren erster sogleich den entscheidenden Impuls setzt: »1. We recognise oscillation to be the natural order of the world.«[63] – Die Metaxis, das Oszillierende, Schillernde, Schwebende also; und dies gewissermaßen als Leitlinie gesetzt. Denn, so heißt es weiter: »3. Movement shall henceforth be enabled by way of an oscillation between positions, with diametrically opposed ideas operating like the pulsating polarities of a colossal electric machine, propelling the world into action.«[64] Auch Turner positioniert die Metamoderne also epistemologisch zwischen Moderne und Postmoderne, an denen sie sich gleichermaßen bedient und absetzt (vgl. auch Punkt 2 seines Manifests): daher rührt die Oszillation, die bereits bei Vermeulen/van den Akker anklingt. In der Allegorie der Maschine, so liest man, fordert Turner das Moment der Oszillation als Erzeugungsmechanismus ein. Sie rufe ›unvollständige Systeme‹ hervor, ermögliche Blicke in ›versteckte polare Außenbereiche‹, wobei das Schwanken zwischen verschiedenen (ideellen) Positionen entscheidend sei, ebenso wie die schillernde Verschaltung von ›Unmittelbarkeit‹ und ›Abwesenheit‹, von ›Nostalgie‹ und ›Futurismus‹. Gerade Kunst sei prädestiniert zur Semiotisierung metamoderner Ideen, und mehr noch: Es sei ihre Aufgabe, »to explore the promise of its own paradoxical ambition by coaxing excess towards presence.« Sie basiere auf einer »scientific-poetic synthesis« und vereine ›informierte Naivität‹ mit ›magischem Realismus‹. Turner plädiert schließlich für einen ›pragmatischen Romantizismus‹. Metamodernismus solle daher – ganz gemäß dem Credo: »We must go forth and oscillate!« – definiert werden als »the mercurial condition between and beyond irony and sincerity, naivety and knowingness, relativism and truth, optimism and doubt, in pursuit of a plurality of disparate and elusive horizons.«[65]

Nun ist an dieser Stelle ja die Hypothese aufgestellt worden, dass die Metamoderne im deutschsprachigen Raum ebendarin ihr Kernmerkmal aufweist, die Postmoderne mitzudenken und genau dadurch die Unentschiedenheit über deren Ende textstrukturell aufzurufen. Und das ist der springende Punkt: Metamoderne (literarische) Strukturen sind Textstrukturen, die – in ihrem Anspruch auf Oszillation und vornehmlich in temporalreflexiver Ausformung – diesen Umbruch in einen anderen Systemzustand poetologisch aushandeln.

Leonhard Hieronymis *Ultraromantik*, 2017 (und 2018) im Korbinian Verlag erschienen, enthält neben einem Vorwort, ein dreiteiliges Manifest (!) inklusive ›Master‹- und ›Ultralist‹ (mit Referenztiteln) sowie zwei literarische Texte. Hervorzuheben sind die überbordenden Titel, und der insgesamt sprachlich ausgeschmückte Paratext. Die Anführungszeichen auf der ersten Seite und auf der Rückseite des Buchdeckels markieren den Text als ›Rede aus einem Guss‹. Gestaltet ist das Büchlein in einem akzentuierten

62 Es haben sich Foren gebildet, in denen ›Übersetzungen‹ des Manifestes vorliegen, so etwa auf *reddit.com*: »Metamodernism in layman's terms«. Auf: https://www.reddit.com/r/askphilosophy/comments/2j7u0n/metamodernism_in_laymans_terms/ (letzter Abruf 23.01.2022).

63 Turner, Luke: »Metamodernist//Manifesto«. Auf: www.metamodernism.org/ (letzter Abruf 23.01.2022).

64 Ebd.

65 Alle Zitate: Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und teils invertierten Schwarz-Weiß-Design.[66] Auch in semantischer Hinsicht fallen die Paratexte ins Auge: »Vorwort zur zweiten Auflage. Das zweite Jahr oder der Sieg der Honigdachse«[67]. Oder: »Dies ist das Manifest der Ultraromantik inklusive einer Erklärung und der Master- und Ultralist, worin Leonard Hieronymi die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus den Fängen ihrer eigenen Lethargie befreit.«[68] Der Gestus, den Vermeulen/van den Akker anhand einer breiten Quellenlage aufzuspüren versuchen und der sich bei Turner in actu vorfindet, wird demnach erkennbar von Hieronymi appliziert und in den programmatischen Begriff der ›Ultraromantik‹ transponiert. Auch die Kompilation bestehend aus literaturbezogenen und literarischen Texten, wie sie der Berliner Autor vorlegt, verfolgt den Anspruch auf künstlerische Neuausrichtung. »Sapienti sat!«[69] – Für den kritischen Blick des nichteingeweihten Literaturwissenschaftlers jedoch offenbart sich im Manifest dreierlei als kennzeichnend:

Erstens ist dies die selbst auferlegte Regulationsfunktion und poetologische Selbstverortung.[70] Die Ultraromantik, so betont Hieronymi gleich im ersten Satz des Vorworts, sei »eine neue literarische Bewegung, die die zeitgenössische deutschsprachige Literatur retten sollte«[71]; das Manifest sei dazu da, die »Gegenwartsliteratur aus den Fängen ihrer eigenen Lethargie«[72] zu befreien. ›Ultraromantik‹ wird also in den Worten Jurij Lotmans als Semiosphäre entworfen, ausgestattet mit Zeichen, Codes, Texten und Zeichennutzer:innen. Wenn sich Hieronymi im Nachfolgenden dann für Fiktionen als Mittel der Wahrheitsfindung stark macht und die Ultraromantik zusammensetzt aus den jeweiligen Verständnisweisen von ›Romantik‹ und ›Science-Fiction‹, wenn er dies zusammenführt mit dem Augmented-Reality-Konzept, mit Cyberpunk und einem Konzept von ›Heimat‹, dann legt er eine poetologische Stoßrichtung fest, die er explizit macht, indem er sie programmatisch konkretisiert. Wie gesagt: Die Maßnahme trägt klar regulative Züge, nicht nur dem eigenen Anspruch nach, sondern auch auf Ebene einer kultursemiotischen Auswertung. Denn, so wird offensichtlich, die ›neueste‹ Gegenwartsliteratur (zu der sich Hieronymi mit seiner Produktion zählt) ist sich ihrer eigenen Position bewusst, ja, sie bindet den Metadiskurs über Redeweisen und -gegenstände ausdrücklich in den eigenen Kontext ein. Belegt auch durch das folgende Eingeständnis: »Schnelligkeit, große Handlungssprünge und postmoderne Merkmale sind der Ultraromantik nicht fremd. Im Gegenteil. Die Ultraromantik scheut die Postmoderne nicht, sie ist ihr egal. Wenn es um die Postmoderne oder den Poststrukturalismus geht, kennt die Ultraromantik keinen Intellekt, dann fehlt ihr der Antrieb zur

66 Vgl. auch das (allgemeine) Corporate-Design anhand von publizierten Titeln des Korbinian Verlages. Auf: https://korbinian-verlag.de/(letzter Abruf 23.01.2022).

67 Hieronymi: Ultraromantik, S. 10.

68 Ebd., S. 25.

69 Ebd., S. 109.

70 Den Hang zur Textsorte des Manifests unterstreicht Hieronymi auch an anderer Stelle (vgl. Ders.: Materialien zur Kritik Jodie Fosters. Berlin: Korbinian 2020.), wo er auf die in den 1990er Jahren »beginnende Starre des Erzählens« (S. 5) eingeht und eine ›ekstatische Wahrheit‹ fordert: »das Manipulieren von Techniken, von Stil und Bildern« (S. 7).

71 Hieronymi: Ultraromantik, S. 7.

72 Ebd., S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auseinandersetzung.«[73] Was also ist die Ultraromantik? In den Worten Hieronymis: »[E]igentlich nichts Neues, sie ist bloß eine Sehnsucht, also ein Phänomen, das sich […] ewig im Kreis dreht und wiederholt.«[74] Dazu greift sie – zumindest laut Programm – die ›Romantik‹ auf und verbindet sie mit Elementen des Science-Fiction-Genres. Und sie lässt die Postmoderne sozusagen epistemologisch ›mitlaufen‹.

Dies aber muss zweitens klar hervorgehoben werden: Die Postmoderne wird nicht zur Vergangenheit erklärt (wie es dem Zeitregime der Moderne eigen wäre), sondern zu einem anderen System, einem alteritären ›Zeichenraum‹ deklariert. Überhaupt wird sie explizit genannt. Das bedeutet zum einen, dass eine Auseinandersetzung mit ihr anscheinend als notwendig erachtet wird (denn ansonsten würde man eben nichts darüber lesen können). Zum anderen besteht die Auseinandersetzung vor allem in der eigenen Selbstpositionierung: Die Existenz postmoderner Diskurse wird eingestanden und akzeptiert. Die Auseinandersetzung wird angestoßen und zugleich unterminiert. Das ist auch der Grund für die besondere Beachtung postmoderner Elemente.

Drittens das immense Archiv: Master- und Ultralist sind hierarchisiert und umfassen einen – gemessen am schmalen Umfang des Buches – auffallend großen Bestand an Referenzwerken. Die höherrangige Masterlist enthält acht kommentierte Titel aus den Bereichen Film, Musik und Literatur der Jahre von 1977 bis 2013: Blade Runner (1982, R. Scott), *The Enchanter Persuaded* (2006, S. Caves), *Eine Milliarde Jahre vor dem Weltuntergang* (A. u. B. Strugazki, 1977), E. T. The Extra-Terrestrial (1982, S. Spielberg), The Wild Blue Yonder (2005, W. Herzog), *Upstream Color* (2013, S. Carruth), *Ich werde hier sein im Sonnenschein und Schatten* (2008, C. Kracht) und Donnie Darko (2001, R. Kelly).

Komplettiert werden diese ›Mastertitel‹ durch eine ergänzende Ultralist, die das Spektrum noch einmal erweitert. Eine Auswahl: *Kongres Futurologicny* (1971, S. Lem), *Die Schule der Atheisten* (1972, A. Schmidt), *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972, D. Bowie), Solaris (1972, A. Tarkowskij), *Eumeswil* (1977, E. Jünger), Star Wars (1977, G. Lucas), *Transpluto* (1982, H. W. Franke), Ghostbusters (1984, I. Reitman), *It* (1986, S. King), The Terminator (1984, J. Cameron), Back to the Future (1985, R. Zemeckis), *Maria Schnee. Eine Idylle* (1988, E. Henscheid), *Selected Ambient Works Volume II* (1994, Aphex Twin), *Die Zerstörung der europäischen Städte* (1994, H. Krausser), *Post* (1995, Björk), *Rushmore* (1998, W. Anderson), *Rave* (1998, R. Goetz), The Virgin Suicides (1999, S. Coppola), *Kid A* (2000, Radiohead), *You Shall Know Our Velocity* (2002, D. Eggers), Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004, M. Gondry), The Dark Knight (2008, C. Nolan), WallE (2008, A. Stanton), *Indigo* (2012, Clemens J. Setz), *Ultraviolence* (2014, Lana del Rey), The Lobster (2015, Y. Lanhimos), *Planet Magnon* (2015, L. Randt), *Über uns der Schaum* (2017, H. Otremba), *Stella Maris* (2017, I. Feimer). Allein durch diese Zusammenstellung lässt sich erahnen, auf welche Konzepte, Denkmodelle, Genremuster und Ästhetiken die Ultraromantik abzielt: elektronisch-sphärische Musik (Ambient und Techno), dystopische Werke, Liebesgeschichten mit verworrenen Paarbeziehungen, skeptische Superhelden, philosophische Science-Fiction, amerikanische

73 Ebd., S. 30.

74 Ebd., S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Popkultur der 1980er Jahre usw. – das Ganze in Form eines »intermediale[n] Baukasten[s]«[75]. Die Kommentare legen den jeweiligen Bezug zur Ultraromantik offen. Den Titeln wird ein ›Vorläufer‹-Status zugeschrieben, es handele sich nicht um »Werke der Ultraromantik«[76] und doch nehmen sie sie vorweg: Hieronymi listet »das Ultraromantische auf, bevor es die Ultraromantik gibt«[77]. Etwa aus dem Film Blade Runner werden die letzten Worte der Figur Roy Batty – ›Tears in Rain‹ – hervorgehoben: »Romantische Sehnsucht, Sternenkriege, Schönheit, Tod und Unendlichkeit scheinen [in ihnen] in konzisester Form nebeneinander.«[78] Werner Herzogs The Wild Blue Yonder vereine die »Hauptthemen der Ultraromantik: Geheimnisse und Wahnsinn, Abenteuer, Schnelligkeit, Natur, Fremdheit und Poesie.«[79] Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und Schatten* wird als Initialtext des »Dystopie- Hypes in der deutschsprachigen Literatur«[80] genannt und als »Hauptwerk der Übergangsphase zur Ultraromantik«[81] bezeichnet.

Führt man allesdies zusammen, lassen sich wiederum drei vorläufige Folgerungen ableiten. In diachroner Blickrichtung ließe sich sagen, – und dies ist mit Hieronymi offensichtlich aus einer historischen Distanz heraus möglich –, setzt die Ultraromantik in den 1970er Jahren ein. Man könnte daher erstens – und mit aller gebotenen Vorsicht – von einer Konstituierungsphase sprechen, die ihrerseits bis in die 2000er hineinreicht und in einer Dominanzphase der 2010er Jahre mündet. Die Annahme dieser Phaseneinteilung wird jedenfalls dadurch gestützt, dass die Anzahl der genannten Titel ab 2000 merklich zunimmt.[82]

In anderer Perspektive wird der Ultraromantik zweitens der Status eines Systems zugeschrieben, wird sie als Semiosphäre etabliert, bestehend aus Zentrum und Peripherie, versehen mit Leitsemantiken und Paradigmen (bzw. Zeichenvorräten), Codierungsformen, Übersetzungsphänomenen und anderen Dynamiken, getragen von beteiligten Zeichennutzer:innen und produzierten Medientexten verschiedenster Art. Der semiosphärische Charakter des Ganzen wird dadurch gestützt, dass sich Hieronymis Abhandlung thematisch ausdrücklich um intermediale Austauschprozesse dreht, dass er offensichtlich ›das Ultraromantische‹ als transmediales (also medienübergreifendes) Phänomen auffasst und dass das vorliegende Manifest selbst auf die Netzstruktur des Rhizoms hindeutet.

Die dritte Folgerung: Expliziert wird eine Traditionslinie, in die sich die Strömung einfügt und mit derer Hilfe sie sich einen poetologischen Eigenwert aneignet. Doch nicht nur die Legitimation ist entscheidend, auch wird der eigene (programmatische)

75 Ebd., S. 41.
76 Ebd.
77 Ebd.
78 Ebd., S. 43.
79 Ebd., S. 45.
80 Ebd., S. 46.
81 Ebd.
82 Der dahinterstehende literaturhistoriografische Ansatz lässt sich nachvollziehen bei Schönert, Jörg: »1815-1848 als eine konturlose Epoche oder als Zeitraum mit Konturen aus drei Epochen?«. In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literarhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoff und der ›biedermeierlichen‹ Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 27-40, hier S. 30-31.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anspruch erkennbar, diese Linie fortzuführen. Der ästhetische Grad, an dem sich neue Texte zu messen haben, ist verglichen mit der semiotischen Dichte und dem popkulturellen Impact mancher der genannten Referenzen relativ hoch. Trotzdem ist, wie angerissen, die Strategie augenfällig, mit Hilfe der Remodellierung der Semiosphäre ein abrufbares Archiv anzulegen. Dies scheint nicht ganz unberechtigt zu sein, besteht ein wesentliches Prinzip doch genau darin, das Archiv immer wieder zu aktualisieren, wie andernorts ebenfalls zu beobachten, etwa in Wreck-It Ralph (Ralph reichts, USA 2012, R. Moore), Stranger Things (USA 2016–, M. u. R. Duffer u.a.), Clemens J. Setz' *Indigo* (2013), Klings *Qualityland* (2017/2020) oder Ready Player One (USA/IND 2018, S. Spielberg).

Hieronymi macht demnach keinen Hehl daraus, dass sein Programm die Ultraromantik auch als Strukturgebungsmuster literarischer Texte vorsieht: Ultraromantik nennt er die literarische Strömung wie für ihn das Ultraromantische das dominante Merkmal der Texte ist.

Die erste der beiden Erzählungen – *Der Sexualkristall* – bietet zwei Überraschungen. Im Hochsommer 2003 findet der namenlose Erzähler in einem Kinosaal zunächst einen geheimnisvollen Kristallring und lernt eine – ebenfalls namenlos bleibende – junge Frau kennen, mit der er die Nacht verbringt und seine Unschuld verliert. Etwas lapidar wird davon erzählt, dass die Beziehung bis in den September hinein Bestand hat und schließlich in beiderseitigem Einverständnis endet. Überraschend ist erstens der Umgang des Textes mit dem Element des Ringes, der zunächst als fantastisches Element eingeführt wird und beim Protagonisten wie auch bei seiner Partnerin extreme Sexualgelüste auslöst: »Ich stellte mein Bier ab und bückte mich, es war ein billiger aus Edelstahl hergestellter und mit einem kleinen hellblauen Kristall besetzter Ring. […] Den Ring hatte ich an den Mittelfinger meiner linken Hand gezogen, während meine Genitalien von einem unbändigen Ziehen durchwühlt wurden […].«[83] Es handelt sich demnach also um ein latent magisches Element – und der:die Romantikforscher:in weiß: Es schläft ein Lied in allen Dingen. Wie der Ring hier der Erweckung des adoleszenten Sexualtriebes (»[d]er Sexualkristall leuchtete funkelnd auf und traf mich«[84]) und der ersten Kontaktaufnahme zwischen den Figuren (»den Kristallring vor ihr auf die Erde fallen lassen«[85]) dient, so umstandslos verschwindet er wieder und wird – nachdem eine Elster ihn am »zweiten Tag vor der letzten Nacht der sexuellen Exegesen«[86] gestohlen hatte – erneut zum billigen Spielzeug herabgestuft. Ein emphatisches Potenzial ›flammt‹ nur kurz auf und ist nicht von Dauer.

Die zweite Überraschung dann im letzten Absatz: »Und jetzt, dreitausend Jahre später, jetzt weiß ich nicht, was ich fühlen soll. Ich fühle nichts mehr.«[87] Ende des Textes. Der massive temporalsituative Versatz der Erzählsituation ist ein Beleg für eine offensichtliche Möglichkeit innerhalb der dargestellten Welt, das menschliche Leben übernatürlich zu verlängern; und er belegt die zeitreflexive Grundausrichtung der

83 Ebd., S. 70.
84 Ebd., S. 71.
85 Ebd., S. 73.
86 Ebd., S. 76.
87 Ebd., S. 77.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erzählung. Dem Erzähler ist etwas abhandengekommen: Seine Fähigkeit, zu fühlen. Das sprunghafte und exzessive Durchleben der ›Paraphilie‹ (wie der Erzähler es selbst nennt) wird aus der (zeitlichen) Distanz heraus mehr registriert denn nachvollzogen – und doch scheint es ja als Erzählanlass nicht von geringfügigem Interesse zu sein. Der Text reißt damit ein Spannungsfeld auf zwischen Emphase und Resignation, zwischen Ekstase und Gefühlskälte, zwischen Rausch und Nüchternheit und letztlich auch zwischen (erzählter) Vergangenheit und (erlebter) Gegenwart, ein Feld, das er über sein Ende hinaus bestehen lässt, ja, mit seinem Ende überhaupt erst als solches installiert. Sinnfällig dabei: Erotizismus, Urbanismus, Dehumanisierung, Technizismus, das Spiel mit Traditionen, Genres und Medien – alles Merkmale auch von postmodernen Texten. Die Metamodernität hier, so ließe sich aber im Anschluss an die obigen Ausführungen sagen, besteht genau darin, diese Semantiken und Muster einzubinden und zugleich in die ›Schwebe‹ zu versetzen, indem sie relativiert (›Romantisierung‹, Technikbegeisterung, Erotizismus usw.) oder offengelassen werden (das Science-Fiction-Narrativ).

Die Erzählung *Formalin* wiederum führt eine hochtechnisierte Welt vor, in der die Sterblichkeit überwunden worden ist – dies aber durchaus nicht ohne Abstriche. Ein Metallarbeiter aus Hessen erhält den Auftrag, den Sarg für Damien Hirst zu bauen, um dessen Leiche im Meer zu versenken und damit ein letztes Werk des Künstlers zu komplettieren: *Treasures From the Wreck of the Unbelievable*. Erzählt wird eine Geschichte über Freundschaft, über das Verhältnis von Kunst und Handwerk und letztlich über den Tod und künstlich verlängertes Leben: »Seitdem die Unendlichkeit mehr oder weniger möglich war, sprach man über Todesursachen wie über etwas Peinliches.«[88]

Es ließe sich dreierlei sagen: Zum einen fällt die ›Person‹ des diegetischen Erzählers auf, die sich als schwankende Persönlichkeit offenbart. Ebendies zeigt sich im wiederholten Wechsel zwischen (Alkohol-)Rausch und Ausnüchterung, ebenso wie in offen eingestandenen »Stimmungsschwankungen«[89]: »[E]in seltsamer Schmerz lag auf meiner Brust, der wahrscheinlich Heimweh war, ein Gefühl, das ich noch nie hatte unterdrücken können.«[90] Das zeigt sich auch in der Beziehung zum englischen Freund und Kollegen James, die einerseits als innig und fast herzlich beschrieben wird und sich andererseits in unerklärlichem Misstrauen äußert: »Er wollte mich bestimmt nicht vergewaltigen (so schätzte ich ihn wirklich nicht ein – aber das weiß ja heutzutage auch keiner mehr so genau).«[91] Und es äußert sich im ständigen Hinterfragen der eigenen Position im Rahmen der Vorbereitung von Hirsts Schlussprojekt, dem der Erzähler einmal einen hohen, ein andermal einen niedrigen Stellenwert zuschreibt. Kurz: Das ›Personen‹-Konzept, mit dem man es hier zu tun hat, ist ein inkonsistentes, ein Konzept des Unsteten, des Unbelastbaren, des Unsicheren. So selbstbewusst die Figur auftritt, so voller Selbstzweifel ist sie zugleich. Eine Struktur der ›Metaxis‹ in der ›Person‹, die als Erzählinstanz zugleich diese Grundkonstitution in das Erzählen selbst einspeist: Die Subjektivität des Erzählens macht hier – wie in *Der Sexualkristall* – unübersehbar einen

88 Ebd., S. 86.
89 Ebd., S. 90.
90 Ebd.
91 Ebd., S. 94.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

maßgeblichen Bedeutungsanteil aus. Zweitens wird ein kunstreflexiver Problemkomplex verhandelt, wenn es um die Nachhaltigkeit von ästhetischen Artefakten geht, um den Anteil des Handwerklichen bzw. Fabrizierens an der Schaffung von Kunst oder um die Gegenüberstellung von (im Digital-Virtuellen triumphierenden) Damien Hirst und (in der »Interims-Unsterblichkeit«[92] totgeweihten) Jeff Koons, die als Künstlersubjekte offenkundig unterschiedliche Daseinsvarianten wählen: einmal das ›Leben im Tod‹ (Hirst), ein andermal den ›Tod im Leben‹ (Koons). Und damit ergibt sich ein dritter Gesichtspunkt. Denn die Erzählung thematisiert Kunst, die so angelegt ist, dass sie die biologischen Körper von Lebewesen konserviert – und daran scheitert, indem sie mit ihrem Träger in Todesnähe gerückt und am Ende fallen gelassen wird. Wobei eine offensichtlich neuartige Kunstform einen Schritt weitergeht und die Digitalisierung integriert: »›Ich lebe. Digital‹«[93], sagt das Hologramm des Künstlerkopfs Hirsts. Das titelgebende Formalin wird damit ex post zu einem überkommenen Medium künstlerischer Fixierung erklärt, von dem sich die neue, letzten Endes rauschhaft obsiegende Kunstform absetzt: »Der Verfall unterlag in diesem Moment dem ewigen Leben, die Schönheit begann sich zu verformen, der Digitalrausch kollabierte und bildete in unendlicher Geschwindigkeit etwas Neues, während sich die Scheintüren im *Windmill Tump* öffneten und der menschliche Körper für immer scheiterte.«[94] Diese neue Kunst bietet gleichermaßen dem Toten ein ›Leben nach dem Leben‹ wie sie eine generell positive Zukunft der Möglichkeiten eröffnet:

> »Nächste Woche würden wir uns mit Koons in New York treffen und seine Kunst unsterblich reparieren. Und hatte man denn nicht vor ein paar Wochen irgendwo da oben, im jetzt blauen Weltall, ein neues Metall gefunden? Wir freuten uns auf das alles und schwiegen, während ein feiner Wind unsere rotgebackenen Nasen umspannte.«[95]

Man kann und sollte an dieser Stelle mit der Buchrückseite ergänzen: »Die Gegenwart nicht zu wollen, muss bedeuten, der Zukunft eine Chance zu geben.« – Das »[f]inis operis«[96] letztlich in selbstreflexiver Funktion der *Ultraromantik* selbst. Damit werden nicht allein im Rahmen der dargestellten Welt in *Formalin* Zeit und Zeitlichkeit in der Kunst ausgehebelt, auch inszeniert sich die Ultraromantik selbst als eine Art ›Kunst der Zukunft‹. Zugegeben: Ein Zug der Kompilation, den man am Ende anerkennen muss.

5. Das andere Ende der Postmoderne: *Ultraromantik* als ›Vertextung‹ der Metamoderne

In seinen Vorworten greift Hieronymi die Diskussion rund um die neue Rechte und die Falschzuschreibung des Begriffs ›Ultraromantik‹ auf und positioniert sich dazu, grenzt

92 Ebd., S. 101.
93 Ebd., S. 99.
94 Ebd., S. 104.
95 Ebd.
96 Ebd., S. 107.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich ab, tut ›beleidigt‹, postuliert, erklärt, setzt Maßstäbe. Kurz: Der Autor betreibt einen immensen Aufwand, um die Ultraromantik im Diskurs zu installieren; oder anders: den Diskurs ›geradezurücken‹. Überhaupt ist zurzeit einiges los im Literaturbetrieb. Das zeigt vor allem die aufgerollte Debatte um den ›Jungen Salon‹ und die ›Rich Kids of Literature‹.

Worum es in den Ausführungen hier gehen sollte, war der Versuch, eine Standortbestimmung aus literaturwissenschaftlicher Sicht vorzunehmen, eine seismografische Messung vor allem von Strukturwandlungsprozessen. Denn die Diskussionen rund um das Ende der Postmoderne sind nach wie vor präsent. Warum sind sie das? – Das konnte hier in Auseinandersetzung mit der Metamoderne zumindest ein stückweit nachvollzogen werden. Antwort nämlich: Der Diskurs um die Postmoderne war und ist fester Bestandteil der Konstitution der Metamoderne. Diese integriert Postmoderne wie auch Moderne und erzeugt dadurch ein metaisierendes Amalgam. Und was genau macht sie aus? Das Oszillieren zwischen Moderne und Postmoderne und die Codierung von ›Metastrukturen‹. In dem Bild von Vermeulen/van den Akker ist die Metamoderne der ›Esel, der die Karotte nicht erreicht‹ und es trotzdem versucht. Die einzige Sicherheit über den eigenen historischen Status besteht in seiner Unsicherheit. Daher der Hang zur Reflexion, daher auch das ›Übermaß‹ an Selbstreflexion und Metaisierung.

Leonard Hieronymis Textkompilation scheint dahingehend als Versuch auf, sich im Feld der Metamoderne zu positionieren, sich mit diesem Begriff einen Namen zu machen, um sie herunterzubrechen auf einen griffigen wie schillernden Terminus: den der Ultraromantik. Die Ultraromantik kann als ›Vertextung‹ metamodernen Denkens gelesen werden, als Umsetzung der Idee der Metamoderne. So lässt sich das Bedürfnis erklären, sich zur gegenwärtigen Situation der Medienkultur zu positionieren, sich im Manifest auszudrücken, eine Zeichensphäre explizit zu machen und zugleich literarischen Input zu liefern. Bei alldem, so wird deutlich, wird das Ende der Postmoderne verhandelt und ist gleichzeitig nicht vollzogen. Die Metamoderne bleibt – epistemologisch und ontologisch – auf die Postmoderne angewiesen. Es überlagern sich poetologische Selbstpositionierung mit zeitreflexiver Erfassung der Mentalitätsgeschichte: Das Manifest und die seltsame ›integrierte Desintegration‹ der Postmoderne belegen dies eindrücklich. Daher kann allenfalls von einem Ende der Postmoderne als ›Signum der Metamoderne‹ gesprochen werden: Als ›Konzept‹, auf das es infolgedessen reduziert wird, als Konzept ohne eigene Tragfähigkeit bleibt es uns offensichtlich auch weiterhin noch erhalten.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwischen Aufrichtigkeit und Ironie – Future Islands' *Seasons* als Beispiel der Metamoderne[1]

Katharina Scheerer

3. März 2014 in der US-amerikanischen *The Late Show* mit David Letterman: Auf der Bühne des bekannten TV-Formats steht die Synth-Pop-Band Future Islands und performt ihre aktuelle Single *Seasons*. Dies ist für sich genommen nichts Besonderes und doch sorgt der Auftritt der Indie-Band für Aufsehen. Die Art und Weise, wie Samuel T. Herring, Frontmann der Band, performt, passt so gar nicht zu dem, was man von einer Synth-Pop-Band erwarten würde. Laut schlägt er sich auf die Brust, tanzt exaltiert über die Bühne und growlt ins Mikrofon. Unter dem kurze Zeit später auf YouTube hochgeladenen Video des Auftritts finden sich neben Zuspruchsbekundungen auch Kommentare, die den Auftritt auf die Schippe nehmen und in Verbindung mit Exorzismus und schwarzer Messe bringen. Die Genrebrüche, die in der Perfomance vollzogen werden, scheinen zu Unsicherheiten und Irritation bezüglich der Ernsthaftigkeit des Dargebotenen zu führen: Ist der expressive Auftritt ironisch gemeint oder versucht Herring tatsächlich aufrichtiges Gefühl zu transportieren? In welchem Modus funktionieren die großen Gesten, der seltsame Tanz und das genrefremde Growlen? Kurze Zeit nach dem Auftritt veröffentlicht der Musiker und Künstler Craig Pollard einen kurzen Essay im Webzine *Notes on Metamodernism*[2], in welchem er die Performance und den Gesang Herrings analysiert. Er verortet die Performance im Feld der Metamoderne[3] und gibt der Debatte damit zumindest eine Richtung. Mit dem Term Metamoderne machen die Kulturwissenschaftler Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker in ihrem Aufsatz *Notes on Metamodernism*[4] Hervorbringungen der kulturellen Landschaft der vergangenen drei Jahrzehnte beschreibbar, die sich dadurch auszeichnen, dass sie

1 Die ersten Gedanken zu diesem Thema habe ich einem Seminarpapier gemeinsam mit Friederike Brinkmann erarbeitet, der an dieser Stelle herzlich für ihren Input gedankt sei.

2 Das Webzine wurde 2009 von Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker ins Leben gerufen und bestand bis 2016. Die Seite ist weiterhin unter https://www.metamodernism.com (letzter Abruf 26.01.2022) abrufbar.

3 Vgl. Pollard, Craig: »That Future Islands Performance«. Auf: https://www.metamodernism.com/2014/11/13/that-future-islands-performance/ (letzter Abruf 26.01.2022).

4 Vermeulen, Timotheus/van den Akker, Robin: »Notes on metamodernism«. In: Journal of Aesthetics & Culture 2 (2010), S. 1-14.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zwar über die Ge- und Verbote der Postmoderne informiert sind, das moderne Streben nach Eigentlichkeit und Wahrheit aber dennoch nicht aufgeben. Vermeulen und van den Akker fassen die Metamoderne als einen Zustand der Schwebe, als ein Oszillieren zwischen modernem Enthusiasmus und postmoderner Ironie und entwerfen damit, wie zu zeigen sein wird, einen vielversprechenden Zugriff auf Analysegegenstände wie Future Islands. In einem Close-Reading untersucht der folgende Beitrag sowohl Herrings Performance als auch das offizielle Musikvideo zum Song, um herauszuarbeiten, wie sich ebenjene im Diskursfeld der Metamoderne verorten und welchen heuristischen Mehrwert das Konzept bieten kann.

Ohne Ironie, mit Unschuld, aber informiert?

Mit *Seasons* besingt Herring in eingängigen Lyrics eine Beziehung, die trotz größter Anstrengungen nicht funktioniert: »Seasons change/And I tried hard just to soften you/ And seasons change/But I've grown tired of trying to change for you«[5], heißt es zu Beginn des Songs. In den folgenden Lines werden Wandel und Beständigkeit kontrastierend gegenübergestellt und mit dem Wechsel der Jahreszeiten enggeführt. Während dieser Wechsel neutral bis positiv konnotiert wird, führt der ständige Versuch des lyrischen Ichs durch Veränderung der eigenen Person die Partnerschaft aufrecht zu erhalten, ins Leere. Am Ende werden die Beziehung und mit ihr die ständige Veränderung der eigenen Person zugunsten von Beständigkeit aufgegeben. Die Lyrics enthalten poetische Momente[6], besingen am Ende aber doch einen Topos. Auch musikalisch zeichnet sich der Song nicht durch besondere Ambivalenzen aus, der seichte Synth-Pop-Sound trägt durch den melancholischen Song. Die ausgestellt pathetische Performance von Herring in der *The Late Show* ließe sich vor diesem Hintergrund also allzu leicht als postmodern-ironischer Modus klassifizieren, in welchem ein Sprechen über Liebe überhaupt erst möglich würde.

> »Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ›Ich liebe dich inniglich‹, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ›Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich‹.«[7]

5 Future Islands: »Seasons«. Auf: *Singles* (2014).

6 Vermeintlich phrasenhafte Verse wie »You know, when people change/They gain a peace, but they lose one too« erweisen sich bei genauerem Hinsehen als mit Ambivalenz aufgeladen: Die Feststellung, dass Menschen, wenn sie sich verändern, ein Stück hinzugewinnen aber ebenso ein Stück verlieren, mutet zunächst trivial an. Der vermeintlichen Banalität dieser Aussage steht jedoch gegenüber, dass, während wir aus dem Song »gain a piece«, also ›ein Stück hinzugewinnen‹, heraushören und dies syntagmatisch auch durchaus Sinn macht – schließlich verlangt das Verb »to gain a« nach einem zählbaren Nomen – dies auf Ebene der Lyrics nicht eingelöst wird, wie ein Blick in das CD-Booklet zeigt, in dem es »gain a peace«, also Frieden, heißt.

7 Eco, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose. München: DTV 1987, S. 78-79.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Prominent äußerte sich 1987 der Semiotiker Umberto Eco über die Unmöglichkeit in der Postmoderne unschuldig über Liebe zu sprechen, stattdessen bedürfe es eines ironischen Modus. Denn, während die Moderne noch versucht habe, sich von der Vergangenheit zu befreien, diese gar zu zerstören[8], sei sich die Postmoderne ihres Erbes und damit der Unmöglichkeit unschuldigen Sprechens bewusst. Wenn also von Liebe gesprochen wird, dann unter ironischen Vorzeichen und damit unter Offenlegung des Wissens, dass eine unschuldige Äußerung nicht möglich sei.

Eine Einordnung von Herrings Performance in dieses postmoderne Paradigma wäre jedoch verkürzt und würde markante Merkmale übersehen, beziehungsweise von Ironie-Markern ausgehen, wo keine gesetzt sind. Was Herring auf der Bühne tut, ist eben keine ironische Distanznahme von Gesten der Intensitätserzeugung. Er zitiert diese zwar an[9], ironisiert sie aber gerade nicht. Stattdessen stellt er sie als Revue von Gesten unterschiedlicher Genres nebeneinander, die intensive Gefühle vermitteln (sollen). Anstatt diese Gesten in einer vermeintlichen Bedeutungsleere zu entlarven, präsentiert er sie als zwar artifizielle, aber dennoch nutzbare Optionen. Als Klimax der Performance kann mit Sicherheit das ganz und gar genrefremde Growlen gesehen werden, das den Bruch mit den Konventionen des Synthie-Pop besiegelt. Aus dem Death-Metal kommend ist der gutturale Sound Code dafür, dass etwas Inneres unter enormer Anstrengung nach außen gebracht und damit etwas ›Eigentliches‹, ›Authentisches‹ transportiert wird. Vor den stoisch im Hintergrund agierenden Musikern der Band erzeugt das distinkte Spiel Herrings somit eine spannungsreiche Unentscheidbarkeit zwischen Künstlichkeit und Authentizität, die nach Diedrich Diederichsen für Pop-Musik charakteristisch ist.[10] Herring singt nicht aufrichtig über den Verlust einer Liebesbeziehung, er performt verschiedene Modi, in denen man diese Aufrichtigkeit transportieren kann. Dazu trägt auch bei, dass die Performance zu einer Engführung des im Song besungenen lyrischen Ichs mit Herrings Persona einlädt. Man hat den Eindruck, dem Sänger anzusehen, welche Mühe es ihn kostet, die Verse zu artikulieren. Sein gerötetes Gesicht, der Schweiß auf der Stirn und die hervortretenden Augen markieren deutlich die Anstrengung, die mit der Artikulation der Lyrics verbunden ist. Während der Verse »People change/yet some people never do« schlägt sich der Sänger mit dem Zeigefinger fest auf

8 »Die Vergangenheit konditioniert, belastet, erpreßt uns. Die sogenannte ›historische‹ Avantgarde (aber auch hier würde ich Avantgarde als metahistorische Kategorie verstehen) will mit der Vergangenheit abrechnen, sie erledigen. ›Nieder mit dem Mondschein!‹, die Kampfparole der Futuristen, ist ein typisches Programm jeder Avantgarde, man muß nur etwas Passendes an die Stelle des Mondscheins setzen. Die Avantgarde zerstört, entstellt die Vergangenheit: Picassos Demoiselles d'Avignon sind die typische Auftrittsgebärde der Avantgarde; dann geht die Avantgarde weiter, zerstört die Figur, annulliert sie, gelangt zum Abstrakten, zum Informellen, zur weißen Leinwand, zur zerrissenen Leinwand, zur verbrannten Leinwand« (Eco: Nachschrift, S. 77-78).

9 An einer Auflistung der anzitierten Tropen hat sich bereits Craig Pollard versucht: »the Tom Waits growl; the twisted re-imagining of The Temptations‹ dance moves; Danzig's crooning; the theatricality of Morrissey, Kate Bush, or even Meatloaf; the glimpse of a guttural Doom Metal bellow.«

10 Nach Diederichsen basiert Pop-Musik auf der Verschmelzung von Expressivität (»Ausdruck eines geheimen seelischen Privatbesitzes«, Ernst und Authentizität, Identität) und Performativität (eine Rolle spielen, Nicht-Identität, Hervorbringen von Identität durch performative Handlungen). Vgl. Diedrich, Diederichsen: Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. 135-137.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seine Brust und schüttelt den Kopf, wie um zu bestärken, dass auch er sich durch Beständigkeit auszeichne. Qua Gestus stellt er eine Äquivalenz zwischen seiner Persona und dem lyrischen Ich des Songs her.[11] Obwohl der Auftritt klar als Performance gerahmt ist, dazu trägt schon das Setting in einer Late-Night-Show bei, in welcher eben nichts spontan und unvermittelt stattfindet, sondern klar getaktet und nach einem bestimmten Skript, lotet Herring in seiner Performance verschiedene Möglichkeiten der Vermittlung von Gefühl und Intensität aus. Eine ironische Distanznahme und damit Immunisierung gegen Angreifbarkeit erfolgt nicht, gleichwohl auch keine sentimentale Rückkehr zu präironischer Eindeutigkeit. Anstelle eines ironischen Spiels mit den Codes, so wie es Eco für das Liebesgeständnis eines Mannes gegenüber seiner Frau unter postmodernen Vorzeichen beschreibt, sehen wir uns mit dem Versuch konfrontiert, auf unschuldige, aber informierte Art von Liebe zu sprechen.[12] Spätestens nun ist es an der Zeit, die Metamoderne ins Spiel zu bringen.

Esel und Karotte – Die Metamoderne[13]

> »Ontologically, metamodernism oscillates between the modern and the postmodern. It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity. Indeed, by oscillating to and fro or back and forth, the metamodern negotiates between the modern and the postmodern.«[14]

Vermeulen und van den Akker beschreiben den ontologischen Status der Metamoderne als einen Status des ›Dazwischen‹. Durch das Oszillieren zwischen den Polen Moderne und Postmoderne entstehe eine Spannung, die konstitutiv für die Metamoderne sei. Inspiriert von moderner Naivität jedoch informiert durch den Skeptizismus der Postmoderne operiere die Metamoderne in einem Modus informierter Naivität, in welchem stets klar sei, dass der große Wurf (die Herstellung von Eigentlichkeit, Wahrheit) nicht gelingen kann. Anstatt nun jedoch zu resignieren und sich wie die Postmoderne im Spiel der Uneigentlichkeiten zu ergehen, versuche die Metamoderne ›trotzdem‹ Eigentlichkeit, Wahrheit herzustellen.[15] Besonders greifbar machen Vermeulen und van den Akker diesen Modus im Bild des Esels, der einer Karotte hinterherjagt: »Like a donkey it [die Metamoderne, Anm.d.V.] chases a carrot that it never manages to eat because the carrot is always just beyond its reach. But precisely because it never manages to

11 Auch in Interviews gibt Herring an, dass im Song eine eigene Erfahrung verarbeitet werde, was die Äquivalenz zwischen lyrischem Ich und Persona verstärkt. Vgl.: https://www.ciantraynor.com/future-islands-the-follow-up (letzter Abruf 26.01.2022).

12 Vgl. Eco: Nachschrift, S. 79.

13 Zur Metamoderne vgl. den Artikel *Die Postmoderne nimmt kein Ende – oder doch?* von Stephan Brössel im vorliegenden Band.

14 Vermeulen/van den Akker: »Notes on metamodernism«, S. 5-6.

15 Vgl. ebd., S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eat the carrot, it never ends its chase.«[16] Der Metamoderne ist die Unmöglichkeit ihres Unterfangens bewusst, und dennoch lässt sie nicht davon ab. ›Als ob‹ es einen teleologischen Endpunkt gäbe, versucht sie sich auf diesen zuzubewegen, wohlwissend, dass sie ihn nie erreichen wird. Damit ist es zum Modus der Future Islands Performance nicht mehr weit. Anders als in Vermeulens und van den Akkers Beschreibung der Metamoderne geht es hier nicht darum, so etwas wie Wahrheit herzustellen, sondern Modi zu präsentieren, um in einem artifiziellen Setting Gefühle ausdrückbar zu machen. Im Bewusstsein um das Erbe der Postmoderne und damit auch der Unmöglichkeit einer authentischen Äußerung, präsentiert Herring diese Modi und stellt sie als Möglichkeiten nebeneinander. Das sorgt bei einem postmodern geschulten Publikum, insbesondere wenn man das Setting des Auftritts in einer Late-Night-Show betrachtet, erstmal für Irritation. Denn gerade hier könnte man aufgrund des Formats annehmen, dass es sich um einen Sketch handelt, der sich in das Paradigma humoristischer Uneigentlichkeit wie sie für eine Late-Night-Show typisch ist, einschreibt. Genau diese Naivität zweiter Ordnung ist es aber, der Versuch, aller vermeintlicher Unmöglichkeit zum Trotz, Eigentlichkeit herzustellen, der aufrichtige Momente in Herrings Performance hervorbringt. Spätestens in dem Moment, in dem er keine Selbstimmunisierung durch ein ironisches Zitat vornimmt, macht Herring sich angreifbar für Kritik. Anders als Elena Beregow also für den gegenwärtigen Zitat-Pop[17] feststellt, findet hier durch die Zitate weder eine Ent-intensivierung der Darstellung statt, noch bleiben Future Islands der Oberfläche verpflichtet oder sehnen vor-postmoderne Eigentlichkeit herbei. Künstlichkeit und kulturelle Referenzen werden stattdessen mitgedacht und die Intention, Eigentlichkeit hervorzubringen, beibehalten – trotz aller Kontingenz. Herring zitiert aus dem Archiv, erhebt aber nicht den Anspruch, eine einzig wahre Geste zu präsentieren.

Moderne Cowboys und ›wahre‹ Liebe

Einen Kontrapunkt zur in den Lyrics scheiternden Liebesgeschichte bildet das offizielle Musikvideo, das von einer heteronormativen Liebesbeziehung zwischen einem modernen Cowboy und seiner Frau erzählt; situiert im mittleren Westen der USA, in einer kleinen Community in der Liebe und Glaube noch als sinnstiftende Metacodes funktionieren. Fernab von postmodernen Implikationen werden dort idyllische Aufnahmen der US-amerikanischen Prärie gezeigt[18], Cowboys beim Rodeo, ins Gebet vertiefte Gläubige gerahmt von der Aufschrift »Pray Big«; in einer Wellblechhütte ist der beschauliche ›Small-Mart‹ untergebracht, als Gegenstück zum Einzelhandelskonzern Walmart. Unterbrochen werden diese Aufnahmen lediglich durch Bilder von rostigen Containern und Bahnschienen; die Globalisierung ist auch hier angekommen, stellt jedoch keine

16 Ebd.

17 Vgl. sowohl die Einleitung zu Pop III von Sebastian Berlich im vorliegenden Band sowie Beregow, Elena: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«. In: Pop. Kultur und Kritik 7 (2/2018), S. 154-173, insb. S. 164-167.

18 Das Video wurde in Oklahoma gedreht.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bedrohung des Idylls dar, sondern bestätigt vielmehr, dass hier – trotz gesellschaftlicher und ökonomischer Krisenerfahrungen – Dinge wie Familie, Zusammenhalt und Glaube zählen. Diese Metaerzählungen als sinnstiftende Orientierungsangebote sind mit der Postmoderne eigentlich obsolet geworden, funktionieren hier, im ländlichen Raum, aber weiterhin. Archetypen wie der weiße Cowboy werden aufgerufen, in eine zeitgenössische Sphäre überführt aber in ihrer Konstitution nicht weiter hinterfragt. Das Wechselspiel von Vergänglichkeit und Beständigkeit, das in den Lyrics bedeutungstragend ist, wird auch im Video aufgegriffen. Die Vergänglichkeit ist hier jedoch eindeutig an natürliche Abfolgen wie den Wechsel der Jahreszeiten und Nacht/Tag gekoppelt und wird nicht auf menschliche Unbeständigkeit übertragen. Stattdessen wird die Verlässlichkeit von Familie und Gemeinschaft affirmiert. Wo in den Lyrics vage eine verlorene Liebe besungen wird, wird das Video konkret und erzählt in konventionellen Bildern von einer heteronormativen Beziehung. Der Establishing Shot zeigt in der Totalen eine Aufnahme der Prärielandschaft in der mittig Mann und Frau auf Pferden sitzen, während hinter ihnen die Sonne aufgeht. Der Atem aus den Nüstern der Pferde dampft, über der Aufnahme liegt warmes Licht. Nachfolgend wechseln sich Landschaftsaufnahmen mit Einstellungen ab, die auf gemeinschaftliche Zusammenkünfte fokussieren, sei es in der Kirche, beim Rodeo oder im familiären Zusammensein mit dem Sohn. Das Video kehrt immer wieder zu dem Paar zurück, zeigt es in intimer Zweisamkeit, meist in Close-Ups. Folgerichtig endet das Video mit einer Halbtotalen, in der das Paar wie im Establishing Shot auf Pferden sitzend auf der Weide zu sehen ist, während im Hintergrund die Sonne untergeht. Das Video bildet stereotype Rollenbilder[19] ab und portraitiert die Kernfamilie bestehend aus Vater, Mutter, Kind als verlässliche Größe. Der (white) Male Gaze durchzieht das Video, ein Eindruck, den Regisseur Jay Buim in einem Interview, das er 2020 der Medienagentur 3rd and Lamar-Media gab, bestätigt:

> »When I heard *Seasons*, I was like, this is just such a beautiful love song from such a masculine perspective. And at that time, I was just really kind of obsessed with the concept of like the American cowboy, like the archetype that exists in so many things. And I was just like, ›Well, what does that look like in practice? What does that look like in reality? What does it look like when a man loves a woman?‹ So kind of take that abstract concept and bring that to life visually.«[20]

Es braucht gar nicht den Vergleich mit Herrings Performance, um zu merken, dass wir es beim Musikvideo eben nicht mit einem metamodernen Oszillieren zu tun haben. Stattdessen werden durch das Video die ideologischen Komplikationen sichtbar, die sich ergeben, wenn die Implikationen der Postmoderne nicht mitgedacht werden. Dort, wo Setzungen gemacht werden und Eigentlichkeit hergestellt werden soll, bewegt

19 So wird lediglich der Vater bei der Arbeit auf der Farm gezeigt. In mehreren Szenen wird er als führender Part beim Paartanz mit seiner Frau gezeigt; im Schuss-Gegenschuss-Verfahren sehen wir, wie sie zu ihm aufschaut. Am Rodeoreiten nehmen zudem nur Männer Teil und der Nachwuchs, der in der Rodeohalle den Vätern nacheifert, ist ebenfalls rein männlich.

20 https://www.3rdandlamarmedia.com/blog/behind-the-music-video-future-islands-seasons (letzter Abruf 18.12.2021; der Eintrag ist seit Januar 2022 nicht mehr abrufbar).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

man sich schnell auf einem unterkomplexen, ideologisch diskussionsbedürftigen Terrain. Die metamoderne Naivität zweiter Ordnung sowie eine differenzierte Darstellung spielen dann keine Rolle. Während die Performance Herrings Komplexität wahrt, funktioniert das Video in einem prä-ironischen, romantisierenden Modus. Es zeigt sich: Die – eigentlich unmögliche – authentische Darstellung von Gefühl ist ein schmaler Grat. Sowohl das Musikvideo wie auch Future Islands versuchen mit unterschiedlichen Mitteln auf diesem schmalen Grat zu wandeln. Wo Herrings Performance gelingt und sich damit in das Feld der Metamoderne einschreibt, reproduziert das offizielle Musikvideo Stereotypen und schützt lediglich vor, Eigentlichkeit und wahres Gefühl zu transportieren.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aussage gegen Aussage
Was war die postironische Kunst?

Sebastian Berlich

Im März 2018 ist auf *Deutschlandfunk Kultur* nochmal von der Postironie die Rede.[1] Ausgang bildet eine These aus dem digitalen Alltag: In den Sozialen Medien zersetzt Ironie mehr und mehr den politischen Diskurs. Statt sich produktiv mit der komplexen Gegenwart auseinanderzusetzen, dient Ironie als rhetorisches Relaxans, als angenehmer Weichzeichner, der Distanz garantiert, wo es Position bräuchte. So zumindest die fordernde Frage nach dem redaktionellen Aufschlag des Features: Es braucht eine Haltung, die die Ironie ablöst, doch wie könnte diese aussehen? Es folgt ein Gespräch mit Johannes M. Hedinger; der bildende Künstler und Kunsthistoriker hat sich durch sein gemeinsam mit Marcus Gossolt als Com&Com verfasstes *first post-ironic manifesto* zum Fixpunkt im Diskurs um einen Zustand nach der Ironie entwickelt.[2]

Dementsprechend äußert er sich weniger zu individuellem Verhalten in den Sozialen Medien, sondern zu der damals jüngst erkundeten Grauzone zwischen politischer Aktion und Aktionskunst: Im Dezember 2017 bauen Mitglieder der Identitären Bewegung vor dem Brandenburger Tor eine Formation aus fünf Betonblöcken auf, die das unweit gelegene *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* zitiert, über eine Inschrift den »Opfern des Islamistischen Terrors« gewidmet ist und später auf Facebook durch die Verantwortlichen als »europäisches Denkmal für die Opfer von Multikulti und islamistischen [sic!] Terrorismus« klassifiziert wird.[3] Einen Monat zuvor baut das Zentrum für Politische Schönheit vor dem Haus des AFD-Politikers Björn Höcke 24 Betonstelen

1 Vgl. Richter, Marcus/Sickert, Teresa: »Ironie-Falle – wenn Spaß nicht einfach so beiseite geht«. Auf: https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-kulturtechnik-des-pseudo-engagements-ironie-falle-wenn-100.html (letzter Abruf 31.01.2022).

2 Selbst wo international ausgerichtete Literaturwissenschaft betrieben wird, ist der Text einschlägig; vgl. Hoffmann, Lukas: Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: transcript 2016, S. 37-39.

3 dpa/bb: »Identitäre Bewegung«: Gedenksteine vor Brandenburger Tor«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/politik/extremismus-berlin-identitaere-bewegung-gedenksteine-vor-brandenburger-tor-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-171219-99-344016 (letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf, die Aktion läuft unter dem Titel *Das Holocaust-Mahnmal vor Höckes Haus*; die formale Referenz ist also ebenfalls eindeutig.[4] Die politischen Implikationen divergieren, der Kunststatus ist diskutabel,[5] ebenso wie die Frage nach der politischen Konnotation einzelner Kunstformen – fraglos nehmen diese Arbeiten jedoch an einem gemeinsamen Diskurs teil.

Auf diesem Feld agieren sie mit Mitteln der Ironie, des Zitats, ohne dabei eine politische Position zu vermeiden. Hedinger findet, gerade bei den Identitären, Motive der Postironie wieder, grenzt sich jedoch von ihnen ab, denn »die meinen das ja auch so«[6]. Zwar spricht Hedinger auch über Milo Rau und seine Arbeit *Das Kongo Tribunal*, schreibt ihm zu, eher Re- statt Dekonstruktion zu betreiben, verweigert ihm aber ebenfalls das Etikett ›postironisch‹.[7] Postironie kann Hedinger im Grunde nur als Entscheidung in seiner eigenen Biografie verorten, und zwar in jenem Narrativ, das sich als zweiter Teil des einschlägigen Aufsatzes *Postironie. Geschichte, Theorie und Praxis einer Kunst nach der Ironie (Eine Betrachtung aus zwei Perspektiven)*[8] entfaltet: des ironischen Modus ihrer frühen Arbeit müde geworden, formulieren Com&Com in ihrem Manifest diese Vision einer neuen Kunst, in der sie sich wünschen »unverstellt, nah, direkt an die Dinge heranzugehen«[9]. Doch was das nun konkret ist, Postironie oder auch nur postironische Kunst, das kann auch das Gespräch mit Hedinger nicht klären. Dennoch flottiert der Begriff weiterhin und bietet (auch ob seiner Vagheit) Anschlussmöglichkeiten.

Problematisch ist, dass der Bezug auf Hedinger in Forschung und Journalismus meist rein theoretisch erfolgt, ohne zu reflektieren, dass der Begriff ›Postironie‹ in ein spezifisches ästhetisches Projekt integriert ist und dort gerade von einer Unschärfe profitiert, die ihn für die Wissenschaft wiederum nicht ohne Weiteres adaptierbar macht. Dieser These folgt mein Aufsatz mit dem Versuch, den Begriff diskurssensibel zu klären. Dazu muss ›Postironie‹ aus dem ästhetischen Schaffen Com&Coms heraus begriffen werden; erst so spannen sich Diskursfäden in verschiedenste Richtungen und laufen in der (explizit) postironischen Phase von Com&Com zusammen. Nach einem erneuten Close Reading des Manifests sowie Hedingers Essays möchte ich also auch die postironischen Arbeiten von Com&Com beleuchten, im Sinn der Logik, die Hedinger im

4 Frank, Arno: »Ein Holocaust-Mahnmal – bei Björn Höcke vor der Haustür«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/zentrum-fuer-politische-schoenheit-bjoern-hoecke-und-das-denkmal-der-schande-a-1179515.html (letzter Abruf 31.01.2022).

5 Vgl. Trebing, Saskia: »Verwechslung erwünscht«. Auf: https://www.monopol-magazin.de/identitaere-bewegung-kunst (letzter Abruf 31.01.2022). Ein Differenzkriterium ist sicher auch der Zugriff auf die stets latent konservative Form Denkmal.

6 Richter/Sickert: »Ironie-Falle«, 08:24-08:26.

7 Auch in einem gemeinsam mit Basil Rogger verfassten und ebenfalls 2018 veröffentlichten Beitrag zum Verhältnis von Provokation, Protest und Kunst schlägt Hedinger eine politisch engagierte Gegenwartskunst nicht der Postironie zu. Vgl. Rogger, Basil/Hedinger, Johannes M.: »Provokation – Protest – Kunst. Eine Ménage à trois«. In: Basil Rogger/Jonas Voegeli/Ruedi Widmer/Museum für Gestaltung Zürich (Hg.): Protest. Eine Zukunftspraxis. Zürich: Lars Müller Publishers 2018, S. 118-121.

8 Hedinger, Johannes M.: »Postironie. Geschichte, Theorie und Praxis einer Kunst nach der Ironie (Eine Betrachtung aus zwei Perspektiven)«. In: Kunstforum International 40 (1/2012), S. 112-125.

9 Richter/Sickert: »Ironie-Falle«, 07:44-07:48.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gespräch selbst entwirft: »Das ist zuerst natürlich mal eine Behauptung und in die muss man dann reinwachsen und die muss man erfüllen und beweisen.«[10]

Von den Arbeiten ausgehend wage ich die These, dass sich bei Com&Com 2009 weniger die Methode als das Referenzfeld ändert – und eröffne eben dieses Feld zumindest versuchsweise. Etwas knapper folgt darauf eine Betrachtung der zweiten bedeutenden Spule, an der sich der postironische Kunstdiskurs aufrollen lässt: die zwischen November 2010 und Februar 2011 im Museum Morsbroich gezeigte Ausstellung *Neues Rheinland. Die postironische Generation*. Auf dem Prüfstand steht dabei der Nutzen des Begriffs ›Postironie‹, der in seinem Schillern erfasst werden muss – und so einen weiteren Zugang zur bildenden Kunst des 21. Jahrhunderts öffnet.

Erstmal eine Behauptung: Das postironische Manifest

Am 8. Januar 2009 wird das *first post-ironic manifesto by Com&Com* auf der Webseite *post-irony.com* gepostet, datiert ist es in der Signatur auf das Jahr 2008.[11] Es erscheint hier in zehn Punkten, englischer Sprache und bereits jenem Schriftbild, das es auch in den folgenden Jahren als Wandtattoo in Ausstellungen tragen wird: Gestaltet in serifenlosen Versalien, die teils kursiviert sind, sich teils überlagern, vor allem aber in einem Regenbogen-Farbverlauf schimmern. Umbrüche folgen nicht hinter jedem Punkt, so dass das Manifest trotz Flattersatz als Block erscheint. Appelativ ist es nur bedingt, viel eher werden Deklarativsätze aneinandergereiht, vereinzelt in Schlussfolgerungen verkettet und im Sinn einer nicht genau definierten ersten Person Plural getroffen. Paraphrasieren lässt sich das etwa so:

Com&Com diagnostizieren ein postironisches Zeitalter und sehen ironischen Zweifel im Verfall begriffen (1), woraufhin sie ankündigen, »das Verfahren des Zweifelns anzuzweifeln«[12] (2). Das ist die Prämisse, von der aus einige Thesen über große Kategorien folgen: Wahrheiten[13] sind nun situativ, zweckgebunden (3), die »Welt ist mehr als sie ist« (4), das Alltagsleben »dient als Versuchsgelände für den menschlichen Geist« (5) und sowieso ist alles »erfüllt von Zauber und Schönheit« (6). Daraus leiten sich mehrere Potenziale ab: »Schönheit kann uns dazu anregen, bessere Menschen zu werden« (7), aus ihr kann Liebe (8) und aus Liebe wiederum Wahrheiten hervorgehen (9). Unter den so skizzierten Voraussetzungen stehen wir »an der Schwelle […] der Wiedergeburt unserer Selbsterschaffung«. Daran schließt eine Definition an: »Postironie meint völlige Vorstellungs- und Gestaltungsfreiheit« (10).

Mehreres ist dazu anzumerken: Zunächst ist das hier entfaltete Ästhetikverständnis idealistisch gefärbt, setzt einerseits auf eine Freiheit des Ästhetischen, zugleich aber auf den didaktischen Wert des Schönen und damit einen Zweck. Normative, hochgradig aufgeladene Begriffe (Schönheit, Wahrheit, Zauber) werden dabei aufgerufen, aber

10 Richter/Sickert: ebd., 06:34-06:43.

11 Com&Com: »first post-ironic manifesto by Com&Com«. Auf: http://postirony.com/blog/?p=7 (letzter Abruf 31.01.2022).

12 Übersetzung in diesem Abschnitt zitiert nach: Hedinger: »Postironie«, S. 120.

13 Auffallend: Im Englischen steht hier der Singular »TRUTH«.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht erläutert. Einher geht das mit einem Einwand gegen den Zweifel, der hier paradigmatisch für postmoderne Modi und Verfahren (etwa: Ironie, Dekonstruktion) einsteht. Ambivalent flackert vor diesem Hintergrund die in Punkt 3 proklamierte Kontingenz von Wahrheiten, zu denen die Punkte 8 und 9 dann ja doch einen privilegierten Zugang entwerfen – irgendwie scheint es hier mit der Postmoderne gegen die Postmoderne, mit dem Zweifel gegen den Zweifel zu gehen, um am Ende zu einem frühmodernen Kunstverständnis zu gelangen. Ziel ist, die ›Restriktionen‹ des Zweifels zu verlassen und so zu einer Freiheit nicht nur der Ästhetik, sondern auch des Geistes zu gelangen.

Dazu braucht es ein Subjekt, und das liegt in der bereits erwähnten ersten Person Plural. Im ersten Punkt mutet dieses Subjekt generationell an – ein postironischer Zustand scheint hier, ähnlich wie die Postmoderne für Fredric Jameson, als kulturelle Dominante zu fungieren, zu der sich jede Kunst (und im Grunde jede Person) nun verhalten muss.[14] Das ›Wir‹ im zweiten Punkt ist hingegen aktiv und könnte damit eher die Unterzeichner dieses Manifests umfassen – während der Plural in den Punkten 6 und 10 zumindest potenziell wieder eine größere Gruppe anspricht. Auflösen lässt sich das Subjekt nicht, so wie auch die doppelte Geburtsmetapher am Ende kryptisch bleibt. Neben den Ambiguitäten und Dissonanzen bleibt ohnehin fraglich, was hier eigentlich entworfen ist: ein ästhetisches Konzept, oder eine Lebensweise?

Vorerst möchte ich das Manifest als poetologischen Text begreifen. Vornehmlich geht es dann darum, sich eine neue Position im Diskurs zu erschreiben. Die Definition am Ende öffnet einen Raum, in dem eine Ästhetik jenseits der explizit ironischen, an Kulturindustrie und Aktionskunst geschulten Ästhetik entstehen kann, die Com&Com in ihrer ersten Dekade geprägt hat. Genauer markiert Hedinger diesen Zusammenhang in seinem Aufsatz *Postironie. Geschichte, Theorie und Praxis einer Kunst nach der Ironie (Eine Betrachtung aus zwei Perspektiven)*, in dem er zunächst die Perspektive des Kunsthistorikers und dann, in einem zweiten Teil, die des Künstlers einnimmt. Was er vermeidet: Im ersten Teil zu bekennen, dass er selbst Teil des Duos Com&Com ist, dem er hier entgegen aller von nicht näher definierten Anderen hervorgebrachten Zweifel bescheinigt, es wirklich ernst zu meinen mit ihrer neuen Kunst. Die leitet er als notwendige Konsequenz aus Allgemeinplätzen über das Ende der Ironie ebenso wie einer kondensierten Lektüre von David Foster Wallace, Jedediah Purdy, Alex Shakar und Wikipedia ab – und kritisiert zugleich den Entwurf einer postironischen Kunst, den *Neues Rheinland* ausstellt. Kurzum: Er legitimiert die eigene Position kunsthistorisch, setzt sich dann in dieser Position dominant gegenüber der Konkurrenz und leistet das scheinbar objektiv als Kunsthistoriker.

Aus der zweiten Perspektive erzählt er die Biografie von Com&Com zwischen Marketingsprech und Genieerfahrung. Geschildert wird die ›ironische Phase‹ als faustischer Pakt: die ironische Kunst beschert ihnen zwar Erfolg, der wiederum hält sie jedoch in einer geschlossenen, uneigentlichen Welt gefangen, in der sie sich endlos um Zitate drehen. Um sich frei entfalten zu können, muss eigentlich ein Neuanfang her, doch:

14 Jameson, Frederic: Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press 1991, S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»[W]ir entschieden uns letztendlich gegen den schnellen Labeltod und wählten den steinigen Weg des Re-Brandings«[15]. Ausgerechnet am Stephanstag notieren sie dann ihr neues Kunstverständnis, das als kindliche Zeichnung in diesem Essay abgedruckt ist und wie folgt erklärt wird:

> »Ein Pilz (= Com&Com mit all seinen Ideen und Kompetenzen) wirft seine Keime (= Werke) auf den Nährboden (= Rezipient/Gesellschaft), die, wenn gut und wahr, sich zu einer nachhaltigen Kolonie (= komplexes Werk, Wirkung und Identität) entwickelt und ihrerseits zum Sporenwurf ansetzt. Über dem Pilz strahlen die Fixsterne Authentizität, Schönheit (Magie), Emotionalität (Liebe) und Wahrheit, umgeben von der Atmosphäre (=Sinn).«[16]

Auch Gossolt und Hedinger finden das erst peinlich, »[a]ber da war was!«[17] Der Einwand gegen dieses Verständnis könnte nun ja aber nicht nur als Geschmacksurteil aus postmodernen Peinlichkeitsregimes folgen, sondern auch als Kritik an diesem Wahrheitsbegriff und seinen ideologischen Implikationen, die hier unterdrückt werden. Das hat eine gewisse Logik, denn um Diskurs soll es hier ja nicht mehr gehen, sondern um die Dinge an sich – und damit landen Com&Com bei alten Fetischen der Eigentlichkeit, die sich mit Pilzmetapher und Stephanstag schon andeuten: Natur und Brauchtum. Der Modus, unverstellt an die Dinge heranzugehen, ist hier also direkt auch an Gegenstände, nämlich die Dinge an sich in einem konservativen Verständnis gekoppelt. Das setzt sich auch in den postironischen Arbeiten Com&Coms fort, die Hedinger im weiteren Verlauf vorstellt.

Noch ein Wort zu den Brüchen, die dem Manifest ähnlich auch dieser Aufsatz aufweist: Zwischen den Perspektiven finden sie sich ebenso wie zwischen den Tonalitäten (rationales Marketing vs. esoterische Eingebung) oder in der Spannung zwischen proklamierter Avanciertheit des Manifests und der in Argumentation und Ästhetik schlichten Praxis. Es handelt sich dabei auch um eine semiotische Spannung, die Hedinger in Replik auf einen Text der Leverkusener Ausstellung reflektiert: »Doch mindestens solange dem ›Post‹ weiterhin die ›Ironie‹ anhängt […], muss eine Unterscheidung über die erwähnte Dialektik hinaus führen: Postironie ist eine Haltung, die es nicht mehr nötig hat, sich an der Unterscheidung von echt/künstlich abzuarbeiten, unabhängig davon ob ernst oder ironisch.«[18] Solange die Ironie also paradigmatisch noch im Raum steht, muss mehr geleistet werden als ein dialektisches Verständnis davon zu entwerfen, was ›echt‹ und was ›künstlich‹ ist (was ja schon einiges wäre). Was genau nun aber geleistet und wie die Freiheit genutzt wird, bleibt offen – muss sich also in den Arbeiten zeigen.

15 Hedinger: »Postironie«, S. 118.
16 Ebd., S. 120.
17 Ebd.
18 Ebd., S. 117.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dann erfüllen und beweisen: Com&Coms postironische Kunst

Schon das artifiziell-schimmernde Manifest zeigt: Es soll mit aufrichtiger Bewunderung in einen Bereich (hier: massenkultureller Kitsch) gehen, den der postmoderne Kunstgeschmack höchstens ironisch zugelassen hätte. Entfernt sich das nun objektästhetisch noch nicht allzu weit von der vorherigen Kunstproduktion von Com&Com, sind weitere Arbeiten dieser Phase deutlich stärker an Motiven und Materialien aus Natur und, häufig daran gekoppelt, Volkskunst orientiert.[19] Der Konnex zeigt sich auch in einem Zitat Hedingers: »Das Interesse an den eigenen Wurzeln führte uns zur Volkskultur.«[20] Neben der metaphorischen Kopplung der beiden Bereiche scheint auch eine Naturalisierung von Identität ebenso wie ein lineares Verständnis von Zeit auf, von dem sich die Postmoderne eigentlich verabschiedet hat – neben der Ästhetik rücken also auch ideologische und erkenntniskritische Fragen in den Blick. Die sich wiederum in den Arbeiten fortsetzen, in denen Bäume und ihr Wurzelwerk häufig eine entscheidende Rolle spielen: die Serie *Ender* besteht aus Keramik- und Holzskulpturen und bezieht sich auf den Appenzeller Brauch Beechüe, das seit 2011 laufende »Reise und Austauschprojekt«[21] *Bloch* bezieht sich ebenfalls auf einen Appenzeller Brauch und schickt einen Fichtenstamm über die Flugrouten der Globalisierung, im Rahmen der Performances *Deconstructing Tree* und *Reconstructing Tree* zerlegten Com&Com je einen Baum, verteilten ihn während der ersten Performance an das Publikum und ließen als Teil der zweiten aus dem Stamm Pfeil und Bogen fertigen, die dann in das eigene Wurzelwerk schossen.

Ausgang für diese Performances waren die Arbeiten *Baum* und *Baum 2*, für die Com&Com je einen Baum ausheben ließen und ihn mit dem sonst verborgen bleibenden Wurzelwerk im Museumsraum ausstellten. Rein formal wird hier die Spannung zwischen ›echt‹ (Baum, mitsamt dem mythisch aufgeladenen Wurzelwerk) und ›künstlich‹ (der museale Raum) massiv zugespitzt; gerade hier sieht Hedinger das Ideal postironischer Kunst jedoch voll realisiert:

> »Damit erlangten wir ein [sic!] für unser Werk bislang ungekannten Grad an Ergriffenheit und Erhabenheit sowie die Einlösung des Manifestes: Postironie ist das Zulassen von Emotionen und Mut zum Pathos und großen Gefühlen, Postironie ist eine staunende Betrachtung des Realen, des Einfachen und des Zaubers im Alltag. Postironie ist die Feier des Lebens, der Natur und der Schönheit.«[22]

Was gerade angesichts des schlichten Titels auffällt – nicht nur formal bleibt dabei eine Spannung aktiv, auch diskursiv sind die Arbeiten aufgeladen. Im Kontrast zur »Erhabenheit«, die sich auf eine einmalige Kunsterfahrung bezieht, steht hier die im Titel markierte Serialität, die sich dann auch in den *Ender* Skulpturen findet; betont

19 Dies markiert auch der Übergang von eher administrativer, industrieller zu händischer Arbeit – sowie die Inszenierung dieses Übergangs; vgl. Hedinger: »Postironie«, S. 121. Die beiden Bereiche spiegeln sich auch in den Serien *Natur* und *Folklore*; vgl. Com&Com: »Werkdossier 2021«. Auf: https://www.bernhardbischoff.ch/de/comcom/ (letzter Abruf 31.01.2022), S. 10.

20 Hedinger: »Postironie«, S. 123.

21 Com&Com: »Werkdossier«, S. 2.

22 Hedinger: »Postironie«, S. 123.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

noch, da das Material mit dem Brauch bricht und die Gegenstände eher in den Bereich von Designobjekten rückt.[23] *Deconstructing Tree* trivialisiert hingegen Jacques Derridas Verfahren der Dekonstruktion zu bloßer Holzfäller-Romantik, nicht als ewigen Prozess, sondern als handwerkliches Ereignis. Der Baum als Motiv stellt derweil eine offensive Absage an die von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägte Nutzung des Rhizoms (ein Wurzelwerk ohne Zentrum) als Sinnbild postmoderner Kultur dar.[24] Hier gibt es ein Zentrum, das als Tiefenstruktur im Boden bzw. in den historischen Tiefen der eigenen Biografie liegt und durch die Künstler entborgen werden kann.

Com&Com ändern hier in der Tat ihre Formsprache, erschließen sich eine neue Motivwelt. Zugleich arbeitet sich jede dieser Arbeiten an der Unterscheidung von ›echt‹ und ›künstlich‹ ab, also genau jenem Kriterium, das Hedinger für die Postironie ausschließt. Wie die Texte sind auch die Arbeiten von einem Wechsel aus Aufrichtigkeitsbekundungen und Brüchen gekennzeichnet. Der Rezeption wird so ein doppeltes Angebot gemacht: Entweder der aufrichtigen Leserichtung folgen, die durch kein eindeutiges Augenzwinkern falsifiziert wird, oder die Arbeiten entlang der Brüche als Parodie einer Gegenwartskunst begreifen, die daran scheitert, die Postmoderne zu überwinden – oder gewinnt, und dabei doch nur auf triviale Erkenntnisse trifft, die sich im schlimmsten Fall identitär münzen lassen.[25]

Fraglich wäre im Fall letzterer Lesart, welche Kunst adressiert wird und in welchem Modus, wenn sich die Arbeiten doch nie ganz als Parodie auflösen lassen. Es lohnt sich hierzu, in Torsten Meyers Beschreibung der Verfahren von Com&Com zu blicken, die er als »Cultural Hacking«[26] beschreibt: Sie identifizieren demnach den Code kultureller Artefakte und lesen ihn nicht nur, sondern arbeiten an ihm, manipulieren ihn. Im Gegensatz zur polemischen Ironie geht es dabei nicht um eine Mimesis zweiter Ordnung, die das Referenzobjekt der Lächerlichkeit preisgibt, es invertiert, sondern lediglich um ein Spiel mit dessen Codes. Meyer bezeichnet dieses Verfahren als postironischen Realismus, weil es sich auf unsere medial durchdrungene Umwelt bezieht. Eben dieses Verfahren zeichnet genau besehen jedoch auch die ›ironische Phase‹ von Com&Com aus, nur dass hier die Referenzobjekte (Werbung, TV-Shows, Pop-Art) ebenfalls den Ruch der Uneigentlichkeit hatten, so dass sich die Frage, ob nun Verfahren oder Referenz uneigentlich sind, nicht weiter stellte. Vor dem Hintergrund der Referenzobjekte, die

23 So, wie dann auch das Setdesign der TV-Serie *Gossip Girl* zwei Ender-Skulpturen zur Dekoration eines Kaminsimses nutzt, was Com&Com wiederum auf der Post-Irony-Webseite ausstellen. Vgl. https://postirony.com/blog/?page_id=54 (letzter Abruf 31.01.2022).

24 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom. Berlin: Merve 1977.

25 Sebastian Plönges von Hedinger rezipierte Analyse gilt damit eher für die Rezeption der Kunst von Com&Com: »In der hier vorgeschlagenen Lesart ist das Aushalten – nicht Ausschalten! – von Kontingenzen die Stärke des Postironikers, der somit eine freie und produktive Option zur Entfaltung der Ironie-Paradoxie anbietet«; vgl. Plönges, Sebastian: »Postironie als Entfaltung«. In: Ralf Appelt/Torsten Meyer/Christina Schwalbe/Wey-Han Tan (Hg.): Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel, Wiesbaden: VS 2011, S. 438-446, hier S. 444.

26 Vgl. Meyer, Torsten: »Postironischer Realismus. Zum Bildungspotential von Cultural Hacking«. In: CentrePasquArt/Marcus Gossolt/Johannes M. Hedinger (Hg.): Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com. La réalité dépasse la fiction. Sulgen: Niggli Verlag, S. 432-437, hier S. 432.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich wieder dem Eigentlichen, der frühmodernen Idealästhetik zuwenden, irritiert diese subtile Manipulation der Codes hingegen.

Dementsprechend hätte sich aber gar nicht das Verfahren von Com&Com geändert, sondern das Referenzfeld – das wiederum erst durch Com&Com als solches konstruiert wird. Sie verquicken dabei die explizit zitierte Rede vom Ende der Ironie mit einer Kunst, die das eröffnete Paradigma – Zauber, Schönheit, Wahrheit – umkreist; so etwa das in den 2000er Jahren florierende Romantik-Revival. Die Zeitschrift *Texte zur Kunst* vermerkt dazu 2007: »Das Thema ›Romantik‹ ist derzeit allgegenwärtig«[27], widmet dem Revival eine ganze Ausgabe und verweist dabei neben popkulturellen Spielarten auch auf die Documenta 12. Die fünfjährlich in Kassel stattfindende Ausstellung ist eine global bedeutsame Gradmesserin (und Multiplikatorin) von Diskursen der Gegenwartskunst. Nach den als besonders theorielastig archivierten Ausgaben 10 und 11, widmete sich die Kuration von Roger Buergel und Ruth Noack einem formalästhetischen Ansatz – und schlug damit, ebenso wie durch die Konstruktion anthropologischer und kunsthistorischer Narrative, die Brücke zurück zur ersten Documenta.

Hier wie da sollte es um ästhetische Erziehung gehen, 2007 zudem gelöst von den »Krücken des Vorverständnisses«[28], stattdessen anvisiert durch das Ausstellen von Schönheit.[29] Gegen die daraus resultierende, naive Ästhetik, etwa der Kinderzeichnungen Peter Friedls oder auf ihre Form reduzierter nicht-europäischer Kunst, wandte der Kunstkritiker Martin Büsser zurecht ein:

> »Das Naive, Volkstümliche, Unfertige, Fehlerhafte […] kann subversive Schlagkraft haben […]. Doch die von Buergel und Noack präferierten Tendenzen des Naiven lassen weder Bruch noch Ironie erkennen, sondern sind im handwerklich schlechten Sinne Gebasteltes und Geklebtes, das in völliger Selbstbezüglichkeit spielerisch und schön sein will.«[30]

Das sorgt dafür, dass »das Fremde fremd bleibt«[31], im schlimmsten Fall Ressentiments stabilisiert werden, gedeckt durch den alten Paragone zwischen Text (= Uneigentlichkeit, Diskurs) und Bild (= Eigentlichkeit, Präsenz), der mit der verabschiedeten Postmoderne wieder nach oben dringt.

Ähnlich in der Frankfurter Ausstellung *Wunschwelten – Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart* (2005), die Büsser ebenfalls rezensiert. Ästhetisches Treibgut des 20. Jahrhunderts – expressionistischer Stil, Fantasy-Anleihen, Woodstock-Hippie-Wesen – wird hier mit romantischer Entrücktheit zur Inszenierung einer reinen Schönheit mit eskapistischer Note genutzt, deren Modernekritik reaktionär anmutet. Büsser liest das gerade als Diskursformation politisch: »Die neue Öko- und Kuschellinke nutzt

---

27 Rottmann, André/Thomann, Mirjam: »Vorwort«. In: Texte zur Kunst 17 (1/2007), S. 4-5, hier S. 4

28 Buergel, Roger M./Noack, Ruth: »Vorwort«. In: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta 12. Katalog. Köln: Taschen 2007, S. 11-13, hier S. 12.

29 Vgl. Lähnemann, Frank: »Schönheit ist die erste Buergelpflicht«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/documenta-12-schoenheit-ist-die-erste-buergelpflicht-a-468739.html (letzter Abruf 31.01.2022).

30 Büsser, Martin: »Kasseler Regression. Documenta 12«. In: Ders.: Dopplung und Deutung. Kritische Kommentare zur zeitgenössischen Kunst. Mainz: Ventil 2012, S. 142-149, hier S. 146.

31 Ebd., S. 145.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Verweis auf den Kapitalismus nur noch, um mit ihm ihren Rückzug aus allem Öffentlichen zu legitimieren und das Desinteresse an gesellschaftlicher Veränderung als Hinwendung zum ›Eigentlichen‹ zu kaschieren.«[32] Vor Kontingenzen wird kapituliert, jedoch mit dem Versprechen, zugleich auf der Höhe der Zeit zu sein. Com&Com reproduzieren diese Bewegung: Beteuern, nicht einfach wieder prä-ironisch sein zu wollen,[33] zugleich aber Dialektik verneinen, Zauber und Schönheit beschwören und sich den eigentlichen Dingen nähern. Com&Com spitzen die Paradoxie, in der sich eine solche Gegenwartskunst bewegt, zu einem prägnanten Oszillationsmoment zu.

So fasst auch der Kunstkritiker Jörg Heiser die postironische Kunst von Com&Com als »ironische Reaktion auf die faktische Instituierung der Postironie […] deren Schwanken zwischen Demut und Erhabenheit als Manifest übersteigert wird.«[34] Com&Com arbeiten in diesem Sinne an den Codes einer postironischen Kunst, die sie selbst als solche durch ihre ›postironische Kunst‹ erst diskursiv hervorbringen. Der oszillierende Zustand dieser Kunst lässt dabei, im Gegensatz zur polemisch-ironischen Kunst der 1960er bis 1990er Jahre, immer auch die Möglichkeit zu, eigentlich gelesen zu werden. Durch ihr Hacking übernehmen Com&Com also auch das regressive Potenzial dieser mythischen Kunst; dazu nochmal Heiser: »Die Postironie ist eine Akzentverlagerung. Es ist nicht mehr etwas komisches, das um einen total ernst gemeinten Kern kreist; sondern etwas zutiefst ernstes, das den Beigeschmack zulässt, dass es auch lustig gemeint sein könnte.«[35]

Und die Anderen? *Neues Rheinland. Die postironische Generation*

Auch die Frage: »Ist Postironie ein Spiegelkabinett oder ein Andachtsraum?«[36], ließe sich hervorragend an das Werk Com&Coms herantragen. Heiser stellt sie jedoch im Angesicht der Videoarbeit *Buchtipp* des Künstlers Manuel Graf, die exemplarisch für jene Kunst steht, die das Museum Morsbroich unter dem Titel *Neues Rheinland. Die postironische Generation* ausstellt.[37] Ist diese Empfehlung eines anthroposophischen Buches aufrichtig oder handelt es sich um eine nochmal verfeinerte, abermals gespiegelte Ironisierung? Genau diese Unsicherheit, gekoppelt auch an raunende Referenzobjekte, konzipiert Heiser als Kriterium der Postironie, wodurch diese durchaus in der Tradition einer differenziert begriffenen ironischen Kunst steht; Graf sieht Heiser so etwa in der Nachfolge Sigmar Polkes. Die schlichtere These einer ironischen Kunst, die mit

32 Büsser, Martin: »Kopflos beseelt. Ausstellung ›Wunschwelten – Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart‹«. In: Ders.: Dopplung und Deutung. Kritische Kommentare zur zeitgenössischen Kunst. Mainz: Ventil 2012, S. 191-195; hier S. 194.

33 Vgl. Hedinger: »Postironie«, S. 115. Hedinger bezieht sich dabei auf Wikipedia.

34 Heiser, Jörg: »Im Ernst – von polemischer Ironie zu postironischer Vernetzung in der Kunst des Rheinlands und überhaupt«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 13-21, hier S. 19.

35 Ebd.

36 Heiser: »Im Ernst«, S. 20.

37 *Buchtipp* selbst war nicht Teil der Ausstellung, Heiser analysiert allerdings auch frühere, repräsentative Arbeiten dreier an der Ausstellung beteiligten Künstler:innen.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem notorischen, hier von Direktor Markus Heinzelmann heranzitierten David Foster Wallace,[38] ausgedient habe und in der Retrospektive irgendwie immer schon suspekt war, differenziert Heiser, diagnostiziert aber auch eine gewisse Ermüdung der spezifischen Verfahren – das also durchaus analog zu David Foster Wallace.[39] Die Reaktion ist aber kein Paradigmenwechsel, sondern die bereits zitierte Akzentverschiebung; und so liest sich sein Text durchaus quer zur Ausstellung.

Nun handelt es sich hier um zwei unterschiedliche Diskursformationen: Com&Com schaffen ihr Œuvre diachron, als Ausstellung versammelt *Neues Rheinland* synchron Arbeiten diverser Künstler:innen, vereint unter einer These, in einer Architektur, teils in Auseinandersetzung mit dieser entwickelt, flankiert von konzeptuellen Texten. Der Ausstellungstitel signalisiert bereits feldstrategische Erwägungen, die auch in Heinzelmanns Vorwort zu spüren sind; gestützt durch die Beteuerung, eine postironische Sensibilität in den rheinländischen Ateliers vorgefunden und nicht konstruiert zu haben, soll der Standort aufgewertet werden. Die anschließenden Essays legen den Fokus dann aber auf die Sensibilität selbst, die Co-Kuratorin Stefanie Kreuzer nach einer historischen Durchleuchtung der Ironie zu dieser klar in Opposition setzt: nach einer Ära postmoderner Beliebigkeit, kehren nun nochmal die großen Erzählungen und eigentlichen Substanzen zurück. Dialektisch ist daran wenig, und auch hier scheint das Problem ganz grundsätzlich der Diskurs zu sein:

> »Hatte die Ironie in der Moderne und verstärkt in der Postmoderne das Problem von der Welt hin zum Diskurs, zu den Zeichen verschoben, so kehrt sich die Blickrichtung nun um. Die künstlerischen Sprachen und Mittel reflektieren somit nicht mehr auf komplexen, verschachtelten Metaebenen ihre Struktur und ihr Funktionieren und bespiegeln sich damit selbst, sondern sie thematisieren direkt das existenzielle Sein der Künstler.«[40]

Hier scheint ein (von Heiser reflektiertes) Problem postironischer Kunst auf, und paradoxerweise ähnelt es jenem Problem, das sie postmoderner Ironie vorwirft: Es ist stets auch möglich, das Oszillationsmoment nicht zu erkennen und sich für den Besuch im Andachtsraum zu entscheiden, als Erlösung aus dem Joch der Postmoderne.[41] Postmoderne Erkenntniskritik und trivialisierte Ironie[42] werden gleichsam verworfen und die Zeichen doch wieder auf Vormoderne gestellt.

Das betrifft nicht nur den Modus des Spiels; viele postironische Positionen unterstreichen ihre Relevanz gerade durch den Verweis auf ihre politische Funktion, geleistet durch ästhetische Erziehung. Die Frage nach den adäquaten Mitteln ist dabei abermals

---

38 Vgl. Heinzelmann, Markus: »Vorwort«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 7-8, hier S. 7.

39 Vgl. dazu auch den Artikel *Postironie/New Sincerity: Eine Einführung* von Philipp Ohnesorge und Philipp Pabst im vorliegenden Band.

40 Kreuzer, Stefanie: »Gegenrede – Ironie«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 43-46, hier S. 45.

41 Ähnlich scheint die Renaissance des Schönen, die Moritz Baßler und Heinz Drügh in ihrer Gegenwartsästhetik diskutieren; vgl. Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik. Konstanz: Konstanz University Press 2021, S. 262-264.

42 Vgl. dazu auch den Artikel *Pop III: Eine Einführung* von Sebastian Berlich im vorliegenden Band.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

feldintern unklar; so bemängelt Hedinger: »Wo bleibt der aktuelle Bezug zur Politik und zum Leben von Heute, der der Postironie auch innewohnt? Die Auswahl der in Leverkusen gezeigten Arbeiten lässt vermuten, die Kuratoren setzen Postironie mit neuer Innerlichkeit gleich.«[43] Dabei macht der dritte Essay des Ausstellungskatalogs hier ein äußerst konkretes Angebot: Kunstkritikerin Noemi Smolik apostrophiert ihren Text gar als Manifest – »für eine politisch wirksame Kunst«.[44] Hier geht es im Grunde gar nicht mehr um Ironie, sondern um Kapitalismus und Globalisierung als politische und ästhetische Bedrohung.

Die Kunst der 1990er krankt demnach in den Nachwehen des Endes der Geschichte weniger an Beliebigkeit als an ihrem Weg in den öffentlichen Raum, dort immer lesbar als politische Aktion und so 1) nur noch durch den Markt als Kunst bestätigt, damit von ihm abhängig sowie 2) zur Ästhetisierung von Politik beitragend. Mit Jacques Rancière argumentiert sie für die emanzipatorische Kraft einer autonomen Kunst, die hier aber – und diese Bewegung beschreibt Büsser bereits anlässlich der *Wunschwelten* – in einen Regress mündet und sich dabei als historische Pointe versteht.[45] So soll die Nutzung von Keramik Digitalisierung kritisieren, handgefertigte Artefakte den Kapitalismus, Aura und Präsenz die Globalisierung.[46] In der Lesart dieser Kunst als erneute Windung historischer Dialektik gerät der konservative Anteil der entsprechenden Ästhetik aus dem Blick – ein blinder Fleck dieser um lineare Geschichte bemühten Kunstwissenschaft.

Parameter und Argumentationsstrukturen ähneln also Com&Com, die gezeigten Werke, auf die hier Bezug genommen wird, sind jedoch deutlich weniger pointiert – selbst wenn es Ähnlichkeiten gibt. Alle Positionen können in diesem Aufsatz nicht diskutiert werden, wohl aber sind kursorische Lektüren auf die Thesen der Ausstellung hin möglich.[47] Vor allem fallen dabei, neben dem Fokus auf Handwerk, Figuren der Indifferenz auf: sei es die als Wandtattoo in das Treppenhaus des Schloss Morsbroich geklebte, mit simplen Metaphern hantierende Institutionskritik des Kollektivs Konsortium, die realistischen Gemüsenachbildungen Gesine Grundmanns, die sich in undefiniertem Betonmatsch verlieren, Christoph Schellbergs Keramikäpfel, die sich halbfertig, angeknabbert und eingefärbt zu abstrakten Skulpturen türmen, oder insbesondere Felix Schramms Installation *One Of*. Diese ortspezifische Arbeit lässt einen aus zwei Brettern gebauten Winkel durch eine eingezogene Wand brechen – das ganze Paradigma avantgardistischen Destruktionswillens bis hin zu Marinettis gefluteten Museen wird aufgerufen, bleibt aber als inszenierte Geste ausgestellt. Der Einbruch des Realen wird in Anführungszeichen gesetzt, als Zitat – dabei aber nicht ironisiert und zudem mit

43 Hedinger: »Postironie«, S. 116-117.

44 Smolik, Noemi: »Ein Manifest für politisch wirksame Kunst«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 33-36, hier S. 33.

45 Unter Bezug auf Walter Benjamin, dessen Plädoyer für das vervielfältigbare Kunstwerk hier umgedreht wird; vgl. Smolik: »Ein Manifest für politisch wirksame Kunst«, S. 35.

46 Paradox scheint, dass es gerade der semiotische und nicht primär ästhetische Gehalt dieser Kunst ist, der eben jene qualifiziert, diese Art Kritik zu üben.

47 Ermöglicht werden diese durch die fotografische Ausstellungsdokumentation, die mir das Museum Morsbroich freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Ruch der Präsenz präsentiert. Ob hier also ehrlichem Handwerk und Avantgarde in einem Andachtsraum gehuldigt oder sie abermals im Spiegelkabinett gebrochen werden, lassen die Arbeiten mal mehr, mal weniger offen – das Aushalten der Kontingenzen wird an die Rezeption delegiert.

Genau an diesem Punkt könnte sich nun in der Tat die von Com&Com in Aussicht gestellte Freiheit entfalten; deren Preis gewissermaßen ist, dass die potenzielle Komplexität immer auch in Richtung simpler Narrative und stiller Andacht aufgelöst werden kann. Dieses Risiko ist nicht zu unterschätzen und kann die Kunst vor jeglicher Kritik immunisieren – etwa daran, dass auch *Neues Rheinland* selbstverständlich im kapitalistischen Dispositiv angesiedelt ist. In der Rhetorik des Eigentlichen, wo es um Authentizität, Wahrheit und Zauber geht, können die eigenen Verstrickungen leicht aus den Augen geraten.

Also? Was war nun die Postironie?

Grundsätzlich lässt sich postironische Kunst als Matrix begreifen, die sich aus der nun bereits mehrfach diskutierten Unsicherheit speist. In diesem Sinn lässt sie sich auch nicht allein aus den Positionen begreifen, sondern braucht die Rezeption, die beide Angebote wahrnimmt. Com&Com ziehen hieraus auch ihre Sonderstellung im Diskurs: mit ihrer postironischen Phase haben sie die verschiedenen Stränge um eine Rückkehr der Romantik und ein Ende der Ironie gebündelt und eine Ästhetik pointiert, bereits bestehende Tendenzen in der Gegenwartskunst sichtbar gemacht. Der Begriff, den Com&Com damit prägen, lässt sich jedoch nicht einfach so auf andere Phänomene übertragen – reflektiert werden müssen gerade die Ambiguitäten, die sie selbst durch den permanenten Wechsel zwischen Aufrichtigkeitsbekundungen und Brüchen in ihren Texten und Werken am Laufen halten. Hier befinden wir uns an einem Extrem der postironischen Kunst, an dem mit Heiser zu fragen wäre, ob es sich nicht eigentlich schon um eine Persiflage postironischer Kunst handelt. Am anderen Ende wären jene Arbeiten, deren Setzen auf Naivität eigentlich erst in der Rezeption Brüche erzeugt und so die Konnotation zulässt, auch ironisch begriffen zu werden.

Kritik an dieser mit dem Regress zumindest spielenden Kunst wird gerne rein auf den Bereich des Ästhetischen und das Urteil ›peinlich‹ reduziert; dabei kann es durchaus auch ideologiekritische Einwände gegen eine Kunst geben, die mit Größen wie ›Natur‹ und ›Volk‹ in direkter Nachbarschaft hantiert und dann auch noch den Anspruch erhebt, politisch relevant zu sein. Hedinger selbst zieht im Gespräch mit *Deutschlandfunk Kultur* die Verbindung von der postironischen Kunst zu den Identitären, grenzt sich aber von ihnen ab, ohne genau erklären zu können, worin der Unterschied besteht. Grund dafür ist vermutlich auch, dass es dazu eine Setzung bräuchte, die postironische Kunst nicht leisten kann, ohne ihren unklaren Status zu hintergehen. Gerade durch ihren konsequenten Bezug auf die Potenziale von Ästhetik und die reaktionären Konnotationen, die sich darin offenbaren, stellen die postironischen Jahre 2009 bis 2011

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jedoch aus der Retrospektive ein ergiebiges Feld dar, an dem sich die Rolle von Kunst in der Gegenwart neu diskutieren ließe.[48]

48 Dass Argumente vom Zuschnitt Smoliks weiter bestehen, zeigt etwa der von Hajo Schiff im *Kunstforum International* artikulierte Vorwurf an die politisch massiv aufgeladene Documenta 14, eine »fragwürdige Aneignung und Indienstnahme der Kunst« zu betreiben; vgl. Schiff, Hajo: »Kaum eine begehbare Brücke oder der fehlende Schlüssel«. In: Kunstforum 45 (4/2017), S. 66-77, hier S. 67.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts *Allegro Pastell* (2020)

Holger Grevenbrock, Nuria Mertens und Jannes Trebesch

Zwei auf den ersten Blick sehr unterschiedliche für den Deutschen Buchpreis nominierte Romane aus dem Jahr 2020 haben eines gemeinsam: Sowohl Olivia Wenzels *1000 Serpentinen Angst* (2020) als auch Leif Randts *Allegro Pastell* (2020) enden mit einer Schwangerschaft. Es fällt auf, dass auch in weiteren viel besprochenen Gegenwartsromanen wie Joshua Groß' *Flexen in Miami* (2019) oder Paula Irmschlers *Superbusen* (2020) das Motiv aufgegriffen wird. Zwar werden die expliziten physischen sowie psychischen Details einer Geburtsszene außen vor gelassen, doch Schwangerschaften sind als narratives Element fester Bestandteil der dargestellten Welten. Was die Texte zudem gemeinsam haben, ist ein mehr oder minder ausgeprägter Bezug zur Pop-Literatur. Zu nennen wären unter anderem eine Affinität zur Popkultur, der damit einhergehende Gegenwartsbezug sowie eine ausgeprägte Sensibilität der Protagonist:innen für Medien, Mode und Lifestyles. Vor allem aber eint sie das Anliegen, Gegenwart mit hervorzubringen, indem sich ihr Schreiben auf das Erstellen von Archiven fokussiert. Trotz dieser Befunde lässt sich jedoch konstatieren: die hier vorgestellte Literatur repräsentiert nicht eine Pop-Literatur im engeren Sinne, sondern sie zeichnet sich dadurch aus, die wesentlichen Codes von Pop zu kennen und zu beherrschen, ohne sich jedoch restlos mit ihnen identifizieren zu wollen. Deutlich wird dies u.a. daran, wie sie sich dem Thema Schwangerschaft annähern und mit welchen Funktionen sie diese versehen. Dabei lassen sich auch unter den Texten große Unterschiede hinsichtlich des Verfahrens ausmachen, wie vor allem die von uns vorgenommene Gegenüberstellung von *1000 Serpentinen Angst* und *Allegro Pastell* zeigt. In Wenzels Roman wird Schwangerschaft aus verschiedenen Perspektiven reflektiert und bewertet, sie prägt das Selbstbild der Protagonistin sowie ihre Erwartung an die Zukunft und nimmt so entscheidenden Einfluss auf die Struktur des Erzählten. *Allegro Pastell* zeichnet sich hingegen durch einen gänzlich anderen Umgang mit dem Thema aus, den wir im weiteren Verlauf als ›postironisch‹ kennzeichnen möchten. Anders als in *1000 Serpentinen Angst* wird Schwangerschaft nicht auf ihre lebensverändernden Folgen hin durchleuchtet, sondern scheint sich bruchlos in die weitere Lebensplanung einfügen zu lassen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die erstmalige Thematisierung der Schwangerschaft auf der Handlungsebene

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch eine Veränderung des Darstellungsmodus zur Folge hat oder diese nicht doch eine Gleichbehandlung im Vergleich zu ›profaneren‹ Themen erfährt.

Bevor sich dieser Beitrag eingehender *Allegro Pastell* und einem potentiell postironischen Umgang mit Schwangerschaft widmet, soll das Thema motivgeschichtlich eigeordnet und gezeigt werden, wie die Darstellung von Schwangerschaft sich über die Jahrhunderte gewandelt hat und welche Semantiken daran anknüpften. Dies geschieht mit der Absicht, Traditionslinien in der Verwendung des Motivs nachzuzeichnen, um auf diese Weise Abweichungen kenntlich machen zu können, die den Umgang mit Schwangerschaft in Randts Roman charakterisieren. Unsere Annahme lautet, dass die Thematisierung einer Schwangerschaft zugleich eine bestimmte Rezeptionshaltung evoziert, wonach ihr Auftauchen zugleich einen Wendepunkt innerhalb der Narration markiert. So spricht Wolfgang Schneider von einem »Wechsel der ästhetizistischen zur ethischen Lebensweise«[1] am Ende des Romans, der durch die Erfahrung der Schwangerschaft herbeigeführt würde. Jan Christian-Rabe schreibt, man wünsche den Protagonist:innen in ihrer grenzenlosen Freiheit ein paar Kinder, »damit sie mal mit Problemen zu tun bekommen, die nicht alle unmittelbar nur etwas mit ihrer eigenen Empfindsamkeit zu tun haben«[2] und Tillmann Sprekelsen freut sich ob der Tatsache, dass mit der Ankündigung eines Kindes das »wirkliche Abenteuer« beginne »gerade noch rechtzeitig, falls die Protagonisten der Sache ebenso müde sind wie der Leser«[3].

Motivkomplex Schwangerschaft in der Literatur

Welche Funktion kommt dem Motivkomplex Schwangerschaft in der Literatur zu? Da Reproduktion ein existentieller Teil des Menschseins ist, haftet daran eine gewisse Bedeutungsschwere. Schwangerschaft ist ein Politikum, da mit ihr Debatten um Geschlechterverhältnisse und Aspekte wie Arbeitsteilung, Hausarbeit, Körper, Sexualität, Sprache oder Recht einhergehen. Wie äußert sich dies in der Literatur der jeweiligen Zeit? Der Motivkomplex Schwangerschaft erlebt über die Jahrhunderte hinweg mehrere Bedeutungswandlungen: von religiöser Erlösung oder Neuanfang, über zerstörerische Erfahrung, bis hin zu emanzipatorischer Selbstbestimmung.[4] Stefanie Stockhorst, die eine historische Entwicklung der Funktionsweise des literarischen Motivs nachvollzieht, beobachtet, dass Schwangerschaften in der Frühen Neuzeit oftmals bloß verschleiert, grotesk oder eingeschränkt beschrieben auftauchen. Die Hauptursache dafür findet sich ihrer Ansicht nach in gesellschaftlichen Konventionen und Tabuisie-

1 Schneider, Wolfgang: »Statusmeldungen der Befindlichkeiten«. Auf: https://www.deutschlandfunkkultur.de/leif-randt-allegro-pastell-statusmeldungen-der-100.html (letzter Abruf 29.01.2022).

2 Rabe, Jan-Christian: »Alle schon irgendwie okay«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/kultur/leif-randt-allegro-pastell-roman-kritik-1.4834307 (letzter Abruf 29.01.2022).

3 Spreckelsen, Tillmann: »Jerome-Baby ist diffus sauer«. Auf: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/leif-randts-roman-ein-paar-und-ganz-viel-gegenwart-16674488.html (letzter Abruf 29.01.2022).

4 Vgl. Helduser, Urte: »Geburt«. In: Günter Butzer/Joachim Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 123-124.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rungen, die sich auch in ästhetischen Texten widerspiegeln.[5] Beispielsweise wird in den Normen der Sinnbildkunst, die sich auch auf die literarische Inszenierung von Schwangerschaften auswirken, die Darstellung bestimmter, den menschlichen Körper betreffender Objekte reguliert. Beschreibungen von Schwangerschaften erwiesen sich in diesem Zusammenhang als nicht literaturkompatibel, da sie »einerseits zu intim, zu allgemein menschlich und zu häufig [sind], um heroisch zu sein, andererseits aber auch zu wenig lächerlich oder schuldhaft, um zu belustigen.«[6] Stockhorst folgert daraus, dass aus Sicht der ›schönen‹ Literatur zu dieser Zeit die »Entstehung neuen Lebens gattungstheoretisch gesehen weder tragisch noch komisch ergiebig«[7] sei. Wenn Schwangerschaften oder Geburten dennoch thematisiert werden, zeichnen sich diese Schilderungen eher durch Detailarmut aus bzw. tauchen als bedeutungstragende Leerstellen auf.[8]

Herrschte etwa bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch ein satirischer oder grotesker Umgang mit dem Thema vor, ist dieser in aktuellen Texten beinahe gänzlich verschwunden.[9] Stockhorst führt dies auf eine »durch empfindsame Innerlichkeit geprägt[e] Mutterideologie«[10] zurück, die eine humorvolle und ironische Distanz zum Sujet tendenziell verhindert. Stattdessen werden Schwangerschaften als »unhintergehbare anthropologische Konstanten« dargestellt, denen einen »feste[r] Platz in den Genres der literarischen (Auto-)biographie und Familiengeschichte«[11] zukommt: »[O]hne Schwangerschaft und Geburt gibt es weder Individuen noch Generationsfolgen.«[12] Seit der Moderne zirkulieren zudem vermehrt literarische Texte, in denen das Motiv der Schwangerschaft »eine neuartige, ins optimistische [sic!] gewendete Funktion erhält«[13]. In ihrer positiven Funktion als sinnstiftendes Element für die eigene Lebensgestaltung

5 Vgl. Schmitz-Emans, Monika: »Empfängnis, Reifung, Geburt: Schwangerschaft als poetologische Metapher«. In: Stephanie Heimgartner/Simone Sauer-Kretschmer (Hg.): Erfüllte Körper. Inszenierungen von Schwangerschaft. Paderborn: Fink 2017, S. 29-47, hier S. 31.

6 Stockhorst, Stefanie: »Schwangerschaft und Geburt in der ›schönen‹ Literatur. Überlegungen zum Funktionswandel eines Motivs.« In: John Pustejovsky/Jaqueline Vansant (Hg.): ›Wenn sie das Wort Ich gebraucht‹. Festschrift für Barbara Becker-Cantarino. Amsterdam/New York: Redopi 2013, S. 41-71, hier S. 48.

7 Ebd.

8 Als Beispiel für eine Ausnahme nennt Stockhorst einen Text aus den frühen 2000er: Durs Grünbeins autobiographischen Text *Das erste Jahr* (2001). Sie nimmt außerdem neuere Analysen von Neuerscheinungen aus dem Veröffentlichungsjahr ihres Aufsatzes vor. Aus ihrem Textkorpus für die neueste Literatur (Longlist für den Deutschen Buchpreis 2011) thematisieren fünf der zwanzig Texte Schwangerschaft oder Geburt (vgl. Ebd., S. 65-71). Zusammengefasst tritt das Motiv folgendermaßen auf: In verhüllten Schilderungen, negativ konnotiert (lästig, lebensbedrohlich, S. 66), zum Nebenstrang der Handlung gehörend (S. 66), in schwierige Liebesgeschichten eingeflochten (S. 67), Abtreibung und neue Schwangerschaft als optimistisches Ende (S. 68), schwangere Frauen als Lustobjekt (S. 69).

9 Vgl. ebd., S. 70. Das gleiche gilt für das christliche Erlösungsversprechen, das als symbolische Bedeutung lange Jahre verbreitet war.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 56.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sieht Stockhorst die Voraussetzung für einen »emanzipatorischen Impetus« gegeben.[14] Die Erfahrung von Schwangerschaft und Geburt liefert so den Anstoß zur »individuellen Selbstfindung« und initiiert den Adoleszenzprozess der Figuren, der sich auch oder insbesondere gegen »missliche soziale Begleitumstände«[15] behauptet.

Ein Beispiel hierfür liefert das bereits zu Beginn dieses Beitrags vorgestellte *1000 Serpentinen Angst* von Wenzel, in dem die Ich-Erzählerin eine ungeplante Schwangerschaft als potenziellen Ausweg aus ihrem isolierten und Ich-bezogenen Zustand deutet. Die Erzählung lässt die Leser:innen am nicht abreißenden Reflexionsprozess der Protagonistin teilhaben, die mutmaßlich unter einer Angststörung leidet. Scheinbar beiläufig und häufig unvermittelt kehrt der dialogisch angelegte Roman immer wieder auf das Thema der Schwangerschaft zurück, ohne dass sich darauf jedoch letztlich der Fokus der Erzählung verschieben würde. Auf diese Weise eröffnen sich verschiedene miteinander konkurrierende Perspektiven auf die Schwangerschaft, wodurch sich der Roman dem Thema in all seiner Ambivalenz und Komplexität annähert.[16] So wird die Schwangerschaft anfangs von der Protagonistin angezweifelt, weswegen sie sich noch einmal von einem Arzt ihre tatsächliche Schwangerschaft bestätigen lässt. Begleitet wird dieser Prozess von den insistierenden Fragen eines nicht näher bestimmten ›Dus‹, das mal als Kursivierung, mal in Versalien gehalten das Schriftbild stört. Hierbei wird in verdichteter Weise auf unterschiedliche Aspekte von Schwangerschaften Bezug genommen, wie die folgende Textstelle eindrücklich zeigt:

> »Auf dem Ultraschallbild kann ich nichts erkennen, bloß einen Fleck in einer schummrigen Höhle. Wüsste ich es nicht besser, hielte ich ihn für ein Loch in meinem Uterus.
> IST DIESER HENNING DER VATER?
> Ist das wichtig?
> WANN IST DER ENTBINDUNGSTERMIN?
> ›Entbindung‹. Die letzten beiden Silben des Worts sind heikel.
> WIE KLINGT DAS WORT ›ABTREIBUNG‹ FÜR DICH?
> …
> WIE KLINGT DAS WORT ›ABTREIBUNG‹ FÜR DICH?
> … Wie eine herzliche Einladung? Also von einer Person, von der ich bisher dachte, dass ich sie nicht leiden könne und ich sie auch nicht.
> WILLST DU SIE ANNEHMEN?«[17]

Die Antwort auf die letzte Frage bleibt die Protagonistin schuldig, stattdessen findet ein Szenenwechsel statt. In dieser Weise verfährt der Roman, pausiert ganz bewusst

14 Vgl. Ebd., S. 56-62. Als Beispiel für solche Texte nennt Stockhorst Romane der Neuen Sachlichkeit, wie Irmgard Keuns *Gilgi, eine von uns* (1931), in denen die Selbstbestimmung der Frau über ihren Körper und ihre Lebensgestaltung literarisch anhand eines Schwangerschaftsabbruchs verdeutlicht wird.

15 Ebd., S. 56.

16 Vgl. dazu auch den Artikel *Ist das noch realistisch, glaubhaft, echt? Zur Leerstelle des Heimatbegriffs und zum Archiv rassistischer Erfahrungen in* 1000 Serpentinen Angst *von Olivia Wenzel* von Gesine Heger im vorliegenden Band.

17 Wenzel, Olivia: 1000 Serpentinen Angst. Frankfurt: Fischer 2020, S. 233 [Herv.i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Reflexionsprozess auf der Oberfläche des Textes und deutet an, dass dieser unterschwellig weiterlaufe. Während die Protagonistin zu diesem Zeitpunkt der Handlung einen Schwangerschaftsabbruch in Betracht zieht, wandelt sich ihre Ansicht zu einem späteren Zeitpunkt der Handlung. Die Erzählung schließt mit einer Zukunftsvision, die eine heile Welt verspricht, in der verschiedene Generationen friedlich unter einem Dach koexistieren. Mitgedacht wird jedoch stets das ›Aber‹ und das Wissen darüber, dass es sich auch hier um ein Konstrukt handelt, das es künstlich hochzuhalten gilt. Beschrieben wird ein »unambitioniertes Miteinander mit klaren Rollenverteilungen« als Bedingung für ein transgenerationales Zusammenleben.[18] Damit entwirft sie einen imaginären Gegenentwurf zu ihrem tatsächlichen Leben, denn die »schönste Art des Zusammenseins«[19] wird hier als ein Ausbleiben jeder tiefergehenden Kommunikation in Erwägung gezogen, also das exakte Gegenteil von dem, was der Roman zuvor über mehrere hundert Seiten lang praktiziert. Unabhängig von der Ambivalenz, die diesem Zukunftsbild eingeschrieben ist, wird anhand dieses Beispiels das emanzipatorische Potenzial einer Schwangerschaft offenkundig. Innerhalb des Selbstfindungsprozesses der Ich-Erzählerin übernimmt sie die Funktion eines Reflexionsgegenstandes, über den sich eine alternative Zukunft denken lässt und Beziehungen überdacht werden können. Kurz gesagt: eine einschneidende Erfahrung mit nachhaltigen Folgen.[20]

Nimmt man Wenzels Roman *1000 Serpentinen Angst* als Ausgangsbefund für einen zwar komplexen, aber eben auch realistischen und erwartbaren Umgang mit dem Thema Schwangerschaft, zeichnet *Allegro Pastell* ein distinktes Verfahren aus, das Fragen bezüglich ihres semantischen Status aufwirft. *Allegro Pastell*, der vom Verlag selbst im Klappentext als eine »Lovestory aus den späten Zehnerjahren«[21] beworben wird, handelt von der komplizierten Liebesbeziehung zwischen Tanja und Jerome, die an unterschiedlichen Orten leben und arbeiten, Jerome im Maintal in der Nähe von Frankfurt im ehemaligen Bungalow seiner Eltern, Tanja in Berlin. Sie hat vor Kurzem ihren Roman ›PanoptikumNeu‹ veröffentlicht, seitdem kennen »einige kunstinteressierte Menschen ihr Gesicht« (AP 12). Als »Hochglanz-Millennials«[22], die gut aussehen, gut ausgebildet sind und auch noch gut verdienen, streben sie nach einer achtsamen Lebensgestaltung, die auch den Rausch im sinnvollen Maß miteinschließt. Michael Navratil spricht in diesem Kontext von einer »umfassenden Erlebnisrationalität, die auf die Konservierung eines, wie es im Text heißt, ›Zustands distanziert lebensbejahender Zugewandtheit‹ abzielt«.[23] Auf der Suche nach »idealen Zuständen« (AP Klappentext) reflektieren Tanja

18 Vgl. ebd., S. 233.

19 Ebd.

20 Als Indikator dafür, dass es sich bei der bevorstehenden Geburt tatsächlich um ein Ereignis im emphatischen Sinne handelt, kann der Wechsel der Erzählerstimme in die erste Person Singular gedeutet werden.

21 »Leif Randt erzählt vom Glück. Von Tanja und Jerome, von einer Fernbeziehung zwischen Berlin und Maintal, von Badminton, idealen Zuständen und den Hochzeiten der anderen.« Randt, Leif: Allegro Pastell. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2020, Klappentext. Im Folgenden mit der Sigle AP im Fließtext abgekürzt.

22 Navratil, Michael: »Die reale Künstlichkeit des Glücks«. Auf: https://literaturkritik.de/randt-allegro-pastell,26570.html (letzter Abruf 28.01.2022).

23 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Jerome permanent ihr eigenes Handeln und setzen es in Relation zu früheren Zuständen oder gesellschaftlichen Erwartungen. Diese Suche endet endgültig, als Tanja von der Schwangerschaft von Jeromes neuer Freundin Marlene erfährt – doch hierzu später mehr.

Das Besondere an Randts Prosa ist nun, dass die andauernde Hyperreflexivität der Figuren nicht zwangsläufig in einen Zustand totaler Verkrampfung führt, immer wieder ist auch das genaue Gegenteil der Fall. So hat das ständige Nachdenken über die persönliche Außenwirkung für Jerome eine beinahe therapeutische Wirkung, es hilft ihm, sich die Unterscheidung zwischen innerer und äußerer Persönlichkeit bewusst zu halten.[24] Zwar zeigte er sich nach eigener Aussage nie »immun« gegenüber seiner sozialen Umwelt, doch in seinen Twenties ging von der Gesellschaft noch ein größeres »Belastungsmoment« (AP 15) aus. Heute, mit gerade 30 Jahren, sieht die Welt schon ganz anders aus:

> »Er hielt eine souveräne Distanz zu den Dingen, ohne dabei an Empathie einzubüßen, im Gegenteil, er konnte die Sorgen anderer heute leichter nachvollziehen, er war fairer und gütiger, aber er litt nicht mehr stellvertretend. Diese Verbesserung seines allgemeinen Lebensgefühls vergegenwärtigte sich Jerome immer dann, wenn er drohte nostalgisch zu werden.« (AP 15)

Vor diesem Hintergrund erweist sich die ungeplante Schwangerschaft von Jeromes neuer Freundin Marlene, nachdem er sich von Tanja im letzten Drittel des Romans getrennt hat, als ein spannendes Element innerhalb der Narration, schürt es doch die Leser:innenerwartung, dass mit ihrem Eintritt der »Zustand distanziert lebensbejahender Zugewandtheit« (AP 217) ein Ende findet, zumindest aber auf die Probe gestellt wird. Auffällige Ähnlichkeiten teilt dieser Zustand mit der sogenannten »Post Pragmatic Joy«, die Randt in einem gleichnamigen Essay annäherungsweise als einen Modus definiert, der vermeintliche Widersprüche auflöst bzw. als Einheit denkt und eine Form aufrichtigen Kommunizierens in Aussicht stellt; denn dank ihr könne man »Sachen so sagen, wie sie sind, ohne darunter leiden zu müssen«.[25] Durch solche Konzeptionierungen gibt der Autor Randt den Modus der Rezeption seiner Texte vor, zumindest liefert er eine Lektüre-Anleitung, die ihn schließlich auch in den Gefilden einer postironischen Literatur verortet. In diesem Zusammenhang soll *Allegro Pastell* als ein Beispiel für den literarischen Gebrauch von Postironie vorgestellt werden, deren Verwendung und Bedeutung im Diskurs hier kurz umrissen werden soll.

Über Postironie

Postironie kann als der Versuch bezeichnet werden, sich weder durch den Gebrauch von Ironie an das rettende Ufer relativierender Distanzierung zu begeben – wie dies häufig

24 Fraglich wäre der Grad der Zuverlässigkeit des Erzählten, doch dies soll in diesem Beitrag nur erwähnt, nicht aber weiter problematisiert werden.

25 Randt, Leif: »Post Pragmatic Joy (Theorie)«. In: Bella Triste – Zeitschrift für junge Literatur 39 (2/2014), S. 7-12, hier S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Befürworter:innen der Postmoderne vorgeworfen wird – noch in einen vorironischen Realismus zurückschalten zu wollen: »Und selbst wenn sie's wollten, wie könnten sie?«, fragt Lars Classen und verweist auf eine neue Generation an Autor:innen, der auch Randt angehören soll. Als Digital Natives erlebten sie die Wirklichkeit von Geburt an als eine »massenmediale Simulation«, als »virtuell und inkohärent«[26]. *Allegro Pastell* bildet diese Wirklichkeit ab, indem auf discours-Ebene Nachrichten aus Messenger-Diensten wie Telegram, iMessage und Instagram grafisch wie wörtliche Rede behandelt werden. Sowohl digitale als auch verbale Kommunikation wird kursiviert, lediglich die Anführungszeichen unterscheiden sich. Somit entsteht ein homogener Eindruck, eine Verschmelzung von realem Erleben und digitalem Kommunizieren. Das Verfassen und Bearbeiten von Nachrichten sowie das Warten auf die Antwort und deren Interpretation haben einen festen Platz in der Diegese von *Allegro Pastell*. Sie unterliegen – wie alle Aspekte der Romanhandlung – der ständigen Reflexion von Seiten der Romanfiguren. Somit fließen digitale Medien in die Narration ein und stehen nicht isoliert neben dem Prosatext oder unterbrechen diesen. Kurz: Ein Gespräch und eine Textnachricht sind gleichwertig, die Grenze zwischen ›echt‹ und ›künstlich‹ wird als durchlässig inszeniert. In *Allegro Pastell* hört sich das dann so an:

> »Tanja fand Einkehr im Tippen von Sätzen, Jerome im Tippen von Codes. Jerome war klar, dass es ihm und Tanja dabei gar nicht wirklich um Arbeit ging, sondern darum, sich ruhig und sicher zu fühlen. Wichtig war, entspannt vor dem eigenen Screen zu sitzen, lose fokussiert, mit den Händen auf der Tastatur. Jerome und Tanja hatten sich darauf geeinigt, gegen diesen Drang nicht etwa anzugehen, sondern ihn bei ihren Planungen stets mit zu berücksichtigen.« (AP 77)

Ein naiver und rein mimetisch verfahrender Realismus kommt für diese Autor:innen daher ebenso wenig infrage wie die Nutzung von Ironie als probates Mittel, um sich vor Zuschreibungen und Identifizierungen von außen zu schützen. Die Behauptung, Ironie sei in ihrer unpolitischen, weltabgewandten Art zynisch und verhindere einen offenen Meinungsaustauch, ist zwar mittlerweile selbst zum verbreiteten Topos geworden, allerdings zielt die Kritik in der Regel auf eine institutionalisierte Form der Ironie, die über das Fernsehen und die Werbung Eingang in die Massenkultur fand. Diesen Typus adressiert auch David Foster Wallace in seinem berühmten Essay *E unibus pluram* als eines der Hauptübel für das soziale Zusammenleben im ausgehenden 20. Jahrhundert. Wallace ist überzeugt davon, dass die größte Furcht des postmodernen Menschen darin läge, sich gegenüber anderen als verletzlich und angreifbar zu zeigen. Wer eine Haltung und klare Überzeugung erkennen lässt, der mache sich zur potenziellen Zielscheibe von Hohn und Spott: »The crime is naïvety«[27]. Beschrieben wird hier eine Ironie, die sich

26 Classen, Lars: »Das Spiel ist aus«. Auf: https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/das-spiel-ist-aus-1.18645463 (letzter Abruf 29.01.2022).

27 Wallace, David Foster: »E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction«. In: Review of Contemporary Fiction 13 (2/1993), S. 151-194, hier S. 181.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das »potentielle Negationsverhältnis zu Nutze macht«[28], um denkbaren Festlegungen aus dem Weg zu gehen – dieser destruktive Typ ist in der Regel gemeint, wenn von der tyrannisierenden Omnipräsenz des Ironischen die Rede ist.[29]

Sebastian Plönges führt hingegen noch eine weitere, konstruktive Alternative ins Feld: das Unbestimmte im Verhältnis zwischen Gesagtem und Gemeintem, das für Ironie konstitutiv ist, erfährt bei ihm eine positive Wendung: »Der Ironiker *de-präzisiert*, er manipuliert, er führt Kontingenzen, Rauschen und Unschärfe ein.«[30] Die fehlschlagende Kommunikation, für die Ironie verantwortlich zeichnet, sorgt so dafür, dass sich das Augenmerk während des Lektüreprozesses von der Botschaft auf die Struktur des Textes richtet, »[d]ie Mitteilung wird als Information behandelt«.[31] Insofern lässt sich Ironie als eine Strategie fassen, die Kontingenzen auf der Oberfläche des Textes sichtbar werden lässt, scheinbare Tatsachen stehen unter dem permanenten Verdacht, auch anders gemeint sein zu können. Dies führt zu einer signifikanten Einschränkung und Reduzierung ihres Absolutheitsanspruchs. Als postironisch beschreibt Plönges nun eine Haltung, die bestehende Kontingenzen und Widersprüche anerkennt und ›trotzdem‹ Position bezieht, sei dies politischer, ästhetischer oder ethischer Art:

> »Im Entweder und Oder von *Ja*, *Nein* und *Ja und Nein* entscheidet sich der Postironiker für das *Ja* (beziehungsweise die Authentizität, das Ungebrochene, die Schönheit und den Zauber). Er setzt alles auf eine Seite (ohne zu leugnen eine Wahl gehabt zu haben), er markiert einen Präferenzwert, und das alles ist ihm nicht peinlich: Er trifft eine Unterscheidung und übernimmt die Verantwortung dafür – er deklariert sie geradezu.«[32]

Insofern kann Postironie auch als ein Modus beschrieben werden, der zwischen Ironie und Realismus vermittelt. Sie verfährt weder autoritär wie der Realismus, der – zugespitzt und vereinfachend formuliert – eine bestehende Ordnung als natürlich vorgibt, noch ist sie rein ironisch in dem Sinne, dass sie jede Form der Entscheidung und Positionierung bereits im Ansatz verhindert.

Als hilfreich zur Eingrenzung des Phänomens erweist sich darüber hinaus der Definitionsversuch von Jörg Heiser, der die »Postironie der Gegenwart«[33] von jener Ironie der 1960er-Jahre abgrenzt, als deren Vertreter er den deutschen Maler und Fotografen Sigmar Pole vorstellt. Seine These lautet, dass »dieser Unterschied den Wandel von einer polemisch konfrontativen Konstellation zur entpolemisierten Vernetzungskultur betrifft«[34]. Insofern sei eine »Akzentverlagerung« zu beobachten, nach der das Komi-

---

28 Plönges, Sebastian: »Postironie als Entfaltung«. Torsten Meyer/Wey-Han Tan/Christina Schwalbe/Ralf Appelt (Hg.): Medien und Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel. Wiesbaden: VS 2011, S. 438-446, hier S. 442.

29 Ausführlich dazu die Einführung zur Postironie von Philipp Pabst und Philipp Ohnesorge im vorliegenden Band.

30 Plönges: »Postironie als Entfaltung«, S. 444 [Herv.i.O.].

31 Ebd., S. 443.

32 Ebd., S. 444 [Herv.i.O.].

33 Heiser, Jörg: »Im Ernst – von polemischer Ironie zu postironischer Vernetzung in der Kunst des Rheinlands und überhaupt«. In: Heinzelmann, Markus/Kreuzer, Stefanie (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 13-21, hier S. 13.

34 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sche der Ironie nicht mehr um einen ernsthaften Kern kreise, sondern sie erweise sich als etwas »zutiefst ernstes, das den Beigeschmack *zulässt*, das etwas auch lustig gemeint sein könnte«[35]. Hilfreich ist diese Bestimmung, weil sie beschreibt, was die Prosa von Randt auszeichnet und eine Vorstellung davon liefert, warum diese so nachhaltig irritiert. Schon Wallace diagnostiziert einen Schwund des »disruptive[n] Potenzial[s]«[36] über das Ironie in den 1960er-Jahren seiner Ansicht nach noch verfügte und ist überzeugt davon, dass die »new real rebels« der Gegenwart gerade die seien, die die aufrichtige Geste, der »Prävalenz des Ironischen«[37] zum Trotz, nicht fürchten:

> »Real rebels, as far as I can see, risk things. Risk disapproval. The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the ›How banal‹.«[38]

»Vielleicht sollten wir das einfach machen.« (AP 269)

So lauten Jeromes Worte am Ende seiner Pro-und-Kontra-PowerPoint-Präsentation, die er für seine schwangere Freundin Marlene erstellt hat, um die Entscheidung darüber zu erleichtern, ob sie das Kind bekommen wollen oder nicht. Am Ende der Präsentation lacht Marlene und hat Tränen in den Augen. Als Kontra werden der CO_2-Verbrauch sowie der riesige Zeitverlust, den Jerome und Marlene »unter anderen Umständen sinnvoller für die Allgemeinheit einsetzen könnten« (AP 268), aufgelistet. Das Aufpassen des Kindes als Ausrede aller Ausreden, um unbehagliche Einladungen abzulehnen, wird als Pro verbucht. Ebenso die Möglichkeit »[a] future Personality« zu kreieren. Denn: »Unser Kind könnte zum Beispiel eine sinnvolle Religion erlernen.« (AP 269) Am Ende der Präsentation zeigt Jerome ein Foto, auf dem er und Marlene psychedelische Drogen nehmen, mit auf dem Bild: »Ein dreijähriges Kind in Latzhosen gephotoshopt, das zu ihnen aufblickte.« (AP 269) Er schlussfolgert daraus, dass

> »die Erinnerung an das ulkige High überraschenderweise nicht im Widerspruch zu der Vorstellung [stand], sich an einem vergleichbaren Nachmittag auch um ein Kind zu kümmern. Viel eher hatte Jerome das Gefühl, dass sich beides gut kombinieren ließe.« (AP 269)

Vorgeführt wird ein Umgang mit dem Thema Schwangerschaft, der ganz bewusst mit gesellschaftlichen Erwartungen spielt bzw. sich dieser bewusst ist, ohne sie jedoch als verbindlich für die eigenen Erziehungsmethoden zu bewerten. Stattdessen nimmt man sich dem Thema mit Humor und einer für die Post Pragmatic Joy charakteristischen

35 Ebd., S. 17 [Herv.i.O.].

36 Ohnesorge, Philip/Pabst, Philipp: »Postironie/New Sincerity«. In: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer: Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne. Bielefeld: transcript 2022, S. 33-47, hier S. 36.

37 Ebd., S. XX.

38 Wallace: »E Unibus Pluram«, S. 193.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Souveränität und Distanz an, dank der sich der vermeintliche Widerspruch eines Nachmittags unter dem Einfluss von Pilzen und spielender Kinder in Latzhosen in Luft auflöst. Bewusst gehalten wird stets die Außenperspektive auf sich selbst, d.h. die Art und Weise, wie Nicht-Involvierte ihre zukünftige Elternschaft beurteilen könnten. Materialisiert und externalisiert wird dies zum Beispiel durch die PowerPoint-Präsentation, aber auch die Spotify-Playlist, die sie während einer Autofahrt hören, steht repräsentativ für die Person, die Jerome nach außen hin darstellen möchte. Die Fähigkeit, diesen Blick von außen auf die eigene Person auf angemessene Weise zu reflektieren, stellt sich in *Allegro Pastell* als wesentliche Grundlage für autonome Entscheidungen dar. Zu einer ›wirklich‹ individuellen Persönlichkeit gelangt man nicht, indem man sich abseits gesellschaftlicher und kultureller Paradigmen aufhält und sich auf die Suche nach einer besonders authentischen und originellen Erfahrung begibt. Vielmehr lässt sich Individualität nur entlang und im Austausch mit kulturellen Skripts erreichen, denn nur dank dieser wird die Abweichung oder Bestätigung kultureller Normen transparent und nach außen hin artikulierbar. Ein gutes Beispiel bietet hier die bereits erwähnte Passage, in der Jerome und Marlene einen Rheingau-Ausflug mit einem gemieteten SUV unternehmen und sich ein Rückzug ins Spießbürgertum andeutet:

> »Neu im Angebot bei Jenny Köhler's Electric Rental waren drei mächtige SUV-Modelle. Man konnte das als charmante Erweiterung der Produktpallette empfinden. Jerome und Marlene entschieden sich dafür, dem Angebot eine Chance zu geben und den ersten Rheingau-Ausflug ihres Lebens mit einem dezidiert großen Auto zu unternehmen. Wichtig war Jerome in diesem Zusammenhang auch die Hi-Fi-Anlage.« (AP 269)

Das Aushalten von Ambivalenzen, also das postironische Trotzdem, manifestiert sich eindrücklich daran, dass der CO_2-Verbrauch als Argument gegen das Kind angeführt wird und es ›trotzdem‹ ein SUV für den Ausflug in den Rheingau sein muss. Wörter wie »dezidiert« markieren eine Wahl und eine freie Entscheidung, da hier ein Wissen um die mögliche Außenwirkung artikuliert wird, dieses jedoch der Entscheidung für den Klimasünder SUV nicht im Wege steht. Vor allem aber wird den Lesenden ein Gefühl für jene Paradigmen vermittelt, die in unserer Kultur wirksam sind.[39] So könnte die Entscheidung für den SUV auch dadurch begründet sein, dass mit der Geburt des Kindes die eigene CO_2-Bilanz ohnehin stark in Mitleidenschaft gezogen wird, Resignation und eine ›So what?‹-Haltung wären die logische Folge dieser Einsicht. Auf der anderen Seite lässt das »dezidiert« auch auf eine genießende Haltung schließen, die das Ästhetische gegenüber dem Moralischen vorzieht. Die zukünftigen Eltern entscheiden sich für den SUV, um zumindest temporär einem vermeintlich klassischen Rollenbild zu entsprechen und sich in eine harmonische Familienszene hineinzuversetzen. Moralisch-ethische Implikationen und Komplikationen werden für den Moment ausgeklammert,

39 In dieser Hinsicht ist der Vergleich mit klassischen Vertreter:innen der deutschsprachigen Pop-Literatur wie Benjamin von Stuckrad Barre nicht fern, deren Erzählverfahren – mit Moritz Baßler gesprochen – auf Dekontextualisierung ausgelegt ist, allerdings nur um »das Paradigma umso schärfer in den Blick zu bekommen«. Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002, S. 121.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ohne aber gänzlich verdrängt zu werden. Das kleine Wörtchen »dezidiert« schafft demnach jene Distanz zum eigenen Handeln, durch die »Komplexität lustvoll erfahr[en]« werden kann und die den Erkenntnisprozess »auf unbestimmte Zeit offen hält (und dabei fortsetzt)«[40]: »Und so schaffen es post-postmoderne Figurationen im Falle ihres Gelingens, die Notwendigkeit zur Handlung, Festlegung und also Entscheidung zu formulieren, aber in einem komplexen, durchaus ambigen Modus, der für sich selbst ästhetisch reich und damit lustvoll erscheint […].«[41] In *Allegro Pastell* finden sich eine Reihe von Attributen, die auf überraschende Weise den Blick für die paradigmatischen Strukturen schärfen, so etwa, wenn Tanja am Tresen eines Döner-Ladens Platz nimmt und ihre »mittelmäßig schmeckenden Pommes« (AP, S. 264) für gut und schmackhaft befindet. Auch anhand der Definition von Post Pragmatic Joy zeichnet sich ein Verfahren ab, das bewusst Zwischenzustände aufsucht, die automatisch in den Vergleich zwingen. Warum ist es ein Anliegen des Romans, auf die Mittelmäßigkeit der Pommes hinzuweisen? Warum wird eine »vorauseilend[e]« Wehmut als Bedingung genannt, um sich in den Zustand einer Post Pragmatic Joy zu begeben? Erkennbar wird hier nicht nur ein hoher Grad an Präzision in der Beschreibung der Lebenswelt der Protagonist:innen, sondern eine Sensibilität für Oberflächen, einhergehend mit einer offenkundigen Zurückhaltung, was das Innenleben der Protagonist:innen angeht. Heinz Drügh schreibt, dass es sich bei Randt um einen Autor handelt, »der Welten erst einmal vorführt, sie überhaupt wahrnehmbar, in leichter, manchmal komischer, manchmal trauriger Verfremdung nachvollziehbar macht«.[42] Exemplarisch wird die Zurückhaltung seitens des Romans, sobald Tanja telefonisch von der zukünftigen Vaterschaft Jeromes erfährt. Während des Anrufs befindet sie sich im Döner-Laden, nachdem sie mit Freund:innen Badminton gespielt hat. Die Leser:innen erhalten keine Informationen darüber, wie Tanja sich innerlich fühlt, sondern sie haben Teil daran, wie sie ihre Umgebung registriert und wahrnimmt. So hat sie »nicht das Gefühl, dass ihr die Mitarbeiter des Kaplan-Döners zuhörten. Sie beklagten sich auch nicht darüber, dass sie so lange sitzen blieb und telefonierte.« (AP 266) Tanja fungiert als Reflektor-Figur, über die die Schwangerschaft von Jerome und Marlene eine Einordnung erfährt und der Modus der Postironie pointiert wiedergegeben wird:

> »Und eines Tages, wenn ich zu 96 % über unsere Sache hinweg bin – denn ganz hinweg werde ich nie darüber sein –, werde ich dich und dein Kind besuchen und ich werde euch beide befragen. ›Dem Klischee nach‹ wird es mich dann zerreißen. ›In der Realität‹ werde ich erstaunlich gut damit klarkommen. Dein Kind wird mich erst ein bisschen unheimlich finden, und ein bisschen später wird es mich zu mögen anfangen. Wir werden einen guten Vibe haben, dein Kind mit dem lustigen Namen und ich. Dich wird es freuen.« (AP 279 [Herv.d.V.])

40 Baßler, Moritz: »Übergänge – Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne«. In: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne. Bielefeld: transcript 2022, S. 17-28, hier S. 18.

41 Ebd., S. 19.

42 Drügh, Heinz: »Postpragmaticjoy – Zu Leif Randts ›Planet Magnon‹.« Auf: https://pop-zeitschrift.de/2016/01/15/postpragmaticjoyzu-leif-randts-planet-magnonvon-heinz-druegh15-1-2016/ (letzter Abruf 29.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese Passage ist Teil eines mehrseitigen Briefes, der die letzten Seiten des Romans füllt. Darin schreibt Tanja: »Ich möchte dir gratulieren. Das habe ich am Telefon nicht über die Lippen gebracht.« (AP 276) In *Allegro Pastell* stehen Reflexion und Distanz einem aufrichtigen Gefühl nicht im Weg – im Gegenteil sind es wiederholt digitale Medien, über die sich eine aufrichtige Kommunikation einstellt. Dies suggeriert zumindest der Roman. In der Prosa Randts spiegelt sich ein Bewusstsein für Kontingenzen und Widersprüche, die die multimedial geprägte Lebenswirklichkeit auszeichnen. »Alles ist codiert und gescripted«[43], erläutert Yana Thönnes, Mitglied der Performance Group The Agency[44], in der Gesprächsreihe *Armen Avanessian & Enemies* das Konzept der Post Pragmatic Joy – mit am Tisch sitzt auch Randt. Diese Beobachtung weckt üblicherweise den Verdacht der Manipulation durch eine falsche Welt der Medien und Zeichen. In diesem Rahmen ist sie jedoch eine Prämisse für bewusste Entscheidungen, die auch die Möglichkeit des Um- und Neuschreibens miteinschließt. Randts Ästhetik kreist um Widersprüche, die notwendig aus dieser Haltung resultieren, und experimentiert mit diesen. Wir erinnern uns: »Sachen so sagen, wie sie sind, ohne darunter leiden zu müssen. Wach sein, aber nicht überspannt. Mittendrin, aber nicht verloren. Vielleicht ist das der Weg in die Post Pragmatic Joy«.[45] Vor allem aber zeigt dies, dass Postironie keineswegs mit dem Verzicht auf Ironie zugunsten eines authentischen Gefühls oder Ausdrucks gleichgesetzt werden sollte. Angewandt auf das Thema Schwangerschaft lässt sich ein ironischer, aber nicht zynischer oder karikierender Umgang mit ernsthaften Themen wie Schwangerschaft nachvollziehen, der zur Rekontextualisierung des literarischen Motivs beiträgt und in dieser Form dezidiert anti-realistisch verfährt, d.h. gegen jene kulturelle Erwartung, die in ihrem Auftauchen gleich einen Einfall der Existenz und einen Einbruch des Wirklichen in eine ansonsten unwirkliche, durch Virtualität bestimmte Welt vermuten.

43 Armen Avanessian & Enemies #7: THE AGENCY + Leif Randt Rendezvous. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=y8pGvI_60YA. (letzter Abruf 31.01.2022), ab 00:10:10.

44 Weitere Informationen zu The Agency: https://www.postpragmaticsolutions.com/about (letzter Abruf 31.01.2022).

45 Randt. »Post Pragmatic Joy«, S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zum Verhältnis von Liebe und Ökonomie

Aushandlungen von Beziehungen in der Gegenwartsliteratur und -kunst am Beispiel von *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) und *Allegro Pastell* (2020) von Leif Randt und *Perfect Romance* (2018) von THE AGENCY

Sibel Tayçimen

In *Aufgaben der Literatursoziologie* (1948) untersucht Leo Löwenthal das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft, ausgehend von der Erkenntnis, dass Kunst im Kapitalismus einen warenförmigen Charakter angenommen habe.[1] In dem Abschnitt »Gesellschaft und gesellschaftliche Probleme als literarischer Stoff« begreift Löwenthal Literatur als »echte und ursprüngliche Quellen« menschlicher Gefühle und Stimmungen, beispielsweise der Liebe, in der jeweiligen Gesellschaftsformation, da sie Aufschluss darüber geben kann, »wie weit die privaten und intimen Bezirke des individuellen Lebens von dem gesellschaftlichen Klima durchdrungen sind, in dem sich dieses Leben schließlich vollzieht«[2]. Folgt man der Annahme, dass anhand bestimmter Figuren(-konstellationen), der Darstellung bestimmter innerliterarischer gesellschaftlicher Realitäten und dem Verhandeln bestimmter Motive, ein Bezug zur außerliterarischen Welt hergestellt werden kann, räumt man literarischen Texten die Möglichkeit ein, sich zu diesem ›Außerhalb‹ des Textes in Form von Affirmation, Kritik oder Widerlegung verhalten zu können.[3]

Ausgehend von den soziologischen Arbeiten Eva Illouz' zum Verhältnis von Liebe und Ökonomie, in denen die historischen und sozialen Transformationen von Gesellschaft und der Vorstellung von Liebe beleuchtet werden, sollen folgende ausgewählte Werke der Gegenwartsliteratur und -kunst hinsichtlich ihrer Aushandlungen von Liebe untersucht werden: die Romane *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) und *Al-*

1 Vgl. Löwenthal, Leo: »Aufgaben der Literatursoziologie (1948)«. In: Helmut Dubiel (Hg.): Literatur und Massenkultur. Schriften 1. Frankfurt: Suhrkamp 1990, S. 328-349.

2 Ebd., S. 332.

3 Mit der (Wieder-)Entdeckung des Sozialen in der Literatur beschäftigt sich der folgende Sammelband: Büker, Dominic/Sanchino Martinez, Esteban/Stiemer, Haimo (Hg.): Social Turn? Das Soziale in der gegenwärtigen Literatur(-wissenschaft). Weilerswist: Velbrück 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

legro Pastell (2020) von Leif Randt und die Performance *Perfect Romance* (2018) von THE AGENCY. Dabei soll die Frage verfolgt werden, welche Formen von romantischer Liebe einerseits im Verhältnis zur innerliterarischen Konzeption von Gesellschaft dargestellt werden und wie sich diese andererseits zur außerliterarischen Wirklichkeit verhalten.

Eine Einführung in Eva Illouz' Soziologie der Liebe

Zur Bestimmung aller sozialen Beziehungen stellt die Auseinandersetzung mit der bestehenden Gesellschaftsordnung einen elementaren Aspekt dar. Illouz bestimmt den Kapitalismus unter Rückgriff auf Bryan S. Turner, Nicholas Abercrombie und Stephen Hill. Ihnen zufolge sei der Kapitalismus durch »die Produktion und den Austausch von Waren mit dem Ziel, einen Mehrwert zu akkumulieren, d.h. Gewinn zu machen, wobei ein Teil dieses Gewinns wieder investiert wird, um die Bedingungen für künftige Akkumulation zu erhalten«[4] gekennzeichnet. Die Austauschbeziehungen, die des Kaufs und Verkaufs, hätten fast die gesamte Gesellschaft erfasst.[5] Im Kapitalismus kämen zwei Parteien auf der Grundlage von Eigeninteresse und gegenseitigem ökonomischen Nutzen zusammen und Austauschbeziehungen legitimierten sich dadurch, dass man ausrechne, was sie »unter dem Strich«[6] bringen. Dem hält Illouz zunächst die romantische Liebe entgegen, in der »zwei Individuen durch die Fähigkeit miteinander verbunden [sind], ›Spontaneität und Einfühlungsvermögen in einer erotischen Beziehung‹ zu verwirklichen«[7]. Während also in der Sphäre des Marktes Partner:innen austauschbar seien und die Beziehungen sich mit den ökonomischen Umständen ändern würden, sei in der romantischen Liebe die Person, die man liebt, unersetzlich: »Romantische Liebe ist eher irrational als rational, eher uneigennützig als gewinnorientiert, eher organisch als utilitaristisch, eher privat als öffentlich. Kurz: Romantische Liebe scheint sich den gängigen Kategorien zu entziehen, mit denen sich der Kapitalismus beschreiben lässt.«[8] Diese von Illouz vorläufig skizzierte Annahme, romantische Liebe stehe über dem Warenaustausch, gar der gesellschaftlichen Ordnung entgegen, sei als Konzept in der Gesellschaft weit verbreitet.[9]

Dass diese einfache Entgegensetzung von romantischem Liebesideal und vermeintlich rationaler Ökonomie nicht aufrecht zu erhalten ist, stellt Illouz in ihren liebessoziologischen Werken seit den 2000er Jahren fortlaufend unter Beweis, indem sie die enge Verzahnung beider Bereiche aufdeckt.

---

4 Abercrombie, Nicholas/Hill, Stephen/Turner, Bryan S.: Sovereign Individuals of Capitalism. London: Routledge 1986, S. 87, zitiert nach Illouz, Eva: Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus. Aus dem Amerikanischen von Andreas Wirthensohn. Frankfurt: Suhrkamp 2014, S. 26.

5 Bell, Daniel: Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus. Frankfurt/New York: Campus 1991, S. 24, zitiert nach Illouz: Der Konsum der Romantik, S. 26.

6 Illouz: Der Konsum der Romantik, S. 27.

7 Ebd., S. 26.

8 Ebd. S. 27.

9 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In dem Band *Wa(h)re Gefühle* verfolgt Illouz die grundlegende These, dass die Akte des Konsums und das Gefühlsleben derart eng und untrennbar miteinander verbunden sind, dass sie einander wechselseitig definieren und ermöglichen. Dabei bieten Waren eine Gelegenheit, Gefühle auszudrücken und zu erleben. Gefühle werden in Waren verwandelt, kommodifiziert.[10] In diesem Zusammenhang führt Illouz den Terminus »Gefühlsware«[11] ein, der die vielen Knotenpunkte, an denen Emotionen und Akte des Konsums zusammentreffen, beschreibt. Dieser Prozess erklärt, warum der Konsumkapitalismus zu einem wesenhaften Aspekt der modernen Identität geworden sei:

> »Der Konsumkapitalismus hat Emotionen in zunehmendem Maß zu Waren gemacht, und dieser historische Prozess erklärt auch die Intensivierung des Gefühlslebens, wie sie in den ›westlichen‹ kapitalistischen Gesellschaften seit Ende des 19. Jahrhunderts, besonders deutlich aber in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachten ist.«[12]

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sei zum einen Werbung auf romantische Ideale ausgerichtet worden und zum anderen seien Praktiken der Liebe verstärkt von Warenkonsum abhängig geworden.[13] An gesellschaftlichen Transformationen hält Illouz in *Der Konsum der Romantik* fest, dass die »bürgerliche Institution des ›Vorsprechens‹« in Folge der Etablierung der »Praxis des Rendezvous«[14] abgelöst wurde, mit der erst der Warenwelt ein Weg in das romantische Erleben eröffnet worden sei, »denn jetzt, nachdem sich das Kennenlernen, Werben und Flirten in der marktvermittelten Öffentlichkeit abspielen kann, sind die Partner darauf angewiesen, Konsumartikel zu verwenden, um ihrer Beziehung Gestalt und Form zu geben«.[15] Neue Praktiken wurden erlebt, »in denen das Konsumieren zum symbolischen Ausdruck wird«[16].

Innerhalb der Logik der kapitalistischen Kultur seien, so Illouz, das persönliche Leben und die emotionale Erfüllung zentrales Ziel und beherrschender Gedanke für das Selbst. Damit einhergehend stellt sie ein Interesse am eigenen Lustgewinn sowie am sinnlichen, sexuellen und emotionalen Erleben fest.[17]

---

10 Vgl. Illouz, Eva: »Einleitung – Gefühle als Waren.« In: Dies. (Hg.): Wa(h)re Gefühle. Authentizität im Konsumkapitalismus. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 13-48, hier S. 23.

11 Im Original »emodities«, angelehnt an commodity (z.dt. Ware).

12 Illouz: Wa(h)re Gefühle, S. 28.

13 Vgl. Honneth, Axel: »Vorwort«. In: Eva Illouz: Der Konsum der Romantik. Frankfurt: Suhrkamp 2014, 7-22, hier S. 10. Als Grundlage dieser Entwicklung benennt Axel Honneth »einen langgezogene[n] Wirtschaftsaufschwung« (ebd.), der mit einer Steigerung des Einkommens und einer Verkürzung der Arbeitszeit einherging. Dieser Umstand begünstigte die Entstehung einer Werbeindustrie, bei der sehr bald die Liebesbeziehung in den Fokus gerückt wurde, »deren romantischer Charakter suggestiv von der Benutzung entsprechender Produkte abhängig gemacht [wurde]« (ebd.). Diesen Prozess bezeichnet Honneth als »Romantisierung der Waren« (ebd.).

14 Ebd., S. 11.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Illouz: Wa(h)re Gefühle, S. 20-21.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit Marx anfangen: Entfremdung

Um die Auswirkung der Warenwelt auf menschliche Beziehungen zu bestimmen, bezieht sich Illouz auf Marx wie folgt: »Die Waren haben das Gewebe der menschlichen Beziehungen vollständig durchdrungen, sie mystifizieren das Bewusstsein, sie verderben die Natur menschlicher Bedürfnisse, und sie behindern jedes Projekt der Selbstbefreiung.«[18] Dieses Resümee bedarf einer ausführlicheren Einordnung ausgehend von Marx' Konzept der entfremdeten Arbeit.

In *Das Kapital* verfolgt Marx die Absicht, »[d]as ökonomische Bewegungsgesetz der modernen Gesellschaft zu enthüllen«[19]. Zur Darstellung der Totalität der modernen – das heißt der bürgerlichen und kapitalistischen – Gesellschaft beginnt Marx mit der Analyse der Ware. Im Kapitalismus sind sowohl Eigentums- und Produktionsverhältnis als auch der Arbeitsprozess von der Trennung des:der Arbeiters:in und des Produktionsmittels gekennzeichnet. Die Idee der entfremdeten Arbeit beschreibt Marx erstmals in seinen *ökonomisch-philosophischen Manuskripten* (1844). Nach Marx entfernt sich der:die Arbeiter:in im kapitalistischen Arbeitsverhältnis vom Produkt, denn »[d]er Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein *fremdes Wesen*, als eine von dem Produzenten *unabhängige Macht* gegenüber [Herv.i.O.]«[20]. Aufgrund der kapitalistischen Eigentumsverhältnisse gehört das Produkt »einem andern Menschen außer dem Arbeiter«[21]. Die Arbeit, nicht länger Teil des eigenen Wesens, ist »ein rein äußerlicher Zwang […] und […] bloßes Mittel zur Selbsterhaltung«[22]. Da Marx die Arbeit als Wesen des Menschen auffasst, folgt aus der Selbstentfremdung auch eine Entfremdung vom »Gattungswesen« Mensch. »[Der Mensch] erzeugt auch das Verhältnis, in welchem andre Menschen zu seiner Produktion und seinem Produkt stehn, und das Verhältnis, in welchem er zu diesen andern Menschen steht.«[23]

Kooperative, soziale Beziehungen werden im Kapitalismus darauf reduziert, dass Menschen einander nur relevant sind, wenn sie sich wechselseitig als Mittel dienen können. Erich Fromm synthetisiert in *Die Kunst des Liebens*, dass der Mensch im Kapitalismus internalisiert habe, »zu tauschen und Dinge in Empfang zu nehmen, zu handeln

18 Illouz: Der Konsum der Romantik, S. 180.

19 Marx, Karl: »Vorwort zur ersten Auflage«. In: Rosa-Luxemburg-Stiftung (Hg.): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band: Der Produktionprozeß des Kapitals. Bd. 23. Berlin: Karl Dietz 2017, S. 11-17, hier S. 15-16.

20 Marx, Karl: »Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844«. In: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hg.): Karl Marx Friedrich Engels Werke [MEW], Ergänzungsband Erster Teil. Berlin: Dietz Verlag 1969, S. 465-590, hier S. 511.

21 Ebd., S. 519.

22 Elbe, Ingo: Paradigmen anonymer Herrschaft. Politische Philosophie von Hobbes bis Arendt. Würzburg: Königshauen & Neumann 2015, S. 334.

23 Marx: »Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844«, S. 519. In der kapitalistischen Produktionsweise findet die Produktion von Waren ihren Zweck in der »Selbstverwertung« des Wertes, d.h. dass das für die Produktion angewendete Kapital durch den Verkauf der produzierten Ware im Tausch ein größeres Quantum Kapital akkumulieren soll, sodass das realisierte Kapital den Produktionsprozess neu anstoßen kann. So ist die Produktion auch immer die Reproduktion des kapitalistischen Produktionsverhältnisses.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und zu konsumieren. Alles und jedes – geistige wie materielle Dinge – werden zu Objekten des Tausches und des Konsums.«[24] Dementsprechend sei auch die Liebe »vom Gesellschafts-Charakter des modernen Menschen geprägt«[25].

Entfremdung ist demnach das Resultat der besonderen Form der Arbeit in der kapitalistischen Totalität. Georg Lukács zufolge gebe es »naturgemäß keine Form der Beziehung der Menschen zueinander, keine Möglichkeit des Menschen, seine physischen und psychischen ›Eigenschaften‹ zur Geltung zu bringen, die sich nicht in zunehmendem Maße dieser Gegenständlichkeitsform unterwerfen würden«[26]. Eine »restlose, bis ins tiefste physische und psychische Sein des Menschen hineinreichende Rationalisierung der Welt«[27] konstatieren auch Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* und stellen fest, dass »mit der Versachlichung des Geistes […] die Beziehungen der Menschen selber verhext [wurden], auch die jedes Einzelnen zu sich«[28].

Ersetzbare Liebe: Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty*

In Randts Roman *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) wird anhand der fiktiven Küstenstadt CobyCounty das Bild einer kosmetisch behandelten kapitalistischen Überflussgesellschaft gezeichnet, die von Jugendlichkeit und einer »von allem Schmutz befreiten Plastikästhetik«[29] geprägt ist. Kurzum: alle »leben […] gerne hier«[30]. Das allgemeine Lebensgefühl in CobyCounty kommt in einem Zitat der Mutter des Hauptfigur Wim Endersson zwischen Kapitel 10 und 11 prägnant zum Ausdruck, in dem es heißt: »Als wir uns damals aufmachten, um in den Frühling nach CobyCounty zu ziehen, schien dies aus einer leicht angetrunkenen Laune zu geschehen. Diese Laune trägt uns jetzt seit vierundvierzig Jahren durch ein fantastisches Leben.«[31]

Grundlage des Wohlstands ist die Touristik- und Kulturindustrie, die Anziehung auf ein kreatives Milieu ausübt. Toni Müller bezeichnet CobyCounty als »entprekarisierte sowie sozial und ethnisch weitestgehend homogenisierte Stadt«[32]. Auf den ersten Blick scheint, so Müller, dass in dem Entwurf CobyCountys als »wohlhabende[r] Stadt, die

24 Fromm, Erich: Die Kunst des Liebens. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein 1980, S. 99.

25 Ebd.

26 Lukács, Georg: Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand, November 1970. Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 194.

27 Ebd., S. 195.

28 Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt: Suhrkamp 1988, S. 34.

29 Müller, Toni: »Entdeckung und Verwandlung. Entwürfe der Gegenwart in den Romanen *Im Stein* von Clemens Meyer und *Schimmernder Dunst über CobyCounty* von Leif Randt«. In: Dominic Büker/Esteban Sanchino Martinez/Haimo Stiemer (Hg.): Social Turn? Das Soziale in der gegenwärtigen Literatur(-wissenschaft), Weilerswist: Velbrück 2017, S. 79-92, hier S. 87.

30 Randt, Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 21.

31 Ebd., S. 101.

32 Müller, »Entdeckung und Verwandlung. Entwürfe der Gegenwart in den Romanen *Im Stein* von Clemens Meyer und *Schimmernder Dunst über CobyCounty* von Leif Randt«, S. 88.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihre sozialen Probleme hinter sich gelassen habe«[33] folgender im Rahmen der ›Kessler-Debatte‹ an die Gegenwartsliteratur herangetragene Vorwurf bestätigt: Randt sei es nicht gelungen, seinen schichtspezifischen Horizont in seinem literarischen Wirken zu überschreiten.[34]

Müller zufolge besteht der außerliterarische Gesellschaftsbezug in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* »in erster Linie in der Zuspitzung und Übertreibung einer gegenwärtigen Ökonomisierung der Gesellschaft und ihrer Subjekte«[35]. Das »Aufdeckungspotential« des Romans mit Blick auf die außerliterarische Wirklichkeit verortet Müller zusammenfassend »vielmehr in der Strategie der Übertreibung […] als in derjenigen der Abbildung«[36]. Diese Strategie der Übertreibung schlägt sich darin nieder, dass nicht bloß soziale Codes, die das zwischenmenschliche Verhältnis der Bewohner:innen CobyCountys regeln, ausgestellt und in Form von Selbstreflexivität plakatiert werden,[37] sondern dass auch das Thema Liebe auf unterzeichnete Weise verhandelt wird. Die Leitthese für diesen Abschnitt lautet, dass die Liebesbeziehungen der Hauptfigur Wim Endersson als innerliterarische Symptome der zunehmenden Instabilität zwischenmenschlicher (Liebes-)Beziehungen in Zeiten des Spätkapitalismus verstanden werden können, wie sie von Illouz diagnostiziert wird.

In *Wa(h)re Gefühle* beschreibt Illouz, dass die Intensivierung des Gefühlslebens sich unter anderem darin äußere, dass das Privatleben darauf ausgerichtet sei, emotionale Projekte zu verfolgen. Romantische Liebe zu erleben und auf Grundlage reiner Gefühle zu handeln, wie unbefriedigende Karrieren oder Ehen zu beenden, würde zunehmend als legitim gelten.[38] In *Warum Liebe endet* (2018) ergänzt Illouz die These, dass im Zuge der Selbstmaximierung unter dem Spätkapitalismus Beziehungen leichtfertiger beendet würden. Diese These scheint auch in Randts Roman eingelöst zu werden: Die Beziehung zwischen den Figuren Wim und Carla endet, ohne dass mögliche Probleme thematisiert und angegangen werden. Carla beendet ihre Beziehung zu Wim via SMS – sachlich und ohne Umschweife, als ginge es weniger um das vermeintlich emotionale Ende einer romantischen Liebesbeziehung, denn um eine logische Fortführung wohlüberlegter Entscheidungen in ihrem Sinne (»›Ich habe versucht es anzudeuten. Jetzt weiß ich es sicher. Mit einem Jungen namens Dustin fängt für mich eine neue

33 Ebd., S. 87.

34 Vgl. ebd.

35 Ebd., S. 91.

36 Ebd.

37 Auf Gemeinschaft in CobyCounty stoße der:die Leser:in selten und wenn, handle es sich dabei um ein zufälliges Aufeinandertreffen beliebiger Figuren auf Strand-, Untergrund- oder Wahlpartys (vgl. Müller: »Entdeckung und Verwandlung«, S. 90). Adorno postuliert im achten Band seiner Gesammelten Schriften, »daß Gesellschaft auf jeden Einzelnen primär als Nichtidentisches, als ›Zwang‹ stößt« (Adorno, Theodor W. : Soziologische Schriften I. Frankfurt: Suhrkamp 1972, hier S. 12). Dieser Zwang schlägt sich exemplarisch darin nieder, dass in CobyCounty Trambahnfahren zum »Ort der Vergesellschaftung« (T. Müller: »Entdeckung und Verwandlung«, S. 90) erklärt werde. So äußert die Figur Wim: »Wer immer nur läuft, macht sich zu unabhängig, der verliert vielleicht irgendwann den Bezug zur Gemeinschaft« (Randt : Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 41).

38 Vgl. Illouz: Wa(h)re Gefühle, S. 20.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeitspanne an. Das wird besser für uns beide sein. Ich bleibe deine Vertraute. In allgemeiner Liebe *C.«[39]). Ebenso sind Wims Überlegungen zur Trennung (»Vielmehr ist die SMS […] die Folge einer wahrscheinlich klugen Sachentscheidung, kitschlos und individuell.«[40]) und die Reaktion auf Carlas SMS (»Ich nehme deine Entscheidung zur Kenntnis und bereite mich jetzt ebenfalls auf einen neuen Abschnitt vor. Alles Gute.«[41]) von Nüchternheit bestimmt.

Adorno fordert in seinem Aufsatz *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, dass »[d]ie Verdinglichung aller Beziehungen zwischen den Individuen, die ihre menschlichen Eigenschaften in Schmieröl für den glatten Ablauf der Maschinerie verwandelt, die universale Entfremdung und Selbstentfremdung, […] beim Wort gerufen […] werden [sollen]«[42] und weist dieses Aufdeckungspotential dem Roman zu. Vor diesem Hintergrund lässt sich Adornos folgende Überlegung zum Einsatz von Entfremdung als ästhetisches Mittel auf *Schimmernder Dunst über CobyCounty* übertragen:

> »Denn je fremder die Menschen, die Einzelnen und die Kollektive, einander geworden sind, desto rätselhafter werden sie einander zugleich, und der Versuch, das Rätsel des äußeren Lebens zu dechiffrieren, der eigentliche Impuls des Romans, geht über in die Bemühung ums Wesen, das gerade in der von Konventionen gesetzten, vertrauen Fremdheit nun seinerseits bestürzend, doppelt fremd erscheint.«[43]

Die aus der Entfremdung resultierenden rätselhaften Beziehungen »des äußeren Lebens« erfordern auch eine im Roman angelegte Rätselstruktur, um einen mimetischen Nachvollzug über die Entfremdung zu ermöglichen. Die Figuren in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* erscheinen voneinander entfremdet und von sich selbst entrückt, wie beispielhaft zum Ausdruck kommt, wenn Wim »das Paradigma der Beziehungs-Trauerarbeit […] in einer Reihe (pop-)kulturhistorisch gut abgesicherter Gesten (Pizza, Melancholie, Fernsehen[…]) vollzieht«[44], nur um in selbstreflexiver Manier diese Trauerarbeit positiv bewertend auf den Kopf zu stellen (»Die Wahrheit: Ich esse eine phänomenal gute Pizza und bekomme fantastische Spielzüge von den besten Vereinsmannschaften der Welt präsentiert. […] Und vielleicht ist das sogar einer der schönsten Zustände seit Wochen.«[45]).

Es gilt hervorzuheben, dass dieser Modus innerhalb der Diegese nicht etwa problematisiert wird, sondern sich diese reflektierte Orientierung an abgesicherten Paradigmen nahtlos eingliedert: Die Figuren wissen um die gesellschaftliche und mediale Prägung ihrer Vorstellung von Liebe und Sex. Nach Illouz offenbare die »postmoderne

39 Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 65.

40 Ebd., S. 66.

41 Ebd., S. 67.

42 Adorno, Theodor W.: »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Noten zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 41-48, hier S. 43.

43 Ebd.

44 Birnstiel, Klaus: »Leif Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty (2011)«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 623-634, hier S. 626-627.

45 Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 68.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lage der Liebe« sich dadurch, dass »durch die ironische Wahrnehmung […] man nur das wiederholen kann, was bereits gesagt wurde, und dass man nur als Schauspieler in einem anonymen und stereotypen Stück agieren kann«.[46] Die Figuren Wim und Carla produzieren das Abbild vom Abbild, »die Wiederholung von Wiederholungen«[47] und distanzieren sich dabei gleichzeitig davon. Der Bruch und die Hinwendung zu einem postironischen Modus sei beispielhaft anhand des Sexlebens der Figuren aufgezeigt: Auf die anfängliche Entscheidung zu »ruppige[m] Sex«[48] folgt, »angesichts der latenten Albernheit dieses Emanzipationsversuch von den Eltern«, dann doch ein »Liebesmodus […], der demjenigen der ›Charaktere im europäischen Fernsehen‹[49] entspricht.«[50] Carla und Wim überwinden den vormaligen ironischen Modus und legen offen, dass sie mit Kontingenzen und Paradoxien umgehen können – Merkmale, die Sebastian Plönges als »Stärke des Postironikers«[51] hervorhebt.

Die Scheu vor Verbindlichkeit und die Auflösung von romantischen Beziehungen, eine weitere Kernthese Illouz‹, zeigt sich symptomatisch bei Wim und Carla; nicht nur durch die Art, wie die Beziehung beendet wird, sondern auch später, wenn Wim seine Beziehung zu Carla in einem Dokument mit dem Titel ›Carla.doc‹ reflektiert. Er bemerkt, dass das erste Date der beiden zwar im Rückblick »ungebrochen zauberhaft« erscheint, er das allerdings »in den Tagen direkt danach […] noch nicht so gesehen [habe].«[52] Wims Reflexion, die eine gewisse Ambivalenz offenlegt, erfordert eine Meta-Reflexion. Mit Jörg Heiser ließe sich fragen: Ist das hier ein Spiegelkabinett oder ein Andachtsraum?[53]

Die Diagnose, die Illouz über Liebe im Spätkapitalismus trifft, spiegelt sich in der innerliterarischen Welt, insofern als die Austauschbarkeit von Liebespartner:innen dadurch plakatiert wird, dass Wim nach der Trennung von Carla, seine neue Partnerin als CarlaZwei (und in Retrospektive seine Ex-Partnerin als CarlaEins) bezeichnet. Während des Kennenlernens von CarlaZwei zieht Wim an mehreren Stellen Vergleiche zu CarlaEins. So heißt es: »Ich verschränke die Hände in meinem Nacken und CarlaZwei lehnt sich an, genauso wie das CarlaEins auch manchmal gemacht hat«.[54] Und: »Einmal atme ich tief durch und frage mich, wie CarlaZwei eigentlich riecht. Dabei fällt mir auf, dass ihr Geruch dem von CarlaEins sehr nahe kommt.«[55] Auch die Tatsache, dass es nie ein Gespräch zwischen Wim und CarlaEins gab, das den Beziehungsstatus definierte, verdeutlicht den Drang nach Unverbindlichkeit: »*Letztlich haben wir nie definiert, welche*

46 Illouz: Der Konsum der Liebe, S. 223-224.
47 Ebd., S. 222-223.
48 Ebd., S. 26.
49 Ebd.
50 Birnstiel: »Leif Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty (2011)«, S. 626.
51 Plönges, Sebastian: »Postironie als Entfaltung«. In: Torsten Meyer et al. (Hg.): Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel. Wiesbaden: VS 2011, S. 438-446, hier S. 444.
52 Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 94-95.
53 Vgl. Heiser, Jörg: »Im Ernst – von polemischer Ironie zur postironischer Vernetzung in der Kunst des Rheinlands und überhaupt«. In : Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.) : Neues Rheinland. Die postironische Generation, Berlin : Distanz Verlag 2010, S. 13-21.
54 Randt : Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 166.
55 Ebd., S. 167.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Art von Zusammenleben wir führten, es blieb unausgesprochen und das war die einzige Möglichkeit, uns gegenseitig zumindest ein kleines Freiheitsgefühl zu erhalten [Herv.i.O.]«.[56] Auch bei CarlaZwei entscheidet sich Wim dafür, sich »vorerst keine Gedanken über den Status unseres Kontaktes zu machen. Ihren Erzählungen zufolge hat auch CarlaZwei gute Erfahrungen mit dieser Undefiniertheit gemacht, und wir sind beide warmherzig genug, um uns dieses diffuse Freiheitsgefühl aufrichtig zu gönnen.«[57]

Das gesamte Leben in CobyCounty ist rational und in der Konzeption des Erlebens und Handelns der Figuren spiegelt sich das ästhetische Mittel der Übertreibung wider. Die Beziehung »primär via Shortmessage«[58] auszuleben, die Art Schluss zu machen und die Unausgesprochenheit des Love Commitments sind Teil einer ersetzbaren Liebe. Unabhängig davon, wie entprekarisiert das Leben in CobyCounty erscheint (Armut und Arbeitslosigkeit gelten innerliterarisch als überwunden), wie hochgradig individualisiert und frei von Existenzsorgen die Bewohner:innen sind, die Ersetzbarkeit eines:r jeden:r Einzelnen bleibt bestehen, wie auf der Beziehungsebene der Figuren deutlich wird, da die innerliterarische Gesellschaftsformation nicht von der unseren außerliterarischen abweicht. Diese Ersatzbarkeit wird jedoch, wie gleichzeitig hervorzuheben ist, innerhalb der Diegese nicht problematisiert.

Liebe als Dienstleistung: *Perfect Romance* von THE AGENCY

Von der Literatur soll der Blick nun auf die Performance-Kunst gerichtet werden: Die gegenwärtige Erfahrung von Liebe rückt die Performance-Gruppe THE AGENCY mit ihrem Performance-Stück *Perfect Romance* in den Fokus, an der THE AGENCY 2018 gemeinsam mit Randt in Koproduktion mit den Münchner Kammerspielen und dem Forum Freies Theater (FFT) Düsseldorf arbeitete. Die im Rahmen der Performance errichtete Webseite mit der URL »alwayshereforyou«[59] ist nach dem Vorbild einer Werbeseite für romantische Erlebnisse konzipiert, auf der sich der Landing Page alle für potentielle Kund:innen relevanten Informationen auf einen Blick entnehmen lassen: Slogans wie »Live your romance. With Perfect Romance«, ein Zertifizierungssiegel (hier ist die Dienstleistung »post pragmatic joy-approved«[60]), Rezensionen ehemaliger Kund:innen und eine Beschreibung der angebotenen Dienstleistungen.

Durch die Perfect Romance Corporation kann man Liebe erfahren, indem man verschiedene Liebesskripte durchspielt, die nur einen Kaufakt entfernt sind. Es scheint, als hätte THE AGENCY Illouz' Arbeiten zur gegenseitigen Durchdringung von Liebe und Ökonomie studiert, um diese im Sinne des neoliberalen Imperativs der Effizienz in ihre Performance zu überführen. Im Konzept der Perfect Romance Corporation sind sogenannte Perfect Romance Clubfilialen errichtet worden, in denen man auf Lovers

56 Ebd., S. 95.

57 Ebd., S. 170-171.

58 Ebd., S. 20.

59 www.alwayshereforyou.de/ (letzter Abruf 31.01.2022).

60 Angelehnt an Randts Theorie der »Post Pragmatic Joy« (PPJ), die im vorliegenden Aufsatz erläutert wird.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

trifft, die Kund:innen das Erleben von romantischen Fantasien in Simulationen anbieten. Die dafür angelegten Skripte der romantischen Liebe werden wie Schablonen auf alle Kund:innen gelegt, obwohl vorgegeben wird, diese für jede:n Kund:in individuell anzufertigen.

Die Räumlichkeit, in der die Performance stattfindet, lässt sich als Raum der Verdichtung verstehen, in dem die Wirklichkeit auf überzeichnete Weise dargestellt wird, der so zur Sichtbarkeit verholfen wird. Als »immersive Performance«[61] bleibt den Zuschauer:innen keine Möglichkeit, sich der Performance zu entziehen, da die Differenz zwischen Darsteller:innen und Zuschauer:innen durch die räumliche Anordnung mit dem Wegfallen der Bühne aufgehoben ist. Das Publikum muss die dargestellten Widersprüche selbstständig weiterverarbeiten.

Man könnte annehmen, dass mit der Performance falsche Glücksversprechen offengelegt werden sollen, doch ist fraglich, ob THE AGENCY die *Perfect Romance* unter dem Vorzeichen der moralisierenden Kritik betreibt. Wenn THE AGENCY Zuschauer:innen dazu einlädt, »sich in Skripte romantischer Liebe einzuschreiben, ihr herkömmliches Partnerschaftsprofil zu vergessen und einfach den Fake zu genießen«[62], erscheint das ›Fake‹, das als solches ausgestellt wird, ›aufrichtiger‹ als das Angebot jener im Überfluss vorhandenen Online-Datingplattformen, die vorgeben, zur Erfahrung von wahrer Liebe führen zu können.

Nach eigener Einordnung der Arbeit vor der Folie der von Randt entwickelten »Post Pragmatic Joy« legt THE AGENCY ähnlich wie in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* die Entfremdung offen, moralisiert diese aber nicht, denn eine Konsumerfahrung von Liebe wie von *Perfect Romance* geboten, problematisiert die Warenförmigkeit einer solchen Liebe nicht (mehr). Stattdessen wird der Entfremdung, die allen realweltlichen sozialen Beziehungen zugrunde liegt, damit begegnet, diese aufzugreifen und eher als Möglichkeit denn als Problem zu sehen. Die ›Theorie‹ der »Post Pragmatic Joy« entwickelte Randt 2012 in einem Aufsatz in der Zeitschrift *BELLA triste*, in der er diese wie folgt beschreibt: »Sachen so sagen, wie sie sind, ohne darunter leiden zu müssen. Wach sein, aber nicht überspannt, Mittendrin, aber nicht verloren.«[63]

In einer Aufzeichnung von *Armen Avanessian & Enemies #7: THE AGENCY + Leif Randt Rendezvous* an der Volksbühne Berlin aus dem Jahr 2018, einem Gespräch zwischen THE AGENCY, Randt und Armen Avanessian, ordnet Rahel Spöhrer, Teil von THE AGENCY, das Konzept der »Post Pragmatic Joy« in die Arbeit des Kollektivs ein. Verbindend sei, dass der postpragmatische Modus sich von einem idealistischen Zustand absetze. THE AGENCY zielt in ihrem Schaffen darauf ab, »Entfremdung als eine Form von Normalität, die aber kein Problem mehr ist«[64] zu setzen, wie auch Randt in seinen Romanen

61 Vgl. https://www.postpragmaticsolutions.com/perfectromance (letzter Abruf 31.01.2022).

62 Vgl. https://www.volksbuehne.berlin/de/programm/2332/armen-avanessian-enemies-7-the-agency-leif-randt-rendezvous (letzter Abruf 31.01.2022).

63 Randt, Leif: »Post Pragmatic Joy (Theorie)«. In: BELLA triste – Zeitschrift für junge Literatur 39 (2/2014), S. 7-12, hier 7.

64 Armen Avanessian & Enemies #7: THE AGENCY + Leif Randt Rendezvous. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=y8pGvI_60YA (letzter Abruf 31.01.2022), 11:11-11:17.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schimmernder Dunst über CobyCounty und *Planet Magnon* (2015). Das Credo der postpragmatischen Liebe müsste demnach, wie an einer Stelle in *Planet Magnon* postuliert, lauten: »[W]ir sind füreinander da, aber nicht aneinander verloren.«[65]

Liebe als nüchterner Rausch in Leif Randts *Allegro Pastell*

Randts *Allegro Pastell*[66] kokettiert bereits im Paratext damit, »Germany's next Lovestory« sein und »die Geschichte einer fast normalen Liebe und ihrer Transformationen« erzählen zu wollen. Dieser Anspruch schlägt sich in der vom Text entworfenen Diegese nieder, die Randt seit seinem Debütroman *Leuchtspielhaus* (2010) erstmals wieder in real existierenden Städten (u.a. Maintal und Berlin) und Schauplätzen (u.a. Tempelhofer Feld in Berlin, Hauptbahnhof in Hannover und Palmgarten in Frankfurt) ansiedelt. Ein Leichtes also, diesen Roman zu lesen ›als wäre es wirklich so gewesen‹, zumal Randt durch das Bedienen bestimmter Paradigmen mit der Erwartung der Leser:innenschaft spielt, die Gegenwart – das »absolute Jetzt«[67] – abzubilden. Trotz der mimetischen Verfahren, die Randt in *Allegro Pastell* anwendet, wird die Lektüre durch die Paratexte manipuliert. Der Leseeindruck oszilliert zwischen der Frage nach Ironie und Ernsthaftigkeit, der eine Analyse der strukturellen Anordnung des Liebesparadigmas anhand der innerhalb des Textes entworfenen Theorie des »Love Interest« entgegengesetzt werden soll.

In *Allegro Pastell* bewegen sich die sich zu Beginn des Romans in einer Beziehung befindenden Hauptfiguren Jerome Daimler und Tanja Arnheim in einem gutsituierten Mittdreißiger-Milieu, welches von Randts Theorie der »Post Pragmatic Joy« geprägt ist: Beide Figuren orientieren sich an einem Mittelweg, der kaum ausschweifenden Exzess oder Rausch[68] zulässt. Jerome und Tanja halten zunächst an der Vorstellung von romantischer Liebe im Sinne einer ›grand amour‹ fest, jedoch weicht diese im Verlauf des Romans der konkurrierenden Beziehungsform von Affären und führt letzten Endes zum Scheitern der Liebesbeziehung zwischen Tanja und Jerome.

In dieser Liebesbeziehung werden liminale Erfahrungen geschildert. Die Beziehung erhält ihre Besonderheit und Intensität dadurch, dass Tanja und Jerome zumeist, der Fernbeziehung geschuldet, außerhalb ihres Alltags gemeinsame Erfahrungen machen, die zu einer Intensivierung der Beziehung beitragen.[69] Verschiedene romantische Topoi werden dabei innerhalb der Diegese funktionalisiert, beispielsweise Bahnhöfe, Bars

65 Randt, Leif: Planet Magnon. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015, S. 40.

66 Randt, Leif: Allegro Pastell. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2020.

67 Vgl. Mangold, Ijoma: »Das absolute Jetzt«. Auf: https://www.zeit.de/2020/11/leif-randt-allegro-pastell-rezension-buch-literatur (letzter Abruf 31.01.2022).

68 Als Beispiel für den kontrollierten Rausch im Sinne der»Post Pragmatic Joy« lässt sich Tanjas Drogenkonsum anführen, den sie im Vorfeld kalkuliert und wie folgt rationalisiert: »Es gab gute Gründe dafür, eher selten Ecstacy zu nehmen. Tanja mochte den Effekt zwar lieber als jeden anderen Drogeneffekt, aber seit sie über siebenundzwanzig war, reagierte sie zunehmend sensibel auf die Nachwirkungen, nahm diese nur noch vier- bis sechsmal jährlich in Kauf, und vermutlich würde sie die Häufigkeit in Zukunft weiter reduzieren« (Randt: Allegro Pastell, S. 34).

69 Vgl. hierfür Kapitel 3 »Eine alles verzehrende Liebe«. In: Illouz: Der Konsum der Romantik, insbesondere S. 150-158.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder Kinos, welche nach Illouz' Kategorisierung des Verhältnisses von romantischen Begegnungen in Hinblick auf ihr Verhältnis zu Konsum der Kategorie des direkten Konsums zuzuordnen sind.[70] Romantische Augenblicke werden folglich durch den Erwerb von Waren temporär oder dauerhaft ermöglicht.

Rollt man die Liebesgeschichte retrospektiv aus, so lassen sich ausgehend vom letzten Kapitel des Romans, das aus einer E-Mail von Tanja an Jerome mit dem Betreff »us« (z.dt. wir) besteht, Erkenntnisse über die Konstellation der Beziehung von Jerome und Tanja gewinnen. In hyperreflektierter Manier,[71] die beide Figuren in dem Roman an den Tag legen, wird deutlich, dass Tanja erst durch die Realisation, dass Jerome für sie nicht mehr erreichbar ist, erkennt, was sie eigentlich wollte:

> »Natürlich bist du nun, da du kaum mehr erreichbar bist, enorm attraktiv für mich – dieser Mechanismus ist so fad und deprimierend, so pathologisch lahm, es ist mir unangenehm, das hier überhaupt zu erwähnen. Dass ich es dennoch tue, hängt sicher damit zusammen, dass ein Teil von mir dich ganz offensichtlich warmhalten will. Warum also nicht gleich dazu stehen? Wenn ich meine letzten zehn Jahre betrachte, auf all meine Affären, Kurzbeziehungen und Flirts blicke, muss mir eingestehen, dass du die Nummer Eins bist. Du bist der Mann, den ich auch noch kennen möchte, wenn er geschrumpft, kahlköpfig und senil ist.«[72]

Dass die Beziehung so ausgehen könnte, wird bereits in »Phase Eins« des Romans angedeutet, wenn Jerome über seine Theorie des »Love Interest«[73] reflektiert. Vor seiner Begegnung mit Tanja hätten Jerome nur Frauen interessiert,

> »die hartnäckig für ihn schwärmten, obwohl sie in festen Beziehungen waren, von denen Jerome annahm, dass sie nur aus einer tiefen Angst vor Veränderung noch weitergeführt wurden. Jerome ging Affären ein, die früher oder später auf eine Entscheidung gegen ihn und zugunsten der alten Beziehung hinausliefen.«[74]

Die Theorie des »Love Interest« besteht darin, dass Jerome davon ausgeht, dass

> »ein Energiefeld der Love Interest über Europa lag, in dem jedem Protagonisten eine Aufgabe zufiel. Jeromes Aufgabe in diesem Energiefeld bestand offenbar darin, anderer Leute Paarbeziehungen zu retten, indem er die Verheißungen eines neuen Lebens an der Seite eines liberaleren Partners als leeres Versprechen entlarvte.«[75]

Das Scheitern der Affäre zwischen Tanja und Janis, der eigentlich der Schwarm Tanjas bester Freundin Amelie ist, deutet sich im Gespräch zwischen Tanja und ihrer Mutter, die Psychotherapeutin ist, an. Tanja, für die es gelte, »eine Person zu finden, die ihr maximal ähnelte und die zugleich wenig von ihr verlangte«[76] und die sogar Jerome selbst

70 Vgl. Illouz: Der Konsum der Romantik, S. 153.

71 Vgl. Rabe, Jens-Christian: »Alles schon irgendwie okay«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/kultur/leif-randt-allegro-pastell-roman-kritik-1.4834307 (letzter Abruf 31.01.2022).

72 Randt: Allegro Pastell, S. 279.

73 Ebd., S. 51.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 69.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»als ihr etwas älteres männliches Pendant«[77] bezeichnet, befindet sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz, Bindung und Autonomie, die sie wahren möchte. Tanjas Mutter konfrontiert Tanja damit, wieso sie Jerome »abstoßen«[78] möchte, doch Tanja bestreitet, dass es sich bei der Fixierung auf Janis um eine Abstoßung Jeromes handeln könnte. Deutlich wird, dass Janis die Funktion des »Love Interest« übernimmt, die zuvor von Jerome beschrieben wurde.

In *Allegro Pastell* werden Möglichkeiten von Liebesbeziehungen aufgezeigt, doch im Unterschied zu dem Roman *Schimmernder Dunst über CobyCounty* und der Performance *Perfect Romance* sind die Beziehungsübergänge weniger fließend. Die Figuren stellen das Selbst ins Zentrum und streben nach emotionaler Erfüllung und Lustgewinn – wenngleich die Figur der Tanja Arnheim mit fortschreitender Lektüre des Romans den Eindruck erweckt, in der Erfahrung von Unlust verstrickt zu sein. Eine Beziehung zu beenden und damit auch bestehende Optionen aufzuheben, kommt für Tanja und Jerome nicht infrage. Stattdessen arrangieren sich die Figuren mit einem Kontaktabbruch und dem tröstenden Gefühl von »Es ist alles offen«[79], wie in Jeromes folgenden Überlegungen zum Ausdruck kommt: »Die Verbindung war noch nicht gekappt, alles blieb möglich, und der Augenblick war schön.«[80]

Erst am Ende des Romans fallen konsequenterweise zum ersten Mal die Worte »Ich liebe dich«[81], die Tanja an Jerome schriftlich richtet. Laut Julia Kristeva müsse man beim Sprechen über Liebe einräumen, »daß die Liebe, so belebend sie auch wirken mag, uns nie erfüllt, ohne uns zu verbrennen. Über sie zu sprechen, und sei es auch nachträglich, ist wahrscheinlich nur von dieser Wunde aus möglich.«[82] Vor diesem Hintergrund scheint Tanja sich erst mit dem Ausformulieren der Worte »Ich liebe dich« auf den »Zustand der Labilität, in dem das Individuum seine Unteilbarkeit aufgibt und bereit ist, sich im anderen, für den anderen zu verlieren«[83], einzulassen, und damit das Bedürfnis nach Spiegelung durch den Partner aufzugeben[84]. Die Theorie des »Love Interest« führt Tanja zurück zur alten Beziehung, indem sie sich gegen die Affäre entscheidet. Doch damit geht nicht die Rettung der alten Beziehung mit Jerome einher, der sich nach gescheiterten Beziehungsexperimenten letztlich mit Frau und Kind ins bürgerliche Leben eingliedert, während Tanja im Modus der »Post Pragmatic Joy« weiterlebt.

Wird *Allegro Pastell* darauf reduziert, vermeintlich das Lebensgefühl der Generation Y zu konservieren und weit verbreitete Lebens- und Liebeskonzepte als Farce aufzudecken, bleibt ein solches Urteil über den Roman unterkomplex. Es ist Randts imple-

77 Ebd.

78 Ebd., S. 95.

79 Ebd., S. 116.

80 Ebd., S. 122.

81 Ebd., S. 80.

82 Kristeva, Julia: Geschichten von der Liebe, Aus dem Französischen von Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Frankfurt: Suhrkamp 2016, S. 12.

83 Ebd.

84 Vgl. Randt: Allegro Pastell, S. 102: »Du hast dich in den vergangenen Monaten sehr stark mit Jerome identifiziert. Er spiegelt dich. Und du magst es, gespiegelt zu werden. Das hat dich getragen. Aber ich glaube, du wirst zunehmend hart ihm gegenüber, weil du dir selbst gegenüber schon längere Zeit zu hart bist.«

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mentierter mimetischer Modus, der Leser:innen dazu verleitet, in die Irre geführt zu werden. Auf diese Weise wird in *Allegro Pastell* insofern kritisches Potential verspielt, als der:die Leser:in permanent Teil an der Beobachtung, Reflexion und der Bewertung der Figuren hat, sodass eine Distanz zu den Figuren erschwert wird, die – es sei an Adornos Einschätzung über die Wirkung von Entfremdung als ästhetisches Mittel erinnert – eigentlich zur Erkenntnis über Entfremdung in realweltlichen Beziehungen beitragen könnte.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Postironie«

Literatur

Adorno, Theodor W.: Soziologische Schriften I. Frankfurt: Suhrkamp 1972.

Ders.: »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Noten zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 41-48,

Ders./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt: Suhrkamp 1988.

Assmann, Aleida: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des modernen Zeitregimes. München: Hanser 2013.

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002.

Ders.: »Übergänge – Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne«. In: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharin Scheerer (Hg.): Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne. Bielefeld: transcript 2022, S. 17-28.

Ders./Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik. Konstanz: Konstanz University Press 2021.

Baudisch, Marvin: »Postpragmatische Achtsamkeit. PostPragmaticJoy als emotionaler Zwischenzustand und Ästhetik der Postironie in Leif Randts Planet Magnon«. In: Jennifer Konrad/Matthias Müller/Martin Zenck (Hg.): ›Zwischenräume‹ in Architektur, Musik und Literatur: Leerstellen – Brüche – Diskontinuitäten. Bielefeld: transcript 2022, S. 163-189.

Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Berlin: Merve 1978.

Beregow, Elena: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«. In: Pop. Kultur und Kritik 7 (2/2018), S. 154-173.

Bessing, Joachim et al.: Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett. Berlin: List 2001.

Birnstiel, Klaus: »Leif Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty (2011)«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 623-634.

Boehm, Robert: Jenseits der Postmoderne. Die Geburt der Metatragödie. Baden-Baden: Tectum 2020.

Bourriaud, Nicholas (Hg.): Altermodern. Tate Triennal 2009. London: Tate Publishing 2009.

Ders.: Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin/Boston: De Gruyter 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Brössel, Stephan: »Wirklichkeitsbrüche. Theorie und Analyse mit Blick auf Texte der Frühen Moderne und Postmoderne«. In: Studia Germanica Posnaniensia 34 (2013), S. 173-186.

Ders.: »Zeit und Film. ›Zeitkreise‹ in Christopher Nolans Memento«. In: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hg.): Zeit(en) erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 179-204.

Buergel, Roger M./Noack, Ruth: »Vorwort«. In: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta 12. Katalog. Köln: Taschen 2007, S. 11-13.

Büsser, Martin: »Kasseler Regression. Documenta 12«. In: Ders.: Dopplung und Deutung. Kritische Kommentare zur zeitgenössischen Kunst. Mainz: Ventil 2012, S. 142-149.

Ders.: »Kopflos beseelt. Ausstellung ›Wunschwelten – Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart‹«. In: Ders.: Dopplung und Deutung. Kritische Kommentare zur zeitgenössischen Kunst. Mainz: Ventil 2012, S. 191-195.

Calloway, Marie: »Adrien Brody«. In: Dies.: what purpose did i serve in your life?. New York, NY: Tyrant Books 2013, S. 85-139.

Cramer, Florian: »What is post-digital?«. In: APRJA 3 (1/2014), S. 11-24.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom. Berlin: Merve 1977.

Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.

Dieter, Anna-Lisa: »Radikal zärtliche Freundinnen«. In: DIE ZEIT vom 20.05.2021, S. 53.

Eco, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose. München: DTV 1987.

Elbe, Ingo: Paradigmen anonymer Herrschaft. Politische Philosophie von Hobbes bis Arendt. Würzburg: Königshauen & Neumann 2015.

Esposito, Elena: »Fiktion und Virtualität«. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 1998, S. 269-296.

Fromm, Erich: Die Kunst des Liebens. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein 1980.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart. Berlin: Suhrkamp 2010.

Ders.: Nach 1945 – Latenz als Ursprung der Gegenwart. Berlin: Suhrkamp 2012.

Ders.: »Postmoderne«. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3, Berlin: De Gruyter 2007, S. 136-140.

Goldhorn, Marius: Park. Berlin: Suhrkamp 2020.

Hedinger, Johannes M.: »Postironie. Geschichte, Theorie und Praxis einer Kunst nach der Ironie (Eine Betrachtung aus zwei Perspektiven)«. In: Kunstforum International 40 (1/2012), S. 112-125.

Heinzelmann, Markus: »Vorwort«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 7-8.

Heiser, Jörg: »Im Ernst – von polemischer Ironie zu postironischer Vernetzung in der Kunst des Rheinlands und überhaupt«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 13-21.

Helduser, Urte: »Geburt«. In: Günter Butzer/Joachim Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 123-124.

Hieronymi, Leonhard: Materialien zur Kritik Jodie Fosters. Berlin: Korbinian 2020.

Ders.: Ultraromantik. Berlin: Korbinian 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hoffmann, Lukas: Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: transcript 2016.

Honneth, Axel: »Vorwort«. In: Eva Illouz: Der Konsum der Romantik. Frankfurt: Suhrkamp 2014, 7-22.

Hutcheon, Linda: Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony. London: Taylor & Francis 1994.

Dies.: The Politics of Postmodernism. New York/London: Routledge 2002.

Illouz, Eva: Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus. Aus dem Amerikanischen von Andreas Wirthensohn. Frankfurt: Suhrkamp 2014.

Dies.: »Einleitung – Gefühle als Waren.« In: Dies. (Hg.): Wa(h)re Gefühle. Authentizität im Konsumkapitalismus. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 13-48.

Jameson, Fredric: Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press 1991.

Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt: Vittorio Klostermann 1983.

Kelly, Adam: »David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction«. In: David Hering (Hg.): Consider David Foster Wallace. Critical Essays. Los Angeles/Austin: Sideshow 2012, S. 131-146.

Kirby, Alan: Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture. New York/London: Continuum 2009.

Knaller, Susanne/Müller, Harro: s.v. »Authentisch/Authentizität«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe. Bd. 7: Register und Supplemente. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 40-65.

Konstantinou, Lee: Cool Characters. Irony and American Fiction. Cambridge, MA: Harvard University Press 2016.

Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt: Fischer 2012.

Kracht, Christian (Hg.): Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends. München: DVA 1999.

Ders.: 1979. Ein Roman. Frankfurt: Fischer 2015.

Krafft, Charlotte: »Hyperironie«. In: Katharina Holzmann/Sascha Ehlert (Hg.): Das Wetter. The Very Best of Vol. I. Berlin: Korbinian 2018, S. 122-126.

Krah, Hans: »Einführung«. In: Zeitschrift für Semiotik 27 (1/2/2005), S. 106-129.

Kreuzer, Stefanie: »Gegenrede – Ironie«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 43-46.

Kristeva, Julia: Geschichten von der Liebe. Aus dem Französischen von Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Frankfurt: Suhrkamp 2016.

Krusche, Lisa: Unsere anarchistischen Herzen. Frankfurt: Fischer 2021.

Dies.: »Eine Nuss aus Titan«. In: Joshua Groß/Johannes Hertwig/Andy Kassier (Hg.): Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus. Fürth: Starfruit 2018, S. 98-104.

Lin, Tao: Taipei. A Novel. New York: Vintage Books 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Linds, Warren: »Metaxis. Dancing (in) the in-between«. In: Jan Cohen-Cruz/Mady Schutzman (Hg.): A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics. New York/London: Routledge 2006, S. 114-125.

Lipovetsky, Gilles: Hypermodern Times. Cambridge: Polity Press 2005.

Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp 2010.

Ders.: Die Struktur literarischer Texte. München: UTB 1981.

Löwenthal, Leo: »Aufgaben der Literatursoziologie (1948)«. In: Helmut Dubiel (Hg.): Literatur und Massenkultur. Schriften 1. Frankfurt: Suhrkamp 1990, S. 328-349.

Lukács, Georg: Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand, November 1970. Darmstadt: Luchterhand 1988.

Lutz-Bachmann, Matthias (Hg.): Postsäkularismus. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs. Frankfurt: Campus 2015.

Magister, Karl Heinz/Riese, Utz: »Postmoderne/postmodern«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5. Stuttgart: Metzler 2010, S. 1-39.

Marx, Karl: »Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844«. In: Institut für Mar-xismus-Leninismus beim ZK der SED (Hg.): Karl Marx Friedrich Engels Werke [MEW], Ergän-zungsband Erster Teil. Berlin: Dietz Verlag 1969, S. 465-590.

Ders.: »Vorwort zur ersten Auflage«. In: Rosa-Luxemburg-Stiftung (Hg.): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band: Der Produktionprozeß des Kapitals. Bd. 23. Berlin: Karl Dietz 2017, S. 11-17.

McCaffery, Larry: »An Interview with David Foster Wallace«. In: Review of Contemporary Fiction 13 (2/1993), S. 127-150.

McClure, John A.: Partial Faiths. Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison. Athens, GA: The University of Georgia Press 2007.

Meyer, Torsten: »Postironischer Realismus. Zum Bildungspotential von Cultural Hacking«. In: CentrePasquArt/Marcus Gossolt/Johannes M. Hedinger (Hg.): Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com. La réalité dépasse la fiction. Sulgen: Niggli Verlag, S. 432-437.

Müller, Toni: »Entdeckung und Verwandlung. Entwürfe der Gegenwart in den Romanen Im Stein von Clemens Meyer und Schimmernder Dunst über CobyCounty von Leif Randt«. In: Dominic Büker/Esteban Sanchino Martinez/Haimo Stiemer (Hg.): Social Turn? Das Soziale in der gegen-wärtigen Literatur(-wissenschaft), Weilerswist: Velbrück 2017, S. 79-92.

Müller, W. G.: s.v. »Ironie«. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin: De Gruyter 2007, S. 185-189.

Ohnesorge, Philip/Pabst, Philipp: »Postironie/New Sincerity: Eine Einführung«. In: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer: Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne. Bielefeld: transcript 2022, S. 33-47.

Plönges, Sebastian: »Postironie als Entfaltung«. In: Ralf Appelt/Torsten Meyer/Christina Schwalbe/Wey-Han Tan (Hg.): Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel, Wiesbaden: VS 2011, S. 438-446.

Randt, Leif: Allegro Pastell. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2020.

Ders.: Planet Magnon. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ders.: Schimmernder Dunst über CobyCounty. Berlin: Berlin Verlag 2011.
Ders.: »Post Pragmatic Joy (Theorie)«. In: BELLA triste – Zeitschrift für junge Literatur 39 (2/2014), S. 7-12.
Rogger, Basil/Hedinger, Johannes M.: »Provokation – Protest – Kunst. Eine Ménage à trois«. In: Basil Rogger/Jonas Voegeli/Ruedi Widmer/Museum für Gestaltung Zürich (Hg.): Protest. Eine Zukunftspraxis. Zürich: Lars Müller Publishers 2018, S. 118-121.
Rottmann, André/Thomann, Mirjam: »Vorwort«. In: Texte zur Kunst 17 (1/2007), S. 4-5.
Samuels, Robert: Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education. In: Tara Mcpherson (Hg.): Digital Youth, Innovation, and the Unexpected. Cambridge/MA: The MIT Press 2008, S. 219-240
Schiff, Hajo: »Kaum eine begehbare Brücke oder der fehlende Schlüssel«. In: Kunstforum 45 (4/2017), S. 66-77.
Schmidt, Oliver: Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende. Marburg: Schüren 2012.
Schmitz-Emans, Monika: »Empfängnis, Reifung, Geburt: Schwangerschaft als poetologische Metapher«. In: Stephanie Heimgartner/Simone Sauer-Kretschmer (Hg.): Erfüllte Körper. Inszenierungen von Schwangerschaft. Paderborn: Fink 2017, S. 29-47.
Schönert, Jörg: »1815-1848 als eine konturlose Epoche oder als Zeitraum mit Konturen aus drei Epochen?«. In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literarhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoff und der ›biedermeierlichen‹ Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 27-40.
Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (2003), S. 18-30.
Smolik, Noemi: »Ein Manifest für politisch wirksame Kunst«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 33-36.
Stockhorst, Stefanie: »Schwangerschaft und Geburt in der ›schönen‹ Literatur. Überlegungen zum Funktionswandel eines Motivs.« In: John Pustejovsky/Jaqueline Vansant (Hg.): ›Wenn sie das Wort Ich gebraucht‹. Festschrift für Barbara Becker-Cantarino. Amsterdam/New York: Redopi 2013, S. 41-71.
Trilling, Lionel: Sincerity and Authenticity. Cambridge, MA: Harvard University Press 1972.
Vermeulen, Timotheus/van den Akker, Robin: »Notes on metamodernism«. In: Journal of Aesthetics & Culture 2 (2010), S. 1-14.
Wallace, David Foster: »E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction«. In: Review of Contemporary Fiction 13 (2/1993), S. 151-194.
Wenzel, Olivia: 1000 Serpentinen Angst. Frankfurt: Fischer 2020.
Wolf, Werner: »Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien«. In: Janine Hauthal (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen, Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 25-64.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wittstock, Uwe: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam 1994.
Voelz, Johannes: »Der Wert des Privaten und die Literatur der ›Neuen Aufrichtigkeit‹«. In: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 1 (2016), S. 145-155.

Onlinequellen

Armen Avanessian & Enemies #7: THE AGENCY + Leif Randt Rendezvous. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=y8pGvI_60YA (letzter Abruf 31.01.2022).
Baßler, Moritz: »Der Neue Midcult«. Auf: https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcultautorvon-moritz-bassler-autordatum28-6-2021-datum/ (letzter Abruf 31.01.2022).
Classen, Lars: »Das Spiel ist aus«. Auf: https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/das-spiel-ist-aus-1.18645463 (letzter Abruf 29.01.2022).
Com&Com: »first post-ironic manifesto«. Auf: http://postirony.com/blog/?p=7 (letzter Abruf 31.01.2022).
Dies.: »Werkdossier 2021«. Auf: https://www.bernhardbischoff.ch/de/comcom/ (letzter Abruf 31.01.2022).
Diewald, Felix: »Marius Goldhorn bringt einen neuen Sound in die deutschsprachige Literatur«. Auf: https://fm4.orf.at/stories/3005398/ (letzter Abruf 31.01.2022).
dpa/bb: »›Identitäre Bewegung‹: Gedenksteine vor Brandenburger Tor«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/politik/extremismus-berlin-identitaere-bewegung-gedenksteine-vor-brandenburger-tor-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-171219-99-344016 (letzter Abruf 31.01.2022).
Drügh, Heinz: »Postpragmaticjoy – Zu Leif Randts ›Planet Magnon‹.« Auf: https://pop-zeitschrift.de/2016/01/15/postpragmaticjoyzu-leif-randts-planet-magnonvon-heinz-druegh15-1-2016/ (letzter Abruf 29.01.2022).
Falconer, Liz: »Metaxis. The Transition between Worlds and the Consequences for Education [Research Repository. University of the West of England Bristol].« Auf: https://uwe-repository.worktribe.com/output/957720/metaxis-the-transition-between-worlds-and-the-consequences-for-education (letzter Abruf 23.01.2022).
Frank, Arno: »Ein Holocaust-Mahnmal – bei Björn Höcke vor der Haustür«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/zentrum-fuer-politische-schoenheit-bjoern-hoecke-und-das-denkmal-der-schande-a-1179515.html (letzter Abruf 31.01.2022).
Grabovac, Alem: »Debatte zum Schriftsteller Simon Strauß: Treibstoff für die Reaktionären«. Auf: https://taz.de/Debatte-zum-Schriftsteller-Simon-Strauss/!5472546/ (letzter Abruf 23.01.2022).
Hamen, Samuel: »›Rich Kids of Literature‹. Ultraromantische Hyperironie«. Auf: https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-01/rich-kids-of-literature-berlin-kollektiv (letzter Abruf 23.01.2022).
Hugendick, David: »Das literarische Selfie«. Auf: https://www.zeit.de/2016/03/new-sincerity-literatur-trend-usa-traurigkeit (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lähnemann, Frank: »Schönheit ist die erste Buergelpflicht«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/documenta-12-schoenheit-ist-die-erste-buergelpflicht-a-468739.html (letzter Abruf 22.01.2022).

Krusche, Lisa: »Für bestimmte Welten kämpfen und gegen andere«. Auf: https://bachmannpreis.orf.at/stories/3047323/ (letzter Abruf 31.01.2022).

Mangold, Ijoma: »Das absolute Jetzt«. Auf: https://www.zeit.de/2020/11/leif-randt-allegro-pastell-rezension-buch-literatur (letzter Abruf 31.01.2022).

Marche, Stephen: »The New Bad Kids of Literature«. Auf:
https://www.esquire.com/entertainment/books/a23000/marie-calloway-tao-lin/ (letzter Abruf 31.01.2022).

Navratil, Michael: »Die reale Künstlichkeit des Glücks«. Auf: https://literaturkritik.de/randt-allegro-pastell,26570.html (letzter Abruf 28.01.2022).

Oertel, Friederike: »Poetische Influencer«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/kultur/literaturbetrieb-poetische-influencer-1.3757625 (letzter Abruf 23.01.2022).

Oltermann, Philip: »Germany's Romantic literary revival built on Blade Runner and seven deady sins«. Auf: https://www.theguardian.com/world/2017/nov/10/compromises-compromise-merkel-generation-reinvents-german-romanticism (letzter Abruf 23.01.2022).

Pollard, Craig: »That Future Islands Performance«. Auf: https://www.metamodernism.com/2014/11/13/that-future-islands-performance/ (letzter Abruf 26.01.2022).

Rabe, Jens-Christian: »Alles schon irgendwie okay«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/kultur/leif-randt-allegro-pastell-roman-kritik-1.4834307 2020 (letzter Abruf 31.01.2022).

Richter, Marcus/Sickert, Teresa: »Ironie-Falle – wenn Spaß nicht einfach so beiseite geht«. Auf: https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-kulturtechnik-des-pseudo-engagements-ironie-falle-wenn-100.html (letzter Abruf 22.01.202).

Schneider, Wolfgang: »Statusmeldungen der Befindlichkeiten«. Auf: https://www.deutschlandfunkkultur.de/leif-randt-allegro-pastell-statusmeldungen-der-100.html (letzter Abruf 29.01.2022).

Searle, Adrian: »Altermodern Review. The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet«. Auf: https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial (letzter Abruf 23.01.2022).

Spreckelsen, Tillmann: »Jerome-Baby ist diffus sauer«. Auf: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/leif-randts-roman-ein-paar-und-ganz-viel-gegenwart-16674488.html (letzter Abruf 29.01.2022).

Süselbeck, Jan: »Die ›Literaturstreitsstafette‹ als ›Medieninszenierung‹? Über die Affektivität von Feuilleton-Debatten und ihr Echo im Internet«. Auf: https://literaturkritik.de/literaturstreitsstafette-als-medieninszenierung-ueber-affektivitaet-feuilleton-debatten-ihr-echo-internet,24817.html (letzter Abruf 23.01.2022).

Uthoff, Jens: »Debatte um Schriftsteller Simon Strauß: Kultureller Clash«. Auf: https://taz.de/Debatte-um-Schriftsteller-Simon-Strauss/!5475631/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Thumfart, Johannes: »Das Kulturphänomen ›New Sincerity‹: Und jetzt mal ehrlich«. Auf: https://taz.de/Das-Kulturphaenomen-New-Sincerity/!5068657/ (letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Trebing, Saskia: »Verwechslung erwünscht«. Auf: https://www.monopol-magazin.de/identitaere-bewegung-kunst (letzter Abruf 22.01.2022).
Turner, Luke: »Metamodernist//Manifesto.« Auf: www.metamodernism.org/ (letzter Abruf 23.01.2022).
www.alwayshereforyou.de/ (letzter Abruf 31.01.2022).
https://www.ciantraynor.com/future-islands-the-follow-up (letzter Abruf 23.01.2022).
http://muumuuhouse.com/ (letzter Abruf 31.01.2022).
https://www.postpragmaticsolutions.com/perfectromance (letzter Abruf 31.01.2022).
http://romcompoems.com/ (letzter Abruf 31.01.2022).
https://www.volksbuehne.berlin/de/programm/2332/armen-avanessian-enemies-7-the-agency-leif-randt-rendezvous (letzter Abruf 31.01.2022).
https://www.3rdandlamarmedia.com/blog/behind-the-music-video-future-islands-seasons (letzter Abruf 18.12.2021; der Eintrag ist seit Januar 2022 nicht mehr abrufbar).

Musikvideos und Songs

Future Islands: *Seasons (Waiting On You)* (2014, R: Jay Buim).
Future Islands: *Seasons (Waiting On You)* (2014, R: unbekannt), Auftritt in der *Late Show with David Lettermann* am 03.03.2014.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pop III

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pop III: Eine Einführung

Sebastian Berlich

Die folgende Sektion fußt auf einem Seminar, das als Stippvisite am Sterbebett der Pop-Literatur gedacht war und diesen Ansatz bereits mit dem Titel ›Post-Pop‹ markierte. Dass mehr daraus wurde, nämlich das Projekt dieses Sammelbands, lag vor allem an den Texten, Bezügen und Thesen, die viel weiter verästelt waren, als zunächst von dieser Schwundstufe einer um die Jahrtausendwende angesagten Literatur angenommen werden konnte. Der Titel ›Pop III‹ ist diesem Ergebnis geschuldet und bezeichnet in diesem Sinn keinen Verfall, sondern zunächst schlicht die Zeit nach ›Pop II‹. Damit schließt die Sektion an den Pop-Theoretiker Diedrich Diederichsen und seine 1999 im Aufsatz *Ist was Pop?* publizierte, kanonische Pop-Historisierung an, die als Vorgeschichte der vergangenen 20 Pop-Jahre fungiert und als solche im Folgenden skizziert wird, bevor die jüngste Pop-Vergangenheit in den Fokus rückt.

Die ersten etwa 40 Jahre: Pop I & II

›Pop III‹ bezeichnet diese jüngste Pop-Vergangenheit rein nominell möglichst ergebnisoffen, der Bezug auf Diederichsen ist jedoch nicht wertfrei zu haben. Auch er erzählt eine Krise, die allerdings nicht primär ästhetische (oder gar wirtschaftliche) Aspekte betrifft, sondern vor allem die politische Anschlussfähigkeit von Pop. Dies bestimmt Diederichsens Arbeit in den 1990er Jahren vom 1992 proklamierten »Abschied von der

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jugendkultur«[1] bis hin zur Scheidung von Pop in zwei Phasen: Pop I[2] (spezifischer[3] Pop; zwischen den 1960er und 1980er Jahren; gegenkulturell; über Codes organisiert, die Ein- und Ausschluss managen; in Grenzüberschreitungen verwickelt; international; gelebte Ästhetik um schnell konsumierbare, reizende, Oberflächen-fixierte Artefakte; liberal; ethische Konsequenzen aus stilistischen Entscheidungen) und Pop II[4] (allgemeiner Pop; spätestens mit Beginn der 1990er; Grenzüberschreitung ist im »Mainstream der Minderheiten«[5] aufgegangen, Repräsentation diverser Positionen beglaubigt den Status Quo eines alternativlosen Kapitalismus; Codes liegen offen; neue Sichtbarkeit stellt ethische Verpflichtungen innerhalb von Subkulturen grundsätzlich in Frage[6]).

Pop war in beiden Phasen selten direkt politisch. Das wären die Protestsongs, die Bob Dylan dann ja aber selbst symbolisch mit der Akustikgitarre zu Gunsten einer kryptischen und elektrisierten Pop-Sprache an den Nagel hing. Pop wollte genau zu den Zwischentönen, die der Liedermacher Franz Josef Degenhardt aus einem Agitprop-Verständnis von Musik noch als »Krampf«[7] empfand und entsprechend abwertete. Gerade die Zwischentöne (Anspielungen, anregende Akkorde, Anstiftungen) konnten aber als subversive Botschaften in Waren über die Kanäle der Kulturindustrie geschickt werden, ermöglicht durch die (ökonomischen) Freiheiten der Nachkriegszeit. Präfiguriert ist Pop dabei »nicht als künstlerisch-musikalisches Programm oder geschriebenes Manifest«[8], sondern als Pose. Hermeneutisch ist hier wenig zu holen, stattdessen geht es um Haltungen und ihre Verwertbarkeit für das eigene Leben. Pose ist dabei ein bewusst weiter Begriff, der den Körper und seine Ausrichtung ebenso adressiert wie eine Art weltanschauliche Attitüde. Auch die Musik selbst erzählte von Körpern in stetiger Bewegung, die man zur Revolte oder zur sexuellen Befreiung gebrauchen konnte – von

1 Diederichsen, Diedrich: »The Kids Are Not Alright. Abschied von der Jugendkultur«. In: Spex 13 (11/1992), S. 28-34, hier S. 28-29.

2 Vgl. Diederichsen, Diedrich: »Ist was Pop?« In: Ders.: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999, S. 272-286, hier S. 275, 278, 284. Einführungen in diesen wichtigen Text finden sich u.a. bei Goer, Charis: »Einleitung. Diedrich Diederichsen. Ist was Pop? (1999)« In: Ders./Stefan Greif/Christoph Jacke (Hg.): Texte zur Theorie des Pop. Stuttgart: Reclam 2013, S. 242-243; Penke, Niels/Schaffrick, Matthias: Populäre Kulturen zur Einführung. Hamburg: Junius 2018, S. 130-137; Rauen, Christoph: »Diedrich Diederichsen und die Pop I/Pop II-Periodisierung«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 72-83.

3 Die Rede vom ›spezifischen‹ Pop-Begriff soll Anlass geben zu betonen, dass ›Pop‹ in diesem Band weder das Gegenstück zu Rock noch die Kurzform von ›populär‹ bezeichnet, sondern ein Konzept, dessen polyphone Geschichte Thomas Hecken treffend bei gleichzeitigem Verweis auf die Unmöglichkeit einer klaren Definition nachgezeichnet hat. Vgl. Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009. Bielefeld: transcript 2009, S. 14. Die Differenz zum Populären pointiert Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. xii-xv.

4 Vgl. Diederichsen: »Ist was Pop?«, insb. S. 275-278.

5 Ebd., S. 281. Vgl. auch Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv 1996.

6 Dieses Argument entwickelt Diederichsen weiter in: Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 433.

7 Franz Josef Degenhardt: »Zwischentöne sind bloß Krampf im Klassenkampf«. Auf: *Live 68* (1968).

8 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 138.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer besseren Gesellschaft musste das nicht zwingend erzählen, die Utopie war immanent.[9] Moritz Baßler bezeichnet als Wunder der Pop-Musik, »dass eine vermeintlich so harmlose, massenkompatible, tanzbare Musik die Revolution ist. Ist, und nicht verspricht!«[10]

Pop ist beiläufig politisch, symbolisch, angelegt in der Ästhetik. Was aus dieser Anlage weiter wachsen kann, hängt wie bei jeder Form der Subversion von der umliegenden abzuschaffenden oder umzubauenden Gesellschaft ab.[11] Auch die Spannungsverhältnisse innerhalb von Pop (Kulturindustrie/Underground, Kunst/Ware) sind nicht statisch; so verschleißen Codes oder erweisen sich als unerwünscht anschlussfähig. Baßlers Vorschlag, Pop I und II als alternierende Modi zu begreifen, Subversion auf der einen, Affirmation auf der anderen Seite,[12] mag den historischen Aspekt unzulässig verknappen, verdeutlicht aber, dass Pop nicht erst während seines Transfers in die Warenform korrumpiert wurde, sondern immer schon als Ware subversiv und/oder korrupt ist.

Das Vertrauen in die disruptive Wirkung inszenierter Authentizität und die Position in der Gegenkultur verbraucht sich in den 1970er Jahren, mit Prozessen der Zersplitterung, Normalisierung, Institutionalisierung und Professionalisierung.[13] Kurzum: Die Gegenkultur dreht hohl, ist nun ein Marktsegment, nicht mehr Protest als (historische) Bewegung. Reaktion darauf ist im Zuge von Punk und New Wave eine Pop-Theorie, in deren Rahmen der junge Diederichsen die semiotische Katastrophe konstatiert. Es lässt sich kein Standpunkt außerhalb der Normalität formulieren, keine Authentizität ohne Zeichen, nichts Originelles mehr sagen, worauf Punk mit einer letzten großen Aufführung schwerer Zeichen reagiert und schließlich eine Welle schnell folgender Moden abläuft, bis eben diese Folge schließlich zu einem Modell von Jugendkultur wird, dem sich Diederichsen verschreibt: nomadische Subkulturen, die sich auf »das freie Spiel der Diskurse ein[…]lassen«[14]. Linke Politik soll dabei gerade durch ironische Affirmation von Mainstream-Positionen oder Inversion der Standpunkte gerettet werden, durch ein Auf-Dauer-Stellen der Ironie, auch als erkenntniskritische Konsequenz aus postmoderner Theorie, in jedem Fall als permanente Subversion.[15] Fluchtpunkt dieser Ironie sind (politische) Ziele, die innerhalb der Subkulturen klar sein und lediglich nach außen flexibel, offen oder irritierend kommuniziert werden sollen, auch, um sich

9 Vgl. Büsser, Martin: »Popkultur und Politik – ein schwer bestimmbares Verhältnis. Pop als linker Mythos 1968 und die Popkultur«. In: Ders.: Music Is My Boyfriend. Texte 1990-2010. Mainz: Ventil 2018, S. 157-170, hier S. 158.

10 Baßler, Moritz: Western Promises. Pop-Musik und Markennamen. Bielefeld: transcript 2019, S. 69.

11 Vgl. Gerber, Tobias/Hausladen, Katharina: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion. Wien: Turia + Kant 2017, S. 7-17, hier S. 10-11.

12 Baßler: Western Promises, S. 69.

13 Vgl. Scheller, Jörg: »Prop. Pop I-V und die Poptheorie als paradoxer Barbar«. In: Pop. Kultur und Kritik 6 (1/2017), S. 110-131, hier S. 123-126. Scheller bezeichnet diese Phase bereits als Pop III.

14 Vgl. Diederichsen, Diedrich: »Die Auflösung der Welt. Vom Anfang und Ende«. In: Ders./Dick Hebdige/Olaph-Dante Marx: Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Hamburg: Rowohlt 1983, S. 165-188, hier S. 184.

15 Vgl. Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 40-48.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

strategisch vor Vereinnahmung schützen zu können. In den zerbrechenden Subkulturen und einem allgemein gewordenen Pop, in dem sich neoliberale Subjekte in einer »rituell-kollektiven Ironie-Orgie«[16] entlasten, endet diese Flexibilitätsutopie.

Pop II markiert den Übergang vom gegenkulturellen Projekt zum »begrifflichen Passepartout einer unübersichtlichen Gesellschaft«[17]. Statt hier einen Niedergang zu sehen, setzt Diederichsen am Ende des Textes auf eine Wissenschaft, die mit Pop-Codes vertraut, aber zugleich sensibel für Macht-Strukturen ist. Inwiefern die unter den Schlagworten einer 2014 von Diederichsen mit-veranstalteten Tagung zu Pop III auftauchende ›Akademisierung‹ diese Versprechen eingelöst hat, zählt zu den Punkten, die die folgende Einleitung nachzeichnen möchte. Neben den politischen Anschlüssen von Pop, bei denen es stets auch um ästhetische, soziale, mediale und teils auch ökonomische Fragen geht, zählen auch die Arbeit am Pop-Begriff und Transformationen der Postmoderne sowie der Pop-internen Haltung ihr gegenüber zu den zentralen Diskursen der beiden jüngst vergangenen Dekaden, die hier auf drei Jahre fokussiert werden. Dass die (Krisen-)Diskurse dezentral, parallel und verschlungen laufen, leugnet diese diachrone Betrachtung nicht; zentrale Knotenpunkte erhalten so aber Kontur und zeigen ihre gegenseitige Verstärkung im Lauf von Pop III. Die erste Probe fokussiert hierfür noch schärfer, nämlich auf die Feuilleton-Debatte um die Pop-Literatur der späten 1990er und frühen 2000er Jahre.

2001: Das Ende der Ironie, Teil II

Ist was Pop? bezieht Pop-Literatur und Pop II nicht aufeinander, die Verbindung lässt sich allerdings bereits mit einer editionsphilologischen Notiz herstellen: Christoph Rauen hat darauf hingewiesen, dass in einer ersten Version des Aufsatzes für die *Süddeutsche Zeitung* bereits »die jüngere Literatur der letzten Zeit«[18] gescholten wird. Noch deutlicher laufen Argumente der Pop-II-Diagnose und die Pop-Literatur der Jahrtausendwende im Artikel *Die License zur Nullposition* zusammen.[19] Hier beschreibt Diederichsen diese Literatur und die ihr eigenen Formen der Autor:inneninszenierung, entlang seiner Kritik an Verfallsformen von Ironie und subkultureller Distinktion, vor allem als Agentin von Normalisierung. Die Basis der Gesellschaft bleibt unangetastet, stattdessen geht es, etwa wenn Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht

16 Diederichsen: »Ist was Pop?«, S. 280.

17 Ebd., S. 274.

18 Diederichsen, Diedrich: »Alles ist Pop. Was bleibt von der Gegenkultur?« In: Süddeutsche Zeitung vom 08./09. August 1998, S. 14. Gedacht werden darf etwa an Elke Naters und Christian Kracht, nicht Rolf Dieter Brinkmann und Elfriede Jelinek. Diederichsen stellt diese jüngere Literatur und ihre »auf Verfallsformen kritischer Kultur negativ fixierte Affirmation um jeden Preis« in eine Reihe schlechter Antworten auf Pop II. In der Ablehnung dieser Verfallsformen lässt sich auch die eigene Haltung der 1980er erkennen. Vgl. Rauen: »Diedrich Diederichsen und die Pop I/Pop II-Periodisierung«, S. 78-80.

19 Vgl. Diederichsen, Diedrich: »Die Licence zur Nullposition«. In: taz vom 07.08.2000, S. 13. Diederichsen weist zu Beginn des Textes darauf hin, »nur eine Sorte Pop-Literatur« zu behandeln, nämlich die gegenwärtige.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bei einer Lesung Stefan-Raab-Produkte verbrennen, nur um feine Unterschiede: »Natürlich gibt es kaum einen schweren, benennbaren weltanschaulichen, politischen Dissens dieser Autoren mit Raab. Dennoch muss, um die Währung der Coolness, mit der sie spekulieren, nicht ins Bodenlose stürzen zu lassen, eine dramatische Differenz zu Raab inszeniert werden.«[20]

Diese Differenzen sind im Mainstream der Minderheiten nur noch Platzpatronen; Geschmacksurteile, die keine ethische Konsequenz mehr haben, lediglich implizit den Status Quo ratifizieren. Der ›Pop‹-Sound knallt jedoch, was das Feuilleton nutzt. Jene Zeitungen, die die Pop-Literatur wiederholt beenden werden, sind es mithin, die den Begriff ›Pop‹ aufweichen und so formen, dass er zur Euphorie einlädt oder den »Partisanen der Hochkultur« taugt, um »Pop-Feindschaft«[21] zu beweisen. Die Debatte führt die beiden Positionen auf, die Umberto Eco rund 40 Jahre zuvor mit seiner Textsammlung *Apokalyptiker und Integrierte* benannt hat. Der allgemeine Pop-Begriff (Pop II) ist dabei Projektions- und Reibungsfläche: Pop muss den neuen nationalen Nachwende-Zeitgeist spiegeln;[22] das Trendbewusstsein der Schreibenden belegen, das Profil des Feuilletons als Gegenwarts-kompetenter Institution gegenüber der trägen Literaturwissenschaft schärfen;[23] den Spalt zwischen ›high‹ und ›low‹ offenhalten. Einig münden diese Erzählungen in Verfallsgeschichten von oder wegen Pop, verpflichtet einem modernistischen Kunstverständnis, das stets auf ein ›Weiter‹ zielt.[24]

Als problematisch an der Pop-Literatur wird zunehmend ihre ethische Entpflichtung empfunden; markant lässt sich dies an den Debatten zum Gesprächsprotokoll *Tristesse Royale* ablesen. Die Kritik zielt auf das pop-literarische Quintett als Teil der ›Spaßkultur‹; das komplexe, widersprüchliche Phänomen ›postmoderne Ironie‹ wird in diesem Begriff mitunter auf eine Humor-Konnotation und ihre Verbindung zur ›uneigentlichen‹ Medienwelt reduziert.[25] Der Spaß ist nett, berührt er wie in *Tristesse Royale* allerdings moralisch-empfindliches Terrain, ist er vorbei. Diederichsens Argumentation, die sich stets auch auf die eigene Schuld an dieser Pop-Ironie bezieht, taucht hier nur noch ruinös auf:[26] Für das Feuilleton soll es zurück zum ›Eigentlichen‹ gehen, zu

20 Ebd.

21 Diederichsen: »Ist was Pop?«, S. 272.

22 Anett Krause hat diesem Komplex eine ganze Monografie gewidmet. Vgl. Krause, Anett: Die Geburt der Popliteratur aus dem Geist ihrer Debatte. Elemente einer Epochenkonstruktion im Normalisierungsdiskurs nach 1989. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2015.

23 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. 159.

24 Geulen, Eva: »Und weiter. Anmerkungen zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit deutscher Popliteratur«. In: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): Kunst Fortschritt Geschichte. Berlin: Kadmos 2006, S. 133-147.

25 Zur Unschärfe vgl. Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (1/2003), S. 18-30, hier insb. S. 25.

26 Deutlich wird dies etwa in der zweiten von zehn Thesen, die Thomas Assheuer im April 2001 zur Krise des Pop aufstellt: »Die Grenze der Popkultur liegt im Anspruch auf grenzenlose Gültigkeit.« Assheuer, Thomas: »Im Reich des Scheins. Zehn Thesen zur Krise des Pop«. Auf: https://www.zeit.de/2001/16/Im_Reich_des_Scheins(letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

richtiger Literatur, zu ernster Verarbeitung realer Probleme. In einer (rhetorisch) ironischen Geste findet hier also eine schlichte Umkehr statt: vom Fun zum Stahlbad zurück.

Damit geht das Feuilleton voll in der Rolle des Apokalyptikers auf und liest so laut Eco die Signifikanz der Massenkultur »als Zeichen eines unwiderruflichen Zerfalls […], angesichts dessen der ›Kulturmensch‹ (der letzte Überlebende der zum Untergang bestimmten Vorgeschichte) ein letztes Zeugnis im Sinn der Apokalypse zu geben habe«[27]. Dieser apokalyptische Diskurs verstärkt sich, dem größeren Diskurs um das Ende der Ironie gleich, mit dem medialen Ereignis ›11. September 2001‹.

Was zuvor aus ästhetischen Urteilen abgeleitet werden muss, kann nun als historische Wahrheit präsentiert werden. Beispielhaft findet sich dieser Übergang in einem Artikel des damaligen Los-Angeles-Times-Redakteurs Jacob Heilbrunn, der am 05. Oktober 2001 im *SZ-Magazin* erscheint. In seinem Text gleicht er ein Paket deutschsprachiger Pop-Literatur mit dem Bücherregal der Eltern (Mann, Canetti, Goethe, Fontane) ab und findet keine Pop-Romane, die »das Zeitgefühl der Berliner Republik in luzide Gedanken und packende Erzählungen zu fassen wissen«[28]. Stattdessen begegnet ihm eine Schwundstufe US-amerikanischer Gegenwartsliteratur, die zudem noch kleinbürgerlich, fast totalitär erscheint, selbst wenn er sicher ist, dass die Adlon-Burschen entgegen der vielfach zitierten Cambridge-Behauptung aus *Tristesse Royale*[29] nun nicht in den Krieg ziehen werden. Abgekämpft, aber gewiss schreibt er:

> »Doch letzten Endes ist es müßig, sich über diese literarischen Verirrungen und ihre Verursacher aufzuregen. Man muss nicht Nostradamus heißen, um zu prophezeien, dass der Terroranschlag vom 11. September das Ende der Spaßkultur markiert. Wer braucht noch Ironie und Hipness, Stilbewusstsein und Zynismus, wenn die Welt auf einmal wieder von ganz realen Problemen beherrscht wird.«[30]

Nicht nur diese spezifische Literatur, ein ganzes Paradigma wird hier verworfen. Das Ausmaß der Debatte hat Eckhard Schumacher in seinen Aufsätzen zum Ende der Pop-Literatur festgehalten, für den hier vorliegenden Kontext entscheidend ist vor allem die vehemente Bestätigung des Todes im Feuilleton, die wiederum vor allem die Existenz der Pop-Literatur zu bestätigen scheint.[31] Dazu, wie zu dem undialektischen Verständnis von ›Pop‹, ›Ironie‹ und auch ›Postmoderne‹, passt der Umstand, dass die (hochgradig unzuverlässig erzählende) Pop-Literatur selbst in den Zeugenstand ihrer eigenen Anklage gerufen wird. Neben dem bereits an der Cambridge-Stelle anklingenden Ei-

27 Eco, Umberto: »Einleitung«. In: Ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt: Fischer 1984, S. 15-35, hier S. 16.

28 Heilbrunn, Jacob: »Der Ernst des Lebens. Ein Abgesang auf die deutsche Popliteratur«. In: SZ-Magazin vom 05. Oktober 2001, S. 14.

29 »Wäre das hier Cambridge und nicht Berlin, und wäre es jetzt der Herbst des Jahres 1914 und nicht der Frühling des Jahres 1999, wären wir die ersten, die sich freiwillig meldeten.« Bessing, Joachim: Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: Ullstein 1999, S. 138.

30 Heilbrunn: »Der Ernst des Lebens«, S. 14.

31 Vgl. auch Geulen: »Und weiter«, S. 135.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gentlichkeitswunsch in *Tristesse Royale* und dem »Irony is over«[32] Zitat auf dem Rücken der von Christian Kracht herausgegebenen Anthologie *Mesopotamia* ist es vor allem der zweite Roman Krachts, dem ein selbstgewähltes Ende der Ironie angemerkt wird.

Die diskursive Konstellation um *1979* wirkt absurd: Weil es in dem (zwei Wochen nach dem 11. September 2001) erschienenen Roman ebenfalls um den politischen Islam geht, dort weniger Markennamen als in *Faserland* (zu) stehen (scheinen) und das Buch parallel inhaltlich massiv mit Sinnangeboten (Fundamentalismus, Spiritualität, Kommunismus) überladen ist, sehen etliche Rezensionen darin das (prophetische, genialische) Aufscheinen eines neuen Zeitgeists.[33] Diese Wunschvorstellungen verraten vor allem ihre mit dem allgemeinen, weichen Pop-Begriff zusammenhängenden, oberflächlichen Lektüren von Texten wie *Faserland*. *1979* ist, der Titel nimmt es vorweg, rein inhaltlich weiter von der Gegenwart entfernt, die Verfahren des Romans bleiben mit Heinz Drügh aber Pop verpflichtet: Gerade im mustergültigen Marsch durch die Alternativen zum oberflächlichen Kapitalismus (Islam; Revolution; Tibet; kommunistisches Erziehungslager) funkeln die Pop-Zeichen und die oberflächlichen Betrachtungen des Protagonisten umso klarer.[34] Der Roman lässt sich nicht als Rückkehr zur Eigentlichkeit, sondern genauer als Demonstration der Unmöglichkeit des Schritts hinter die Zeichen beschreiben.[35]

Statt mit diesem Text also hastig das selbstgewählte Ende der Pop-Literatur zu belegen, bliebe eher die Frage, was mit einer solchen Subversion der Subversion anderes gewonnen ist, als sich weiter im Kreis der »Ironic-Hell«[36] zu bewegen? Zumindest ein Unbehagen in dieser Kreisbewegung; Diederichsen entgehen in der Ablehnung verbrannter Raab-Produkte derartige Lektüreangebote, vielleicht auch, weil es sich um einen erneuten Generationskonflikt mit Code-Switching handelt oder er die weiteren Kreise einer Entpflichtung absieht. Das Feuilleton begrüßt den Roman hingegen als Teil einer undialektischen, historisch-notwendigen Rückkehr zu Ernst, Eigentlichkeit, dem Realen usw., obwohl Kracht das Spiel gerade auf Ebene der paratextuellen Diskurse fortsetzt.[37] Ohnehin erscheint auch über das Jahr 2001 hinaus (weiterhin heterogene) Pop-

32 Kracht, Christian (Hg.): Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader. Stuttgart: DVA 1999, Buchrücken. Eigentlich stammt das Zitat aus dem Song »The Day After The Revolution« der Britpop-Band Pulp.

33 Diese Lesart wird bereits in der Harald Schmidt Show vom 12. Oktober 2001 karikiert.

34 Vgl. Drügh, Heinz: »›… und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen.‹ Christian Krachts Roman 1979 als Ende der Popliteratur?« In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 57 (1/2007), S. 31-51.

35 Zugleich deutet der Titel ins Herz der semiotischen Katastrophe. Passend zur Entleerung von Nazi-Symbolik gerade im Punk folgende Stelle: »Alexander trug einen vintage Yves-Saint-Laurent-Blazer und darunter ein rotes T-Shirt, auf dem ein großes schwarzes Hakenkreuz aufgedruckt war, darunter stand, in einer kleinen schwarzen Schrift: THE SHAH RULES OK IN ›79.« Kracht, Christian: 1979. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 38. Im Gegensatz zum entpolitisierten Lärm, den Diederichsen im Gebaren der Punks liest, stellt der Roman das Shirt jedoch in einen NS-Kontext und lässt lustvollen Zeichengenuss Paranoia und Geheimwissen weichen.

36 Bessing: Tristesse Royale, S. 144.

37 Schumacher hat diesen Beweis anhand der Romane *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, Thomas Meineckes *Jungfrau* und Andres Neumeisters *Könnte Köln sein* geführt; vgl. Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2)«. In: Olaf Grabien-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur, die als solche identifizierbar bleibt; die Verfahren setzen sich fort,[38] doch die literaturhistorische Funktion als Lückenbüßerin eines Nationalbewusstseins nach 1989 hat sie nach dem ›11. September 2001‹ verloren.[39] Generell büßt der allgemeine Pop-Begriff Reiz ein. Die Krise, die hier an einem noch nicht pop-typischen Ort (deutschsprachiges Feuilleton) ein randständiges Pop-Phänomen (Pop-Literatur) erfasst, weitet sich in der Folge dann auch medial, ökonomisch, politisch, vor allem aber begrifflich auf das Zentrum des Feldes aus.

2011: Phantomschmerzen in der Popapokalypse

»Anstatt die Schwelle in die Zukunft zu verkörpern, waren die ersten zehn Jahre des 21. Jahrhunderts das ›Re-›Jahrzehnt«[40], resümiert der Pop-Journalist und -Chronist Simon Reynolds in seinem 2011 erschienenen Buch *Retromania*. Er beteuert, damit nicht allein zu sein, hat »aufgehört, die Kolumnen und Blogs zu zählen, die besorgt und händeringend fragen, was mit Innovationen und Umbrüchen in der Musik geschehen ist. Wo sind die bedeutenden neuen Genres und Subkulturen des 21. Jahrhunderts?«[41] Einer dieser Blogs war der 2003 gegründete *K-Punk*, dessen Betreiber Mark Fisher 2014 in der Einleitung seiner Aufsatzsammlung *Ghosts of My Life* ebenfalls zurückblickt: »Für mich steht fest, dass die Zeit von ungefähr 2003 bis heute, zumindest was die (Pop-)Kultur anbelangt, als die schlimmste seit den 1950er Jahren angesehen wird – und das nicht in irgendeiner fernen Zukunft, sondern schon bald.«[42]

Fisher und Reynolds agieren nicht nur auf ähnlichen Feldern und rezipieren sich gegenseitig, ihre Bücher teilen sich auch eine Prämisse: Die Zeit ist in der Postmoderne aus den Fugen geraten und für den gegenwartsfixierten Pop ist das eine existenzielle Krise. Erneut stößt ein Problem mit der Postmoderne ein Problem mit Pop an; dieses Mal ist es jedoch nicht Pop als postmodernes Phänomen, das in die Krise gerät, sondern Pop, der durch einen postmodernen Schub in die Krise gerät. Beide Autoren reagieren normativ auf die Krise ihres Begriffs. Statt ihn zu verwerfen, schärfen sie ihn und messen daran die Gegenwart: Pop soll vital, unmittelbar, innovativ, auf die Gegenwart gerichtet sein. Die Gegenwart beschäftigt sich aber auf verschiedenste Art mit dem Archiv, also den erledigten, toten[43] Teilen von Pop. Auch die großen historischen Pop-Erzählungen haben sich erledigt. Damit gerät Pop in eine existenzielle Krise, die

ski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 53-67, hier S. 61-65.

38 Vgl. Menke, André: Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren. Bochum: Posth 2010, S. 105-112.

39 Vgl. Krause: Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste ihrer Debatte, S. 257-258.

40 Reynolds, Simon: Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz: Ventil 2013, S. 18.

41 Ebd., S. 22.

42 Fisher, Mark: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft. Berlin: Edition Tiamat 2015, S. 44.

43 Es steckt schon in Fishers Bild des Gespensts, doch vor allem Reynolds verfolgt in Retromania eine Metaphorik des (Un-)Toten.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vor allem Fisher politisch perspektiviert: Wo nichts Neues entsteht, bestätigt Kultur als »kapitalistischer Realismus«[44] stets nur den Status Quo. Alte Musik drängt in die Gegenwart, zugleich leben Musiker:innen so prekär, dass sie auf Bewährtes setzen müssen. In den so entstehenden Retrostilen polieren sie vergangene Sounds auf und lassen sie als Mythos-Muzak eines unvergänglichen Kapitalismus zeitlos erscheinen.[45]

Fisher und Reynolds verknüpfen damit einen traditionellen Postmoderne-Diskurs mit Pop-Kritik. Beide beziehen sich auf Fredric Jameson, der die Postmoderne als kulturelle Logik des Spätkapitalismus beschrieben hat: Statt der emphatisch-historischen Bewegung der klassischen Moderne mit ihren sich ablösenden Avantgarden und großen Ideen herrscht nun eine flache Gegenwart, in der verschiedene Styles ohne Tiefenstruktur zur Auswahl stehen. Jameson knüpft dieses Argument direkt an Pop-Formen, wenn er Vincent van Goghs Bauernschuhe mit Andy Warhols *Diamond Dust Shoes* vergleicht,[46] beklagt, dass alle Kunst Ware geworden ist oder eine Diffusion von hoher und niederer Kultur bemängelt.[47] Reynolds benennt konkret ›Mode‹ als Punkt, an dem »Spätkapitalismus und Kultur miteinander verzahnt sind«[48], Fisher bringt den kapitalistischen Realismus als Variante von Jamesons‹ Begriff des Postmodernismus ins Spiel.[49] Grund dafür ist die Verschärfung der durch Jameson beschriebenen Verhältnisse, etwa durch den Fall der Berliner Mauer und das besonders diskursmächtig durch Francis Fukuyama ausgerufene »Ende der Geschichte«[50]. Was zu Beginn der 1980er eine These (von Jameson, aber auch Margaret Thatcher) war, erscheint nun als historische Tatsache; eine Kultur, die sich nicht mehr in Opposition zum kapitalistischen System bringen kann.

Wo Pop nicht mehr Gegenwart signifiziert, kann er keine Verhältnisse kritisieren; wo er kein Morgen imaginiert oder zumindest dazu animiert, sondern nur noch Durchhalteparolen ausgibt, taugt er nicht mehr als Alternative zum Kapitalismus.[51] Jacques Derrida hat auf die apokalyptischen Rufe (unter anderem) Fukuyamas[52] mit dem Konzept ›hantologie‹ reagiert, einer Art Wissenschaft des Spuks, mit dem sich etwa über

---

44 Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative. Eine Flugschrift. Hamburg: VSA 2013.

45 Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 19-21.

46 Vgl. Jameson, Frederic: »Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«. In: Andreas Huyssen/Klaus Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek: Rowohlt 1986, S. 45-102, hier S. 51-61. Krisen bzw. Transformationen von Zeit und Geschichte beschäftigen auch andere Klassiker postmoderner Theorie: Hans Ulrich Gumbrecht diagnostiziert etwa das Ende der modernen Zeitordnung zugunsten einer flachen Gegenwart (Gumbrecht, Hans Ulrich: »Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche«. In: Robert Weimann/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Postmoderne – globale Differenz. Frankfurt: Suhrkamp 1991, S. 366-369, hier S. 366), Jean-François Lyotard das Ende der großen Erzählungen (vgl. Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien: Passagen Verlag 1999, S. 14).

47 Vgl. ebd., S. 45-46. Vgl. mit einem ähnlichen Einwand auch Schumacher, Eckhard: »Vergangene Zukunft. Repetition, Rekonstruktion, Retrospektion«. In: Merkur 69 (2015), S. 58-64, hier S. 60.

48 Reynolds: Retromania, S. 371.

49 Vgl. Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative, S. 13-16.

50 Vgl. ebd. sowie Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München: Kindler 1992.

51 Vgl. Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 200-204.

52 Vgl. Derrida, Jacques: Marx‹ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt: Suhrkamp 2004, S. 30.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Marxismus abseits ›real existierender‹ Manifestationen sprechen lässt. Der Marxismus muss dazu das Gespenst aus dem *Kommunistischen Manifest* werden und kann dann aus dem Jenseits, der Absenz wirken. Fisher greift das Konzept auf und reagiert damit auch auf eine Strömung elektronischer Pop-Musik der 2000er Jahre, die sich das Etikett Hauntology anheftet. Diese Musiker:innen, etwa Burial, The Caretaker, James Kirby, beziehen sich ebenfalls auf die Pop-Vergangenheit, erzeugen dabei jedoch keinen zeitlosen Sound, sondern arbeiten gerade (ästhetisch) die Differenz zur Vergangenheit heraus.

Fisher rezipiert diese Musik so, dass sie mehr als ein ästhetisches Spiel meint. Die Heimsuchung durch die Vergangenheit wird am Material spürbar gemacht, damit signifikant und zu mehr als einer Nostalgie nach nicht mehr verfügbaren Möglichkeiten: »[Z]ugleich steht die Musik für die Weigerung, das Verlangen nach der Zukunft aufzugeben. Diese Weigerung verleiht der Melancholie eine politische Dimension«.[53] So lässt sich zumindest ein Protest gegen die Gegenwart formulieren, vielleicht sogar im Sinn einer »retroaktiven Avantgarde«[54] politisches Potenzial aus der Vergangenheit reaktivieren. Das ›Nicht-Mehr‹ und ›Noch-Nicht‹ sind gerade im Zusammenspiel entscheidend für hauntologische Verfahren.[55]

Kontrastfolie zur Gegenwart ist eine Epoche, die beide Autoren ›Popmoderne‹ nennen und vor allem den Pop-I-Zeitraum bezeichnet, Phänomene wie Rave aber auch noch in ihre Latenzzeit einschließt. In Fishers begrifflicher Abgrenzung von Jameson deutet sich dieser Schnitt bereits an; Pop ist für Fisher und Reynolds zunächst eine letzte Enklave der klassischen Moderne, die dann jedoch von der Postmoderne erfasst und schließlich auch kapitalisiert wird. Damit begehen sie jenen Fehler, den Baßler schon bei Diederichsen ahnt – sie scheiden den Doppelcharakter von Pop entlang der semiotischen Katastrophe, entlang des neoliberalen Triumphs in eine gute, kunstvolle, moderne, subversive und eine schlechte, warenförmige, postmoderne, affirmative Seite. Damit generieren sie einen eigenen Mythos, der zudem für seine biografische Situierung[56] und die Unschärfen der Meta-Erzählung[57] in letzter Konsequenz blind ist. Idealisiert werden der alte Sozialstaat und seine Pop-Produktion – dabei stellt sich angesichts *Retromania* stärker noch als beim strenger marxistisch argumentierenden Fisher die Frage, welchem Zweck die Innovation in der Popmoderne (ohne, wie be-

53 Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 34.

54 Diesen Begriff hat Anna Seidel in ihrer Beschäftigung mit Pop-Manifesten vor allem unter den Bedingungen von Pop II entwickelt. Vgl.: Seidel, Anna: Retroaktive Avantgarde. Manifeste des Diskurspop. Göttingen: V&R 2022.

55 Vgl. Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 30.

56 Massiv bei Reynolds, der seine Lebensumstände und das Abflauen von Pop-Euphorie und ›present shock‹ teils eng führt, dadurch seinen Befund aber nicht relativiert. Vgl. Reynolds: Retromania, S. 29, 338, 357; ebenso Schumacher: »Vergangene Zukunft«, S. 63.

57 Reynolds greift entpolitisiert (und dadurch bedenklich sowie postmodern-kontingent) auf den konservativen Revolutionär Oswald Spengler und den Marxisten Jameson zurück. Vgl. ebd., S. 174, 371. Zugleich bindet er einzelne Dekaden flexibel in sein Narrativ ein; mal sind die 1970er innovativ (S. 359-360), mal nicht (S. 377).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schrieben, künstlerisches oder politisches Programm) folgt, wenn eben noch nicht der spätkapitalistischen Logik der Mode?[58]

Beide Bücher lassen sich als reichhaltige, lediglich in den Thesen zu kurz greifende Gegenwartsbetrachtungen lesen – und mit Diederichsen als »postheroische Phantomschmerzen« beschreiben. Dabei handelt es sich um eine Reaktion auf die »Amputation des Verbindungsglieds zwischen individueller kultureller Praxis einerseits und kollektiver kultureller Praxis und globalen Verhältnissen andererseits, des Kappens einer Verbindung also, die sich im zwar stets prekären und defizitären, doch wie naturgegeben vorhandenen Medium der Pop-Musik vollzog.«[59] Fisher und Reynolds reagieren auf schwer zu benennende Veränderungen im Pop mit normativer Begriffsarbeit und der melancholischen Erinnerung an ein vielleicht verlorenes Pop-I-Arkadien.

Diederichsen diagnostiziert diese Phantomschmerzen 2014 in einem Modell, das im Grunde ›Pop I‹ und ›Pop II‹ mit kleineren Verschiebungen durch eine ›heroische‹ und eine ›weniger heroische‹ Phase neu formuliert. Am Ende dieser neuen Geschichte steht die Möglichkeit, dass Pop und insbesondere Pop-Musik seine neuen, teils auch von Fisher und Reynolds beschriebenen, aber eben nicht nur ›postmodernen‹ Umstände verarbeitet: die neue Verwertbarkeit von Individuen im Neoliberalismus, die weiterhin aufgelösten Subkulturen und eine dritte Kulturindustrie, in der vor allem das Internet als Leitmedium auftritt.[60] Globalisierung und wachsende Archive, die beide zu Formen von Exotismus einladen,[61] lassen sich ergänzen. Wie eine daraus hervorgehende Pop-Musik aussehen könnte, als »Kooperation von Leuten, die sich von ihren Zielen, Gegenständen und Einzugsgebieten her definieren«[62], deutet Diederichsen an, skizziert jedoch auch mögliche Enden der Pop-Musik.

Diese organisieren sich, analog zu den veränderten sozialen, medialen, politischen Bedingungen, um Zerfallsprozesse des Pop-Komplexes etwa in Ware und Kunst. Pop könnte demnach in einen Mode-Teil, einen kunstvollen Meta-Pop-Teil und einen eher kunsthandwerklichen Teil zerfallen, der sich irgendwo zwischen Fishers Mythos-Muzak und Jörg Schellers ›Prop‹[63] bewegt. Aufbewahrt wird das Wissen um Pop in Nischen, die jedoch nur eine Schwundstufe von Subkultur darstellen und verhindern, dass sich der ›Pop‹-Teil von Pop-Musik vollkommen in der Entropie des Internets auflöst; selbst wenn die Nischen nicht mehr exoterisch wirken.[64] Dass Pop gerade am Scheideweg steht, formuliert Diederichsen bereits 2009 im Feuilleton mit einem Artikel, der folgenden Untertitel trägt: »Warum die Popmusik an einem Ende angekommen ist – und was wir in Zukunft noch von ihr erwarten können.«[65]

---

58 Vgl. ebd., S. 371.

59 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 438.

60 Vgl. ebd., S. XXII. Die erste Kulturindustrie umfasst Radio und Kino, die zweite Fernsehen und Pop-Musik.

61 Vgl. ebd., S. 445; auch Reynolds: Retromania, S. 100.

62 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 453.

63 Scheller: »Prop«, S. 126. Scheller formuliert Diederichsens Pop-Periodisierung neu, identifiziert dabei jedoch ähnliche Phänomene wie Musealisierung, Akademisierung, Globalisierung.

64 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 445-449.

65 Diederichsen, Diedrich: »Wohlklang in einem etwas anders sozialisierten Ohr«. In: Süddeutsche Zeitung vom 03. August 2009, S. 12. Knapp zwei Monate später äußert sich mit Dietmar Dath ein

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dass diese Zukunft womöglich in durch das Internet geprägten Produktionsweisen liegt, um 2011 also in Mikrogenres, zu denen sich auch Hauntology zählen lässt, scheint diesen Diagnosen unwahrscheinlich. Künstler:innen wie Flying Lotus, Vampire Weekend oder Gonjasufi, die mit Versuchen aufwarten, die neue Gleichzeitigkeit ästhetisch einzuholen, lösen bei Reynolds keinen ›present shock‹ aus. Zu schnelllebig, zu klein gedacht, zu sehr der Mode unterworfen ist ihm diese Musik.[66] Selbst für Fisher ist Hauntology eher ein Zwischenschritt, eine Art strategischer Meta-Pop: Es geht, auch im Sinn Jamesons darum, sich wieder einen Überblick in einer nebengeordneten, richtungslosen Zeit aus den Fugen zu verschaffen. Daher mündet Fishers Evaluation des Gegenwartspop auch in Auseinandersetzungen mit Räumen, die von vergangenen Utopien künden, in der Sektion »Die Farbe des Ortes«[67].

Am Ende dieser Sektion landet Fisher bei apokalyptischen Visionen, deren Rhetorik er und Reynolds eigentlich ablehnen, beide aber dennoch gemeinsam mit einem diffusen Glauben an Pop bedienen, mit dem Reynolds wiederum *Retromania* enden lässt.[68] Damit liegen sie nahe an Wendy Browns linker Melancholie, die Fisher von sich weist.[69] Es ist aber gerade die Spannung zwischen Apokalyptikern und Integrierten, die sich hier spiegelt: Beide glauben an das Projekt Pop, sie sind mit den Codes vertraut, doch wenn sie in die Gegenwart blicken, sehen sie eigentlich keinen Grund zu hoffen – und tun es irgendwie doch. Ihre Bücher erfüllen eine von Eco beschriebene Funktion: »Im Grunde genommen tröstet der Apokalyptiker den Leser; er läßt ihn, vor dem Hintergrund der drohenden Katastrophe, die Existenz einer Gemeinschaft von ›Übermenschen‹ erahnen, die sich über die Banalität und den ›Durchschnitt‹ zu erheben vermögen«[70]. Apokalyptische Diskurse um Pop gibt es längst, Reynolds und Fisher machen eine kulturkritische, pop-pessimistische Haltung aber nicht nur zum dominanten Pop-Diskurs. Sie etablieren, gespeist aus ästhetischen Wertungen und verpackt in eine reizende Sprache, die Pose des Apokalyptikers, um die sich eine Stilgemeinschaft gruppiert und die rasch in Serie geht: die Pop-Geschichte ist nun geschrieben, Politik nicht

---

weiterer ehemaliger Chefredakteur der *Spex* im Feuilleton pessimistisch über den Stand von Pop: »Es war ein Abschied von der Option, dass Pop aufgrund irgendwie ewiger, seiner Natur innewohnender Umstände besonders geeignet sein müsse, politisch-ästhetische Anliegen zu vertreten. Ab jetzt ist Pop nur noch etwas wie viele andere Dinge.« Lindemann, Thomas: »Dietmar Dath will die Aldi-Brüder entmachten«. Auf: https://www.welt.de/kultur/article4672252/Dietmar-Dath-will-die-Aldi-Brueder-entmachten.html (letzter Abruf 31.01.2022).

66 Vgl. Reynolds: Retromania, S. 325. Diese Abneigung teilt er mit Fisher; was absurd scheint, da beide gerade den unendlichen Fluss des Hardcore-Kontinuums schätzen, diesen Widerspruch aber nicht verhandeln. Vgl. ebd., S. 224; Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 45. Eine Gegenposition liefert Harper, Adam: »Wie klingt das Internet?« In: Pop. Kultur und Kritik 4 (2/2015), S. 56-61.

67 »Browns melancholische Linke ist depressiv, hält sich aber für realistisch; es sind Menschen, die nicht mehr erwarten, die ehedem ersehnte, radikale Transformation sei zu erreichen – ohne allerdings die eigene Resignation zuzugeben.« Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 205.

68 Zur Kritik an apokalyptischer Rede vgl. Reynolds: Retromania, S. 327 und Fisher: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative, S. 13; zur apokalyptischen Rede vgl. Reynolds: Retromania, S. 17 und Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 253-254; zum Glauben vgl. Reynolds: Retromania, S. 377: »Ich glaube noch immer, dass die Zukunft da draußen liegt.«

69 Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 37.

70 Eco: »Einleitung«, S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mehr möglich.[71] Die Kritik kennt keine Zukunft mehr, ihr Fluchtpunkt bleibt gerade ob des ›Weiter‹-Imperativs das Pop-I-Arkadien.

Was sich vor allem in *Retromania* andeutet, sind Implikationen dieser Rückkehr zu einer undialektischen Antwort auf die »Pop-Leitdifferenz«[72] zwischen Ironie und Authentizität. Das Glorifizieren des »Wohlfühlkapitalismus«[73], der noch nicht durch einen US-Kapitalismus verdorben ist,[74] ist ebenso national gefärbt wie Reynolds‹ (paradoxerweise Kolonialismus-kritisch markierte, jedoch mit Spengler verbundene) Etikettierung japanischer Pop-Produktionen als »billige Kopien westlicher Musik«[75]. Gerade in der Imagination eines authentischen, noch nicht warenförmigen, emphatisch-modernen Pop, in diesem Mythos, der sich jenseits von Sekundarität[76] und damit der dialektischen Beschaffenheit von Pop entfaltet, liegt die Gefahr, entweder in apokalyptischen Posen zu erstarren oder einen Diskurs zu bedienen, der für nationalistische Pop-Programme offen ist.

2021: Q: Is there no alternative? A: Doch, für Deutschland!

Von heute aus lässt sich der Höhepunkt von Pop II auf die 1990er Jahre festlegen, gerade was die Konjunktur des Pop-Begriffs angeht. Allerdings hat diese Periode nach vorne (die 1980er Jahre) ebenso wie nach hinten (die 2000er Jahre) eine ausladende Latenzzeit. Für letztere Phase ist neben der Affirmation als Pop-Modus, der zunehmend Normalität stabilisiert, entscheidend, was Diederichsen am Ende von *Ist was Pop?* ahnt: eine

71 Hierzu eine kurze Schau deutschsprachiger Pop-Presse: In einer Liste der 75 einflussreichsten Platten aller Zeiten nennt der *Musikexpress* 2012 als neusten Eintrag das damals elf Jahre alte Debüt der Garage-Rock-Revivalisten The Strokes (vgl. o. A.: Die 75 einflussreichsten Platten aller Zeiten. In: Musikexpress 44 [10/2012]). Ein Jahr zuvor beschreibt das Magazin im Angesicht globaler Proteste noch politische Tendenzen im Pop, während die *Spex* bereits ein Unbehagen angesichts fehlender, relevanter Protestmusik artikuliert, auch vor dem Hintergrund des kapitalistischen Realismus (vgl. o. A.: Pop & Protest 2011. In: Musikexpress 43 [11/2011] S. 41-46; Vens, Hartwig: »Wutbürger ohne Wutsongs. Warum Pop heute post-politisch ist«. In: Spex 32 [3/2011]). Spätestens ab 2014 macht sich ein grundsätzliches Unbehagen auch auf den Titelseiten dieser Zeitschrift breit, markant auf der Jahresrückblicks-Ausgabe, in der eigentlich die aktuellen Pop-Errungenschaften in Listen gefeiert werden: »Alle happy? Ein Scheißjahr geht zu Ende« steht dort (Spex 36 [1/2015], Titelseite). Vier Jahre später verkündet die *Spex* auf ihrer Titelseite ihr Ende (Spex 40 [1/2019]).

72 Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 217.

73 Seeßlen, Georg: Is This The End? Pop zwischen Befreiung und Unterdrückung. Berlin: Edition Tiamat 2018, S. 46.

74 Bei Reynolds spricht hieraus zugleich ein Anti-Amerikanismus, der auf die nationale Reinheit des UK zielt. Vgl. Reynolds: Retromania, S. 304-305; auch S. 310.

75 Ebd., S. 169.

76 Vgl. Diederichsen, Diedrich: »Deutschland – Noiseland«. In: Geräusche für die 90er. Hamburg: Zickzack 1990, o.S. [Text auf Schallplattenhülle]. Pop ist demnach, gerade in Deutschland, stets abgeleitet, muss permanent Übersetzungsarbeit leisten. Vgl. zu dieser Übersetzungsarbeit auch Baßler, Moritz: »›Watch out for the American subtitles!‹. Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma«. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hg.): Text + Kritik 10, Sonderband: Pop-Literatur. Edition text + kritik: München 2003, S. 279-292.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rechte Propaganda, die ihre Codes bei Pop kauft.[77] Was in Rostock-Lichtenhagen aufscheint, könnte also kein Ausnahmefall sein, sondern erneut beiläufig entstehen, über die diffuse Elitenschelte und frechen Vorstöße des Pop. Beide Tendenzen, der kritiklos-affirmierende und der neu-rechte Pop, bewegen sich nach 1989 auf dem nun offenen Spielraum ›Nation‹. Deutschland entkrampft sich, parallel verschleißt sich die Sekundarität und es kommt zu einer Entwicklung, die sich bereits in den Schlager-Flirts der NDW ankündigt: Verfallsstufen der Hamburger Schule, Radioquote, Geschichten vom Krautrock als Befreiung von den Besatzern, schlussendlich – Deutschpop.[78]

Diese dominante Pop-Musik der 2000er und 2010er Jahre liegt nicht rechts-außen, aber ist weder nach rechts abgesichert noch zur kritischen Position geeignet.[79] Sie bewegt sich in einer Matrix zwischen Fußball, Feiern und Fahnenschwenken, das Gefühl für Heimat gibt sich darin harmlos, unbedarft. Besonders deutlich zeigen sich die daraus resultierenden Missverständnisse in den CDU-Übernahmen, die Pop II zu Ende denken: Guttenberg bei AC/DC, an Tagen wie der Wahlparty 2013, Taubers ›Geile Zeit‹ als CDU-Generalsekretär. Die Flirts zwischen Staat und Pop unter dem Banner des Neoliberalismus prägen die 1990er global; so kritisiert etwa Fisher die Inszenierung von ›Britishness‹ im Britpop.[80] Nadja Geer hat wiederum darauf verwiesen, dass eben dieser Konnex die Blaupause für die »Verdeutschung«[81] von Pop in den 1990er Jahren liefert. Der Prozess der Übersetzung geht in neuen Mythen verloren.

Das ist noch nicht Diederichsens neue rechte Propaganda, aber die Mythen sind ihre Bedingung. Neben der Verstaatlichung von Pop bemüht sich auch der Staat, ähnlich wie vor ihm der Kapitalismus weiter von Pop zu lernen. Geer zeigt das in einem ursprünglich 2013 gehaltenen Vortrag an Barack Obamas Gebrauch der Pose als Mittel der Postdemokratie: Statt Argumenten zählt hier mehr noch als bei früheren US-Präsidenten eine Art ästhetischer Evidenz.[82] Obama hat die utopistische Bildsprache des Pop aus dem Bereich des Ästhetischen in Politik übersetzt; das ist nicht nur für einen oppositionellen Pop-Underground ein Problem, sondern einen US-Präsidenten später auch für jene, die Obama noch als Erfüllung von Bürgerrechtsbewegungsträumen begreifen konnten.[83] Auch Donald Trump bedient sich, womöglich sogar stärker noch, an Pop-Symbolen und -Inszenierungen, nur kanalisiert er eben nicht ›Soul‹,[84] sondern Figuren wie ›Selfmademan‹ und ›Volksheld‹.[85] Trump aktiviert das Arsenal jener, die gegen das

77 Diederichsen: »Ist was Pop?«, S. 286.

78 Vgl. Schneider, Frank Apunkt: Deutschpop halt's Maul! Für eine Ästhetik der Verkrampfung. Mainz: Ventil 2015, S. 79-95.

79 Vgl. Gerhardt, Daniel: »Kartoffelsalat zum 3. Oktober«. In: Leander Steinkopf (Hg.): Kein schöner Land. Angriff der Acht auf die schöne Gegenwart. München: Beck 2019, S. 177-203, hier S. 194-197.

80 Vgl. Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 59. Umso bedenklicher der eigene Blick auf das UK.

81 Geer, Nadja: »Pop, Pose und Postdemokratie«. In: Thomas Düllo/Florian Halder/Holger Schulze (Hg.): Was erzählt Pop? Berlin: Lit 2018, S. 136-152, hier S. 138.

82 Vor Obama inszenierten sich zumindest John F. Kennedy (Marilyn Monroe & Frank Sinatra), Ronald Reagan (Symbolpolitik & Western) und Bill Clinton (Saxophon & *We Are The World*) popistisch.

83 Vgl. Geer: »Pop, Pose und Postdemokratie«, S. 148.

84 Geer entleiht dieses Konzept, »das die religiöse Qualität von Expressivität säkularisiert und politisiert« (ebd., S. 144), bei dem Cultural Studies Forscher Paul Gilroy und beschreibt damit die Inszenierung Obamas.

85 Seeßlen, Georg: Trump! Populismus als Politik. Berlin: Bertz + Fischer 2017, S. 20-22 und 31-36.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Establishment rebellieren, begreift dies jedoch als konservative Revolution. Die rechte Pop-Propaganda erhält Kontur.

Wenn in Pop II alles Pop ist und die Zeichen frei flottieren, dann bezeichnet Pop III das Kondensieren von Pop-Codes in rechten Projekten. Dazu gehört gerade, dass Pop weiterhin in erster Linie Angebote macht und eher graduell direkt politisch ist; der Modus bleibt hier oft beiläufig, ergibt sich über Kontexte, in denen gesprochen wird, oder Diskurse, die berührt werden.[86] Wo linke Subversion in der Krise steckt, nutzen identitäre Gruppen die offene Flanke.[87] Jens Balzers Feststellung, es mangele der Neuen Rechten bei allem Pop doch an Pop-Musik, falsifiziert sich nicht nur mit jedem rechtspopulistischen Pop-Bekenntnis, sondern gilt überhaupt nur, wenn man diese Bekenntnisse verlangt.[88] Pop ist aber meist in verkitschter, verklausulierter, verfremdeter Form politisch; nicht mit Parteibuch, nicht mit klarer Agenda.

Rechts sind jene heroischen Posen in der für die Subversion typischen Antihaltung[89] nochmal zu haben, sie sind (noch) nicht zersetzt. Hier lässt sich randalieren, wie Trump gezeigt hat. Links ist derweil vor allem das komplexe Wechselspiel zwischen Subversion und Normativität zum Problem geworden,[90] da sich in Pop zu viele Widersprüche angehäuft haben; allein zwischen antikapitalistischer Haltung und kapitalistischen Strukturen, dem alten Indie-Problem. Die kulturindustrielle Verwertung hat gelernt, und Fishers These vom kapitalistischen Realismus wird wieder interessant, wo deutlich wird, dass der Neoliberalismus teils als Voraussetzung begriffen wird, um antisexistische und -rassistische Projekte voranzutreiben.[91] Diversität bedroht den Kapitalismus nicht notwendig, sondern kann ihm auch als Vergrößerung des Marktes zu Pass kommen.[92]

Die Komplikationen, die (tendenziell) linke Identitätspolitiken mit sich bringen, sind in Pop-Diskursen schon dekadenlang Thema. Kategorien wie ›Nation‹ oder ›Identität‹ aufzurufen bietet sich strategisch an, wo diese Kategorien als Fremdzuschreibung ohnehin hegemoniale Strukturen stabilisieren. Diese Kategorien wirken aber immer nur situativ symbolisch und müssen daher kontinuierlich gewartet werden; die Frage ist, ab wann Identität als Waffe nicht mehr gedeckt ist, wann ihre strategische Nut-

86 Vgl. Seeßlen: Is This The End? S. 175-178.

87 Vgl. Bempeza, Sofia: »Die Kehrseite der Medaille. Popkultur und ›Subversion‹ im Kontext der Neuen Rechten«. In: Tobias Gerber/Katharina Hausladen (Hg.): Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion. Wien: Turia + Kant 2017, S. 62-78, hier S. 67-70.

88 Vgl. Balzer, Jens: Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik. Hamburg: Edition Körber 2019, S. 137-156. Das ist auch Bempeza entgegenzuhalten, wenn sie feststellt, hinter der Subversion eröffne sich sehr schnell die politische Agenda identitärer Gruppen; diese Durchleuchtbarkeit gilt potenziell für alle subversiven Programme, die nicht in reiner Zerstörungswut aufgehen.

89 Vgl. Gerber/Hausladen: »Vorwort«, S. 10.

90 Vgl. Diederichsen, Diedrich: »Zehn Thesen zu Subversion und Normativität«. In: Tobias Gerber/Katharina Hausladen (Hg.): Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion. Wien: Turia + Kant 2017, S. 53-61, hier S. 59.

91 Vgl. Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 41.

92 Vgl. Seeßlen: Trump!, S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zung in eine essentialistische Setzung kippt.[93] Die Konfliktlinie liegt dann nicht mehr am Zentrum der Macht, sondern verläuft entlang von Identitäten quer durch die Gesellschaft. Ändern lässt sich so wenig, Pop-Musik liefert, egal ob als Deutschpop, -rap oder -rock, den Soundtrack zum Durchhalten. Wenn es blöd läuft, raunt sie auch noch neue Verschwörungsmythen.

Diese Verhältnisse zu kritisieren, erschweren meist libertäre und/oder neu-rechte Diskurse, die emanzipative oder gegen Diskriminierung gerichtete Kritik etwa als ›political correctness‹ diskreditieren. Statt den Inhalt oder die Verhältnismäßigkeit der Kritik zu diskutieren, verschiebt sich der Diskurs so auf eine (imaginierte, und als solche meist elitäre) Agenda, die Verbote erteilt.[94] Wer Pop in der Grenzüberschreitung begreift, zugleich aber auf emanzipatorische Programme verpflichtet sieht, gerät in dieser Diskurslage in paradoxe Zustände, die sich in der Paranoia mancher Rezensent:innen von Stilen wie Black Metal erkennen lässt. Ästhetische Urteile sind ohne Background-Checks kaum zu verantworten: Hinter jedem sphärisch fotografierten Wald könnte ein völkisches Begehren, hinter jedem gellenden Schrei eine antisemitische Äußerung stecken. Den dabei entstehenden Texten haftet wenig Heroisches an und damit sind sie anfällig für Subversion von rechts.

Wie schwer (beiläufige) Pop-Politik von links heute zu realisieren ist, zeigt paradigmatisch der Diskurs um *#wirsindmehr*. Das im September 2018 veranstaltete Konzert war eine schnelle Reaktion auf die rassistischen Ausschreitungen in Chemnitz und angelegt zwischen Festival und Demo, Promo und Agitprop, besetzt über szenige Strukturen und damit typisch ›Pop‹. Von rechts wurde das Konzert aufgrund einzelner Zeilen beteiligter Bands diskreditiert, von links aufgrund der fast ausschließlich weißmännlich-heterosexuellen Besetzung des Konzerts. In der Regel ging es dabei nicht um Kritik, die das Konzert als Forum für politische Interventionen und Verständigungen begreift, an dem wiederum Tracks, Artikel oder Romane andocken können; es galt, die Veranstaltung in Gänze zu verwerfen oder zu verteidigen.[95] In drastischen Bewegungen baut Pop III gegen einen indifferenten Deutschpop wieder Grenzen auf oder macht sie sichtbar; das ist die Bedingung für seine Re-Politisierung. Jede Grenze birgt aber auch die Gefahr, hinter ›kreolische‹, hybride Projekte zu fallen, gegen unsere Umstände mitten hinein in das Pop-I-Arkadien.

Viel Hoffnung lastet auf einer Pop-Kritik, die diese Re-Politisierung begleiten oder gleich als »Blutgrätsche der Theorie […] den in rasendem Stillstand um sich selbst kreisenden Pop-Derwisch aus der Bahn«[96] bringen soll. Scheller adressiert damit eben nicht die professionalisierende Akademisierung, sondern was Diederichsen am Ende von *Ist was Pop?* einfordert; den Diskurs anreichern, Macht-Strukturen kritisieren, neue Räume öffnen. Diese Hoffnungen richten sich freilich gegen eine Realität, in der Pop-Kritik

93 Vgl. Diederichsen, Diedrich: »The Kids are not alright, Vol. IV – Oder doch? Identität, Nation, Differenz, Gefühle, Kritik und der ganze andere Scheiß«. In: Ders.: Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-93. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 253-283, hier S. 260-270.

94 Vgl. Diederichsen, Diedrich: Politische Korrekturen. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1996, S. 14-16; Seeßlen: Is This The End?, S. 172.

95 Vgl. Gerhardt: »Kartoffelsalat zum 3. Oktober«, S. 203.

96 Scheller: »Prop«, S. 130.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erschüttert von mehreren ökonomischen Krisen fast nur noch als special interest stattfindet. Gerade vor dem Hintergrund der Rolle, die Geer der Pose in der Pop-Kritik zuschreibt, scheint der von ihr postulierte Wechsel von ›Posing‹ zu ›Selfing‹ fast als Replik auf diese Hoffnung durchzugehen. Bereits der Name des neuen Phänomens suggeriert eine Web-2.0-Nähe, die tatsächlich seine Kondition ist: Statt wie die Pose situativ Identität flexibel inszenieren zu können, dabei aber stets diskursiv und damit in Reichweite von Kritik zu bleiben, ist dem Selfing Kritik fremd. Hier geht es gerade um das Vordiskursive, um Authentizität, deren Sinn für Konstruktion in den digitalen Dispositiven verloren geht.[97] Wo Pop nun in den subventionierten Bereich ehemaliger ›Hochkultur‹ wandert, fällt die ›niedere Kultur‹ an Selfing-Praktiken.

In Reichweite gerät abermals eine neue Aufrichtigkeit, die gar keine Grenzüberschreitung, keine Intensität mehr sucht, aber dennoch der Oberfläche verpflichtet bleibt. Diese genügt sich nun selbst, muss keine Utopie mehr herbeifantasieren oder gar theoretisieren, wie die Soziologin Elena Beregow jüngst im Vergleich zwischen Pop-Oberflächen der 1970/80er und zeitgenössischen Pendants festgestellt hat.[98] Die seit 20 Jahren schwelende Frage, welche Optionen sich hinter der Ironie öffnen werden, findet also vorerst zwei Antworten: Entweder pendelt Pop einfach selbstvergessen in verspätet realisierter, romantischer Ironie, oder es kommt zum reaktionären Backlash.

Die Rede vom Ende des Pop hat sich mittlerweile verselbstständigt, ist eine Geschichte in endloser Fortsetzung und vor allem mit großer Fan-Fiction-Community. Zugleich erhält sie im Epochenwechsel, der sich mit der Post-Postmoderne andeutet, eine neue Dringlichkeit, die sich eben auch in Begriffen wie ›After-Pop‹[99] oder ›Post-Pop‹ entlädt. Letzteren brachte Innokentji Kreknin ins Spiel, um eine chiastische Verschiebung zwischen Ironie und Camp in den Romanen Joachim Bessings zu beschreiben, die subversive Strategie als eine Art Meta-Pop raffiniert und eben nicht auf die Forderung nach der Restaurierung einer alten Zentralperspektive hereinfällt. Für Kreknin verhält sich dieser Post-Pop zu Pop wie für Eco die Postmoderne zur Moderne, was wiederum, denkt man an den Konnex zwischen Pop und Postmoderne, den Eindruck stärkt, Pop müsse sich zu veränderten kulturellen Vorzeichen verhalten.[100]

Ob Pop daran scheitert, es einen Paradigmenwechsel braucht oder weiter das Gesetz der Serie greift, kann von der aktuellen Position aus kaum beurteilt werden. So regen sich etwa gerade im September 2021 ausgerechnet in der Germanistik, die das Projekt Pop doch eigentlich schon in die Phase der Historisierung geleitet hat, Versuche, die Kategorie auf ihre Aktualität hin zu prüfen. In Tübingen geht es in Anlehnung an Diederichsen unter dem Stichwort ›Pop 3.0‹ um Soziale Medien und Gegenwartsliteratur, in Bamberg hingegen um Popschreibweisen seit 2000, eher mit politischer

97 Vgl. Geer, Nadja: »Selfing Versus Posing«. In: Pop. Kultur und Kritik 5 (1/2016), S. 124-134, hier S. 130.

98 Vgl. Beregow, Elena: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«. In: Pop. Kultur und Kritik 7 (2/2018), S. 154-173, hier S. 164-166.

99 So der Titel einer Konferenz, auf der Geer und Scheller ihre hier diskutierten Thesen präsentierten.

100 Vgl. Kreknin, Innokentji: »Von Pop zu Post-Pop. Camp als Subversion in den Romanen Joachim Bessings«. In: Dominic Büker/Haimo Stiemer (Hg.): Social Turn in der Literatur(wissenschaft). Weilerswist: Velbrück 2017, S. 51-78, hier S. 58-60.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schlagseite. Beide postulieren kein Danach, sondern sehen in der Gegenwart einen Bezug auf Pop-Konzepte – durchaus mit feuilletonistischer Rückendeckung. Zugleich hat eine Pop-Theorie in den vergangenen Jahren neue Konzepte abgeworfen, nun steht die Aufgabe bevor, Thesen wie jene von Beregow, Geer oder Kreknin weiter empirisch zu prüfen und damit auch abseits von apokalyptischen Visionen an den Pop-Begriffen zu arbeiten. Diese Last soll nicht auf den folgenden Aufsätzen liegen, viel eher ist mit der erfolgten Einführung jener Rahmen abgesteckt, in dem sich die behandelten Gegenstände bewegen, auf den sie reagieren oder mit dem sie erfasst werden können. Mit Stuckrad-Barres *Panikherz*, Krachts *Eurotrash*, einer kritischen Diskussion der Pop-Musealisierung und den Spätwerken von Iggy Pop und David Bowie liegt der Fokus auf Retro-Diskursen. Einen zweiten Schwerpunkt bildet die Betrachtung aktueller Pop-Literatur. Hierzu zählen auch Christiane Rösingers *Berlin – Baku*, das mehr Raum als Zeit vermisst, und Paula Irmschlers *Superbusen*, das den politischen Charakter von Pop sehr direkt zur Diskussion stellt.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Ach du meine Güte, ich bin doch noch gar nicht tot!«[1] Pop und Museum

Hannah Zipfel

Als das Museum für Westfälische Literatur in Nottbeck 2007 für eine Ausstellung über *Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule* auch ein Modul über das Bad Salzufflener Label *Fast Weltweit* plante, konnte das für Frank Spilker, Autor und Sänger der Band *Die Sterne*, nichts anderes heißen, »als den Sargdeckel zu schließen«.[2] So weit, so nachvollziehbar erscheint diese Reaktion eines Kulturschaffenden auf die eigene Musealisierung, die zu allem Überfluss die ersten – in der Retrospektive unter Umständen leicht peinlichen – musikalischen Gehversuche in den Fokus stellt. In seinem Essay mit dem sprechenden Titel *Gehört Pop ins Museum?*, nachzulesen in der Novemberausgabe der *Spex* von 2014, wird die melancholische Reflexion über das eigene Altern jedoch in eine weiterführende Institutionalisierungskritik eingebettet, die ein geradezu toxisches Beziehungsverhältnis zwischen Pop und Museum feststellt. So materialisiere sich laut Spilker etwa in den monumentalen Popausstellungen zu Beginn der 2010er Jahre, wie der vom Londoner Victoria & Albert Museum kuratierten Werkschau David Bowies in Chicago, London und Berlin oder der umfassenden Björk-Retrospektive im Museum of Modern Art New York, ein problematischer Nobilitierungsprozess, wenn bekannte Gatekeeper des Kulturbetriebs, und damit »eine Institution, ein Kurator, ein Museum, also gefühlt: ein Lehrer« bestimmen würden, »was gerade noch Hochkultur ist und was nicht mehr«[3]. Das hier artikulierte Unbehagen weist dabei weit über eine private Befindlichkeit hinaus und bildet vielmehr den Grundtenor einer Debatte ab, die bereits zwei Jahre vor der Veröffentlichung von Spilkers Spex-Artikel ihren Zenit erreichte. So setzten sich vielbesprochene Arbeiten aus dem kulturjournalistischen Feld, etwa über *Retromania* (Simon Reynolds) und *Hauntology* (Mark Fisher), kommentierend und analytisch mit der gegenwärtigen Konjunktur einer Archivierung, Musealisierung und His-

1 Spilker, Frank: »Pop im Museum«. In: Spex 355 (9/2014), S. 50-53, hier S. 51.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 53.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

torisierung von Pop auseinander.[4] Die alarmierende Gegenwartsdiagnose, die sich zu einem großen Teil als Aktualisierung wohlbekannter ideologiekritischer Positionen einordnen lässt, traf vor gut einer Dekade durchaus den Nerv der Pop-Kritik, ist in ihrer stellenweise stark einseitigen und verkürzten Lesart jedoch kritisch einzuordnen. Der vorliegende Artikel möchte genau das leisten und macht es sich daneben zur Aufgabe, gegen eine im Schwanengesang des Pop propagierte Alternativlosigkeit[5], nach differenzierteren Behandlungen des Institutionalisierungsparadigmas im Pop zu suchen. Dass dieser Impuls nicht ausschließlich von kuratorisch-institutioneller Seite, sondern auch durch zeitgenössische Pop-Musik selbst angestoßen werden kann, illustriert das Oeuvre der Band Ja, Panik. Ein reflektierter Umgang mit Termini wie ›Musealisierung‹ und ›Archiv‹ regt hier – ganz im Sinne einer kulturpoetischen Arbeitsweise – neue ästhetische Sprechweisen an und stellt damit eine Alternative zu kulturpessimistischen Ansätzen dar. Denn diese scheinen in der Gegenwart größtenteils in einer post-postmodernen Sackgasse zu verharren: So verweist etwa auch bei Fisher und Reynolds ein vermeintlich fehlendes Innovationspotenzial von Pop geradezu seismografisch – und in Anschluss an bekannte Kritiker der Postmoderne, allen voran Frederic Jameson oder Jaques Derrida – auf eine Krise kultureller Zeitlichkeit. Während Fisher mit dem Konzept des Hauntology-Pop von diesem Nullpunkt ausgehend eine Form zeitgenössischer elektronischer Musik auslotet, die in einem depressiven Modus direkt aus dem Herzen dieses Stillstands zu sprechen scheint,[6] nimmt Musikjournalist Simon Reynolds unter dem Schlagwort ›Retromania‹ die strukturelle Ebene einer aus dieser Situation folgenden zunehmenden Institutionalisierung und Kanonisierung im Pop in den Blick. ›Musealisierung‹ dient hier als Schlüsselparadigma einer von ihrer Vergangenheit besessenen Gegenwartskultur und resoniert mit Pop-Musik auf zweifache Weise: Erstens lasse sich auf formaler wie performativer Ebene eine Erschöpfungssymptomatik im Pop

4 Vgl. Reynolds, Simon: Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz: Ventil 2012 sowie Fisher, Mark: Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester/Washington: Zero 2014.

5 In seinem Essay *Capitalist Realism. Is there no Alternative?* prägt der britische Kulturwissenschaftler Mark Fisher einen Realismusbegriff, der die Effekte der ökonomisch-gesellschaftlichen Verhältnisse auf den Gemütszustand des Individuums in den Fokus stellt. Der historische Slogan der britischen Premierministerin Margaret Thatchers, »There is no Alternative«, der in den 1980er Jahren Gentrifizierungsprozesse und die Zerschlagung der Labour-Parteien rechtfertigte, wird hier symptomatisch für einen perspektivlosen Gesellschaftszustand mit fatalen Auswirkungen auf die Psyche gelesen: Unfähig, alternative Gesellschaftsformen zu imaginieren, verabschiedet ein isolierter und depressiver Charakter zentrale Errungenschaften der Moderne, wie den Glauben an ein Fortschrittsparadigma oder Utopien. Dieses Mindset findet laut Fisher wiederum in dem ursprünglich Frederic Jameson zugeordneten, mittlerweile geflügelten Zitat, »It is now easier to imagine the end of the world than the end of capitalism«, seine Entsprechung. Fisher, Mark: Capitalist Realism. Is there no Alternative? Hants: Zero 2009, S. 1.

6 In Fishers Konzeptualisierung einer melancholischen Spielart elektronischer Musik wird Derridas dekonstruktivistische Denkfigur der Hauntologie, die ursprünglich die Marxschen Gespenstern des Kommunismus für die Gegenwart der 1990er Jahre produktiv machte, auf Pop übertragen. Hauntology-Pop verhandele demnach die Aporie einer verlorenen Zukunft des Pop auf ästhetische – und oftmals melancholische bis unheimliche – Weise.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beobachten (etwa in Gestalt von Retrotrends oder in der Wiederauferstehung greiser Popkünstler:innen im Kontext völlig überteuerter Revivalkonzerte). Neben der Praxis einer solchen Selbstmusealisierung drohe Pop-Musik zweitens durch die Übersetzung in eine Ausstellung oder die Einspeisung in Archive und Sammlungen nicht nur materiell – aufgrund ihres flüchtigen, ephemeren Wesens –, sondern auch ideologisch, von einem wandelbaren, oszillierenden in einen statischen Aggregatzustand überzugehen.

Vor diesem Hintergrund ist nicht verwunderlich, dass auch Reynolds' Besuch der Pop-Ausstellung *British Music Experience* in London, der den Hauptteil von *Retromania* einleitet, als eine nur wenig erbauliche Erfahrung geschildert wird.

Mythenbildung on Display

Bereits der Weg zur futuristischen O2-Arena führt hier vorbei an »aufgeblähten Fotografien« mit Schlüsselereignissen der Popgeschichte, »von der Beatlemania und der Bay-City-Rollermania über wütende Punks und kreischende Durannies bis hin zu Metal-Monstern und Madchester-Ravern«[7]. Das museale Prinzip mit seiner kanonisierenden und narrativen Funktion erscheint somit prädestinierte Präsentationsform einer verzerrten Pop-Geschichtsschreibung.[8] Gleichzeitig wird Pop in dieser Lesart durch den Akt der Musealisierung und im Modus unreflektierten Historismus – in »aufgeblähter« Form – sowohl erst epistemisch hervorgebracht als auch in die Form einer großen Erzählung überführt. Von den überdimensionalen, aber merkwürdig blutleer wirkenden Abbildungen »eingefrorene[r] Momente der Ekstase und des Rausches«, die – wie der Autor illustrieren will – eigentlich eine belebte, durch Immanenzerfahrung und Intensitäten geprägte Pop-Geschichte repräsentieren sollten, kann für Reynolds folglich nur eine unheimliche Wirkung ausgehen. Die Beschreibungen erinnern hier stark an die von Roland Barthes in *Die helle Kammer* entwickelten Charakteristika des Punctum[9], einem Rezeptionseffekt mit melancholischer bis unheimlicher

7 Reynolds: Retromania, S. 43.

8 Die Problematisierung von epistemologischen Leerstellen im Archiv und der Frage, was in einer Kultur überhaupt als archivwürdig gilt und welche Machtdynamiken mit der musealen Repräsentationsfunktion einhergehen, scheint Cultural Studies wie eine kritische Museumswissenschaft gleichermaßen heimzusuchen, nimmt bei Reynolds jedoch nur eine untergeordnete Rolle ein.

9 Die Betrachtung von Fotografien kann, wie Barthes zeichentheoretisch herleitet, mit einer Bewusstwerdung von Sterblichkeit im Modus der Überzeugung eines »Es ist so gewesen«, einhergehen. Diese »erschütternde Emphase des Noemas« mit melancholischen bis unheimlichen Effekt lässt sich mit der jüngeren Pop-Theoriebildung aus dem deutschsprachigen Raum auch auf Medienspezifika und Wirkweisen von Pop-Musik übertragen. So funktioniert laut Diederichsen auch die Tonaufzeichnung (von der Wachswalze bis zur geisterhaften Cloud) ›abbildungsrealistisch‹ und konserviert, »die Seele, das Kontingente, das Heilige im kulturindustriellen Produkt […]: die Zufälligkeiten, die Kiekser, das Korn der Stimme, die Körperlichkeit und die Spur der Produktion auch in den Unfällen und Unschärfen im Umgang mit den (elektrischen) Geräten und Maschinen«. Als eine Reflexion des unwiederbringbaren Moments der Aufnahme blitzt im Punctum der Pop-Musik wenn »die Spur des Moments eingefroren erscheint, etwas Rührendes, Vergängliches, Lebendiges auf[…]«. Im Unterschied zu Barthes‹ Ausführungen, stellt dieses ›Pop-Punctum‹ kein kontingentes Rezeptionsphänomen dar, sondern wird oftmals von Produktionsseite kalkuliert er-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Qualität, der als Intertext aufgerufen wird. Statt hiervon ausgehend weiterführende Aufschlüsse über etwaige Pop-Verfahrensweisen zu entwickeln, dient der Theoriebezug (wie so viele andere in *Retromania*) hier jedoch lediglich als rhetorische Volte, die eine wenig ambitionierte und recht verkürzte Kapitalismuskritik anvisiert: Das kommerzielle Museumsprojekt verleibe sich Pop hier als ›Vitalisierungsspritze‹ ein. Diese schaurige Lesart bedient ein Narrativ vom Ende des Pop, das sich als vielbeschworene Erzählung vom Verschwinden eines vermeintlichen Subversionspotenzials entpuppt: Eingebettet in ein spätkapitalistisches Kreativitätsdispositiv, so legen die Ausführungen nahe, wird selbst die Störung des Establishments, namentlich Pop-Subversion, kommodifizierbar.

Bye, bye Gegenkultur?

Innerhalb der deutschsprachigen Popkritik wurde dieser Aspekt am Beispiel des Scheiterns einer Gegenkultur illustriert und klingt somit auch in Diedrich Diederichsens mittlerweile kanonisierter diachroner Pop-Historisierung an: Während sich laut Diederichsen der Pop einer Gegenkultur der 1960er bis 1980er Jahre (Pop I), noch durch transgressive Grenzüberschreitungen auszeichnet, steht Pop II der 1990er Jahre im Kontext einer pluralisierten und doch homogenisierten Öffentlichkeit, die in neoliberaler Form subversive Tendenzen einebnet und appropriiert.[10] Ein Pop III der 2010er Jahre würde diese Geschichte des Niedergangs um einen neuen zeitlichen Abschnitt erweitern, wenn das einst in belebten Stilgemeinschaften ausgehandelte Phänomen Pop schließlich gänzlich in wissenschaftlichen Archiven und musealen Sammlungen verschwände.[11] Die Fehleinschätzung, Subversion sei für links-subversive Stilgemeinschaften reserviert, paart sich an dieser Stelle mit einem kapitalismuskritischen Framing, das Pop – zumindest in einer bestimmten Zeit – als unentfremdetes Außen zu einem System denkt, das jedoch seit Elvisgedenken Produkt der kapitalistischen Konsumsphäre ist. Ein modernistisches Innovations- und Originalitäts-Paradigma, dem Retromania als eine Art post-postmoderner Aktualisierung von Adornos *Résumé über Kulturindustrie*[12]

---

zeugt, um Intimitätsmomente auf Dauer zu stellen. Das unheimliche Potenzial, das schon bei Freud ein ästhetisches Spannungsverhältnis zwischen Intimität und Entfremdung kennzeichnet, liegt hier in einer »quasi metaphysische[n] Zone der reinen Medialität« begründet, die dennoch von der Idee einer Subjekthaftigkeit heimgesucht wird. Im Kontrast zu den meisten Formen von Pop-Musik amplifiziert Hauntology diese unheimliche Wirkung – etwa durch posthumane Stimmsamples in gänzlich unbelebten musikalischen Landschaften oder nostalgischem Knistern und Rauschen, die auf eine Zeitlichkeit verweist, die gänzlich aus den Fugen geraten zu sein scheint. Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Berlin: Suhrkamp 1989, S. 105. Diederichsen: Über Pop-Musik, S. XXIII, XX.

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

11 Diese und andere Fragen bezüglich der Zukunftsfähigkeit des Pop wurden etwa auch seitens der akademischen Popforschung diskutiert, etwa im Rahmen der Tagung »Pop III – Akademisierung, Musealisierung, Retro« vom 15.-17. Oktober 2014 an der Akademie der Bildenden Künste Wien.

12 Anders als bei Adorno bilden bei Reynolds jedoch nicht etwa Scheininnovationen den Nebel des falschen Bewusstseins, sondern Formen postmoderner »recreativity«, wie Pastiche oder Zitat.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verpflichtet scheint, findet in dieser Historisierung in einem glorifizierten Bezug auf den Mythos einer ›Popmoderne‹ Ausdruck. In geistiger Nähe zu Diederichsens Pop I beschreibt Reynolds damit einen zeitlichen Abschnitt zwischen 1960 und 1990, in dem Genres wie Psychedelic Rock, Hip Hop und Techno noch ›echte‹ Innovationen hervorgebracht hätten und sich durch eine vermeintliche Gegenwartsfixierung kennzeichnen. Durch die Verfahren der Archivierung und Rekanonisierung hat Pop dem zum Trotz, so ließe sich diesem Befund mit Eckhard Schumacher widersprechen, in seinem Modus Operandi der Zitation jedoch schon immer – und auch in der sogenannten Popmoderne – über den zeitlichen und räumlichen Äther eines »be here now« hinausgewiesen.[13]

Anstelle Pop somit vorschnell den Totenschein auszustellen, sollte vielmehr die in *Retromania* formulierte Form der Popkritik als eine von vielen andere Erzählungen vom Ende des Pop eingeordnet werden, die mit historischer Kontinuität aus der Echokammer schallen. Einen fragwürdigen Beigeschmack erhalten Reynolds Ausführungen dabei nicht zuletzt durch ihr vitalistisches Vokabular[14] und zeugen zudem nicht gerade von einer differenzierten Kritik an der Institution Museum. So steht die Kritik an der Privatisierung des Pop durch erlebnisorientierte Pop-Museen wie der *British Music Experience* in der Londoner O2-Arena neben einem recht antiquierten Museumsverständnis, wenn Reynolds auf Basis eines »Bauchgefühls« konstatiert, dass er »nicht glaube, dass irgendeine Musik im Museum funktioniert, einem Ort der Stille und Etikette«[15]. Der Autor verliert hier aus dem Blick, dass auch im Kontext einer ›konventionellen‹ Museumskultur seit geraumer Zeit eine Öffnung zu Alltagsthemen zu verzeichnen ist, die unter Rückgriff auf immersive und partizipative Vermittlungsformate weniger eine weinschwenkende Bordieussche Geschmackselite adressiert als vielmehr eine interessierte Öffentlichkeit. Museumskonzeptionen arbeiten sich zudem nicht erst seit *Retromania* an der Frage ab, inwieweit sich Ephemeres, wie Performance Art oder verwandten Formaten wie eben Pop-Musik, sinnvoll in einer Ausstellung vermitteln lässt. So undifferenziert und inkonsistent die Lesart des Museums als muffige Bastion des Establishments

13 Für die vermeintliche Gegenwart, die in der Popmoderne beschworen würde, lässt sich zudem mit Eckhard Schumacher gegen Reynolds argumentieren, dass gerade die psychedelische Musik aus den 1960er und 1970er Jahren sowie die Ravemusik der 1990er Jahre auf ästhetische Transzendenz- und damit auch zeitliche ›Entgrenzungs‹erfahrungen ausgerichtet ist. (Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 152) In der Parallelwelt des Clubs gehe etwa die ästhetische Erfahrung des Techno trotz dessen »Zeitgestalt des absoluten Präsens« oftmals mit dem Gefühl von Zeitlosigkeit einher. Prominent wurde diese Paradoxie in Rainald Goetz' Roman Rave ausgeführt, in dem die musikalische Dauerschleife sogar eine quasireligiöse Techno-Erfahrung initiiert: »Umhüllt von Gegenwart. Die Irgendwie-Welt, strukturell latent, verborgen von der gütig-gnädigen Dunkelheit, der großen, heiligen, ewigen Nacht des Jetzt. – Halleluja.« (Goetz, Rainald: Rave. Frankfurt: Suhrkamp 1998, S. 219).

14 Formen der »recreativity« bezeichnet Reynolds dabei als »kulturelle Vasektomie«, die Innovationen im Pop verhindere und stattdessen »unfruchtbare« und »parasitäre« Werke hervorbringe. In dramatischer Weise wird von Reynolds der Tod des Pop dabei als ein schleichendes Verschwinden mit »einem Box-Set, dessen vierte CD du niemals abspielen wirst« beschrieben. In Anlehnung an Baudrillards Allegorie der Postmoderne als Leiche, deren Fingernägel weiterwachsen, wendet Reynolds zudem nicht weniger schauriges Vokabular auf die Pop-Entwicklung an (»Neophilie wird zu Nekrophilie«). Reynolds: Retromania, S. 400, 364.

15 Reynolds: Retromania, S. 43.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder als Standortfaktor von Großkonzernen erscheinen mag, verweist Reynolds' Kritik zumindest implizit auf grundlegende Problemfelder einer gegenwärtigen Popästhetik. Denn neben dem Umstand, dass Kunstfeld und Pop bereits von Beginn qua personellen Überschneidungen durch regen Austausch geprägt waren[16] (ein Aspekt, der in Retromania lediglich ein Nebenschauplatz darstellt), werden die Grenzen von Kategorien wie ›Pop‹ und ›Kunst‹ in der Gegenwart zunehmend unscharf. Die Ausweitung des Kunstfeldes über Genre- und Gattungsgrenzen hinweg muss in die Pop-Musealisierungsdebatte demnach genauso miteinfließen, wie die Reflexion über eine ›Normalisierung‹ des Pop, dessen einst emphatisch-postmodern verkündetes Hauptprojekt einer Schließung des Grabens zwischen hoher und niederer Kultur in der Gegenwart weitestgehend eingelöst wurde. Für eine differenzierte Erfassung des Transfers zwischen Pop und Institution, bietet es sich daher mit Tom Holert an, genrespezifische Begrenzungen »von Fall zu Fall«[17] zu bewerten und zu hinterfragen

> »[i]n welchem Maß Pop-Entitäten immer auch schon solche [sind], die sich der Ausstellung, der Installation in White Cube und Black Box anbieten (oder eben verweigern)? Und weiter gefragt, was können die Pop-Phänomene und ihre materiellen Substrate wiederum von den Institutionen der Kunst und ihrem Kuratoren-Personal erwarten – an Lektüren, Auslegungen, ästhetischen Bearbeitungen, Inszenierungen? Ist von Interessenausgleich, von Zugewinngemeinschaften zu sprechen, oder eher von unilateral vampirischen Beziehungen?«[18]

Besonders in Abgrenzung zu solchen Positionen liest sich Reynolds Pauschalurteil als Ausdruck einer Erschöpfungssymptomatik, die vor Pop- und Kunst-definitorischen Fragestellungen in einer zunehmend ästhetisierten Gegenwart kapituliert.

Im zeitgenössischen Pop scheint es hingegen trotz allem – und von politischen Regressionstendenzen abgesehen, die es ebenfalls schon immer schon im Pop gab – nach wie vor um ein ›Weitermachen‹ zu gehen. Die Diskurslage Pop III kann unter Umständen, wie an der Pop-Musik der ursprünglich aus dem österreichischen Burgenland stammenden Gruppe Ja, Panik beobachtbar wird, sogar eine Inspirationsquelle für neue ästhetische und poetologische Verfahrensweisen bieten. Statt eines aufgespießten Schmetterlings im Glaskasten wird hier im Modus ›produktiver Nostalgie‹ ein differenzierter Umgang mit dem Institutionalisierungsparadigma präsentiert, der ein (pop-)kulturelles Erbe unter Rückgriff auf ein avanciertes Textverfahren in geradezu musealer Weise sichtbar macht. Dieser informierte Modus ist nicht zuletzt auf die Akademisierung des Phänomens Pop zurückzuführen, das, nicht nur in Fremdbeobachtungen aus dem akademischen Feld heraus mündet, sondern auch im Pop selbst Metaisierungsprozesse, und damit eine zunehmende Theoretisierung und Intellektualisierung, heraufbeschwört.

---

16 S. dazu: Heiser, Jörg: Doppelleben. Kunst und Popmusik. Hamburg: Philo Fine Artes 2015 sowie die Ausstellung *Doppelleben. Bildende Künstler*innen machen Musik* an der Bundeskunsthalle Bonn vom 23. Juni bis 18. Oktober 2020.

17 Holert, Tom: »Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst«. In: POP. Kultur und Kritik 6 (1/2015), S. 128-147, hier S. 138.

18 Ebd., S. 137.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»heute hab ich: Realisiert, dass ich mich an das Archiv als temporären Lebensraum gewöhnen sollte«. Archivierung und Musealisierung bei Ja, Panik

Unterschiedliche Paratexte, die neben den Lyrics vier veröffentlichte Manifeste, einen Film, ein Kochbuch sowie diverse andere selbstgestaltete Produkte aus dem Onlineshop *Jein, Ganick* umfassen, zeugen dabei von einem anspielungsreichen theoretischen Überbau und stehen nicht selten im Zeichen (ironischer) Selbstmusealisierung. In den semifiktionalen Memoiren *Futur II*, die Ja, Panik anlässlich ihres zehnjährigen Band-Jubiläums im Jahr 2016 veröffentlichte, wird die wissenschaftliche Aufarbeitung etwa in Form eines Karrieprogramms, das die »ups and downs« der Bandhistorie in einem Kurvenmodell übersetzt,[19] und in einer chronologischen Übersicht der Bandhistorie vorweggenommen. Und auch auf diegetischer Ebene des als Briefroman verfassten autofiktionalen Textes deutet sich ein selbstreflexiver Umgang mit der eigenen Institutionalisierung an. So führt zunächst der fiktive Gang der Bandmitglieder in die (ebenfalls fiktiven) Ja, Panik-Archive, deren Zugang jedoch auf kafkaeske Weise versperrt bleibt. Der Abstieg in die Katakomben, während dessen melancholisch über die Verwaltung des eigenen Vermächtnisses ante mortem sinniert wird, mündet somit in einer Sackgasse, in der sich die Bandmitglieder mit der Zeit einrichten. Die Beschreibung einer sepulkralen Vorhölle ähnelt dabei nicht unwesentlich der Repräsentation zeitgenössischer Pop-Ausstellungen in *Retromania*, laut Reynolds eine prädestinierte letzte Ruhestätte des Pop.[20]

Mit Ulrich Raulff lässt sich der Topos ›Archiv‹ hingegen trotz einer »institutionelle[n] Melancholie« als ein »Ort der Wiederauferstehung« denken:

> »Und in der Tat liegt der Ort, an dem die ›Nachlässe‹ großer Dichter gesammelt werden, im Dauerschatten lichtloser Tiefe. Die Stille und eine generelle Armut sensueller Reize sowie die Klimatisierung des Archivs tun das ihre, um diesen Eindruck einer gruftigen Atmosphäre zu verstärken. Erst die Unruhe, die durch forschende oder editierende Benutzer verursacht wird, ruft dem Betrachter den trostreichen Gedanken in

19 Die Gruppe Ja, Panik: Futur II. Berlin: Verbrecher 2016, S. 22.

20 So weise etwa bereits der vertäfelte Eingangsbereich der Rock'n'Roll Hall of Fame and Museum Annex in New York nicht nur eine, in Anschluss an Theodor W. Adorno, homophone, sondern auch optische Nähe zu sepulkralen Bauten auf. Mehr als nur nekrophile ›Tendenzen‹ realisieren sich laut Reynolds schließlich in fragwürdigen Exponaten eines Ablegers des Museums in Las Vegas, in dem neben einer Dreadlock Bob Marleys (die, wie der Autor spekuliert, im Zuge der Krebserkrankung des Musikers ausgefallen sein muss oder zumindest diese Assoziation weckt) ebenfalls die Asche einer empirisch verstorbenen Rock'n'Roll-Größe, des DJs Alan Freeds, besichtigt werden konnte. Die Aufnahme in die Hall of Fame gleiche demnach nicht nur im übertragenen Sinn einem Übergang ins Jenseits. Die Asche, die dem Museum 2002 von Alan Freeds Sohn übergeben wurde, löste eine Kontroverse aus und wurde 2012 wieder aus dem Museum entfernt. Vgl. Reynolds: Retromania, S. 49-50.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Erinnerung, dass der Ort des Grabes auch zum Ort der Wiederauferstehung werden kann.«[21]

Die hier beschriebene Wiederauferstehung, die ebenfalls in der anekdotenreichen Archivbegehung in *Futur II* anklingt, wird jedoch auch auf Ebene der Songs ›selbst‹ gefeiert und kann bei Ja, Panik somit paradigmatisch für ein bestimmtes Textverfahren gelesen werden. Lyrics und andere Paratexte der Gruppe lassen sich in dieser Lesart als kulturelle Speicher, als »kleine Archive«[22], auffassen, an denen in zahlreichen Intertexten die »Zirkulation sozialer Energien«, die dem Text bei seiner Entstehung »in Fülle zu eigen waren«[23], aktiviert und sichtbar gemacht werden können.[24] Mit dem Ansatz einer kulturpoetischen Text-Kontexttheorie wird ›Archiv‹ dabei nicht in materieller, institutioneller Form, sondern merklich größerer textueller Raum gedacht, der sämtliche materialiter abgespeicherte Texte einer jeweiligen Kultur umfasst. In diesem Verständnis generiert sich ein Song erst in Abgrenzung zu anderen Vergleichstexten und macht auch auf syntagmatischer Ebene zahlreiche Querverweise zu anderen Texten sichtbar.

Ein solches Vorhaben, das den »Mut zur Auswahl und zur Kunst der Darstellung«[25] voraussetzt, stellt zunächst kein Novum innerhalb des generell ›archivaffinen‹ Pop und seiner paradigmatischen Zitationsverfahren dar. Die Art und Weise, wie Referenzen im Text arrangiert werden, zeugen bei Ja, Panik jedoch von einem Geschichtsbewusstsein, das zumindest nach klassischem Verständnis eher unüblich für das postmoderne Phänomen Pop ist. Denn während sich der postmoderne Pop der 1960er Jahre in ironischer Distanz durch Zitation ganz einer Oberflächenbearbeitung hingab, dient eine Archivfunktion des Pop hier dazu, eine hermeneutische Erinnerungskultur zu zelebrieren. Dies ähnelt stark einer geradezu kuratorischen Tätigkeit, die Museumsartefakte aus

---

21 Raulff, Ulrich: »Sie nehmen von den Lebendigen. Ökonomien des literarischen Archivs«. In: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten. Berlin: Kadmos 2009, S. 223-233, hier S. 228.

22 Podewski, Madleen/Scherer, Stefan/Frank, Gustav: »Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ›kleine Archive‹«. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 34 (2/2009), S. 1-45.

23 Greenblatt, Stephen J./Cackett, Robin: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin: Wagenbach 1990, S. 31.

24 Der kulturpoetische Zugang versteht das Archiv dabei – anders als beispielsweise Foucaults prominenter Archivbegriff, der »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann« und demnach die historischen Formations- und Transformations-Regeln eines Diskurses meint – im semiotischen Sinne als sämtliche lesbare und materialiter vorliegende Vergleichstexte einer Kultur. Grundlage dieses kulturwissenschaftlichen Umgangs mit dem textuell gedachten Archiv bildet unter Rückgriff auf Roman Jakobsons Poetische Funktion die Annahme, dass die möglichen Paradigmen einer Kultur erst den kulturellen Sinnhorizont eines Syntagmas, des materiell vorliegenden Objekts, bestimmen. Die syntagmatische Achse einer Kategorie lässt sich demnach mit anderen Texten aus dem kulturellen Archiv, die in der paradigmatischen Achse liegen verschalten und konstituiert sich somit erst als materieller Text in seiner Beziehung zu den Vergleichstexten. Vgl. Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Marburg: Francke Verlag 2005.

25 Baßler, Moritz: »Einleitung. New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur.« In: Ders. (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt: Francke 1995, S. 18.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unterschiedlichen (zeitlichen) Kontexten zusammenbringt und ein ›museales‹ Textverfahren herausbildet, in dessen Zuge Pop zwar nicht selbst zum Objekt der Musealisierung wird, sich jedoch deren Prinzipien der epistemologischen Wissensbildung und Kanonisierung in einem spielerischen Modus aneignet. Zitate werden bei Ja, Panik somit nicht, wie für postmoderne Verfahren paradigmatisch, ihrer geschichtlichen Tiefe entbunden, vielmehr werden deren Ursprungskontexte in einer Überblendung von unterschiedlichen Räumen und Zeiten für die (politische) Gegenwart produktiv gemacht. Das geschieht etwa durch einen theoriegeleiteten Zugriff auf zahlreiche – nicht nur popkulturelle, sondern auch emanzipatorisch politische – Intertexte, die dabei eine Art Gegenkanon zu dem im Pop etablierten bildet: Von Sun Ras afrofuturistischer Pop-Utopie (*Space is the Place*) bis hin zu Valerie Solanas *SCUM-Manifesto* übernimmt der Verweis auf Texte von BPOCs, Queers und Radikalfeminist:innen eine rekanonisierende Funktion, die sich jedoch nicht in der reinen Repräsentation marginalisierter Stimmen erschöpft:[26] Sprache selbst, die ganz im Sinne der Archivfunktion des New Historicism als ein kultureller Speicher fungiert, übernimmt hier eine erinnerungspolitische Dimension wenn diese

> »das letzte Jahrhundert hinter sich lässt, indem sie weniger davon spricht, sondern es in jeder ihrer Formulierungen mitspricht. […] Eine Sprache mit Geschichtsbewusstsein, die somit keine Geschichtskittung mehr kommunizieren muss und immun gegen das Vergessen ist, weil sie mit jedem Wort erinnert und somit selbst Erinnerung ist.«[27]

›Wie‹ das letzte Jahrhundert im Sinne eines historischen Materialismus genau mitgesprochen werden soll, bleibt in dem eher nebulösen Hinweis auf die eigene Poetologie offen. Als geschichtsbewusst kann jedoch bereits ein mehrsprachiges Sprachamalgam qua Code-Switching gelesen werden, das der Beschreibung einer Gegenwart unter globalisierten Bedingungen und einer »Zukunft der sich kreolisierenden Sprachen«[28] gerecht werden soll. In den Texten verweist das heteroglossische Sprachgebilde, das nach Bachtin mittels Hybridisierung einer Sequenz erfolgt, ebenfalls auf ein angloamerikanisches Paradigma, vor dem sämtliche, auch deutschsprachige Pop-Musik einzuordnen ist. Wenn Andreas Spechtl unter Rückbezug auf die Beat Generation etwa davon singt, seine »Boots rauszuholen« um mal wieder »on the road« zu sein, hat dieser Bezug

26 Die Frage nach Archivwürdigkeit, die im Kontext musealer bzw. archivarischer Repräsentation eine zentrale Rolle spielt, markiert auch bezogen auf den Archivbegriff einer Text-Kontext-Theorie ein Problemfeld, das Cultural Studies wie Archivtheorien gleichermaßen heimzusuchen scheint: Anders als Foucaults diskursanalytischer Zugang, dessen Archivbegriff das Apriori der Analyse in den Blick nimmt und damit wissenspoetologisch eng mit den jeweiligen Machtstrukturen einer Gesellschaft verschaltet ist, kann in Bezug auf ein materialiter gedachtes Archiv ausschließlich mit dem operiert werden, was textuell vorhanden ist. Erinnerungspolitische Leerstellen im Archiv lassen sich dabei nur ex negativo von den syntagmatisch vorhandenen Texten ableiten, die eine hegemoniale Kultur repräsentieren. Die Analyse der Leerstellen stünde damit a posteriori zu dem Archiv. Vgl. Baßler, Moritz: »Was nicht ins Archiv kommt. Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion«. In: Daniel Tyradellis/Burkhardt Wolf (Hg.): Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten. Frankfurt u.a.: Peter Lang 2007, S. 61-75.

27 Ja, Panik: Futur II, S. 96.

28 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durchaus retroeske Qualität und projiziert eine konkrete Stimmung aus der (Pop-)Historie in die Gegenwart. Durch das Ausstellen des eigenen Dialekts wird der Text (der Tonaufnahme) zudem semiotisch ›wienerisch‹ angereichert und ruft über den spezifischen Sprachgestus einen dritten kulturellen Resonszraum (›Wien‹), inklusive historischer popkultureller (Falcos glamourösem ›Manhattan-Schönbrunnerdeutsch‹, einer signifikanten Mischung aus Wiener Strizzi-Mundart und Englisch) und habitueller Assoziationen (Wiener Schmäh und Dandy-Dekadenz) in absentia auf. Die ›Stimmen der Toten‹ sprechen jedoch nicht nur aus dem polyphonen Zusammenspiel mit einem Korpus aus zahlreichen Intertexten, sondern auch auf diegetischer Ebene, wenn historische Persönlichkeiten aus der (Pop-)Historie mit der Erzählinstanz in Dialog treten. So werden etwa nicht nur im Song *The Horror* Velvet Underground-Ikone Nico oder »Berthold« (Berthold Brecht) in einen lokalen und geradezu freundschaftlich-familiären Kontext resemantisiert (»I've walked and I've walked and walked and walked the whole city/I've been to Berthold and with Nico«[29]), sondern ebenfalls Walter Benjamin, der in situationistischer Lesart als postmoderner Flaneur auftritt. Im Song *Trouble* werden dabei nicht nur geschichtsphilosophische Reflexionen aus dem Passagenwerk zitiert, sondern vor allem Benjamins Freitod in Portbeau auf der Flucht vor den Nationalsozialisten mit Fluchtbewegungen der Gegenwart, die an den rigiden Grenzen Europas zu Grunde gehen, verschaltet.

Suizid und Depression werden zudem auf *DMD KIU LIDT* (einem Akronym für »Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit«) als mögliche letzte Verweigerungshaltungen innerhalb eines kapitalistischen Systems gelesen.[30] In diesem Zusammenhang wird auch die Unmöglichkeit linksradikaler Subversion als Popschaffende innerhalb einer spätkapitalistischen Gesellschaft reflektiert (was in diesem Kontext als poptypische Pose gelesen werden muss). Während vor allem auf inhaltlicher Ebene eine Ausweglosigkeit dominiert – die in ähnlicher Form auch bei Reynolds und Fisher (ohnehin zwei prominente Intertexte in *Futur II* und auf *DMD KIU LIDT)* anklingt, wird die Thematisierung der Pop-Depression hier zum Ausgangspunkt für einen metareflexiven Pop, der – mit Blick in den Rückspiegel und einem informierten theoriegeleiteten Modus – seine eigene Verortung in gegenwärtigen Diskurslagen zum Thema macht. Eine solche Metaisierungstendenz ›im‹ Pop, die durch eine fortschreitende

29 Ja, Panik: »The Horror«. Auf: *DMD KIU LIDT* (2011). Der Verdacht, dass es sich dabei um den Besuch der Grabstätten in Berlin handeln könnte, legt der kurz nach dem Album erschienen Film DMD KIU LIDT nahe, in dem die Bandmitglieder um das Grab von Christa Päffgen in Berlin-Grunewald versammelt sind.

30 Bereits in dem Kapitel »Vom Überleben in der Metropole« aus den *Schriften* der Band wird sich emphatisch auf den Suizid des österreichischen antifaschistischen Schriftstellers Jean Améry bezogen, der sich 1978 während einer Lesetour in einem Salzburger Hotelzimmer das Leben nahm. In *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* reflektiert Améry das Thema Suizid als ein »Privileg des Humanen«, das in der kapitalistischen Gesellschaft die letzte Bastion einer individuellen Freiheit bedeute. Auch im Song *Suicide* wird der Verweigerungs-Charakter des Freitodes mit einer fröhlichen Instrumentierung und Singalong- Passagen regelrecht zelebriert (»Suicide is Love«). Auf *DMD KIU LIDT* werden dabei an diversen Stellen politische Intertexte aufgerufen, die in emphatischer Weise nicht nur eine (Selbst-)Zerstörung des Subjekts, sondern auch auf struktureller Ebene die des (politischen) Systems fordern. Améry, Jean: Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. Stuttgart: Klett Cotta 2004, S. 40.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Institutionalisierung ›des‹ Pop amplifiziert wird, lässt sich mit der Kulturwissenschaftlerin Sianne Ngai vor dem Paradigma einer zeitgenössischen Kulturkritik einordnen: Eine Kunst, die ihre eigene Kritik bereits mitreflektiert, bildet demnach im Kontext einer informationsübersättigten Mediengesellschaft den erwartbaren Normalzustand. Dieser Modus, in dessen Zuge auch das ausgestellte Unbehagen über die eigene Musealisierung als ironischer Seitenhieb auf Reynolds *Retromania* verstanden werden kann, mündet bei Ja, Panik augenscheinlich nicht in einer Sackgasse.

Pop-Metaisierungen

Obwohl dies eigentlich in Reynolds Sinne sein sollte, lässt eine Kritik nicht lange auf sich warten: Unter dem Portmonteau ›Conceptronica‹ diskutiert Reynolds somit gute zehn Jahre nach der Debatte um Retromania eine vermeintlich zu starke Konzeptlastigkeit gegenwärtiger Pop-Musik, die ein hohes theoretisches Hintergrundwissen der Rezipient:innen voraussetze. Die emphatischen Theoriebezüge dieses ›Metapop‹ stünde einer akademischen Kunstbubble deutlich näher als einer widerständigen Subkultur und sei damit besser im Museum als im Club aufgehoben, wie Reynolds ausführt:

> »I also noticed that the way I would engage with these releases actually resembled a visit to a museum or gallery: often listening just once, while reading reviews and interviews with the artist that could be as forbiddingly theoretical as a vintage essay from *Artforum*. These conceptual works rarely seemed like records to live alongside in a casual, repeat-play way. They were statements to encounter and assimilate, developments to keep abreast of. «[31]

Die Kritik an Conceptronica, die sich für Reynolds weniger durch formale Retroisierung als durch eine kuratorische Haltung ›von‹ Pop auszeichnet und demnach weniger tanzflächen- als antragsfähig sei, bemängelt das Anschmiegen an Institutionen dabei über einen Umweg. So kritisiert Reynolds ebenfalls eine Sprechweise politischer Eindeutigkeit einer um »race, sexuality, or gender« organisierten Identitätspolitik, die im Unterschied zu traditionsreichen Genres, wie House, ihr politisches Potenzial weniger implizit entfalten würde

> »[A]rtists taking strikingly committed stances, often rooted in a minority identity based around. This contrasts with earlier phases of dance culture, where the politics were more implicit. House music came out of the gay underground and represented values of pride, acceptance, unity, and love, but as shared subliminal principles far more than declared positions«.[32]

31 https://pitchfork.com/features/article/2010s-rise-of-conceptronica-electronic-music/(letzter Abruf 31.01.2022).

32 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Unterschied zu den Subkulturen der Popmoderne, so lässt sich hier erahnen, sei der gegenwärtige Fokus auf die reine Repräsentationsebene gefährlich anschlussfähig für links-liberale Diversity-Programme, die selbst kommodifizierbar geworden seien.

Ob dem in den von Reynolds beschriebenen Conceptronica-Werken tatsächlich eine derartige politische Indienstnahme im Vordergrund steht oder der starke Theoriebezug nicht eher eine Komplexität erhöht, die an anderen Stellen, mit gefährlich minderheiten- und stark wissenschaftsfeindlichem Ton abgebaut wird, ließe sich an anderer Stelle diskutieren. Fest steht, dass sich die Kritik hier als alter Wein entpuppt, der lediglich über einen Umweg in neue Schläuche findet.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Die Toten sind ja immer mit uns.« Hauntology in Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz*

Frederik Tebbe

Warnhinweise auf Rückspiegeln besagen: »Objects in mirror are closer than they appear.« Was Autofahrer:innen weit hinter sich wähnen, ist in Wahrheit näher, als es scheint. Diesem Gedanken hätte der Pop-Wissenschaftler Mark Fisher vermutlich zugestimmt. Denn Fisher hat sich in seiner Anthologie *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft* damit beschäftigt: mit den Dingen, die zurückliegen und doch so nah sind. Konkreter: mit einer Vergangenheit, die auch in der Gegenwart spürbar ist; die gar nicht wirklich vergangen scheint, sondern das Jetzt auf gewisse Weise noch immer prägt. Die sogenannte Hauntology – ein Kofferwort aus dem englischen Verb »to haunt« (heimsuchen) und der Ontologie, der Lehre des Seins, das der französische Philosoph Jacques Derrida in der Monografie *Marx' Gespenster* eingeführt hat – ist in der modernen Pop-Kultur anzutreffen, so lautet ein zentraler Gedanke, der Fisher in seinen Texten beschäftigt. Aktuelle Songs rekurrieren demnach auf alte Stile und Strömungen, es herrscht eine Remix-Kultur, in der die Vergangenheit stets in heutiger Musik mitschwingt – sie wird sozusagen von ihr heimgesucht. Das Früher spukt im Heute.

Dass die Vergangenheit die Gegenwart heimsuchen kann, dem würde womöglich auch Benjamin von Stuckrad-Barre zustimmen. Zumindest sind es die Dinge im Rückspiegel, mit denen er sich vorrangig in seinem autobiografischen Roman[1] *Panikherz*

1 Stuckrad-Barre beschreibt die Figur, um die es in *Panikherz* geht, als »Held meiner Autobiographie« (vgl. von Stuckrad-Barre, Benjamin: Panikherz. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016. S. 89, 277) – insofern bezeichnet er den Text als Autobiographie, gibt ihm durch die Nennung des Helden aber selbst epische Züge. Ferner ordnet auch der Deutschlandfunk den Text als autobiografischen Roman ein. (vgl. Behrendt, Barbara: »Der Pop-Literat, das Drogen-Wrack«. Auf: https://www.deutschlandfunk.de/panikherz-am-berliner-ensemble-der-pop-literat-das-drogen.691.de.html?dram:article_id=411049 [letzter Abruf 31.01.2022]). Als Gast im Podcast *Hotel Matze* bezeichnet Stuckrad-Barre *Panikherz* auch selbst als Roman, in Reaktion auf die Frage des Moderators Matze Hielscher, warum er seine Beziehungen zu Frauen im Text auslässt: »Wenn ich […] mit dieser selben Vorgehensweise, […] um also in dem Beat des Buchs zu bleiben, Beziehungen zu Frauen beschrieben hätte, dann wär' das […] einfach ungehörig gewesen, weil die andern Sachen, die da drin sind, ja so oder so ähnlich stattgefunden haben. Dann natürlich […] dramatisiert, […] also […] natürlich nicht

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beschäftigt. Stuckrad-Barre, Autor des ikonischen deutschen Pop-Romans *Soloalbum* und ewiger Udo Lindenberg-Fan, schreibt darin über sein Leben. Es ist ein Text über Ruhm, Sucht, Absturz und Rehabilitation – sowohl auf den Autoren bezogen als auch auf andere Berühmtheiten. Über diese biografischen Eckpfeiler denkt er nach in einem sonnigen Exil, im Hotel Chateau Marmont in Los Angeles. Er verarbeitet seine eigene überstandene Drogensucht und Essstörung, nutzt seinen Aufenthaltsort aber auch, um über die Pop-Geschichte nachzudenken. Über Verstorbene und Überlebende, über Musik, Film und die sie prägenden Akteur:innen.

Panikherz ist ein hauntologischer Text. Stuckrad-Barres Gespenster begleiten ihn durch seine gesamte Erzählung, doch vor allem im Schlussteil stellt der Autor *Panikherz* dar als seine »Beschäftigung mit der Vergangenheit und ihrer Nachwirkung auf die Gegenwart, [seiner] schon wieder völlig ausufernden RECHERCHE DU TEMPS PERDU über die Bedeutung von Musik für die eigene Biographie, über das Älterwerden mit der Musik und die unausweichliche Frage, was schlechter altert, man selbst oder die mit der eigenen Jugend verbundene Musik – und [er ist] also: ein Mann der Vergangenheit.«[2]

Dieser Aufsatz behandelt Hauntology in *Panikherz*. In einer nah am Text arbeitenden Analyse wird herausgestellt, wie die Figur Benjamin von Stuckrad-Barre (denn als solche muss sie in einem autobiografischen Roman und somit einem autofiktionalen Text gelesen werden) die Vergangenheit in Bezug zur Gegenwart setzt. Dies soll exemplarisch an vier zentralen Punkten festgemacht werden: Am Aufenthaltsort Los Angeles im Allgemeinen und dem Chateau Marmont im Speziellen, an Stuckrad-Barres Beziehung zum verstorbenen Regisseur Helmut Dietl, an weiteren verstorbenen Freunden und an einer vermeintlich erfundenen Vergangenheit. Der Text *Panikherz* ist gewissermaßen zweigeteilt, er springt hin und her zwischen Stuckrad-Barres Leben von der Kindheit bis heute und seiner Zeit in der Gegenwart in Los Angeles. Dieser Aufsatz konzentriert sich hauptsächlich auf die Passagen in der Gegenwart.

Hotelanlagen und Tankstellencafés

Zuvor jedoch noch ein Exkurs zur Hauntology. In seiner Theorie verweist Derrida auf eine Phrase aus Shakespeares *Hamlet*: »The time is out of joint«, beziehungsweise: »Die Zeit ist aus den Fugen.«[3] Fisher greift dies auf und eröffnet seinen Band mit einer Anekdote über die britische TV-Produktion *Sapphire and Steel*. In der Serie geht es, verknappt gesagt, darum, dass die beiden titelgebenden Agenten »Störungen in der Zeit« beheben

ein Tagebuch, sondern tatsächlich ein Roman. Aber anhand der Wirklichkeit frei erfunden.« (vgl. Hielscher, Matze: » Benjamin von Stuckrad-Barre 2021 – Liebe usw.« In: Hotel Matze 176 (2021), hier 1:55:03-1:55:45.)

2 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 515 [Herv.i.O.]. In *Panikherz* gibt es immer wieder derartige Hervorhebungen, in denen bestimmte Wörter komplett großgeschrieben sind.

3 Vgl. Fisher, Mark: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft. Berlin: Edition Tiamat 2015, S. 30, vgl. Shakespeare, William: Hamlet. Stuttgart: Reclam 2014, S. 41, vgl. Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Frankfurt: Fischer 1995, S. 253.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

müssen.[4] Im Serienfinale geraten die beiden jedoch in eine »Stasis«[5]: Sie sind gefangen in einem Tankstellencafé, in dem die Zeit zum Stillstand kommt. Eine Figur sagt: »Zeit gibt es hier keine, jetzt nicht mehr.«[6] Die zeitreisenden Agenten sitzen gewissermaßen in der Falle, sind unbeweglich, stecken fest an einem Ort ohne Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Benjamin von Stuckrad-Barre findet sein eigenes Tankstellencafé in der Hotelanlage des Chateau Marmont. Die für Hauntology typische »Krise von Raum und Zeit«[7] erlebt er dort äußerst intensiv. Denn das Hotel selbst verströmt einen zeitlosen Charakter, es gibt dort »keinerlei Hinweise auf die Gegenwart. Hier könnte jetzt Cary Grant oder irgendein anderer Toter einchecken, nichts müsste umdekoriert werden.«[8] Die Zeit steht still; befindet sich in Stasis. Eine Entdeckung, die Stuckrad-Barre etwa auch dann macht, wenn er in den Hotel-Pool steigt. »Es ist dasselbe Wasser, seit Monaten; ein Therapeut hat mir mal dargelegt, man steige nie zweimal in denselben Fluss – wenn man an derselben Stelle wieder hineinginge, sei ja das Wasser ein anderes […]. Mag dieser fernöstliche Kalenderspruch-Schmarrn überall gelten, hier nicht: Im Chateau-Garten steigt man immer wieder in denselben Fluss.«[9] Es gibt dort, im Garten, »keine Veränderungen seit 1930.«[10] Hinzu kommt, dass Stuckrad-Barre mit dem Smartphone – seiner »Zeitmaschine«[11] – in diesem Garten sitzt, weil er dort den besten Handyempfang hat[12], und zwischen Vergangenheit und Gegenwart per Fingerdruck wechseln kann, indem er alte Songs oder Ausschnitte aus TV-Shows von früher abspielt.

Vieles sucht Stuckrad-Barre in *Panikherz* heim, darunter auch die Pop-Kultur selbst – denn er hat sich ausgerechnet in ihrem Epizentrum niedergelassen. Er residiert in Los Angeles, weil er zu Beginn des Romans mit Udo Lindenberg dorthin reist. Was als Kurztrip gedacht ist, endet für Stuckrad-Barre in einer intensiven Selbsttherapie und einer Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart, nachdem ihm Lindenberg den Vorschlag macht, doch einfach dort zu bleiben, um sich von Depressionen auszukurieren.

Wo er da überhaupt in Los Angeles hineingeraten ist, stellt der Autor schon früh während seines Besuchs fest: »Jeder Straßenname ein Songtitel, jedes Haus filmbekannt, jeder Stadtteil und jede Ecke besungen, bedichtet, kulturell kartographiert bis zum Gehtnichtmehr – und dann die Riesenüberraschung: Das alles gibt es sogar wirklich. Man kann da langgehen.«[13] Auf diese früh in *Panikherz* getätigte Kenntnis folgt im Laufe seines Los Angeles-Aufenthaltes eine Heimsuchung durch die Pop-Geschichte, die mit kompletter Reizüberflutung für Stuckrad-Barre einher zu gehen scheint:

4 Vgl. Fisher: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft, S. 10.
5 Ebd., S. 14.
6 Vgl. ebd., S. 14.
7 Ebd., S. 32
8 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 65.
9 Ebd., S. 561.
10 Ebd.
11 Ebd., S. 496.
12 Vgl. ebd., S. 486.
13 Ebd., S. 66.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Es ist, als betrete man das eigene Gedächtnis, man wandelt durch kopfgespeicherte Kulissen, die hier etwas anderes sind: Stadtbild. Hollywood Bowl, Greek Theatre, Staples Center – Tournee-T-Shirt-Zauberwörter, jahrelang trug man sie auf dem Rücken. Hier: Auftrittsorte. Kann man hingehen. Pacific Palisades: Feuchtwanger, aber natürlich vor allem die Absenderadresse der Briefe von Thomas an Klaus Mann. Den Mulholland Drive (David Lynch!) kann man auch tagsüber entlangfahren! Die ›101‹, nicht nur ein Livealbum von Depeche Mode, nein: die Autobahn. Und nächste Abfahrt dann: Route 66. Richard Geres Auto in ›Pretty Woman‹ war teuer, doch er konnte es natürlich nicht fahren. Julia Roberts hatte kein Geld und kein Auto, konnte aber super fahren, Traumpaar also, er gabelte sie auf dem Sunset Boulevard auf, und als er mit der Gangschaltung nicht zurechtkam, sagte sie: Schönen Gruß vom Getriebe, der Gang ist drin. Das war HIER!«[14]

Was sich in der zitierten Passage noch reichlich euphorisch liest, weicht im Laufe des Textes aber auch einer grundlegenden Melancholie. »Die Toten sind ja immer mit uns, ganz besonders hier im Chateau Marmont«[15], lautet ein zentraler Gedanke, den Stuckrad-Barre in *Panikherz* niederschreibt. Mit diesen Toten sind Schauspieler:innen, Musiker:innen und andere Prominente gemeint, die ihrerseits im Chateau Marmont gewohnt haben oder sogar dort gestorben sind. Mit Till Brönner inspiziert Stuckrad-Barre etwa die Hoteleinfahrt, in der der Fotograf Helmut Newton einen tödlichen Autounfall hatte.[16] Wegen des Unfalls heiße das WLAN-Passwort »noch heute ›newton‹«[17]. Im Poolbereich muss er sich nur grob umsehen, um Orte zu entdecken, an denen diverse Dinge vorgefallen sind oder die anderweitig Bedeutung hatten und haben: »Da oben starb Belushi. Dort durchs Fenster sprang, angeblich, James Dean, und Jim Morrison fiel kletternd von der Dachrinne. Oder umgekehrt? […] Dahinten wohnte Chaplin, überm Hotel im Hang wohnt angeblich Johnny Depp, und schräg gegenüber […] befand sich früher […] Schwab's Drugstore, ein beliebter Treffpunkt Filmschaffender, dort hatte F. Scott Fitzgerald einen Herzinfarkt.«[18] An all diese Dinge erinnern ihn auch die »Cabrio-Bus-STAR-TOURS«, deren Lautsprecherdurchsagen in den Garten wehen: »›… died John Belushi … overdose … Helmut Newton … car crash …‹«[19], die er wiederum nicht gutheißt. Er stellt fest: »Diese Bustouren sind eine Verdinglichung der unangenehmsten Internet-Begleiterscheinung, dieses Hähähä, diese Freude an fremder, bestenfalls berühmter Leute Verfehlungen, Verlusten und Peinlichkeiten […]. Und auf diesen Hollywoodbustouren […] wird ausschließlich an solchen Orten ein Foto-Stopp eingelegt, an denen eine Berühmtheit gestrauchelt, gefallen, gestorben ist oder Hausverbot hat oder besoffen war oder so. Dann lachen alle und weiter geht die Fahrt.«[20] Stuckrad-Barre ist nüchtern in Los Angeles. Die Gegenwart in *Panikherz* beschreibt eine Zeit, in der er seine Kokainsucht und Essstörung im Griff hat, keinen

14 Ebd., S. 66-67.
15 Ebd., S. 468.
16 Vgl. ebd., S. 374.
17 Ebd., S. 468.
18 Ebd., S. 464.
19 Ebd., S. 465.
20 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Alkohol trinkt und darauf achtet, nicht rückfällig zu werden. Womöglich reagiert er auf diese Art Voyeurismus sensibel, weil er selbst ein gestrauchelter, in deutschsprachigen Ländern Prominenter ist und ihm Reporter in der Entzugsklinik auflauerten.[21] Diese Durchsagen sind eine Erinnerung an das Ableben vieler Stars – Stuckrad-Barre jedoch ist noch am Leben. »Und immer weht der Wind, und immer wieder«[22].

In Passagen wie dieser wird die Heimsuchung in *Panikherz* gesellschaftskritisch.[23] Das ist sie nicht immer – meist ist sie privater Natur. Hier reflektiert Stuckrad-Barre jedoch, wie mit gestrauchelten Stars umgegangen wird, wie ihre jeweiligen Tragödien faszinieren und welche Auswirkungen ihre Karrieren eigentlich auf ihr Leben haben.

Je länger der Aufenthalt in Los Angeles dauert, desto mehr holt ihn die Gegenwart letztlich dennoch ein. Zwar wirkt vieles im Chateau Marmont zeitlos auf den Autoren, trotzdem stellt er fest, dass diese richtig glänzenden Momente der Pop-Kultur vergangen sind: »Im heutigen Fitnessraum des Chateau Marmont, unterm Dach, lagerten früher, Helmut Dietl zufolge, beträchtliche Drogenvorräte. Heute stehen da ein paar Kraftgeräte […].«[24]

Doch seine Aura sucht den Ort weiterhin heim. Die gewaltige Pop-Historizität des Hotels bringt Stuckrad-Barre einmal sogar auf eine gefährliche Idee, die er aber selbst schnell wieder zu unterdrücken weiß. Mit Bret Easton Ellis unterhält er sich über die gemeinsame Drogenvergangenheit. Dabei wird er in Gedanken für einen Moment rückfällig:

> »Wie schön wäre das jetzt, wie legendär, mit Bret Easton Ellis, einem der Gottväter der Drogenliteratur, mit diesem im ja nicht minder legendären Chateau Marmont Drogen zu nehmen? Wo ja in jedem Zimmer jede glatte Oberfläche die Ausstrahlung hat: Auf diesem Möbelstück wurde im Lauf der Jahrzehnte Kokain im Gegenwert des Bruttoinlandsprodukts von Japan zerkleinert und eingesaugt. Und was bitte für ein trauriges Rollator-Fluidum umflort uns, die wir jetzt von früher erzählen, statt das Heute abzufackeln, damals, weißt du noch? Im Früherbunker.«[25]

Es ist für Stuckrad-Barre alles »ja ein bisschen zu groß und zu viel in der Lobby des Chateau Marmont«.[26] All diese Eindrücke in Los Angeles bringen ihm einen »Vergangenheitsfimmel«[27] ein, angetrieben durch das mit diesen Dingen aufgeladene Hotel forscht er schließlich auch in die eigene Vergangenheit, er schaut sich Ausschnitte aus der *Harald Schmidt Show* an, bei denen Udo Lindenberg zu Gast war, und wird »also: ein Mann der Vergangenheit.«[28] In Los Angeles ist die Zeit für Stuckrad-Barre aus den

21 Vgl. ebd., S. 361.
22 Ebd., S. 468.
23 Die politische Dimension von Hauntology und Retro spielt in *Gespenster meines Lebens* hingegen eine sehr große Rolle: Fisher sieht sie als kulturelles Symptom des Spätkapitalismus und Neoliberalismus.
24 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 465.
25 Ebd., S. 396.
26 Ebd., S. 515.
27 Ebd.
28 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fugen. Die Gespenster seines Lebens suchen ihn im amerikanischen Exil immer wieder heim, erinnern ihn an die eigene Biografie, lösen den Wunsch nach Recherchen in die Vergangenheit aus, fordern ihn heraus. Ganz besonders ein verstorbener Freund ist dabei immer mit ihm, und das ist Helmut Dietl.

Helmut Dietl

Stuckrad-Barre und der Regisseur Helmut Dietl haben sich erst spät kennengelernt, doch eng miteinander angefreundet. Diesen Eindruck erwecken Stuckrad-Barres Schilderungen in *Panikherz*. Der Text ist durchzogen von seinen durchaus sentimentalen Erinnerungen an den 2015 verstorbenen Regisseur. Kennengelernt haben sie sich am 30. Juni 2006.[29] Das verrät Stuckrad-Barre im Nachwort zu *Zettl. Unschlagbar Charakterlos*, der als Buch veröffentlichten Version des Drehbuchs, das er gemeinsam mit Dietl geschrieben hat. Ein gemeinsamer Freund machte sie miteinander bekannt und sie »kamen also klar miteinander.«[30] Später werden sie gemeinsam den besagten Film schreiben.

In *Panikherz* ist Helmut Dietl bereits tot, aber er ›spukt‹ durch die gesamte Erzählung. Die ohnehin melancholischen Gegenwartspassagen des Textes werden meist dann richtig sentimental, wenn es um Dietl geht. Dies wird besonders an verschiedenen Objekten deutlich. Im Laufe von *Panikherz* nennt Stuckrad-Barre immer wieder Gegenstände, die er nach Begegnungen mit Dietl aufgehoben hat oder die er mit ihm verbindet. So befindet sich in seinem Hotelzimmer das »gefürchtete Regiestuhllehnenschild von Helmut: **KEINE GESPRÄCHE** vor, hinter oder neben mir!!! Danke!«, das er wiederum an der eigenen Schreibtischstuhllehne mit einem Hello-Kitty-Pflaster befestigt hat, das ihm Dietls Tochter schenkte und er »seit Jahren im Portemonnaie trug für irgendwelche Notfälle, wenn man mal echt ein Pflaster braucht« – und dieser Notfall sei hiermit eingetreten.[31] Bei Dietls Beerdigung warf Stuckrad-Barre eine Kastanie aus ihrem »gemeinsamen Berliner Jahr« in dessen Grab, »eine Monbijouparkkastanie«, die er acht Jahre lang aufbewahrt hatte.[32] Er trägt bei der Beisetzung den gleichen Mantel, seinen »(natürlich weißen) Dietljahr-ÜBERGANGSMANTEL«.[33] Einen weißen Leinenanzug beschreibt er als »Dietl-Anzug«.[34]

In *Gespenster meines Lebens* schreibt Mark Fisher unter anderem von »Musik […] als eine Art hauntologischer Trigger.«[35] Es geht in der Passage um die Romane David Peace. Der Autor »verwende Musik, […] weil sie ihm die Atmosphäre, das Besondere einer Zeit wiederbringe.«[36] Dies ist wiederum grundsätzlich der Fall in *Panikherz*, Musik ist ei-

29 Dietl, Helmut/von Stuckrad-Barre, Benjamin: Zettl. Unschlagbar Charakterlos. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012. S. 207-208.
30 Ebd., S. 208.
31 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 516. [Herv.i.O.].
32 Ebd., S. 547.
33 Ebd. [Herv.i.O.].
34 Vgl. ebd., S. 368.
35 Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 116.
36 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ner der hauntologischen Trigger schlechthin für Stuckrad-Barre. Zum Beispiel gegen Ende des Buches, wenn die nur als Foucault-Forscherin benannte Figur, die auch im Chateau Marmont verweilt, *Gangsta's Paradise* von Coolio singt: »Sie stimmt dieses vielleicht zwanzig und damit ja hundert Jahre alte Lied an, das ich völlig vergessen hatte, doch schon nach der ersten Zeile habe ich es länger noch als das Poolwasser im Ohr, ein Jahrzehntlied, und so baden wir jetzt in den 90er-Jahren, tauchen jeweils in unsere individuelle Dezenniumserinnerung, da reicht ja schon ein Lied.«[37]

Da reicht schon ein Lied. So eben auch, wenn es um Helmut Dietl geht. In einem Abschnitt des Texts denkt Stuckrad-Barre über Billy Joel nach und assoziiert sein Lied *Say Goodbye To Hollywood* mit Dietl, denn er hörte es am Tag, an dem er von dessen Tod erfuhr. Und von da aus kommt er zum nächsten Objekt, das er mit dem Regisseur verbindet. »Ich kaufte eine – natürlich weiße, weil Dietl – Rose und klingelte an der Tür seines früheren Hauses, 8082 Selma Avenue, erzählte der heutigen Hausbesitzerin von Helmut und durfte die weiße Rose in einen Topf neben der Haustür stecken. Ich laufe jeden Morgen an dem Haus vorbei.«[38]

Darüber hinaus kommt er auf den sogenannten »Helmut-Schal«[39] zu sprechen: ein perlfarbener Kaschmir-Schal, von dem er zwei Exemplare bei Hermès gekauft hatte, »das war der Helmut-Laden«[40], einen für sich, einen für Dietl.[41] Diesen Schal legte er dem Regisseur bei seinem »letzten Besuch um den Hals, und er trug ihn auch, als er im Sarg lag und eingeäschert wurde.«[42] Den Schal trägt Stuckrad-Barre seinerseits in Los Angeles, wenn er sich gegen die Abendkälte zu schützen gedenkt, er wird auch explizit im vorletzten Satz des Texts erwähnt: »Ich binde mir den Helmut-Schal um, jetzt im Winter wird es ja früh dunkel und ist abends doch recht frisch. Man muss aufpassen.«[43] Er bindet sich also nicht irgendeinen Schal um, sondern den, den er mit Helmut Dietl verbindet. Und dann endet *Panikherz*.

Diese mit Dietl assoziierten Gegenstände tauchen immer wieder auf, sie sind mit Freundschaft und gemeinsamen Erinnerungen untrennbar verbunden, werden gar in den Rang eines Artefakts erhoben, aufgeladen mit Historizität. Der Schal ist nicht nur ein Schal, er ist der »Helmut-Schal«.[44] Stuckrad-Barre umgibt sich auch nach dem Tod seines Freundes noch immer mit Gegenständen, die ihn an ihn erinnern.

---

37 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 562.

38 Ebd., S. 503.

39 Vgl. ebd., S. 564.

40 Ebd., S. 547.

41 Ebd., S. 466.

42 Ebd., S. 547.

43 Ebd., S. 564.

44 Vgl., wenn man so will als weiteres ›Dietl-Artefakt‹, das allerdings nicht in *Panikherz* vorkommt, auch Stuckrad-Barre im Interview mit Klaas Heufer-Umlauf: HU: »Was hast du zuhause vorrätig, was du nie isst oder trinkst?« Antwort SB: »Ich hab' ein Glas Akazienhonig. Das hat mir Helmut Dietl mal geschenkt und er hat sich mit Akazienhonig Heroin abgewöhnt.« (Heufer-Umlauf, Klaas: »Schnellstes Interview der Welt mit Benjamin von Stuckrad-Barre« In: Circus HalliGalli vom 01.11.2016, 01:30-01:40. Webexklusive Fassung abrufbar auf: https://www.youtube.com/watch?v=OyBw56Q6W70 [letzter Abruf 31.01.2022]).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Helmut Dietl lässt Stuckrad-Barre nicht so richtig los. »Ich habe eine solche Helmut-Sehnsucht«, resümiert der Autor.[45] Das Jahr, in dem er mit Dietl am Drehbuch zu *Zettl* arbeitete, nennt Stuckrad-Barre das schönste »aller [seiner] Arbeitsjahre«.[46] Und so spukt der verstorbene Regisseur eben durch Stuckrad-Barres Leben. Von ihm habe er gelernt, Los Angeles als »Sehnsuchtsort« zu begreifen: »[S]chon wie er es aussprach, ›Los Angeles‹, ich habe es genau im Ohr, so weltmännisch, international, Gentleman – Los Angeles.«[47] Es ist besonders Dietls Stimme, die ihn heimsucht: »Aber Helmut ist tot – und doch habe ich ihn direkt im Ohr, als würde ich jetzt mit ihm am Telefon […] sprechen.«[48] Und er beeinflusst ihn inzwischen sogar bei der eigenen Arbeit: »[W]enn ich wörtliche Rede schreibe, [spreche ich] alles erst mal automatisch bayerisch vor mich hin, um mir den richtigen Rhythmus zu ersprechen – und muss es dann für die Schriftform ins Hochdeutsche rückübersetzen.«[49] Für Stuckrad-Barre hat die Heimsuchung durch Helmut Dietl positive Seiten – die Toten sind immer mit ihm, so auch der verstorbene Regisseur. »Helmut ist für mich nicht tot, weil ich seine Stimme noch den ganzen Tag im Ohr habe«[50], sagt er in einem Interview über *Panikherz*. »Damit die Trauer wirklich beginnen kann, so Derrida in *Marx' Gespenster*, muss der Tote beschworen werden«, fasst Fisher zusammen.[51] Und genau das ist *Panikherz* an vielen Stellen: Geisterbeschwörung und Trauerarbeit.

Die Vergangenheit neu erfinden

In seinen Recherchen über die Vergangenheit gelangt Stuckrad-Barre zu einer erwähnenswerten Erkenntnis: Die Pop-Kultur ist dazu in der Lage, die Vergangenheit neu zu erfinden. Das erkennt er, als er nach einem als miserabel empfundenen Brian Wilson-Konzert wieder dessen Band, die Beach Boys, und deren Erfolgsalbum *Pet Sounds* hört. Er denkt sich, statt des sichtlich in die Jahre gekommenen Sängers, einfach dessen Inkarnation aus dem Film Love & Mercy dazu, während er »den echten jungen Wilson auf dieser unsterblichen Platte singen hör[t], und so, falsch nämlich, so stimmt dann wieder alles.«[52] Ein Gedankengang, dem Fisher wohl vehement widersprechen würde: In *Gespenster meines Lebens* widmet er eine Passage Anton Corbijns Film Control, dem Biopic über den Joy Division-Sänger Ian Curtis. Fisher zufolge sei Control bemüht, »die Präsenz der Gruppe zu beschwören«, doch lege sie letztlich »nur Spuren«.[53] Sein

45 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 503.
46 Ebd., S. 516.
47 Ebd., S. 130.
48 Ebd., S. 503.
49 Ebd., S. 516-517. Vgl. auch im *Zettl*-Nachwort: »Die gemeinsame Arbeit lehrte mich vieles, unter anderem brauche ich seither viel mehr Zeit, um einen Text zu verfertigen, außerdem habe ich mehr oder minder bewusst einige der dietlschen Lieblingsredensarten übernommen.« (Dietl/Stuckrad-Barre: Zettl, S. 209)
50 https://www.fnp.de/kultur/ueberleben-auch-gut-10597485.html (letzter Abruf 31.01.2022).
51 Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 35.
52 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 534.
53 Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 73.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fazit: »Das Ergebnis ist letzten Endes Arthouse-Karaoke-Naturalismus: Die Schauspieler können die Akkorde nachspielen, sie können Curtis' Bewegungen imitieren, doch können sie nicht sein alle fesselndes Charisma fälschen«.[54] Fisher sind also Authentizität und Aura wichtiger, während sich Stuckrad-Barre bei den Beach Boys gerade nach der ›Fälschung‹ sehnt, um die Realität – in der ein gealterter Brian Wilson ein Konzert spielt, das er nicht genießen kann – auszublenden. Stuckrad-Barre ist Authentizität in *Panikherz* weniger wichtig: Er will den Glanz des Pop zurück, auch wenn die Gegenwart ihn nicht mehr hergibt.

Er führt weiter aus, dass Wilson in den 1960er Jahren »singend einem Kalifornien der 50er nachgetrauert« habe, »das es natürlich nie gegeben hat, das sich aber dann anhand der es beschreibenden Lieder Wilsons nachgebildet und entwickelt hat.«[55] Die Pop-Kultur habe dazu Beschreibungen erfunden, die inzwischen zum Klischee geworden sind. Stuckrad-Barre spinnt diesen Gedanken weiter zu Helmut Dietl. Dieser habe »auf diese Weise – mit ›Monaco Franze‹, ›Kir Royal‹ und ›Rossini‹ – München erfunden. Das, was wir meinen, wenn wir von München sprechen.«[56] Hiermit wechselt die Erfindung von Zeit zu der Erfindung eines Raumes, damit jedoch eben auch zu der Vergangenheit einer Stadt. Das München, das Dietl etwa mit Monaco Franze geprägt hat, ist das München der frühen 1980er Jahre, in denen die Serie gedreht wurde. Und das München dieser Zeit hat Dietl, Stuckrad-Barres Argumentation folgend, mit seinen Werken erst geschaffen. Das gleiche habe Udo Lindenberg mit Hamburg gemacht, der sich selbst eine Vergangenheit als »Küstenjunge« erfunden hat, die es nie gab, weil er aus Westfalen stammt.[57] Lindenberg besang in seinen frühen Texten ein Hamburg, »das es nie gegeben hat und das es dann durch, entlang und anhand seiner Lieder eben doch gegeben hat«[58], in einer scheinbaren Jugendsprache, doch »es hat diese Jugend, die so sprach, wie Udo singt, niemals gegeben.«[59]

54 Ebd., S. 72.

55 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 534-535.

56 Ebd., S. 535.

57 Vgl. ebd., S. 410.

58 Ebd., S. 535-536.

59 Ebd., S. 535.
Einen ähnlichen Gedanken verarbeitet Stuckrad-Barres Autorenkollege Christian Kracht im Reisebericht *Zu früh, zu früh. Vietnam, 1992*. Darin unterhält sich der Autor mit einem Franzosen in einer Bar über das Bild, das viele Menschen aufgrund von Filmen von Vietnam im Kopf haben und die Realität gewissermaßen überlagert. »Seltsam, nicht, daß ein Land sich über Filme und Rockmusik erfindet?« (Kracht, Christian: Der gelbe Bleistift. München: DTV 2002, S. 116) »In Vietnam ist es, laut Vietnamfilm, immer heiß, immer feucht, und irgendwo schwirrt immer ein Ventilator an der Decke. Im Film laufen wunderschöne vietnamesische Mädchen barfuß durch irgendwelche Reisfelder, unergründlich lächelnd, und alle haben Handgranaten unter ihren Kleidern.« (ebd., S. 117)

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wer eine Vergangenheit erfindet, der schreibt sie um und verdrängt die alte.[60] Was bedeutet das für die Hauntology und für die Pop-Kultur? Pop konstituiert eine Scheinwelt, die in der Lage ist, die echte Welt zu überlagern und dadurch umso mehr ein Zufluchts- und Sehnsuchtsort zu sein. Pop macht eine Versprechung, in die sich der:die Autor:in aus dem echten Leben heraus flüchtet. Stuckrad-Barre habe durch die Lindenberg-Lieder eine »bis heute gültige Hamburgsehnsucht« erfahren, die tatsächlich nur dann getrübt war, als er selbst dort wohnte.[61] Die Pop-Kultur lädt bestimmte Orte, Dinge und auch Personen mit so viel Erwartungen auf, dass diese ihnen selbst nicht standhalten können, wenn die Erstrezeption durch den Pop erfolgt – so wie Stuckrad-Barre eben dieses bestimmte Hamburg-Bild durch Lindenberg vor Augen hatte, ohne je da gewesen zu sein und von der Stadt enttäuscht war, sobald er sie kennenlernte. Die Pop-Kultur erfindet also zwar eine neue Vergangenheit, die die alte zu überlagern versucht, doch die alte Vergangenheit, die Realität, existiert natürlich trotzdem noch. »Du siehst dir verblüffend ähnlich« lautet ein Satz aus Bret Easton Ellis' *Lunar Park*, den Stuckrad-Barre dementsprechend in diesem Kontext in »Du siehst dir verblüffend unähnlich« abwandelt.[62] Stuckrad-Barres Folgerungen gemäß ist die Pop-Kultur in der Lage, die Realität zu formen. Sie kann die Vergangenheit neu erfinden, kann Klischees schaffen und sie zu allgemeingültigen Idealen für bestimmte Orte und Zeiten werden lassen. Pop erschafft Sehnsuchtsorte, in die sich Stuckrad-Barre in *Panikherz* flüchtet.

Näherkommende Einschläge

Er ist zwar nicht so präsent wie etwa Helmut Dietl, trotzdem gehört auch der verstorbene The Bates-Sänger Markus ›Zimbl‹ Zimmer zu Stuckrad-Barres Gespenstern. The Bates waren eine Punkband aus Eschwege, mit der sich Stuckrad-Barre im Jugendalter anfreundete. Er interviewte sie in ihrem Proberaum und machte daraus eine Titelgeschichte für ein Kasseler Stadtmagazin – »es war die erste Titelgeschichte ihrer Karriere. Meiner auch.«[63] The Bates spielten ein Konzert auf dem Schulhof des Max-Planck-Gymnasiums in Göttingen, das der Autor als Abi-Streich organisierte.[64] Zimbl

60 Mark Fisher etwa macht in *Gespenster meines Lebens* diese Entdeckung, als er zum ersten Mal *I Bet You Look Good On The Dancefloor* von den Arctic Monkeys und *Valerie* von Amy Winehouse hört: Er hält diese Stücke für welche aus den 1980er bzw. 1960er Jahren. Winehouse' Beitrag empfindet er als so überzeugend ›Sixties‹, dass er zwischenzeitlich sogar denkt, es sei eben nicht eine Coverversion vom Originalsong der Indie-Rock-Band Zutons, sondern umgekehrt: Die Zutons haben dieses angeblich aus den 60ern stammende Stück selbst gecovert. Dennoch erkennt Fisher bald, »dass der Sixties-Soul-Sound lediglich eine Simulation war und hier der Zutons-Song gecovert wurde« (Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 20). Dennoch wurde hier gewissermaßen eine Vergangenheit neu erfunden, die als Gedankenspiel eine andere verändert hat, nämlich den Zutons die Urheberschaft ihres Lieds abgesprochen hat.

61 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 536.

62 Vgl. ebd., S. 397

63 Ebd., S. 111.

64 Vgl. ebd., S. 113-116.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

starb 2006 an einem Herz- und Kreislaufversagen in Folge seiner langjährigen Alkoholsucht.[65]

Der Sänger hatte ab einer einschneidenden Tournee mit seinen eigenen Gespenstern zu kämpfen. 1997 habe er, so wird es in *Panikherz* beschrieben, »täglich zwei Flaschen Wodka trinken« müssen, »um überhaupt auftreten zu können« und »sich nicht damit […] abfinden wollen, zu Hause wieder Markus Zimmer zu sein, statt Kunstfigur und Bühnendämon ›Zimbl‹.«[66] Zu Hause angekommen wurde diese Konzertreise das Gespenst, das ihn heimsuchte: »Von dieser Tournee sei er geistig nie mehr zurückgekommen, weiterhin und bis zu seinem Tod habe Zimbl tagsüber vor sich hin deliriert und sei abends um Punkt acht knallewach gewesen, aber da war eben gar keine Bühne und es wartete auch kein Publikum.«[67] Zimbl starb an dem Tag, an dem Stuckrad-Barre die Entzugsklinik verließ. Eine Parallele, die er wie folgt kommentiert: »Als ich aus der vorerst letzten Klinik kam, hat es ihn, dessen Haltung und Lieder natürlich für mich Kompassfunktion hinein in die künstlichen Paradiese gehabt hatten, zerlegt. Und ich hatte gerade so noch mal ein weiteres Freispiel bekommen.«[68] Zimbl erlitt ein Schicksal, das auch den Autor durchaus hätte treffen können. Schließlich erlebte Stuckrad-Barre auch selbst eine Art Realitätsverlust, nachdem er von seinen Tourneen wieder im Alltag ankommen musste: »Nach einer sechswöchigen Herbstlesereise verblieb ich geistig eine ganze Weile noch im Tourneerhythmus, morgens durch den Wind, Aufbruch, Reise, Ankunft – und zirkuspferdartig um Schlag acht Uhr abends im Auftrittsmodus, hellwach, wo ist das Licht?«[69] Anhand der Biografie von Zimbl erfährt die Heimsuchung in *Panikherz* erneut eine kritische Note. Der Text wirft die Frage auf, unter welchen Bedingungen ein Star ein öffentliches Leben führt. Zimbls Biographie wirkt wie ein Mahnmal für Stuckrad-Barre, der seine Sucht überlebt hat – bei Zimbl hingegen hatte die Drogensucht die höchste Konsequenz.

Ähnlich erging es Stuckrad-Barres Freund Louie. Sie nahmen gemeinsam Drogen, die beiden einte die Liebe zu Udo Lindenbergs Liedern. Als Stuckrad-Barre in eine Entzugsklinik in Hamburg eingewiesen wird, erreicht ihn ein Anruf seiner Agentin mit der Mitteilung, dass Louie gestorben sei. »Das waren sie jetzt also, die berühmten näher kommenden Einschläge. *Honky-Tonky-Show, und abends läuft die Honky-Tonky-Show*. Die war jetzt vorbei. […] Wir hatten Louie alle sehr geliebt. Jetzt war er wirklich tot. Ich, gerade noch mal so, entkommen.«[70]

Memento mori

»Die Toten sind ja immer mit uns«, stellt Stuckrad-Barre also fest. Sie – und somit Hauntology – haben in *Panikherz* insbesondere die Funktion, den Autor an das Über-

65 https://beta.musikwoche.de/details/210504(letzter Abruf 31.01.2022).
66 Stuckrad-Barre: Panikherz, S. 461.
67 Ebd., S. 461-462.
68 Ebd., S. 463
69 Ebd., S. 202
70 Ebd., S. 362-363.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kommen seiner Sucht und sein Überleben zu erinnern. So denkt er beim Besuch einer Lesung von Elvis Costello etwa an seinen Mentoren Christoph, der ihm beim Göttinger Stadtblatt den Weg in den Journalismus gezeigt und ihm ihn prägende Popkultur wie die Bates, Costello oder eben auch Bret Easton Ellis gezeigt hat. »Doch Christoph ist vor zwei Jahren gestorben. Er fehlt mir sehr, und ich habe ihn betreffend dieses klassische ambivalente Hinterbliebenengefühl, eine Mischung aus schlechtem Gewissen und dann doch wieder Egozentrik, nämlich der Gedanke: Habe ich ihm, da er noch lebte, genug gedankt?«[71]

Und so ist *Panikherz* durchzogen von Erinnerung, dem Altern, dem Erwachsenwerden. Als hauntologischer Trigger dient meistens die Pop-Kultur. Etwa Musik, durch die er sich an bestimmte Zeiten erinnert oder der Realität entflieht. Auf dem Cover der vorliegenden Ausgabe von *Panikherz* prangt ein Werbe-Aufkleber mit einem Zitat Udo Lindenbergs. Dieser Peritext sagt: »Es ist schon ein Flash, das mal so im Ganzen zu lesen, wie meine Songs da durch ein ganzes Leben geistern.«[72] Lindenbergs Songs spuken also wortwörtlich durch *Panikherz*. Sie beeinflussen Stuckrad-Barres Denken. Durch sie kommt er im Roman von einem Gedanken auf den nächsten. Er selbst wirbt damit, ein nahezu enzyklopädisches Gedächtnis zu haben, wenn es um Lindenbergs Songtexte geht. »Wenn ich auch buchstäblich nichts mehr wusste, nicht einmal, in welchem Jahr wir uns gerade befanden, so konnte ich doch weiterhin jeden Udo-Text auswendig aufsagen. […] Ich hatte wirklich alles gegeben und vor allem genommen, um endlich meinen Kopf ruhigzustellen und mein Gehirn auszuschalten – was aber nicht totzukriegen war, das waren Udos Texte.«[73] Die Lindenberg-Lieder sind der rote Faden, der sich durch *Panikherz* zieht, ständig werden sie im Laufe der Erzählung zitiert oder Songzeilen als Kapiteltitel verwendet. Sie sind verbunden mit Erinnerungen an seine Heimat und seine Kindheit: »Es ist unsere Kindheitsmusik, und die bleibt für immer.«[74] Und so sind es auch Kindheitserinnerungen, die den Autoren durch *Panikherz* begleiten. Als Trigger kann auch ein Geruch funktionieren, etwa der von »Leder, Käsebrotwachspapier und Bleistiftspitzerspänen«, nach denen die Schulranzen von Stuckrad-Barre und seinen Geschwistern rochen. »Noch heute reichen zwei dieser Geruchsbestandteile, um eine mittlere Panikattacke bei mir auszulösen, plötzlich sehe ich alles von Millimeterpapier warnorange kariert, Hilfe, ich muss noch Physikhausaufgaben abschreiben.«[75]

So speist sich Hauntology in *Panikherz* aus mehreren Quellen. Wenn also »alles Existierende […] seine Möglichkeit einer ganzen Reihe von Absenzen, die ihm vorausgehen«[76] verdankt, ist *Panikherz* Stuckrad-Barres Blick in den Rückspiegel auf das, was seine eigene Existenz bis in seine Vierziger hinein konstituiert hat: Seinen Charakter, seinen Geschmack, sein (pop-)kulturelles Gedächtnis, seine Art zu denken. Der Lebenslauf als Kausalitätskette, geprägt und durchaus gejagt von den eigenen Erinnerungen,

71 Ebd., S. 544-545.
72 Ebd., Einband.
73 Ebd., S. 276.
74 Ebd., S. 371.
75 Ebd., S. 32.
76 Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 29.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die ihn nicht immer loslassen, die er aber auch gar nicht loslassen will, wie es etwa seine Beziehung zu Helmut Dietl verdeutlicht.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Post-Pop-Depression?

Sebastian Berlich und Till Lorenzen im Gespräch über Tod, Nostalgie und Variation in Spätwerken David Bowies und Iggy Pops

Sebastian Berlich und Till Lorenzen

Es gibt verschiedene Gründe, die David Bowie-Alben *The Next Day* (2013) und *Blackstar* (2016) sowie das Iggy Pop-Spätwerk *Post Pop Depression* (2016) gemeinsam unter der für den Pop-III-Diskurs entscheidenden, in der Einleitung zur Sektion vorgestellten Retromanie-These zu diskutieren. Mit Bowie und Pop blicken zwei emblematische Pop-Personae unabhängig voneinander auf ihre gemeinsamen, innovativen Tage im Westberlin der späten 1970er Jahre. Vor allem bestimmen aber die Themen Depression, Sterblichkeit sowie das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart alle drei Alben; lyrisch, aber auch visuell und musikalisch. Inwiefern die Alben retromanisch sind oder sich mit der These beschäftigen und gar über eine Zukunft nachdenken, haben Sebastian Berlich und Till Lorenzen bereits im Kontext des diesem Sammelband zugrunde liegenden Seminars diskutiert. Hier greifen die beiden Pop-Wissenschaftler und -Journalisten die liegengelassenen Fäden nochmal auf, gerade jene, die die Alben selbst an die Vergangenheit der Musiker knüpfen.

Sebastian Berlich: David Bowie kommt 2013 nach seinem Herzinfarkt und zehn Jahren mehr oder weniger Schweigen zurück und stellt diese Frage: »Where are we now?« Inwiefern war der Song eine programmatische Comeback-Single? Er singt im Song über die Vergangenheit und fragt sich anschließend: wo sind wir eigentlich?

Till Lorenzen: Wenn wir es als Comeback-Single sehen, verfolgt er nicht den üblichen Ansatz. Es ist kein ›I'm back‹, ich mache weiter, wie ich es immer gemacht habe. Kein »Back in Black« wie bei AC/DC. Er fragt vielmehr nach Zuständen. Seinem eigenen und dem Zustand der Pop-Musik. Bowie hat immer auf Pop-Diskurse reagiert, ist dabei zu einem führenden Akteur geworden und hat dadurch andere wiederum zum Agieren gebracht. Das Album *The Next Day* ist eine Zustandsbeschreibung der Marke »Where

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

are we now?«. Die braucht Bowie als Vorbereitung, um ein paar Jahre später mit dem Album *Blackstar* die Frage »Where do we go?« zu stellen.

S.B.: Auch der Sound von *The Next Day* befindet sich in einem Zwischenstadium. Es ist Rock der Marke *Ziggy Stardust*, für den Bowie durchaus bekannt ist. *Where are we now?* ist dann aber eine regelrecht schmalzige Ballade. Das zugehörige Musikvideo zeigt sentimentale Erinnerungen, die Bowie auch musikalisch einzufangen versucht. Er ruft eine Vergangenheit auf, um sich zu ihr zu verhalten, und nicht, um sie lediglich zu reproduzieren.

T.L.: Das Video ist wie ein Blick ins bereits leicht verblasste Fotoalbum und ruft Erinnerungen an Bowies prägende Zeit auf, als er Ende der 1970er Jahre in Berlin war und große Teile seiner Trilogie *Low*, *"Heroes"* und *Lodger* aufgenommen und mit Iggy Pop in einer WG gewohnt hat. Wir könnten die Frage also im Sinne Bowies erweitern: »Where are we now after we have been there?« Mit Song und Video öffnet Bowie sein Museum und lädt ein herauszufinden, wer er womöglich mal war, aber schon lange nicht mehr ist. Denn Bowie war immer vor allem eine wandelbare Pop-Persona.

S.B.: Das passt, da 2013 auch die Ausstellung *David Bowie is* als fahrendes Museum um die ganze Welt tourt. Da stellt er ganz konkret Vergangenes aus. Eine ähnliche Musealisierung betreibt er mit *The Next Day*, die aber zusätzlich eine Durchstreichung des Vergangenen ist.

T.L.: Exakt. Das Cover des Albums hat etwas von einem Palimpsest. Das Alte, die Vergangenheit wird mit etwas Neuem überschrieben, und dennoch dringt das Alte weiterhin durch. Es ist ein schlichtes Quadrat, welches über das Cover seines Berlin-Albums *"Heroes"* gesetzt ist, nur am Rand sind noch Teile der ikonischen Pose zu erkennen. Er schreibt *The Next Day* drauf und streicht *"Heroes"* durch. Das ist entscheidend: Er löscht nicht, sondern lässt die Vergangenheit als lesbaren, aber eben durchgestrichenen Teil weiter durchschimmern.

S.B.: Interessant im Kontext von Simon Reynolds Retromania-Diskussion ist, dass *The Next Day* nicht der Illusion verfällt, tatsächlich noch einmal musikalisch von vorne anfangen zu können. Bowie integriert seine Vergangenheit in seine Gegenwart und versucht sich so am Spiel mit der Vergangenheit im Jetzt. Innerhalb des Videos werden Erinnerungsbilder auf einer Leinwand gezeigt, als Exponate in einem Atelier. Bowie selbst taucht ebenfalls kaum als Künstler auf. Wir sehen ihn nur ein einziges Mal, ansonsten ist er auf einen Puppenkopf projiziert. Er ist eben auch nicht mehr richtig da.

T.L.: Zudem sehen wir eben nicht die Erinnerungen, sondern gefilmte Erinnerungen, die innerhalb eines Videos auf einer Leinwand zu sehen sind. Eine doppelte Distanzierung davon. In den Lyrics haben wir zudem die überdeutliche Verortung in Bowies Berlin der 70er, indem er den Potsdamer Platz, die Nürnberger Straße oder das KaDeWe besingt. Besonders interessant ist aber die Zeile »Sitting in the Dschungel«. Der ›Dschungel‹ war ein Club in West-Berlin, der 1978 eröffnet wurde. Ganz ähnlich dem

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›Studio 54‹ in New York ein Ort mit hoher Anziehungskraft für Persönlichkeiten aus Musik, Kunst und Film. Genau wie das ›Studio 54‹ ist der ›Dschungel‹ allerdings lange geschlossen und entsprechend heißt es bei Bowie weiter: »A Man lost in Time/Near Ka-DeWe/Just Walking the Dead«. Die einst sichere Vergangenheit und Zugehörigkeit ist einer Orientierungslosigkeit gewichen und der kann man im Dschungel in Bowies Fall nur mit der Machete begegnen, um wieder zurecht zu finden. So verstehe ich den quadratischen Sticker auf dem Albumcover von *The Next Day*. Es ist ein brachialer Umbau, kein Versuch schnörkelhaft das Alte in die Gegenwart zu transportieren. Die erwähnte Zeile »A Man lost in Time« macht es dabei überdeutlich: Die Vergangenheit ist zentral, aber passé, nur über sie ist wiederum aber der Zugriff aufs Jetzt möglich.

S.B.: Es ist auch eine Form mit dem Retromania- und Hauntology-Diskurs umzugehen. Mit Mark Fisher argumentiert, dringen bei Bowie die Gegenstände der Vergangenheit in die Gegenwart und die Zeit gerät aus den Fugen. Simon Reynolds Retromania-These stempelt sowieso schlicht alles als nicht mehr innovativ ab. Bowie hingegen ist immer ein postmoderner Künstler gewesen, dessen Arbeit eher nach Umberto Ecos Konzept von Innovation und Schema funktioniert. Das Schema ist beispielsweise das Format ›Album‹, innerhalb dessen Bowie Innovation schafft, in dem er neue Stile ausprobiert. Er glorifiziert auch 2013 die Vergangenheit nicht schlicht, sondern fragt über dieses mächtige Eindringen der Vergangenheit in die Gegenwart danach, wie sich *The Next Day* dennoch einläuten lässt. Der ›nächste Tag‹ hat zudem etwas Serielles. Es kommt so lange ein neuer Tag, ein neues Album, bis eben keins mehr kommt.

T.L.: Eine spannende Frage: Wie thematisiere ich als Kunstfigur die Vergangenheit in der Gegenwart, die zur Zukunft werden soll? Dem geht Bowie drei Jahre später auf seinem letzten Album *Blackstar* nach. Mit *The Next Day* hat Bowie eine Tür aufgestoßen, die den Blick auf den Horizont freimacht. *Blackstar* ist dann der Gang hindurch und das Verschwinden im Raum dahinter. *Blackstar* verhandelt Bowies eigene Sterblichkeit, er ist an Krebs erkrankt. Er tut dies aber auf eine zwingende Bowie-Art, in dem er als irdische Kunstfigur nun auch noch vom Cover verschwindet. Sein Gesicht verschwindet, übrig bleibt ein schwarzer Stern.

S.B.: Es ist zumindest der Versuch Antworten auf von Reynolds aufgeworfene Probleme zu finden. Das erste Problem: Alles bewegt sich in Retro-Schleifen. Da findet Bowie zumindest einen kreativen Umgang, ein Fortschreiten. Das spiegelt sich schon im Titel *The Next Day*. Das Zweite liegt in der These, dass Rock- und Pop-Musik tot sei. Einmal, weil schlicht Legenden tatsächlich sterben, zum anderen, weil die Musik nicht mehr vital sei. Bowie versucht aber den Tod in eine Pop-Biografie zu integrieren. Bowie stirbt mit 69 Jahren einen ›natürlichen Tod‹ an einer Krankheit und poetisiert das. *Blackstar* deutet an, es könne noch ein weiteres, ganz neues, sogar innovatives Kapitel in der Serie *David Bowie* geben, dann ist er aber zwei Tage nach der Veröffentlichung tot.

T.L.: Lass uns noch kurz beim Cover bleiben. Es macht, wenn man so will, aus David Bowie *David Blackstar*. Er greift damit erneut nach den Sternen, ein zentrales Thema bei Bowie: *Major Tom*, *Ziggy Stardust*, der Film *The Man who Fell to Earth*. Aber was ist ei-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gentlich ein Blackstar? Es ist ein Begriff, der den Zustand eines explodierten Sterns beschreibt, bevor dieser zu einem schwarzen Loch wird. Ganz vereinfacht gesagt. Und von Schwarzen Löchern geht eine enorme Anziehungskraft aus, auch popkulturell finden wir die faszinierend – von Stephen Hawking bis *Big Bang Theory*. Wir verstehen in der Breite zwar die Astrophysik dahinter nicht, finden sie aber anziehend. Und in dem Moment, in dem Bowie tatsächlich stirbt, hinterlässt er uns nicht nur seine lange Karriere, sondern eben auch dieses neue Album, das viele Fans zu einer regelrechten Schnitzeljagd eingeladen hat, um versteckte Verweise und Geheimnisse im Artwork und den Texten zu finden; er ist in aller Munde und singt aus dem Jenseits die zentrale Zeile: »Everybody knows me now.« Er stirbt, aber nicht tragisch, sondern mit einem Knall, hinterlässt noch einmal zu decodierende Botschaften und revitalisiert damit seine eigene Kunstfigur.

S.B.: Paradox ist, dass das das Gegenteil von Serialität ist. Über seinen Produzenten Tony Visconti lässt Bowie mitteilen, dass er von Künstlern wie Kendrick Lamar oder Death Grips beeinflusst sei, die 2015 auf der Höhe der Zeit agieren. *Blackstar* könnte das erste Kapitel einer neuen Serie sein. Der Blackstar ist aber eine absolute Form, was zu Pop passt. Pop hat immer auch eine Nähe zur Übertreibung, alles muss extrem sein. Und ein Schwarzes Loch versteht jede:r als Bild, das einen großen Schlussakt symbolisiert. Ein selbstreferenzielles Spiel, das der Idee von Schema und Innovation dann doch wieder entspricht.

T.L.: Insbesondere, weil Bowie uns in den Lyrics des Songs *Blackstar* mitteilt, was er alles nicht ist. Er negiert all seine bekannten Schemen, all das was er mal war. Er singt »I'm not a gangster, I'm not a Filmstar, I'm not a pornstar, I'm not a Popstar, I'm not a wandering star«. Hingegen wiederholt er ständig »I'm a Blackstar«, der, wie du richtig sagst, etwas Absolutes darstellt. Die anderen Begriffe sind aber die Rollen seiner Vergangenheit.

S.B.: Es sind auch alles sehr stereotype Rollen der Popkultur.

T.L.: Sprachwissenschaftlich betrachtet ist es aber ein cleverer Zug. Ferdinand de Saussure beschreibt in *Grundfragen der Sprachwissenschaft,* dass Begriffe genau das bedeuten, was andere Begriffe ihnen an Platz zugestehen, was an Bedeutung noch frei ist. Entsprechend geht Bowie vor: Das und das und das bin ich nicht, sondern ich bin das. Was das genau ist, ist aber nur über den Vergleich und die Negierung des Anderen verständlich. Entsprechend lässt Bowie die Musik rhythmisch stolpern, das Saxophon von Donny McCaslin ist zudem zwar jazz-inspiriert, aber auch lärmend und rauschend. Es stört, es verstört und zerhackt die bekannten Codes. Gleichzeitig ist das Saxophon immer wieder ein zentrales Instrument in Bowies Karriere gewesen. Er hat es bereits als Jugendlicher in Bands selbst gespielt, auf der Berlin-Trilogie oder auch dem Album *Black Tie, White Noise* setzt er es auch immer wieder prominent ein. Insbesondere strickt er den Vergangenheitsbezug aber lyrisch weiter. Dieses Mal nimmt er uns im Song *Lazarus* mit nach New York, wo er bis zu seinem Tod gewohnt hat: »By the time I got to New York I was living like a King.« Aber das rauscht eher so rein. Es ist ein Aufblitzen

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Vergangenheit. Dieses Oszillieren zwischen Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit machen aus David Bowie eben auch eine nicht eindeutig lesbare Popfigur.

S.B.: Eine der zentralen Bowie-Bewegungen ist die Abgrenzung. Auf *Blackstar* zu dem, was er alles nicht mehr ist, auf *The Next Day* zu seiner Berlin-Phase. Er holt da etwas Neues rein, die Vergangenheit ist nicht mehr verfügbar, ist absent. Und obwohl er sich zum Symbol verengt, gibt es dennoch die Rückschau in den letzten beiden Songs *Dollar Days* und *I can't give everything away*, die ins Sentimentale kippen. In *Dollar Days* beispielsweise mit der Zeile: »If I'll never see the English Evergreens again I'm running to, it's nothing to meet, it's nothing to see.« Er fragt schon danach, ob er seine Heimat noch einmal sehen wird, den Tod vor Augen wissend. Und in *I can't give everything away* hallt am Anfang eine Mundharmonika-Melodie durch den Song, die aus dem Song *A New Career In Town* vom Berlin-Album *Low* abgeleitet ist. Als eine Erinnerung, in einem neuen Kontext.

T.L.: Zudem ist die Mundharmonika natürlich popkulturell insbesondere durch die Titelmelodie des Films *Spiel mir das Lied vom Tod* als Instrument des Todes konnotiert. Im Angesicht des Endes schlägt das Pendel noch einmal in die Vergangenheit aus und die Zeile »I can't give everything away« verdeutlicht dabei, dass bestimmte Elemente eben nicht durchgestrichen oder gelöscht werden können. Im Sinne Fishers spukt die Vergangenheit als dezentes Versatzstück in Bowies Gegenwart. Damit ist er aber zu dem Zeitpunkt nicht allein. Es grenzt schon an ein Wunder, dass ausgerechnet Bowies alter Berlin-Kumpel knapp zwei Monate später mit *Post Pop Depression* ebenfalls ein Album rausbringt, das auf die Berlin-Zeit Ende der 1970er Jahre Bezug nimmt.

S.B.: Mit einem feinen Unterschied: Bei Iggy Pop scheint mir die ganze Karriere immer eher eine Kreisbewegung gewesen zu sein. Am Anfang mit den Stooges ging es um »Raw Power«…

T.L.: Stahlwerk-Sound. Beim Erschaffen haben sie etwas zerstört.

S.B.: Genau. Da ist die Frage, wo man nach einem derartigen Extrem noch überhaupt hingeht, auch wenn wir noch einmal an Schema und Innovation denken. Pop wird eher dandyhaft, wird künstlich, wie auf dem Cover zum Berlin-Album *The Idiot*, das auch sehr an Bowies *"Heroes"* erinnert. Pops Karriere bewegt sich meiner Wahrnehmung nach immer in Spiralen von etwas sehr Hartem zu etwas sehr Artifiziellem. Mit *Post Pop Depression* ist wieder die Härte gefragt und die Frage, wie sich die Raw Power noch einmal umsetzen lässt. Da landet er mehr oder minder erstaunlich bei Josh Homme und beim Stoner Rock.

T.L.: Um es ein wenig zu spezifizieren: Er landet natürlich nicht beim klassischen Stoner-Rock der Band Kyuss, sondern beim Sound den Josh Hommes Band Queens Of The Stone Age mit einem Album wie *…Like Clockwork*, auf dem die Queens Of The Stone Age ihren harten und stampfenden Sound mit gleichzeitig melodiösen Refrains endgültig veredelt haben. Josh Homme ist auch nicht mehr wirklich Pionier, sondern

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eben gestandener Musiker mit einem für ihn typischen Sound. Genau wie die beiden weiteren Mitglieder von Iggy Pops Band Dean Fertitia, ebenfalls Queens Of The Stone Age, und Matt Helders von den Arctic Monkeys.

S.B.: Bei Iggy Pop geht es dann zwar auch um die Berliner Tage, aber vor allem um den physischen Pop, den ledrigen Körper, den gealterten Körper. Bowie entzieht sich, Iggy Pop zeigt Präsenz.

T.L.: Einen Körper in einer kommerzialisierten Welt, der mit all dem technischen Fortschritt wenig anfangen kann und schlicht seinen Platz für seine ›Raw Power‹ nicht mehr so richtig kennt. Einer der entscheidenden Songs dafür ist *Paraguay*, in dem der alte ›Dog‹ Iggy Pop, der wilde Hund, sich in der aktuellen Popkultur nicht mehr auskennt und somit eskapistisch einen Sehnsuchtsort beschwört, an dem er wieder frei sein kann. Das geschieht allerdings nicht ohne die nötige ironische Distanz, denn Pop sehnt sich nach Paraguay, einem Ort, an dem nichts schillert, sondern laut Text nur Loser wohnen: »I'm goin‹ where sore losers go, to hide my face and spend my dough.« Rockstar-Paradies klingt anders.

S.B.: Gleichzeitig sehnt er sich in *American Valhalla* eben nach dem mythologischen Walhalla und will in die Reihe edler, aber gefallener Krieger eintreten. Ein ziemlich klar codierter Ort. Auch wenn Pop eher Suchender ist, und sich fragt, ob es so etwas wie ein amerikanisches Walhalla überhaupt geben kann, vor allem da der Tod eigentlich nicht Sehnsucht, sondern Überwindung bedeutet: »Death is the pill that's hard to swallow.«

T.L.: Darin gibt es aber dennoch die Parallele zu Bowie. Auch Pop fragt, wo und wer bin ich, wo komme ich her und wie kann ich damit umgehen. Ein durchaus durchdachter Versuch, die eigene Vergangenheit in der Gegenwart neu zu gestalten. Allerdings mit dem Unterschied, dass Iggy Pop noch einmal typische Rock-Gesten benutzt, in dem er von den »wild animals« singt. Und *Paraguay* endet mit einem Rockstar-Rülpser: »Yeah«.

S.B.: Er besingt eben aber auch, dass die ›wild animals‹ nicht wissen, was sie machen, sondern schlicht machen. Das ist die Iggy Pop-Spirale, weswegen nach *Post Pop Depression* wieder ein Jazz-Album folgt. Dabei geht es nun in beiden Fällen nicht darum, Retromanie zu widerlegen. Interessant ist aber, dass es bei Bowie und Iggy Pop nicht zu einer bloßen Wiederholung kommt, sondern es auch eine Variation ihrer großen Erfolge ist und sie innerhalb dessen danach fragen, wie sie sich und ihre Figuren in der aktuellen Landschaft neu positionieren können. Deswegen ist die Zeile von Pop »wild Animals they do, never wonder why, just to do what they goddamn do« so interessant, weil es ja eben nicht einfach nur gemacht, sondern reflektiert wird.

T.L.: Spannender Punkt. Iggy rennt im Kreis, aber hält manchmal an, um sich seine eigenen Spuren anzugucken und zu verstehen. Ein bisschen schlauer als das ›wild animal‹, das schlicht nur instinktgetrieben agiert, ist er dann eben schon.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Rezensent: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: Claasen 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-debuetroman-superbusen-popliteratur-aus.807.de.html?dram:article_id=474424 [letzter Abruf 31.01.2022]).

4 Weidermann: »Die Gisela Gesetze«, o.S.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Diedrich 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 halbernsten, 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, Diedrich: »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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 stifte[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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»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 Muskelshirt 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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> 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 aufgebläht, 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 Aneinanderreihungstätigkeit 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 befinde, fast ein bisschen spannend und aufregend zu finden, bis mir wieder einfällt, dass ich gerade keine Netflix-Serie anschaue 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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»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 ›Dazwischen‹. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 wehmütiger Blick in die glorreiche Vergangenheit nur folgerichtig ist. Anderseits 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 Konzerterlebnis. 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-Romane[22] 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).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-objektifizierend, 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, verdeutlich, 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.kartoffelsalat-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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 hatte, abgewertet und als der gegenwärtigen Zeit nicht mehr angemessen einsortiert. »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 Schutzraum, 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 *Tristesse Royale* kein Entkommen sehen. Vgl. Bessing (Hg.): Tristesse 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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Musikmachen 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 herzlisch 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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 heraustreibt. Es handelt sich also nicht um ein bewusstes Hinwenden, sondern um einen Aufbruch in etwas Neues, von dessen Aussichtslosigkeit[36] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 offengehalten 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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »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/pressemitteilung/chemnitz-wir-sind-mehr-konzert-war-ein-voller-erfolg/ (letzter Abruf 31.01.2022).

49 Scheller: »Prop«, S. 115.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »Underdoggehabe« (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 Klauens 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 führe, 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 dividuellen 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 Erfahrung[52] 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 dividuelle Singularität immer eine unter anderen […] Tendiert der Begriff der Individualität zur Konstruktion der Abgeschlossenheit, betont die dividuelle Singularität die Ähnlichkeit in den verschiedenen Einzeldingen, damit auch die Potentialität des Anschlusses, des Anhängens, der Verkettung« (Raunig, Gerald: Dividuum. Maschinischer 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).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 III[56] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Auflistungen 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 Distinktionsmerkmal, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zurück zur Oberfläche. Über die Erinnerungsarchäologie in Christian Krachts *Eurotrash*

Johannes Ueberfeldt

Monothema Marke?

Blickt man auf die ersten Stimmen, die sich in Form von Kommentaren, Rezensionen oder Interview-Fragen mit Christian Krachts neuem Roman *Eurotrash* auseinandersetzen, könnte man meinen ein Déjà-vu zu erleben. Denn so heterogen sich das bisherige Œuvre des Schweizers präsentiert, so monothematisch wird darüber geschrieben. Zugegeben, ganz so drastisch verhält es sich nicht, aber wenn man über Autorschaft, autobiographische Anleihen, Markennennungen etc. liest, scheinen sich seit *Faserland* Lektüre-Erwartungen verfestigt zu haben, die – das muss man vermuten – von Kracht zumindest nie gänzlich enttäuscht, wohl aber irritiert werden.[1]

Doch die stilistischen Merkmale und Paradigmen, die viele Leser:innen an Krachts Texten regelmäßig stolz zu obduzieren vermeinen, erscheinen nach einer intensiveren Lektüre nurmehr als Effekte eines persönlichen Duktus – einem Pop als Oberflächenverfahren. Denn wo im Impasto-Stil Markennamen üppig über den Text gegelt werden, verdecken diese tiefere Strukturen von geringerer Kaugummi-Natur, die sich im aktuellen Roman und Schweiz-Roadtrip *Eurotrash* (zumindest scheinbar) kontrastiv zur Deutschlandbegehung in *Faserland* langsam an die Oberfläche schälen.

Ausgehend von der Prämisse, dass Pop-Literatur nie tiefenlos oder gänzlich gegenwartsfixiert konfiguriert war, will dieser Beitrag am Beispiel von Krachts aktuellem Roman *Eurotrash* zeigen, wie sich durch Synthese aus einer präsentischen Oberflächengenügsamkeit und einer dem widerstrebenden historischen Erinnerungsintentionalität ein modellhaftes Kollektivgedächtnis konstituiert.

Doch treten wir vorerst einen Schritt zurück. Warum interessiert der Autor Christian Kracht und insbesondere sein bisher letzter, im Jahr 2021 veröffentlichter Roman einen Diskurs, der sich vor allem aus Texten der 90er und 00er Jahre speist? (1) Weil

1 Krachts ›Brotkrumenspiel‹ aus Affirmation und Subversion mit Feuilleton und Wissenschaft wurde schon zur Genüge thematisiert. Siehe z.B.: Jung, Thomas (Hg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Frankfurt: Lang 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Krachts Frühwerk die deutsche Pop-Literatur wenn nicht konstituierte, so doch entschieden prägte. Moritz Baßler schrieb 2002 in seinem Buch *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten:* »Hier und heute ist Stuckrad-Barre der Meister des Literatur-Pop, aber Christian Kracht war sein Gründungsphänomen.«[2] (2) Außerdem, weil auch der aktuelle Roman wieder die schon angesprochenen typischen Kracht-Verfahren aufweist, die schon seine Gründungstexte kennzeichneten.[3]

Pop und seine Oberfläch(lichkeit)en

Doch womit hat man es zu tun, wenn von einer Pop-Ästhetik der Oberfläche gesprochen wird? Grabienski, Huber und Thon fassen in der Einleitung ihre Sammelbands *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre* die Forschungsergebnisse hinsichtlich der Oberflächenaffinität zeitgenössischer Pop-Literatur als »spielerische Bezugnahme auf eine ›nicht wirkliche‹, sozusagen, oberflächliche Wirklichkeit in Form von Markennamen, Popmusik, Partygesprächen, Konsum und Rauscherfahrungen« sowie »ironisches Misstrauen gegenüber den repräsentativen Kräften der Sprache«[4] zusammen.

Die häufig diagnostizierte (obduzierte) Oberflächlichkeit oder Tiefenlosigkeit[5] der Pop-Literatur könnte man als affirmatives ›embracement‹ der von Jameson beschriebenen »Cultural Logic of Late Capitalism«[6] verstehen.

Nach Fredric Jameson lassen sich zwischen fünf verschiedenen Tiefen-Modellen bzw. -strukturen differenzieren, die allesamt von der zeitgenössischen Theorie abgelehnt werden: (0) Zunächst zwischen dem hermeneutischen Modell von »inside and outside«, (1) dem dialektischen Modell von »essence und appearance«, (2) dem Freud'schen Modell von »latent and manifest, or of repression«, (3) dem existentiellen Model von »authenticity and inauthenticity« (4) sowie der »great semiotic opposition between signifier and signified«[7].

Diese Tiefenstrukturen werden, so Jameson, von Konzepten, Praktiken, Diskursen und »textual play«[8] ersetzt. Die frühere Tiefe weicht einer Oberfläche, die durch Verfahren von Intertextualität maximal zu multiplen Oberflächen anwächst.

Die Pop-Literatur der 1990er, die sich im Gegensatz zur Beat-Literatur der 1960er Jahre einer linken Ideologiekritik am kapitalistischen System verweigert und stattdessen häufig Artifizialität, Pose, Markenfetischismus und neoliberalen Elitarismus ze-

2 Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002, S. 110.

3 Zum Beispiel: sich wiederholende Satzanfänge, ausgestellter Markenfetischismus, Spiel mit Subversion und Ironie.

4 Grabienski, Olaf/Till Huber/Jan-Nöel Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 1.

5 Vgl. Regn, Gerhard: »Postmoderne und Poetik der Oberfläche«. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne. Stuttgart: Steiner 1992, S. 52-74.

6 Jameson, Fredric: Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press 2013.

7 Alle Zitate: Jameson: Postmodernism, S. 12.

8 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lebriert[9], wurde als paradigmatischer Beweis genau dieser postmodernen Theorie in Anschlag gebracht.

Für die deutsche Pop-Literatur war Krachts *Faserland* neben dem Roman *Soloalbum* seines Popkollegen Benjamin von Stuckrad-Barre genreprägend, paradigmatisch und für die postmoderne Theorie geradezu idealtypisch.[10] Besonders die Ich-Erzähler erfüllen die Rolle der spätkapitalistischen Botschafter mit Bravour: Ein Blick in die Psyche (»inside«, »essence«, »authenticity«[11]) wird untersagt und andere Figuren, Subkulturen oder kulturelle Phänomene werden (oft abwertend) oberflächlich evaluiert (»outside«, »appearance«, »inauthenticity«). Ebenfalls auf Verfahrensebene scheinen die Texte sich einer klaren Semiose zu verweigern, denn »[k]lopft der Leser die Signifikantenkette auf ihre Festigkeit und Verankerung ab«, so Stefan Bronner »droht er ins Bodenlose zu fallen«[12] – sozusagen durch die Oberfläche hindurch.

So weit so spätkapitalistisch, doch die Oberflächlichkeit der Figuren, die sich im Rezitieren von Markennamen und der Konstituierung einer Barbourjackensystematik verlieren, führt logisch eben nicht zu einer Oberflächlichkeit des Textes. »Die Oberfläche der Dinge, des Texts […] wird ignoriert, da Sinn mit Tiefe gleichgesetzt wird und die Tiefe der Literatur mit dem Grund der Diskurse aufgrund ihrer vermeintlichen Ähnlichkeit verwechselt wird.«[13] Oberfläche und Oberflächlichkeit sind Paronyme, d.h. »trotz etymologischer Verwandtschaft nicht deckungsgleich«[14] oder semantisch äquivalent.

Es scheint nun einen eklatanten Unterschied und kategorialen Fehler in der Annahme zu geben, die Oberflächlichkeit und Tiefenlosigkeit der Figuren in Krachts Erzählungen ließe sich auf den Gesamttext (gewissermaßen von der diegetischen Ebene auf eine strukturelle) übertragen. »Es scheint also nicht so zu sein, dass sich Popliteratur von der Verhandlung ›großer Themen‹ fernhält, sondern dass sie es anders tut, als von ihr erwartet«[15].

Mehr noch: Wenn Ingo Niermann anmerkt, dass sich Christian Kracht in *Faserland* und *1979* des Tricks bediene »die Protagonisten als so dumm darzustellen, dass sie an der Oberfläche haften bleiben beziehungsweise an ihr entlangschlittern und einfach nicht tiefer dringen«[16], kann einem der Verdacht kommen, die figurative Ober-

9 An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass eine derartige Verknappung der thematischen und ideologischen Entwicklungen innerhalb der Pop-Literatur innerhalb eines Satzes natürlich zu kurz greift, an dieser Stelle eine differenzierte Analyse allerdings nicht geleistet werden kann.

10 Das betrifft zum einen die Hochglanzästhetik (Markennamen, ›dandy culture‹), zum anderen aber auch die Figuren.

11 Die zitierten Termini beziehen sich auf die bereits genannte Jameson-Modelle. Vgl. Jameson: Postmodernism, S. 12.

12 Bronner, Stefan: »Tat Tvam Asi – Christian Krachts radikale Kritik am Identitätsbegriff«. In: Hans-Joachim Schott/Stefan Bronner: Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen. Bamberg: University of Bamberg Press 2012, S. 332.

13 Unterhuber, Tobias: Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht. Würzburg: Könighausen & Neumann 2019, S. 12.

14 Ebd., S. 13.

15 Ebd., S. 14.

16 Niermann, Ingo: »Oberfläche«. In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Nöel Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 227-229, hier S. 228.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

flächlichkeit könnte als defizitärer Zugriff auf die Diegese bloß inszeniert sein – oder möglicherweise intendiert, um die Leserschaft vor einer unzuverlässigen Oberflächlichkeit zu warnen oder eine postmoderne Erwartungshaltung zu entlarven. Wenn sich die Frage stellt, ob Oberflächenrezipient:innen ähnlich viel aus dem Roman ziehen können wie Archäolog:innen aus den tieferen Sedimenten zu schürfen vermögen, muss die Antwort lauten, dass eine strikte Trennung zwischen Markantem und Subkutanem für die Rezeption nicht möglich ist – auch aufgrund textimmanenter Unentscheidbarkeit und ironischer Überhöhung.[17] Zudem wird ein Changieren zwischen Topologien, ein Reisen zwischen Gipfeln, Tälern, Inseln und Seeböden auch durch die Kracht-Figuren sowohl verfahrenstechnisch, thematisch, ästhetisch und materiell vollzogen.[18]

Roadtrip durch »Nicht-Deutschland«[19]

Pop hin oder her, der Autor Kracht, seine Ich-Erzähler und Figuren führen seit dem Erscheinen von *Faserland* zu Verwirrungen. Nicht nur Schüler:innen und Studierende, auch Forschende und Feuilletonist:innen beißen sich scheinbar die Zähne an den Texten aus.[20] Besonders peinlich, wenn sich Letztere durch »notorische Fehllektüren«[21] in ihrer Ideologie sowie literaturwissenschaftlichen Kompetenz gleichermaßen entlarven. So wie jene »Literaturkritiker, die ›Faserland‹ damals angewidert kurz und klein schrieben, den Autor chronisch mit dem barbourjackentragenden Erzähler verwechselten und vor allem ihren Kanon gegen solch einen verwöhnten, oberflächlichen Schund verteidigten.«[22] Eine ähnliche Problemkonstellation, i.e. eine fehlende Differenzierung zwischen Autorschaft und Stimmen im Text, führte am 12.02.2012 zur Unterstellung von Georg Diez Kracht würde sich rechter Ideologie bedienen – oder, in abgeschwäch-

17 Zur Ironie bei Kracht siehe zum Beispiel: Schumacher, Eckhard: »›Tristesse Royale‹. Sinnsuche als Kitsch.« In: Wolfgang Braungart (Hg.): Kitsch. Faszination und Herausforderungen des Banalen und Trivialen. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 197-211; Pordzik, Ralph: »Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts ›Imperium‹«. In: Zeitschrift für Germanistik 23 (3/2013), S. 547-591.

18 Dass der doppelte Zugriff auf *Faserland* zunächst nicht erkannt wurde, d.h. der Roman von verschiedener Seite sehr oberflächlich rezipiert und als ›Schund‹ deklariert wurde, wird ersichtlich aus der äußerst kritischen Rezeption. Erst von der Forschung – also im Nachgang – wurde der Roman hochliterarisiert und kanonisiert.

19 Grabienski, Olaf: »Christian Kracht: Faserland (1995)«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 509-523, hier S. 511.

20 Innokentij Kreknin hat in seiner 2014 erschienenen Schrift *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst* ein Modell autofiktionaler Selbstpoetik konzipiert, welches auch auf die möglichen Probleme bei der Kracht-Lektüre angewandt und übertragen werden könnte.

21 Baßler, Moritz: »Definitely Maybe. Das Pop-Paradigma in der Literatur«. In: POP. Kultur und Kritik 4 (1/2015), S. 104-127, hier S. 123.

22 Rüther, Tobias: »Die perfekte Trennung von Autor und Autor«. Auf: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/der-neue-roman-von-christian-kracht-eurotrash-17217971.html(letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ter Form, rechte Ideologien zumindest instrumentalisieren[23], was in einem mittlerweile legendären Mediendiskurs rund um den Roman *Imperium* mündete.[24] Ein zum Oberflächlichkeitsvorwurf analoges Missverständnis? Auch nach dem Erscheinen von Krachts bisher letztem Roman *Eurotrash* widmen sich viele Rezensent:innen einer fiktionstheoretischen Detektivarbeit um zu ergründen, wieviel *Faserland* in *Eurotrash* ›steckt‹ bzw. wieviel Autor und Mensch Kracht in Erzähler und Protagonist – und schließlich, ob nach 20 Jahren die (ebenso spekulativ fiktionalen) Fäden aus *Faserland* wiederaufgegriffen werden oder nicht. Das geschickte Fortsetzung-Marketing hat seinen Zweck erfüllt.

Erzählt der vor 20 Jahre erschienene ›konstitutive‹[25] Pop-Roman *Faserland* von einer Deutschlandreise, von der nördlichsten Fischbude quer durch das ganze Land und bis zu einem tragischen Ende am Zürichsee, löst *Eurotrash*, das zwar einen Roadtrip verspricht, diese Reise teleologisch nicht ein. Ungerichtet und mit der einzigen Motivation das unliebsam/unattraktiv gewordene, weil mit NS-Deutschland in Zusammenhang stehende, Familienvermögen zu verschenken, mäandern die Figuren durch die Schweiz. Touristische Attraktionen, also echte Sehenswürdigkeiten werden ebenso vermieden wie eine nationale Grenzüberschreitung, die zwar als Wunsch (vor allem der Mutter) mehrfach expliziert, jedoch nie realisiert wird.

Das narrative Establishing kündigt (nach dem Kracht-typischen »Also«[26]) die zeitliche Willkür und Beliebigkeit des Unterfangens bereits an: »Meine Mutter wollte mich dringend sprechen. Sie hatte angerufen, ich solle doch bitte mal rasch kommen, es war ganz unheimlich gewesen am Telefon.« (ET 11)

Zugegeben, der Kracht-typische Satzanfang deutet es an, ist eine Intertextualität und zumindest eine suggerierte Kosmologie des Kracht'schen Werks nicht von der Hand zu weisen. Die Protagonist:innen aus *Eurotrash* spielen sich die ›fan service‹-Bälle in regelmäßigen Abständen zu. Da wird zum Beispiel mütterliche Mode-Kritik geübt: »›Ich verstehe nicht, wie Du so etwas Geschmackloses anziehen kannst. Du sahst doch früher immer so manierlich aus, in Deiner Barbourjacke.‹« (E 179)

Es geht aber auch noch expliziter, schließlich wird der Roman *Faserland* auch innerhalb der wörtlichen Rede mehrmals erwähnt:

> »Ja, auch dann. Oder hätte ich mit Ende fünfzig lieber mit Steinen in den Taschen in einen See laufen sollen? Kurz nachdem Du Faserland geschrieben hattest?« (ET 195)

Oder drei Seiten weiter geradezu metaleptisch:

---

23 Wobei die Debatte über das Reproduzieren von Rassismen bzw. die Forderung nach rhetorischer Sensibilität von der Autofiktionalitäts-Diskussion (Erzähler:innenmeinung entspricht der Autor:innenmeinung) zu trennen ist.

24 Vgl. Diez, Georg: »Die Methode Kracht«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/die-methode-kracht-a-3715fb8c-0002-0001-0000-000083977254 (letzter Abruf 31.01.2022).

25 Siehe das Baßler-Zitat weiter oben (Fußnote 2), in dem Kracht als ›Gründungsphänomen‹ bezeichnet wird.

26 Kracht, Christian: Eurotrash. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021, S. 11. Fortan im Text unter der Sigle »ET« geführt.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Endete nicht Dein Buch Faserland auch so ähnlich?«
»Ja, aber das war ja fiktiv. Dies hier ist echt.« (ET 195)

Nicht nur wird das Buch *Faserland* als Roman der Autorfigur Kracht benannt, sondern der fiktionstheoretische Diskurs wird den Leser:innen nicht weniger als in die Augen gerieben. Brotkrumen für die Fiktionsdetektive der Feuilletonspalten! Fakt ist, Sprache, Fiktionstheorie (bzw. das Spiel mit dieser) und Erinnerungen[27] (oder das ›Nicht-erinnern-können‹) bilden in Krachts Texten eine Trias der Unzuverlässigkeit, was auf Verfahrensebene an Jamesons Darstellungen der (post-)modernen Tiefenmodelle anschließt.[28]

Für das Paradigma der Sprache (bzw. die explizite Bezugnahme auf dieses) finden sich auch in *Eurotrash* diverse Beispiele. So wird besonders die kulturbildende Funktion der Sprache herausgestellt:

»Es war immer die Sprache selbst gewesen, die Befreiung und gleichzeitige Beherrschung der spastischen Zunge, es war das einzigartige Geheimnis gewesen, das in der korrekten Abfolge der Silben steckte.« (ET 41)

Fiktion und Erinnerung werden hingegen vor allem innerhalb der teils metaleptischen und metareflexiven Dialogen der beiden Hauptfiguren ausgehandelt:

»Erzähl mir doch etwas.«
»Wahrheit oder Fiktion?«
»Das ist mir egal. Entscheide Du.« (ET 74)

Neben einer Unzuverlässigkeitsmarkierung der Geschichten des Protagonisten wird damit gleichzeitig das Erinnern als unzuverlässiger (oder nur teilweise zuverlässiger) Erzählvorgang semantisiert. Erinnerungspassagen gehen häufig aus den Figurendialogen hervor oder werden durch Gespräche (gemeinsames Erinnern/Erinnern an Gemeinsames) ausgelöst:

»Dabei fiel mir ein, daß der Besitzer des Hotel Baur au Lac in Zürich den gleichen Nachnamen trug wie wir. Einmal, ich mag vielleicht zwanzig gewesen sein, hatte mein Vater, als wir dort zu Abend gegessen hatten und die Kellner ihm nicht die, wie er fand, nötige Reverenz erwiesen hatten in seinem taubengrauen Anzug von Davies & Son und der sehr schmalen rot-blau gestreiften Krawatte, hatte er also, als er dann nach dem Essen sich die Rechnung kommen ließ, mit großen Druckbuchstaben KRACHT[29] unten auf die Rechnung geschrieben. Eben seinen Namen, der gleichzeitig der Name des Besitzers des Hotels war, und er hatte sich dadurch erhofft, daß ein ehrfurchtsvolles

27 Der Ekel ist auch Teil des Kracht'schen Stils, jedoch als Oberflächenphänomen, ähnlich dem Markenfetischismus, an dieser Stelle nur von sekundärem Interesse.

28 Unter Unzuverlässigkeit wird weniger ein Element verstanden, welches die Rezeption der Narration erschwert, sondern vielmehr eine komplexe Struktur, die sich aus einem Spiel der uneindeutig gewordenen Tiefenmodelle (vor allem in Bezug auf die Signifikat-Signifikant-Opposition) Jamesons zu konstituieren scheint.

29 Neben der autofiktionalen Funktion(alisierung) des Familiennamens ›Kracht‹ (und der ironischen Spiegelung: ›Kehlmann‹ auf ET 110) werden in diesen ›short stories‹ über den Vater des Protagonisten Oberflächlichkeit, Materialismus und Elitarismus als Familienparadigmen inszeniert.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Zittern durch die Belegschaft gehen würde und daß er sich durch seinen clever in der Hand gefalteten Zwanzigfrankenschein beim Verlassen der Drehtür des Hotels noch mehr Unterwürfigkeit erkaufen konnte, mein Vater.« (ET 109)

Sprache, Erinnerung sowie gleichermaßen die Täuschung des Vaters als auch die Unzuverlässigkeit in Bezug auf den Wahrheitsgehalt der geschilderten Erinnerung fallen in solchen Passagen zusammen. Die Signifikanten, die noch am ehesten verifizierbar scheinen, sind die Markennamen von Hotel und Hochstapler-Kostümierung des Vaters – im starken Kontrast zum ebenfalls doppelt unzuverlässigen Namen »KRACHT«, der intradiegetisch über zwei Extensionen (Vater des Erzählers, Besitzer des Hotels) verfügt und dessen extradiegetischer autofiktionaler Status unklar ist.

In all diesen vielen Erinnerungsfragmenten zirkuliert *Eurotrash* um seine strukturgebende Opposition von Vergangenheit vs. Gegenwart, die gleichermaßen als gravitatives Zentrum fungiert. Obwohl schon in *Faserland* die historische Tiefe und Themen wie die historische Schuld Deutschlands in Rissen der ›Hochglanzfassade‹ zum Vorschein kam, schenkt sich *Eurotrash* jegliche Verschleierungstaktik.[30] Nachdem zu Beginn schon Oberfläche als Thema und Verfahren behandelt wurde, soll im Folgenden das Erinnern als Thema und Verfahren betrachtet werden.

Kollektive Erinnerungsarbeit

Wie weiter oben bereits angeführt, ist die Fiktionsdebatte eng verbunden mit dem Paradigma des Erinnerns. Und da bei diesem Vorgang nicht ausschließlich private Erlebnisse ins Gedächtnis gerufen werden, wird damit immer auch ein Teil kollektiver Vergangenheit ausgegraben. Und weil, *Faserland*[31]-Kenntnisse vorausgesetzt, »der Erzähler in diesem Roman der Schriftsteller Christian Kracht[32] ist, der Autor des Romans ›Faserland‹, sind seine persönlichen Erinnerungen zwangsläufig auch kollektive.«[33]

Die kulturgeschichtliche Funktion und mediale (vor allem die literarische) Konstitution von Erinnerung hat Aleida Assmann in ihren Forschungen beschrieben. Insbesondere Sprache und Gedächtnis (und damit auch die Erinnerung) führt sie eng, wenn

30 Die schuldbeladenen Oberflächen, funktionalisiert als Kaschierung der Vergangenheit, sind eben nicht (nur) Markennamen, sondern materialisieren sich auch in der Kunstsammlung des Vaters (physisch in Form von Leinwänden, metaphysisch in ihrer Kunstrichtung des Expressionismus und performativ durch die Kulturtechnik des Sammelns) die Vergangenes überlagern.

31 Im Titel des Buches, der ein »ironische[s] Spiel mit dem Begriff ›Vaterland‹« darstellt, wird die Nähe zum »erinnerungs- und gedächtniskulturellen Diskurs[]« augenfällig. (Bluhm, Lothar: »Popliteratur und Erinnerung – Kritische Anmerkungen zu einer topischen Entgegensetzung«. In: Carsten Gansel/Pawel Zimniak (Hg.): Das ›Prinzip Erinnerung‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: V&R 2010, S. 47-57, hier S. 53).

32 Hinsichtlich des Erinnerungsdiskurses wird auch der Autofiktionsdiskurs wieder relevant: »Mit dem Stichwort des autobiographischen Schreibens ist auf jeden Fall eine weitere Berührungsstelle benannt, die die Popliteratur mit dem ›Prinzip Erinnerung‹ verbindet.« (Bluhm, Lothar: »Popliteratur und Erinnerung«, S. 56).

33 Stephan, Felix: »Dreckiges deutsches Geld«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-eurotrash-faserland-rezension-1.5223773(letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie die Schrift als »paradigmatisches körperexternes Speichermedium«[34], als zentrales Medium des Gedächtnisses für skripturale Kulturen definiert.

Nach Assmann »besteht […] eine Parallele zwischen dem *kulturellen*, epochenübergreifenden Gedächtnis, das durch normative Texte gestützt ist, und dem *kommunikativen*, in der Regel drei Generationen verbindenden Gedächtnis der mündlichen weitergegebenen Erinnerungen.«[35] Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis bilden zusammen das kollektive Gedächtnis. Das Erfahrungsgedächtnis ist allerdings permanent gefährdet verloren zu gehen, sollte es nicht in ein kulturelles Gedächtnis gerettet werden.[36] »Dieses Gedächtnis setzt sich nicht einfach fort, es muß immer neu ausgehandelt, etabliert, vermittelt und angeeignet werden.«[37]

Assmann nimmt dabei aber auch Bezug auf den besonderen Fall der deutschen Geschichte, denn das deutsche kulturelle Gedächtnis kann nach dem Zweiten Weltkrieg nicht weniger »zerbrochen«[38] beschrieben werden.[39] An dieser Stelle wird Kunst besonders wichtig, da diese in Form einer »selbstreflexive[n] Erinnerungsarbeit«[40] die Wunden aufarbeitet und wiederum diskursiviert. Eine Methode, die an die von Moritz Baßler beschriebene »Poetik der Befreiung vom historischen Syntagma«[41] erinnert.

In Bezug auf die Konstitution eines kulturellen Archivs bedeutet das aber auch, dass zum Verfahren des Speicherns auch immer der »*Prozeß des Erinnerns*«[42] gehört. »Anders als das Auswendiglernen ist das Erinnern kein vorsätzlicher Akt; man erinnert sich, oder man erinnert sich eben nicht.«[43] Was also für verloren geglaubtes Wissen gilt, gilt ebenso für Fälle, in denen ein Erinnern nicht möglich oder nicht intendiert ist (z.B. aufgrund traumatischer Erfahrungen): Erinnerungsarbeit wird zur Archäologie.[44]

---

34 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 2018, S. 137.

35 Ebd., S. 13 [Herv.i.O.].

36 Der prozessuale Austausch zwischen beiden Gedächtniskonzepten ist an dieser Stelle nur stark verkürzt wiedergegeben. Die temporale Relation befindet sich in einem offenen, nie abgeschlossenem Diskursverhältnis. »Denn die Vergangenheit, von der wir uns zeitlich immer weiter entfernen, geht nicht vollends in die Obhut professioneller Historiker über, sie drückt in Gestalt von rivalisierenden Ansprüchen und Verpflichtungen weiterhin auf die Gegenwart.« (Assmann: Erinnerungsräume, S. 15)

37 Ebd., S. 19.

38 Ebd., S. 22.

39 Lothar Bluhm führt zudem noch die DDR und die Wende als zweite Besonderheit und Herausforderung für das »Prinzip Erinnerung« dar. (Vgl. Bluhm, Lothar: »Popliteratur und Erinnerung«, S. 47).

40 Assmann: Erinnerungsräume, S. 22.

41 Baßler, Moritz: »Katalog- und Montageverfahren: Sammeln und Generieren«. In: Ders./Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 184-198, hier S. 193 oder auch: Baßler, Moritz: »Definitely Maybe«, S. 117.

42 Assmann: Erinnerungsräume, S. 29 [Herv.i.O.].

43 Ebd.

44 Vgl. ebd., S. 162.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zurück an der Oberfläche: Komposition eines Kollektivgedächtnisses

Die weiter oben dargestellte Temporalsemantik des Romans konkretisiert sich in den Figuren des Erzählers und seiner Mutter – und zwar paradoxal: Typischerweise schwelgen alte Menschen in den Erinnerungen ihrer emphatisch gelebten Jugend, während jüngere[45] Menschen sehnsüchtig Zukunftspotenziale konzipieren. Nicht so in *Eurotrash*, nicht so im deutschsprachigen Raum, aufgrund dessen NS-Vergangenheit sich niemand an ein ›unschuldiges‹ Früher erinnern kann.[46] Die Mutter des Erzählers, alkoholkrank, tablettensüchtig, liest die Bunte, »weil sie ohne Unterlass eine immerwährende Gegenwart« (ET 61) zeigt.[47] »In [dem] Kopf [des Protagonisten] hingegen ist immer Vergangenheit.«[48]

In der Annäherung von Sohn und Mutter begegnen sich nun auf einer generational-familiären Ebene damit nicht nur die Personifikationen von Vergangenheit (Mutter) und Gegenwart (Sohn), sondern zwei temporale Perspektiven: Der Sohn, der sich zurückerinnert an die Familiengeschichte und die Mutter, die sich nicht erinnern will, sich von dieser (der Familiengeschichte und der Erinnerung an diese) bewusst und anästhetisch separiert.

Mehr noch: Die Hauptfiguren isolieren qua ihrer individuellen Temporalsemantik und ihres kommunikativen Defizits ein individuelles Gedächtnis (Sohn) von einem kollektiven (Mutter). Strebt das erstere Gedächtnis in die Tiefe der persönlichen Provenienz (»Ich lebe in der Vergangenheit«, ET 42), rettet sich das Letztere an die Klatschpressen-Oberfläche einer gegenwärtigen Pseudo-Kollektivität.

Die Oberfläche tritt hier – im Unterschied zu archetypischen Pop-Romanen wie *Faserland* oder etwa Stuckrad-Barres *Soloalbum* – nicht als Plattencover oder anderes Phänomen einer maximal gegenwärtigen Jugend(sub)kultur in Erscheinung, sondern in Form von Klatschblättern und anderen Rauschmitteln, die eine traumatische Vergangenheit überlagern.

Neben der temporalen Dimension divergieren die Figuren zudem hinsichtlich ihrer topographischen Intentionalität. So strebt die Mutter nicht nur temporal zur Oberfläche, sondern auch räumlich. Bohrt der Erzähler in die Geschichte vor Ort, wünscht sich die Mutter explizit andere Oberflächen aufzusuchen und die Schweiz zu verlassen. (z.B. ET 72) Wird der Roadtrip von der Mutter als Flucht an ›neue Ufer‹ verstanden, inszeniert der Erzähler eine Reise über die Grenzen der Schweiz hinaus (in Form einer Täuschung) und funktionalisiert die Reise als Bewegung in die Tiefe der Zeit.

Das, was der Erzähler durchführen will, und seine Mutter zu unterbinden versucht, ist ein Graben nach familiärer Geschichte, nach verloren gegangener Tiefe. Die angebotene archäologische Methodik auf textueller Ebene, die über ein rhizomatisches

45 Der Protagonist ist allerdings offenkundig nicht so jung wie der Protagonist in *Faserland*. Die Relation behält in der Opposition zu seiner Mutter dennoch an Gültigkeit.

46 Was dazu führt, dass die Mutter ihren an Historizität und Familiengeschichte interessierten Sohn an der Oberfläche liegenlässt.

47 Die Konstellation (wissbegierige Jugend, schweigende Elterngeneration) ist in der Nachkriegsliteratur natürlich kein Novum, sondern fast schon Klischee.

48 Stephan, Felix: »Dreckiges deutsches Geld«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-eurotrash-faserland-rezension-1.5223773(letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

patchwork/re-sampling weit hinausreicht, verknüpft im Dialog beider Figuren Elemente verschiedener Zeitebenen und stellt einen Prozess generationenübergreifender Erinnerungskultur dar – Kracht-typisch ironisch gebrochen, überhöht, aber zu keiner Zeit (nur) oberflächlich.

Tobias Unterhuber differenziert korrekt zwischen der »Beschaffenheit der erzählten Welten« und »der uns präsentierten Perspektive«[49]: »Hier können wir unterscheiden zwischen dem Zugriff auf diese Welten durch die Protagonisten und der Idee der Textur mit der ›(Text-)Oberflächen als Verfahren gedacht werden können‹.«[50] Was heißt das nun für den literaturwissenschaftlichen Zugriff auf (zeitgenössische) Erzähltexte? Verstehen wir Literatur als Abstraktion (Paradigmenrückübersetzung) bzw. Konkretion (die realisierte ›narratio‹) unserer Welt im Sinne einer Modellbildung, dann fungiert das Textgedächtnis (als textuelles kulturelles Gedächtnis) als Abstraktion des realweltlichen kulturellen Gedächtnisses. Es exemplifiziert Historizität und Erinnerungsarbeit und speist sich selbst als kulturelles Artefakt in diesen Prozess ein.

Möglicherweise ist *Eurotrash* die logische Fortsetzung von *Faserland* im Sinne einer temporalen und ästhetischen Synthese. Die Verbindung zur eigenen familiären Identität und Schuld, die im deutsch(sprachig)en Raum als eine universelle anzusehen ist, läuft immer wieder in Gefahr verloren zu gehen. Astrid Erll fasst die Rolle als »Vermittlungsinstanzen und Transformatoren zwischen individueller und kollektiver Dimension des Erinnerns«[51] gut zusammen, wenn sie argumentiert, dass »persönliche Erinnerungen erst durch mediale Repräsentation und Distribution zu kollektiver Relevanz gelangen«[52]. Ganz gleich, ob man das Œuvre Krachts als Pop, Post-Pop oder Pop III auffasst, Risse in der Hochglanzfassade aus Konsumästhetik und Partyschilderung waren immer erkennbar.[53] Hat man sich nun zurück in die Tiefe gewagt?

Die Frage besteht weiterhin, ob aus einer struktural-semiotischen oder gar ontologischen Perspektive die Gedächtnis- und Erinnerungsformen, ohne Kategorienfehler zu begehen, miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Allerdings schreibt auch jeder Pop-Roman am kulturellen Gedächtnis mit.[54]

Außerdem wird eine Differenz, eine Dissonanz durch den Kontakt beider Figuren-Intentionen erzeugt. In *Eurotrash* knallt Nazi-Deutschland auf eine artifizielle Boulevard-Gegenwart. Das Spiel mit verschiedenen Realitäten, ihren Archiven

---

49 Unterhuber, Tobias: Kritik der Oberfläche, S. 146.

50 Ebd.

51 Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2017, S. 135.

52 Ebd.

53 Wobei an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben soll, dass sich Christian Kracht als Reisejournalist und selbstinszeniertem Weltbürger thematisch und ideell schon länger von der Konsumkultur der 1990er verabschiedet hat, auch wenn seinen im Axel Springer-Verlag veröffentlichten Reiseberichten natürlich weiterhin ein gewisser Snobismus anhaftet.

54 Weshalb der Pop-Roman auch nicht als Bruch mit der Erinnerungsliteratur verstanden werden kann. »Tatsächlich bleibt die Pop-Literatur, insofern sie ›ritisch, ironisch und/oder affirmativ‹ auf die Erinnerungsliteratur und deren Referenzfeld beziehungsweise allgemein auf die literarische Tradition ›bezogen‹ ist, diskursiv an diese gebunden.« (Bluhm, Lothar: »Popliteratur und Erinnerung«, S. 53.)

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und ihren Dissonanzen ist typisch für die »Methode Kracht«.[55] Das hauntologische Verfahren besteht nicht nur in einer Zukunftsverweigerung, sondern im immerwährenden Spuk eines düsteren kollektiven Gedächtnisses.

55 Die subversive Kraft liegt nicht nur in einem historischen, transgenerationalen Brückenschlag zwischen zwei Lebenswelten, politischen Systemen, zwei deutschsprachigen Staaten, sondern ebenso in ihrem Konflikt.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reiseliteratur revisited – Christiane Rösingers *Berlin-Baku*

Anna Seidel

»Rumfahrn
Waren wir schon in Frankfurt
Pause – nein, geht nicht
Dreh mal die Kassette um«[1]
Lassie Singers

Schon immer liebt Christiane Rösinger, die Grande Dame der Berliner Pop-Bohème, das »Rumfahrn«. Schon mit ihrer ersten Band, den Lassie Singers, besingt sie das Tourleben und die damit verbundenen langen Autofahrten, »am Kamener Kreuz links vorbei«[2]. Mit ihrer Ode an das Autofahren, als die man *Berlin-Baku. Meine Reise zum Eurovision Song Contest*[3] durchaus lesen kann, schließt sie genau hier an. In dem ›Reise-Buch‹, wie es seine Verfasserin klassifiziert,[4] erklärt Rösinger, dass ihr das Autofahren nicht bloß irgendeine Form der Fortbewegung ist. Es ist ihr die allerliebste:

> »Die Fernreise mit dem Auto ist inzwischen schon etwas ganz Exotisches – warum den langen Landweg nehmen, wenn man nach zwei Stunden Flugzeit schon die europäischen Traumstrände und Hauptstädte erreichen kann, denkt sich der autoferne Mensch. Dabei ist die tagelange, wochenlange Autoreise über Länder- und Zeitgrenzen doch die Königsdisziplin der Autofahrer.« (BB 11)

Dass Christiane Rösinger sich also mit dem Auto über »Länder- und Zeitgrenzen« hinweg auf den Weg von Berlin nach Baku macht, liegt nicht an der damals schon ein erstes Mal verschobenen Eröffnung des BER-Flughafens. Sie ist vermutlich nie Billigflieger-Jetsetterin gewesen, aber immer schon »begeisterte Autofahrerin!« (BB 9) Überhaupt will Rösinger gar keinen Urlaub in Baku machen, es geht ihr vor allem um die Reise,

1 Lassie Singers: »Hamburg«. Auf: *Sei Á Gogo* (1993).

2 Ebd.

3 Rösinger, Christiane: Berlin-Baku. Meine Reise zum Eurovision Song Contest. Frankfurt: Fischer 2013, S. 10. Seitenzahlen werden folgend im Fließtext in Klammern mit der Sigle BB angegeben.

4 Vgl. LettraTV: 10 Fragen an Christiane Rösinger, https://www.youtube.com/watch?v=YVM1jEhd4Cw (letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als sie sich im Frühjahr 2012 gemeinsam mit ihrer Begleitung, der Filmkomponistin Claudia Fierke, in einem alten VW-Bus auf den Weg gen Osten macht. Der Untertitel ihres Buches verrät es längst: Anlass ist der 57. Eurovision Song Contest (ESC), ›formerly known as‹ Grandprix Eurovision de la Chanson, der in jenem Jahr eben genau dort stattfindet: in Baku, der »Hauptstadt dieses seltsamen Landes, von dem keiner so richtig wusste, wo es eigentlich liegt.« (BB 8)

Ihr Status als Pop-Bohèmienne und der Reiseanlass irritieren nur auf den ersten Blick. Da ist auf der einen Seite die Coolness des prekären, selbstorganisierten Undergrounds, den Rösinger in ihren Memoiren *Das gute Leben* so ausführlich beschrieben hat:

> »Unsere bewährte Devise heißt ›prima leben und sparen‹, sich durchschlagen, ohne sich allzu sehr anstrengen und verstellen zu müssen. […] [A]lles, was wir tun, ist […] hochspezialisierte Arbeit: Sich informieren, schreiben, Projekte machen, Kultur schaffen, vernetzen, eine Band haben, Kinder großziehen, ausgehen. Bezahlt wird das natürlich nicht.«[5]

Auf der anderen Seite ist da ein eindrucksvolles Pop-Großevent auf einer gigantischen Bühne mit Künstler:innen, die sich »im fließenden Seidenmini mit windmaschinenbewegter Schleppe« (BB 6) durchaus ›sehr anstrengen‹.

Auf den zweiten Blick erschließt sich dann aber doch die Begeisterung mit der sich die »Low-Fidelity-Boheme«[6], wie Rösinger ihre Szene beschreibt, dem ESC hingibt. So lassen sich zwischen all dem exaltierten Pomp auch universal tolle Momente finden, etwa der süße Charme, mit dem France Gall 1965 *Poupée de Cire, Poupée de Son* singt oder der allerpoppigste Pop von Abba. Den Auftritt der Schwed:innen mit *Waterloo* 1974 beschreibt Rösinger entsprechend als »ein Pop-Erweckungserlebnis. […] Es war ein ästhetischer und musikalischer Bruch mit dem zuvor Dagewesenen.« (BB 25) Der Grandprix, für die damals Dreizehnjährige ein »schöne[s], archetypische[s] Samstagabend-Fernseherlebnis[…]« (BB 24), erweckt im Jahr 2012 in seiner Reinkarnation als ESC »[e]in sehnsüchtiges Gefühl, nennen wir es Reiselust« (BB 8).

Routiniertes Reisen

Das Pop-Spektakel ESC dient also als Reiseanlass und reisen, das bedeutet für die Lo-Fi-Bohème schon seit Jack Kerouacs *On the Road* (1957) eben nicht, den Billigflieger zu besteigen,[7] sondern im Van auf Tour zu gehen: »Das Fahren ist doch immer das Schönste.«[8]

---

5 Christiane Rösinger: Das gute Leben. Frankfurt: Fischer 2008, S. 189.

6 Rösinger: Das gute Leben, S. 189.

7 Und da, wo es sich nicht vermeiden lässt, sorgt der Billigflieger bisweilen eher für Unmut. So beschreibt Ja, Panik-Musiker und Rösinger-Freund Andreas Spechtl in einem anderen Reisetagebuch, wie er »lustlos an einer Laugenstange [kaut] und […] wässrigen Air-Berlin-Kaffe« schlürft (Andreas Spechtl: Alexandria, Kairo, Khartoum – ein Reisebericht. In: Die Gruppe Ja, Panik: Schriften. Erster Band. Wien: Nein, Gelassenheit 2011, S. 29-82, hier S. 33).

8 Rösinger: Das gute Leben, S. 107.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

So eine Tournee bedeutet gewissermaßen routiniert zu reisen. In einer beliebig langen Zeitspanne wiederholen sich tagtäglich, organisiert mit Hilfe eines Intinerariums, dem Tourrider, dem »Ding, wo die Wegbeschreibung drin ist«[9], die immer gleichen Aktivitäten, die sich zwischen den beiden Pop-Räumen, der Bühne und der Autobahn, abspielen.

Für Thees Uhlmann, noch so einer Lo-Fi-Bohème-Figur, wird die sich ja immerhin maximal vom Einerlei daheim unterscheidende Routine in seinen *Tocotronic-Tourtagebüchern* zum Schreibanlass. Auch seine Mitreisenden mögen das: »Auf das lange Rumsitzen und Warten auf das Nichts angesprochen sagt Rockmaschine Jan Müller: ›Yes, sis is the Rock'n'Roll life, but I like it that way.‹«[10] Abseits der allabendlichen Konzerte eröffnet das Tourtagebuch Einblicke in den Musiker:innen-Alltag *en route*.[11] Mit Blick auf Uhlmanns Tagebücher aus seiner Zeit als Roadie für die Gruppe Tocotronic beschreibt Sebastian Berlich diesen zunächst online veröffentlichten, »fortlaufenden Tourbericht« als einen Pop-Text mit »Nähe […] zur Liste, der Milieustudie«[12]. Bei allem Rock'n'Roll ist das Tagebuch auch für die Pop-Gruppe vor allem serielle Chronik, selbst dann, wenn sich wie in Uhlmanns Fall »Abweichungen von der Dokumentation«[13] ergeben, wie es Berlich beschreibt. Neben »das Spiel mit dem Behind-The-Scenes-Authentizitätsversprechen« tritt »das Ausstellen des Lebens im Loop«[14], das jeden Abend im Spektakel eines Konzerts gipfelt – zumindest versuchsweise, zumindest idealiter.

Davon, dass diese Konzerte auch mal nicht besonders gut besucht sind, berichtet zum Beispiel die Gruppe Ja, Panik, die inzwischen längst zum Rösinger-Freundeskreis zählt, in ihren Band-Memoiren mit dem Titel *Futur II*:

> »Nackt in Pfarrkirchen? Ja, schon. Es war die betrunken aufgestellte Devise dieser Tour, jedes Konzert mit weniger als 50 Zahlenden nackt zu spielen. Ein Akt des Trotzes, der Erfolglosigkeit stolz unsere blanken Ärsche ins Gesicht zu halten. Das haben wir dann auch gemacht, ein einziges Mal hat es so weit kommen müssen.«[15]

Zum Spektakel im MacCannell'schen Sinn taugt so eine Aktion natürlich auch bei vergleichsweise kleinem Publikum in der provinziellen Kleinstadt – und vielleicht gerade dort. Solange die Band als Ikone gemeinschaftlich von der Produktions- wie der Rezeptionsseite ›hochgehalten‹ wird, funktioniert es, ob sie nun angezogen ist oder nackt.[16]

---

9 Uhlmann, Thees: Wir könnten Freunde werden. Die Tocotronic-Tourtagebücher. Mainz: Ventil 2000, S. 8.

10 Ebd., S. 9.

11 Einschlägig und in seiner selbstverlegten Erst- und Zweitauflage längst vergriffen ist hierzu: Henry Rollins: Get in the Van – on the Road with Black Flag. Los Angeles: 2.13.61 1994.

12 Sebastian Berlich: Von Abba bis Zappa. Gegenwart und Archiv in Popliteratur und -Musik. Auf: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=25874&ausgabe=201908 (letzter Abruf 31.01.2022).

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Die Gruppe Ja, Panik: Futur II. Berlin: Verbrecher Verlag 2016, S. 24.

16 Vgl. MacCannell, Dean: Sights and Spectacles. In: Paul Bouissac/Michael Herzfeld/Roland Posner (Hg.): Iconicity: Essays on the Nature of Culture. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1986, S. 421-435.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Fahrt auf der Autobahn hat weniger Spektakel-Potential, taugt aber vor allem im deutschsprachigen Raum immerhin zum Mythos, wie Moritz Baßler beschreibt:

> »Die Autobahn ist nämlich vor allem auch das, was an Deutschem nun wiederum in Amerika zum Popmythos geworden ist, zum einen direkt: ein Freeway voller Porsches und Mercedes Benz, auf dem man unbegrenzt schnell fahren kann (und nicht nur 55 mph), zum anderen aber auch vermittelt durch einen der ganz wenigen deutschen Pop-Acts, die in den USA erfolgreich waren: die technoide Prä-Elektropop-Formation Kraftwerk mit ihrem Hit ›Autobahn‹ von 1974.«[17]

Nun findet so eine Tour in der Regel nicht im Porsche statt – dennoch, der Mythos trägt sich, wie Baßler zeigt, unter anderem dank des Songs *Nur ein Traum* der Gruppe Trio weiter: »was bleibt ist die Autobahn/der alte VW/und ich allein die Hand an der Knüppelschaltung«[18]. Am Ende gehört Porsche ohnehin auch zur Volkswagen-Gruppe. Für Baßler setzt schon der VW von Trio (»alt und klapprig«) »den deutschen Traum von Freiheit als Schwundstufe der amerikanischen Szene.«[19] Rösingers und Fierkes Volkswagen muss als weitere Schwundstufe – oder als Lo-Fi-Version des Mythos – verstanden werden. Sie finden ihn auf einem »Areal voller Autowracks, Busse, windschiefer Bretterbuden und Aluminiumverschläge« bei den »guten Libanesen von Lichtenberg« (BB 21), so die entsprechende Kapitelüberschrift. Das Autofahren wird hier mit noch einer ganz anderen für die jüngere deutsche Geschichte spezifischen Reiselust aufgeladen: den Gastarbeiterrouten, die Rösinger in ihrem Reisetagebuch verschiedentlich thematisiert.

Rösinger kann auf diverse Tourneen mit ihren Bands, den Lassie Singers und Britta, sowie solo mit Musik oder anlässlich diverser Buchveröffentlichungen zurückblicken. Auch sie hat über diese Alltagsflucht in das Leben in einem anderen Loop, über die »übliche[] Rockroutine« längst geschrieben: Es »ist auf Tour jeder Tag mit Kilometern und Erlebnissen gefüllt.«[20] Für ihren Plan, zum ESC nach Baku zu fahren, erfindet Rösinger schließlich ein Hybrid aus Reisen und Touren: »Es ist wie eine sehr schlecht gebuchte Tour: zwei Auftritte in acht Ländern und dazwischen sehr große Strecken.« (BB 35)

Ungefähr ein Jahr lang hatte Rösinger den Trip nach Baku geplant. Am 9. Mai 2012 – also dem Jahrestag der bedingungslosen Kapitulation der Wehrmacht am Ende des Zweiten Weltkriegs – sollte es schließlich losgehen zu dem Event, bei dem es seit seiner Premiere 1956 »auch um das Grenzüberschreitende geht, um die Idee eines Europas, das im Sangeswettstreit vereint ist« (BB 12). Die Reiseroute sollte sie und ihre Begleitung im VW-Bus »[u]ntenrum« entlangführen, also »über Tschechien – Slowenien – Ungarn – Serbien – Bulgarien – Istanbul, dann an der türkischen Schwarzmeerküste entlang

17 Baßler, Moritz: »›Watch out for the American Subtitles‹ Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor dem angelsächsischen Paradigma«. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hg.): Text + Kritik 10, Sonderband: Pop-Literatur. Edition text + kritik: München 2003, S. 279-292, hier S. 290.

18 Trio: »Nur ein Traum«. Auf: *Trio* (1981).

19 Baßler, Moritz: Western Promises: Pop-Musik und Markennamen. Bielefeld: transcript 2019, S. 123. Zu Autos und zur Autobahn allgemein siehe v.a. S. 111-135.

20 Rösinger: Das gute Leben, S. 109.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nach Georgien und Aserbaidschan« (BB12). Rösingers Reise wird zur motorisierten Metapher für kulturelle Völkerverständigung via Pop.[21]

Ein bisschen Goethe…

Passend dazu treten Christiane Rösinger und Claudia Fierke sowohl im »Kapellhaus«, dem deutsch-aserbaidschanischen Kulturverein in Baku, (vgl. BB 199) als auch im Goethe-Institut in der georgischen Hauptstadt Tiflis auf – »wir hatten uns quasi selbst eingeladen, und es hatte seltsamerweise auch geklappt« (BB 157). Was Rösinger hier verwundert feststellt, ist so ungewöhnlich nicht. Regelmäßig werden weltweit deutschsprachige Bands und Künstler:innen in die vielen Goethe-Institute eingeladen, um kultur- und sprachvermittelnde Workshops und Konzerte zu geben.

Mit ihrem vermeintlichen Status als ›deutsche Kulturbotschafter:innen‹ scheinen sich zumindest all diejenigen gleichermaßen schwerzutun, die mit Rösinger als Lo-Fi-Bohème beschrieben werden können. Wie Philipp Wulf in seinem Tourtagebuch einer durch das Goethe-Institut geförderten China-Reise beschreibt, fragt sich zum Beispiel die Gruppe Messer im Jahr 2014

> »was es eigentlich bedeutet, vom Goethe Institut als deutschsprachige Rockband nach China geschickt zu werden. Macht uns das schon zu Vertretern einer deutschen Kulturtradition? Einer solchen, der wir uns gar nicht zugehörig fühlen können, wenn wir uns einer deutschen Musiktradition doch gar nicht verbunden sehen, ja sogar der Umgang mit Sprache bisweilen eher dem mit einer Fremdsprache gleichkommt.«[22]

Statt nun aber diese Art des Reisens ausschließlich in ein Kolonialisierungs-, beziehungsweise Missionierungs-Paradigma einzuordnen, kommen zumindest die, von deren Reisen wir dann in unterschiedlicher Ausführlichkeit in solchen Tourtagebüchern lesen können, zu dem Schluss, dass die potentielle metaphorische Grenzüberschreitung, die mit der physischen einhergeht, sowie die »Neugier auf die große, weite Welt und [der] Wille[] zum Austausch und Perspektivwechsel«[23] die schwerer wiegenden Argumente sind. Überhaupt wird die kritische Perspektive auf den eigenen Status mit der physischen Überschreitung nationaler Grenzen nicht abgelegt, wie etwa ein Blick in das im Vergleich zum Messer-Tagebuch ausführliche Reisetagebuch der Gruppe Ja, Panik zeigt, die vom Goethe-Institut nach Ägypten und in den Sudan eingeladen werden.

---

21 Dass das Ziel an dieser Stelle nicht inmitten Europas liegt, sondern im vorderasiatischen Aserbaidschan, sollte nicht weiter stören. Obwohl der ESC eine genuin europäische Veranstaltung ist, übertritt er diese geographischen Grenzen bisweilen, so etwa 1979, 1999 und 2019, als er jeweils in Israel stattfindet – zwei Mal in Jerusalem, einmal in Tel Aviv. Weitaus kurioser ist vermutlich, dass seit 2015 auch Australien teilnehmen darf.

22 Wulf, Philipp: »Messer in China – Tourblog, Teil 1«. Auf: https://www.vice.com/de/article/65pgen/messer-in-china-tourblog (letzter Abruf 31.01.2022).

23 Ebd. Obwohl Wulf tatsächlich die historische Linie zur deutschen Kolonial- und Missionsgeschichte zieht, weil Qingdao, einer der Tourstopps, ehemalige deutsche Kolonialstadt ist, die für ihn »von besonderer Bedeutung ist, weil dort mein Großvater geboren und aufgewachsen ist, als Kind eines deutschen Missionars.« (Ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sänger und Gitarrist Andreas Spechtl schreibt: »[I]ch werde mich nicht leugnen können und nach dem aussehen, was ich bin, ein dünnes, weißes white trash kid. Oder vielleicht auch wie ein schwuler Kolonialherr? Ich bin gespannt.«[24] Es wird eingeordnet, hinterfragt, diskursiviert – das zeichnet den Diskurspop aus.

Immer geht es den hier zitierten Pop-Reisenden neben dem Abenteuer der Reise in bis dato unbekannte Regionen um ein produktives Gefühl von Fremdheit, eine Fremdheit, die von den reflektierteren Akteur:innen gern aufgesucht wird, seit Pop auf Deutsch sich nicht mehr als ›das Andere‹ vor dem »angelsächsischen Paradigma« behaupten muss und aber zwischenzeitlich als entkrampfter, entpolitisierter Pop II daherkommt, wie man ihn eigentlich ablehnt.[25] Das Reisen dient auch der Selbstreflexion: »Das ist der Vorteil, wenn man noch nicht so viel herumgekommen ist – man kann immer wieder innerlich ein verwundertes ›Hier war ich ja noch nie!‹ ausrufen«, das ist die »kleine Reiseeuphorie« (BB 39), ausgelöst durch das Befahren von Neuland.

Neben Reisekoordinaten, für die Google Maps eigens ›überlistet‹ werden musste, weil es die politischen Konflikte und die deswegen »unpassierbare[] Türkei-Armenien-Strecke« (BB 15) nicht berücksichtigen will, ordnet Rösinger ihr Erleben entlang der Menschen ein, die sie und Fierke im Rahmen ihres Trips nach Baku treffen. Die Liste beginnt schon mit Menschen, die die beiden vor der eigentlichen Abreise treffen, wie ein Blick auf die Kapitelüberschriften im Inhaltsverzeichnis zeigt. Die Einordnung der Reisebegegnungen changiert zwischen namentlich gekennzeichneten persönlichen Kontakten und solchen, die allgemeiner typisiert werden. Rösinger und Fierke treffen unter anderem »Verbrecherische Autohändler«, »Die guten Libanesen von Lichtenberg« und schließlich unterwegs nach Baku dann »Männer, die auf Ziegen starren«, »Ebru und Maria«, »Emine und Tünya«, »Wassili«, »Die Dresdner«, »Auslandsdeutsche und Deutsche im Ausland«, »Aserbaidschanische Cowboys« sowie »Die unbeholfenen Gastwirte«. (BB o. P. [S. 223-224]).

Das für Reisen typische Fremdheitsgefühl lässt sich längst nicht exklusiv entlang der Begegnungen mit Menschen anderer Nationalitäten erzählen. Am Ende sind es vor allem »Auslandsdeutsche und Deutsche im Ausland«, die für Befremden sorgen. »Die Dresdner« im georgischen Kasbegi wie auch die »professionellen Auslandsdeutschen, die in Tiflis an Schulen unterrichteten, bei Hilfsorganisationen arbeiteten oder Reiseunternehmen betreuten oder sonst was hier zu tun hatten.« (BB 157) Sie zeichnen sich Rösinger zufolge trotz ihres vermeintlichen Status als Weitgereiste vor allem durch

24 Spechtl: Alexandria, Kairo, Khartoum, S. 34.

25 Die ursprüngliche Notwendigkeit der Behauptung deutschsprachiger Popmusik vor der angloamerikanischen Vorlage hat Baßler hier beschrieben: »Watch out for the American Subtitles«. Als Pop II beschreibt Diedrich Diederichsen – zunächst einmal unabhängig von seiner Herkunft – einen konsensuellen Pop, der die Hegemonie nicht (mehr) in Frage stellt, anders als der durchaus politische Pop I (vgl. Diedrich Diederichsen: »Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch«. In: Marcel Hartges/Martin Lüdke/Delf Schmidt (Hg.): Pop – Technik – Poesie. Hamburg: Rowohlt 1996, S. 36-44 und ders.: »Ist was Pop?« (1997). In: Ders.: Der lange Weg nach Mitte. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999, S. 272-286). Frank Apunkt Schneider plädiert vor allem in Anbetracht dieser Entpolitisierung, dieser Entkrampfung von deutschsprachigem Pop, für eine (erneute) »Ästhetik der Verkrampfung« (Frank Apunkt Schneider: Deutschpop halt's Maul! Für eine Ästhetik der Verkrampfung. Mainz: Ventil 2015).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mangel an kultureller Sensibilität aus, was sich unter anderem in antisemitischen und antiziganistischen Äußerungen niederschlägt. (Vgl. BB 137-138, 158) Überhaupt dürfe man sich »von diesen professionellen Auslandsdeutschen nicht allzu viel Anregung oder Aufklärung über das Gastland erwarten.« (BB 157)

Ausnahmen sind die Mitarbeiter:innen des Goethe-Instituts, denn die »liebten Tiflis natürlich, rühmten die Schönheit und Kultiviertheit Georgiens« (BB 15), bemitleiden Rösinger und Fierke dann aber doch, weil es für sie anschließend ins angeblich weitaus weniger kultivierte Aserbaidschan geht.[26]

Enjoy the real thing

Trotzdem, die 4800 km entfernte Stadt Baku ebenda, in Aserbaidschan, bleibt das Ziel der Reise – mit allen Widersprüchen, die Rösinger produktiv einzuordnen weiß. Auch, wenn sie und Fierke individuell unterwegs häufig Neuland betreten, egal ob sie in Istanbul, Bordschomi oder eben Baku Halt machen und obwohl das »Navigationsgerät […] sich nur bis zur bulgarischen Grenze aus[kannte]« (BB 53), Coca-Cola war immer schon vor ihnen da. So folgt auf ein unangenehmes Gespräch mit »Botschafterinnen Jehovas« unmittelbar die Erlösung in Form der koffeinhaltigen Limonade, die im georgischen Bordschomi wie wohl überall auf der Welt mit dem ultimativen Versprechen lockt: »Erleichtert […] kehrte ich im Holzhaus-Lokal des Kurparks ein, bestellte zur Belohnung Chatschapuri und Coca-Cola und genoss meine Freiheit.« (BB 119)[27] An der europäisch-asiatischen Peripherie gilt: Kurpark und Coca-Cola, Coca-Cola und der georgische Nationalsnack Chatschapuri, ein überbackenes Käsebrot, können in friedlicher Gemeinschaft miteinander co-existieren.

Allerdings wird nicht jedes Pop-Versprechen in Rösingers Reisetagebuch *Berlin-Baku* so selbstverständlich eingelöst, wie das Freiheitsversprechen durch Autobahn und Coca-Cola. Dem eigentlichen Höhepunkt der Reise, der Live-Show zum European Song Contest-Finale »mit Pyrotechnik und großem Brimborium« (BB 211), bleiben sie und ihre Begleitung nämlich fern. Das absolute Spektakel in der Crystal Hall in Baku erleben sie gar nicht: »Da das Pressezentrum hinter der großen Halle liegt, bekommt man von der Stimmung dort nichts mit, wir sehen nur die Fernsehbilder auf der großen Leinwand.« (BB 215) Von der Gemütlichkeit daheim mit »›Salzstengele‹ und ›Erdnusswürmle‹« (BB 24) hat das derweil auch nichts. Für Rösinger geht es aber überhaupt nicht um das Entweder-oder: Pop-Bohème oder ESC, Sofa-Gemütlichkeit oder Bühnen-Spektakel – in *Berlin-Baku* steht all das gleichberechtigt nebeneinander wie Chatschapuri und Coca-Cola. Vom Autofahren als ultimativem Fortbewegungsmittel abgesehen, geht es Rösinger nicht um die für Pop so typischen absoluten Geschmacksurteile. Ihre finale Liste umfasst entsprechend auch nicht *Top of the Pops*, sondern all

26 Auch bei Rösinger kommt die Kritik am ESC-Austragungsort 2012, Baku, zur Sprache und zwar schon vor der Abfahrt: »In den ersten Monaten des Jahres 2012 tauchten in der Presse einzelne Stimmen auf, die angesichts der undemokratischen Verhältnisse in Aserbaidschan einen Boykott des ESC forderten.« (BB 30).

27 Coca-Cola in Istanbul vgl. ebd., S. 105. In Baku vgl. ebd., S. 175-176.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das, was ausgespart werden musste. Rösinger füllt lieber weiter das Reise-Paradigma und listet im »Epilog« auf, »[w]as wir alles nicht gesehen, wo wir überall nicht angehalten, was wir alles nicht erlebt haben« (BB 220). Diese Ziele müssen nach vier Wochen im VW also vorerst unerreichbar bleiben, weil der Alltag in Berlin die Reisenden zurückruft. Damit die Post-Tour-Depression nicht ganz so heftig ausfällt, bleibt, frei nach Trio, nur die Autobahn. Daran hält Rösinger auch nach der Buchveröffentlichung fest: »Man kommt mit dem Auto wirklich sehr, sehr, sehr weit. Man muss einfach losfahren, das kann ich sehr empfehlen.«[28]

28 LettraTV: 10 Fragen an Christiane Rösinger. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=YVM1jEhd4Cw(letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Pop III«

Literatur

Améry, Jean: Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. Stuttgart: Klett-Cotta 2004.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 2018.

Balzer, Jens: Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik. Hamburg: Edition Körber 2019.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Berlin: Suhrkamp 1989.

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. München: Beck 2002.

Ders.: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Marburg: Francke Verlag 2005.

Ders.: Western Promises. Pop-Musik und Markennamen. Bielefeld: transcript 2019.

Ders.: »Benjamin v. Stuckrad-Barre: Soloalbum (1998)«. In: Ders./Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 524-537.

Ders.: »Definitely Maybe. Das Pop-Paradigma in der Literatur«. In: Pop. Kultur und Kritik 4 (1/2015), S. 104-127.

Ders.: »Einleitung. New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur.« In: Ders. (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt: Francke 1995.

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

Ders.: »Was nicht ins Archiv kommt. Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion«. In: Daniel Tyradellis/Burkhardt Wolf (Hg.): Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten. Frankfurt u.a.: Peter Lang 2007, S. 61-75.

Ders.: »›Watch out for the American subtitles!‹ Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma«. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hg.): Text + Kritik 10, Sonderband: Pop-Literatur. Edition text + kritik: München 2003, S. 279-292.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bempeza, Sofia: »Die Kehrseite der Medaille. Popkultur und ›Subversion‹ im Kontext der Neuen Rechten«. In: Tobias Gerber/Katharina Hausladen (Hg.): Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion. Wien: Turia + Kant 2017, S. 62-78.

Beregow, Elena: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«. In: Pop. Kultur und Kritik 7 (2/2018), S. 154-173.

Bessing, Joachim: Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: Ullstein 1999.

Birgfeld, Johannes/Claude D. Conter: Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.

Bluhm, Lothar: »Popliteratur und Erinnerung – Kritische Anmerkungen zu einer topischen Entgegensetzung«. In: Carsten Gansel/Pawel Zimniak (Hg.): Das ›Prinzip Erinnerung‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: V&R 2010, S. 47-57.

Bronner, Stefan: »Tat Tvam Asi – Christian Krachts radikale Kritik am Identitätsbegriff«. In: Hans-Joachim Schott/Stefan Bronner: Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen. Bamberg: University of Bamberg Press 2012.

Büsser, Martin: »Popkultur und Politik – ein schwer bestimmbares Verhältnis. Pop als linker Mythos 1968 und die Popkultur«. In: Ders.: Music Is My Boyfriend. Texte 1990-2010. Mainz: Ventil 2018, S. 157-170.

Derrida, Jacques: Marx‹ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt: Suhrkamp 2004.

Die Gruppe Ja, Panik: Schriften. Erster Band. Wien: Nein, Gelassenheit 2011.

Dies.: Futur II. Berlin: Verbrecher Verlag 2016.

Diederichsen, Diedrich: Politische Korrekturen. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1996.

Ders.: Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.

Ders.: »Alles ist Pop. Was bleibt von der Gegenkultur?« In: Süddeutsche Zeitung vom 08./09. August 1998, S. 14.

Ders.: »Deutschland – Noiseland«. In: Geräusche für die 90er. Hamburg: Zickzack 1990, o.S. [Text auf Schallplattenhülle].

Ders.: »Die Auflösung der Welt. Vom Anfang und Ende«. In: Ders./Dick Hebdige/Olaph-Dante Marx: Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Hamburg: Rowohlt 1983, S. 165-188.

Ders.: »Die Licence zur Nullposition«. In: taz vom 07.08.2000, S. 13.

Ders.: »Ist was Pop?« In: Ders.: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999, S. 272-286.

Ders.: »Higher and higher – Aufbruch, Geschichte, Loop. Fortschritt und Pop-Musik«. In: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): Kunst Fortschritt Geschichte. Berlin: Kadmos 2006, S. 120-129.

Ders.: »Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch«. In: Marcel Hartges/Martin Lüdke/Delf Schmidt (Hg.): Pop – Technik – Poesie. Hamburg: Rowohlt 1996, S. 36-44.

Ders.: »The Kids Are Not Alright. Abschied von der Jugendkultur«. In: Spex 13 (11/1992), S. 28-34.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ders.: »The Kids are not alright, Vol. IV – Oder doch? Identität, Nation, Differenz, Gefühle, Kritik und der ganze andere Scheiß«. In: Ders.: Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-93. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 253-283.

Ders.: »Wohlklang in einem etwas anders sozialisierten Ohr«. In: Süddeutsche Zeitung vom 03. August 2009, S. 12.

Ders.: »Zehn Thesen zu Subversion und Normativität«. In: Tobias Gerber/Katharina Hausladen (Hg.): Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion. Wien: Turia + Kant 2017, S. 53-61.

Dietl, Helmut/von Stuckrad-Barre, Benjamin: Zettl. Unschlagbar Charakterlos. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.

Drügh, Heinz: »›… und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen.‹ Christian Krachts Roman ›1979‹ als Ende der Popliteratur?« In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 57 (1/2007), S. 31-51.

Eco, Umberto: »Einleitung«. In: Ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt: Fischer 1984, S. 15-35.

Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2017.

Fisher, Mark: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft. Berlin: Edition Tiamat 2015.

Ders.: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative. Eine Flugschrift. Hamburg: VSA 2013.

Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München: Kindler 1992.

Geer, Nadja: »Pop, Pose und Postdemokratie«. In: Thomas Düllo/Florian Halder/Holger Schulze (Hg.): Was erzählt Pop? Berlin: Lit 2018, S. 136-152.

Dies.: »Selfing Versus Posing«. In: Pop. Kultur und Kritik 5 (1/2016), S. 124-134.

Gerber, Tobias/Hausladen, Katharina: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion. Wien: Turia + Kant 2017, S. 9-17.

Gerhardt, Daniel: »Kartoffelsalat zum 3. Oktober«. In: Leander Steinkopf (Hg.): Kein schöner Land. Angriff der Acht auf die schöne Gegenwart. München: Beck 2019, S. 177-203.

Geulen, Eva: »Und weiter. Anmerkungen zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit deutscher Popliteratur«. In: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): Kunst Fortschritt Geschichte. Berlin: Kadmos 2006, S. 133-147.

Glawion, Sven/Nover, Immanuel: »Das leere Zentrum. Christian Krachts ›Literatur des Verschwindens‹«. In: Alexandra Tacke/Björn Weyand (Hg.): Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln: Böhlau 2009, S. 101-120.

Goer, Charis: »Einleitung. Diedrich Diederichsen. Ist was Pop? (1999)« In: Dies./Stefan Greif/Christoph Jacke (Hg.): Texte zur Theorie des Pop. Stuttgart: Reclam 2013, S. 242-243.

Goetz, Rainald: Rave. Frankfurt: Suhrkamp 1998.

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

Grabienski, Olaf/Huber, Till/Thon, Jan-Nöel (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grabienski, Olaf: »Christian Kracht: Faserland (1995)«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 509-523.

Greenblatt, Stephen J./Cackett, Robin: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin: Wagenbach 1990.

Gropp, Petra: Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945. Bielefeld: transcript 2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich: »Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche«. In: Robert Weimann/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Postmoderne – globale Differenz. Frankfurt: Suhrkamp 1991, S. 366-369.

Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009. Bielefeld: transcript 2009.

Ders.: »Die verspätete Wende in der Kultur der 199er Jahre«. In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Nöel Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 13-26.

Heilbrunn, Jacob: »Der Ernst des Lebens. Ein Abgesang auf die deutsche Popliteratur«. In: SZ-Magazin vom 05. Oktober 2001, S. 14.

Heiser, Jörg: Doppelleben. Kunst und Popmusik. Hamburg: Philo Fine Artes 2015.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv 1996.

Holert, Tom: »Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst«. In: Pop. Kultur und Kritik 6 (1/2015), S. 128-147.

Illies, Florian: Generation Golf. Eine Inspektion. Frankfurt: Fischer 2001.

Irmschler, Paula: Superbusen. Berlin: Ullstein 2020.

Jameson, Frederic: »Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«. In: Andreas Huyssen/Klaus Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek: Rowohlt 1986, S. 45-102.

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

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

Kracht, Christian: 1979. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.

Ders.: Der gelbe Bleistift. München: DTV 2002.

Ders.: Eurotrash. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021.

Ders.: Faserland. München: DTV 2012.

Ders. (Hg.): Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader. Stuttgart: DVA 1999.

Krause, Anett: Die Geburt der Popliteratur aus dem Geist ihrer Debatte. Elemente einer Epochenkonstruktion im Normalisierungsdiskurs nach 1989. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2015.

Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin/Bosten: De Gruyter 2014.

Ders.: »Von Pop zu Post-Pop. Camp als Subversion in den Romanen Joachim Bessings«. In: Dominic Büker/Haimo Stiemer (Hg.): Social Turn in der Literatur(wissenschaft). Weilerswist: Velbrück 2017, S. 51-78.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien: Passagen Verlag 1999.

MacCannell, Dean: »Sights and Spectacles«. In: Paul Bouissac/Michael Herzfeld/Roland Posner (Hg.): Iconicity: Essays on the Nature of Culture. Tübingen: Stauffenburg 1986, S. 421-435.

Menke, André: Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren. Bochum: Posth 2010.

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

Müller, Wolfgang G.: »Ironie«. In: Harald Fricke et al. (Hg.): Reallexikon der Literaturwissenschaft. Berlin/New York: De Gruyter 2007.

Niermann, Ingo: »Oberfläche«. In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Nöel Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 227-229.

Penke, Niels/Schaffrick, Matthias: Populäre Kulturen zur Einführung. Hamburg: Junius 2018.

Podewski, Madleen/Scherer, Stefan/Frank, Gustav: »Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ›kleine Archive‹«. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 34 (2/2009), S. 1-45.

Pordzik, Ralph: »Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts ›Imperium‹«. In: Zeitschrift für Germanistik 23 (3/2013), S. 547-591.

Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin/New York: De Gruyter 2010.

Ders.: »Diedrich Diederichsen und die Pop I/Pop II-Periodisierung«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 72-83.

Raulff, Ulrich: »Sie nehmen von den Lebendigen. Ökonomien des literarischen Archivs«. In: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten. Berlin: Kadmos 2009, S. 223-233.

Raunig, Gerald: Dividuum. Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution. Wien: Tranversal 2015.

Regn, Gerhard: »Postmoderne und Poetik der Oberfläche«. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne. Stuttgart: Steiner 1992, S. 52-74.

Reynolds, Simon: Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz: Ventil 2012.

Rollins, Henry: Get in the Van – on the Road with Black Flag. Los Angeles: 2.13.61 1994.

Rösinger, Christiane: Das gute Leben. Frankfurt: Fischer 2008.

Dies.: Berlin-Baku. Meine Reise zum Eurovision Song Contest. Frankfurt: Fischer 2013.

Scheller, Jörg: »Prop. Pop I-V und die Poptheorie als paradoxer Barbar«. In: Pop. Kultur und Kritik 6 (1/2017), S. 110-131.

Schneider, Frank Apunkt: Deutschpop halt's Maul! Für eine Ästhetik der Verkrampfung. Mainz: Ventil 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schumacher, Eckard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt: Suhrkamp 2003.
Ders.: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (1/2003), S. 18-30.
Ders.: »Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte«. In: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): Kunst Fortschritt Geschichte. Berlin: Kadmos 2006, S. 157-166.
Ders.: »Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2)«. In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 53-67.
Ders.: »›Tristesse Royale‹. Sinnsuche als Kitsch.« In: Wolfgang Braungart (Hg.): Kitsch. Faszination und Herausforderungen des Banalen und Trivialen. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 197-211.
Ders.: »Vergangene Zukunft. Repetition, Rekonstruktion, Retrospektion«. In: Merkur 69 (2015), S. 58-64.
Seeßlen, Georg: Is This The End? Pop zwischen Befreiung und Unterdrückung. Berlin: Edition Tiamat 2018.
Ders.: Trump! Populismus als Politik. Berlin: Bertz + Fischer 2017.
Seidel, Anna: Retroaktive Avantgarde. Manifeste des Diskurspop. Göttingen: V&R 2022.
Shakespeare, William: Hamlet. Stuttgart: Reclam 2014.
Sontag, Susan: »Notes on Camp«. In: Dies.: Against Interpretation. And Other Essays. Penguin Classics: London 2009, S. 275-292.
Spilker, Frank: »Pop im Museum«. In: Spex 355 (9/2014), S. 50-53.
von Stuckrad-Barre, Benjamin: Panikherz. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.
Tacke, Alexandra/Weyand, Björn (Hg.): Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln: Böhlau 2009.
Unterhuber, Tobias: Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht. Würzburg: Könighausen & Neumann 2019.
Uhlmann, Thees: Wir könnten Freunde werden. Die Tocotronic-Tourtagebücher. Mainz: Ventil 2000.
Wallace, David Foster: »E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction«. In: Review of Contemporary Fiction (2/1993), S. 151-194.
Winkels, Hubert: Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995 bis 2005. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005.

Onlinequellen

Assheuer, Thomas: »Im Reich des Scheins. Zehn Thesen zur Krise des Pop«. Auf: https://www.zeit.de/2001/16/Im_Reich_des_Scheins (letzter Abruf 31.01.2022).
Behrendt, Barbara: »Der Pop-Literat, das Drogen-Wrack«. Auf: https://www.deutschlandfunk.de/panikherz-am-berliner-ensemble-der-pop-literat-das-drogen.691.de.html?dram:article_id=411049 (letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Berlich, Sebastian: »Von Abba bis Zappa. Gegenwart und Archiv in Popliteratur und -Musik«. Auf: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=25874&ausgabe=201908 (letzter Abruf 31.01.2022).

Com&Com: First Postironic Manifesto. Auf: www.postirony.com/ (letzter Abruf 31.01.2022).

Deutscher Kulturrat: »Chemnitz: ›Wir sind mehr‹-Konzert war ein voller Erfolg«. Auf: https://www.kulturrat.de/presse/pressemitteilung/chemnitz-wir-sind-mehr-konzert-war-ein-voller-erfolg/vom 4.09.2018 (letzter Abruf 31.01.2022).

Diez, Georg: »Die Methode Kracht«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/die-methode-kracht-a-3715fb8c-0002-0001-0000-000083977254 (letzter Abruf 31.01.2022).

Heufer-Umlauf, Klaas: »Schnellstes Interview der Welt mit Benjamin von Stuckrad-Barre« In: Circus HalliGalli vom 01.11.2016. Webexklusive Fassung abrufbar auf: https://www.youtube.com/watch?v=OyBw56Q6W70 (letzter Abruf 31.01.2022).

LettraTV: 10 Fragen an Christiane Rösinger. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=YVM1jEhd4Cw vom 13.05.2013 (letzter Abruf 31.01.2022).

Lindemann, Thomas: »Dietmar Dath will die Aldi-Brüder entmachten«. Auf: https://www.welt.de/kultur/article4672252/Dietmar-Dath-will-die-Aldi-Brueder-entmachten.html (letzter Abruf 31.01.2022).

Songs

Ja, Panik: »The Horror«. Auf: *DMD KIU LIDT* (2011).

Reil, Juliane/Irmschler, Paula: »Popliteratur aus weiblicher Sicht«. Auf: https://www.deutschlandfunk.de/paula-irmschlers-debuetroman-superbusen-popliteratur-aus.807.de.html?dram:article_id=474424 (letzter Abruf 31.01.2022).

Rüther, Tobias: »Die perfekte Trennung von Autor und Autor«. Auf: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/der-neue-roman-von-christian-kracht-eurotrash-17217971.html (letzter Abruf 31.01.2022).

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).

Schütt, Hans-Dieter: »Kartoffelsalat, die Banane des Ostens«. Auf: https://www.neues-deutschland.de/artikel/1042297.kartoffelsalat-die-banane-des-ostens.html (letzter Abruf 31.01.2022).

Stephan, Felix: »Dreckiges deutsches Geld«. Auf: https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-eurotrash-faserland-rezension-1.5223773 (letzter Abruf 31.01.2022).

Wulf, Philipp: »Messer in China – Tourblog, Teil 1«. Auf: https://www.vice.com/de/article/65pgen/messer-in-china-tourblog (letzter Abruf 31.01.2022).

https://beta.musikwoche.de/details/210504 (letzter Abruf 31.01.2022).

https://www.fnp.de/kultur/ueberleben-auch-gut-10597485.html (letzter Abruf 31.01.2022).

https://pitchfork.com/features/article/2010s-rise-of-conceptronica-electronic-music/ (letzter Abruf 31.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Songs

Ja, Panik: »The Horror«. Auf: *DMD KIU LIDT* (2011).
Kraftklub: »Zu jung«. Auf: *Mit K* (2011).
Lassie Singers: »Hamburg«. Auf: *Sei Á Gogo* (1993).
Trio: »Nur ein Traum«. Auf: *Trio* (1981).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Posthumanismus

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Posthumanismus: Eine Einführung

Katharina Scheerer

> »At present, posthumanism may appear variously as a dubious neologism, the latest slogan, or simply another image of man's recurrent self-hate. Yet posthumanism may also hint at a potential in our culture […]. How, then, shall we understand post-humanism? We need first to understand that the human form […] may be changing radically, and thus must be re-visioned. We need to understand that five hundred years of humanism may be coming to an end, as humanism transforms itself into something that we must helplessly call posthumanism. The figure of Vitruvian Man […] has broken through its enclosing circle and square, and spread across the cosmos.«[1]

Der vitruvianische Mensch als buchstäblich menschliches Idealmaß hat ausgedient, zugleich muss der Humanismus überwunden und das Mensch-Sein neu ausgehandelt werden. Glaubt man dem oben zitierten Ausspruch von Text, einer Figur aus Ihab Hassans Parodie *Prometheus as Performer* (1977), befinden wir uns in einer neuen Ära, einer Ära, die Text vorerst »helplessly […] posthuman« nennt. Mittlerweile scheint der Versuch, gegenwärtige Strömungen durch den Begriff Posthumanismus zu benennen weniger hilflos, im Gegenteil; je nachdem, wen man fragt, erhält man sehr präzise Antworten darauf, was Posthumanismus ist und wie er sich zu zeitgenössischen Diskursen verhält. Die folgenden Seiten verstehen sich als knappe Einführung in das weite Feld des Posthumanismus und leiten über in die dritte Sektion unseres Bandes, die Gegenstände in den Blick nimmt, die post- und transhumanistische Themen und Motive verhandeln. Fokussiert werden dabei die folgenden Fragen: Wodurch zeichnet sich der Posthumanismus aus und wie verhält er sich zum Transhumanismus? Welche Rolle spielt er für die Gegenwartskultur, insbesondere nach einem vermeintlichen Ende der Postmoderne? Um dies zu beantworten, wird zunächst die ideengeschichtliche Genealogie des Posthumanismus skizziert. Es folgt ein Überblick über gängige Definitionen sowie eine Abgrenzung von Post- und Transhumanismus. Kurz wird die Bedeutung beider Konzepte für die Gegenwartskultur dargelegt, welche die nachfolgenden Aufsätze vertiefend untersuchen.

1 Hassan, Ihab: »Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?«. In: The Georgia Review 31 (4/1977), S. 830-850, hier S. 843.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Mensch als Dreh- und Angelpunkt der Welt. Einleitung

Hassan nimmt in seiner Parodie, die als mittelalterliches Streitgespräch zwischen Figuren wie Text, Metatext und Context angelegt ist, eine Gegenwartsverortung vor, die die Überlagerung der Postmoderne durch den aufkommenden Posthumanismus beschreibt. Die Figur Pretext bezeichnet den Posthumanismus als eine »emergent culture«[2], die sich parallel zur Postmoderne entwickelt, bzw. aus ihr hervorgeht. Mit Hassans Text taucht der – heute zum Buzzword gewordene – Term Posthumanismus zum ersten Mal als kritische Beschreibung einer sich gegenwärtig entwickelnden kulturellen Strömung auf. *Prometheus as Performer* stellt bereits eine der Grundannahmen des kritischen Posthumanismus auf: Das sich mit der Aufklärung entwickelnde und im Humanismus des 18. Jahrhunderts zur Blüte kommende Selbstverständnis des Menschen, wie es sich unter anderem bei Johann W. von Goethe[3], Friedrich Schiller und Johann Gottfried Herder herausbildet, ist überholt. Rund 100 Jahre vor Hassan kommt Friedrich Nietzsche zu einem ähnlichen Schluss und spricht sich in verschiedenen Schriften[4] gegen den vermeintlich von jedem Individuum anzustrebenden humanistischen Subjektentwurf aus. Das Ende des Menschen als Maß der Dinge wird spätestens damit eingeleitet. Vermehrt wurden in den folgenden Dekaden die Leitgedanken eines Humanismus, wie er sich unter anderem bei den Dichtern der Weimarer Klassik zeigt, hinterfragt. Diese propagieren einen Subjekt-Begriff, nach dem sich das Individuum durch (ästhetische) Bildung zu eigenen Entscheidungen befähigt, die Erfüllung des Selbst anstrebt und sich durch Toleranz, Humanität und Vollkommenheit auszeichnet. Kern dieses humanistischen Leitbildes ist die ›Herzensbildung‹ durch das Studium des Altertums und der hohen Kunst, das Streben nach Harmonie und Schönheit[5]. Dadurch, dass sich das Subjekt ästhetisch bildet, sei, so Schiller in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793), das humanistische Ideal des rationalen, autonomen Subjekts zu verwirklichen:

> »Durch die ästhetische Gemütsstimmung wird also die Selbstthätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet, die Macht der Empfindung schon innerhalb ihrer Grenzen gebrochen, und der physische Mensch so weit veredelt, daß nun-

2 Hassan: »Prometheus as Performer«, S. 831.

3 Mit Prometheus bedient sich Hassan einer Figur, die in ihrer mythologischen Anlage als Begründer der menschlichen Zivilisation gilt und somit häufig zur literarischen Darstellung von Subjektivität funktionalisiert wird. So auch in Goethes Gedicht *Prometheus* (1772-1774), das die autonome Subjektwerdung und Individualität des Menschen thematisiert.

4 Vgl. *Unzeitgemäße Betrachtungen* (1873-1876), *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (1873), *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), *Also sprach Zarathustra* (1883).

5 Das Schöne spielt u.a. bei Schiller eine besondere Rolle. Er schreibt ihm »zugleich eine auflösende und eine anspannende Wirkung« zu: Die Schönheit »soll auflösen, dadurch daß sie beyde Naturen [den sinnlichen wie den Formtrieb, Anm.d.V.] gleichförmig anspannt, und soll anspannen, dadurch, daß sie beyde Naturen gleichförmig auflöst« (65). Damit erhält das Schöne das Wechselspiel zwischen sinnlichem Trieb und Formtrieb aufrecht, welches die Erfüllung des Selbst bedingt; schließlich ist nach Schiller der Mensch »nur da ganz Mensch, wo er spielt« (62). Schiller, Friedrich: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«. In: Reinhold Netolitzky (Hg.): Friedrich Schiller. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Fünfter Band Schriften zur Kunst und Philosophie. Gütersloh: Bertelsmann 1957.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> mehr der geistige sich nach Gesetzen der Freyheit aus demselben bloß zu entwickeln braucht.«[6]

Trotz aller Betonung des Individuums und dessen Freiheit gibt es nach Schiller gleichwohl »keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.«[7] Der Weg zur Autonomie des Subjekts, zu dessen Vollkommenheit – wie auch immer diese ganz konkret aussehen mag –, ist für alle gleich. Eine mögliche Vielfalt und Pluralität von Lebensformen, wie sie der Posthumanismus heute in den Blick nimmt, wird außer Acht gelassen. Damit ist der Humanitätsbegriff des 18. Jahrhunderts ein höchst exklusiver, der zuvorderst auf weiße, nach westlichen Standards gebildete, bürgerliche Männer angewendet wurde. Um 1900 trägt Nietzsche[8], indem er dieses Subjektverständnis in Frage stellt, zum Anbruch dieser (philosophischen) Strömung bei, die sich im 20. und 21. Jahrhundert – maßgeblich beeinflusst durch die Dekonstruktivist:innen und Poststrukturalist:innen – zu dem entwickelt, was wir heute Posthumanismus nennen.

Woher kommen und wohin gehen wir?

Der anthropozentrische Humanismus, wie ihn die kantische Frage ›Was ist der Mensch?‹[9] einläutet, wird seit den 1960er Jahren vehement kritisiert. Dekonstruktivist:innen und Poststrukturalist:innen widersprechen dem Gedanken eines humanistischen Individualismus, der zu Autonomie und Selbstbestimmung des menschlichen Subjekts führen soll und legen ihn als naturalisiertes Charakteristikum des Konstruktes Mensch offen. Aufgrund von gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen wie der Globalisierung und Urbanisierung kommen, so die Theoretiker:innen, realistisch verfahrende Texte ihrer vermeintlichen Abbild-Funktion nicht mehr nach. Die Prämisse des Ideal-Realismus, nach der ein begabtes Subjekt (ergo der:die Künstler:in) in der Lage ist, ein zwar auf der eigenen Erfahrung beruhendes, gleichwohl durch den künstlerischen Schaffensprozess idealisiertes Abbild der Welt zu schaffen, das – aufgrund der vom Humanismus angenommenen Gleichheit aller Menschen – einen universellen Wahrheitsgehalt hat, wird von Poststrukturalist:innen wie Catherine Belsey destruiert. Sie negiert den Anspruch der Kunst, die menschliche Erfahrung wie sie vom künstlerischen Subjekt wahrgenommen wird, so widerspiegeln und wiedergeben zu können, dass andere Subjekte sie als wahr erkennen. Betont wird hingegen der Prozesscharakter von Wahrheit sowie die Arbitrarität, Kontingenz und Kontextbezo-

6 Schiller: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, S. 91-92.

7 Ebd., S. 90.

8 Die Rezeption Nietzsches war neben den erwähnten Kontexten auch für misogyne, faschistische und national-sozialistische Gedanken anschlussfähig. Von diesen distanziert sich die Autorin des Textes ausdrücklich.

9 Und daran anschließend die Frage: Was der Mensch »als freihandelndes Wesen aus sich selber macht, oder machen kann und soll«. Kant, Immanuel: »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht«. In: AA VII, Herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, S. 119.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genheit eines Standpunktes.[10] Teil an dieser radikalen Revision der conditio humana hat der Begründer der Dekonstruktion Jaques Derrida. Dekonstruktivist:innen und Poststrukturalist:innen stellen einer vermeintlichen Universalität und Verlässlichkeit von Wahrheit deren Prozesscharakter entgegen und betonen die Fragmentierung sowie Standort- und Kontextabhängigkeit von Bedeutung. Die humanistische Idee, dass sich jeder Mensch durch eine allgemeingültige menschliche Natur identifizieren lässt, trägt nicht mehr. Vielfalt und Partikularität treten an die Stelle eines holistischen Subjekts:

> »Mit der Entlarvung seines Trägers – nämlich dem freien, universellen und jedoch gleichzeitig angeblich einzigartigen menschlichen Individuum – wird auch der ›liberale Humanismus‹ unglaubwürdig und entweder als ›große Erzählung‹ (nach Lyotard), als Ideologie (nach Althusser), Mythos (nach Barthes) oder als historisch-machtpolitisch konstruierter Diskurs (nach Foucault) erklärt.«[11]

Es zeigt sich: Der Posthumanismus und die Postmoderne teilen zentrale Annahmen. Der Fokus auf zeitlich-räumliche Kontextgebundenheit, die Negation einer Immanenz von Bedeutung sowie die Entnaturalisierung und Dekonstruktion von Sinn sind nicht nur symptomatisch für die Postmoderne – sie befördern gleichfalls die Entwicklung des Posthumanismus. Vermeintlich allgemein gültige Werte werden relativiert sowie die wirklichkeitsgetreue Darstellung (als Postulat des Realismus) und dessen vermeintliches Wahrheitsprinzip negiert. Werden in der Postmoderne verschiedene Enden ausgerufen (das Ende der natürlich gegebenen Begründungen, der kollektiven Erklärungskraft von Metaerzählungen sowie das Ende der Ideologiekämpfe zwischen Ost und West)[12], entwickeln sich zeitgleich und in Teilen beeinflusst durch posthumanistische Annahmen unterschiedliche Gegenentwürfe zum früheren Status Quo wie die Gender Studies, die Postcolonial Studies und die Critical Plant und Animal Studies. Der Posthumanismus mag das Ende des humanistischen Menschenbildes antreiben, er setzt dieses jedoch nicht mit einem Ende der Menschheit gleich:

> »But the posthuman does not really mean the end of humanity. It signals instead the end of a certain conception of the human, a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had the wealth, power, and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice.«[13]

Das obige Zitat von N. Katherine Hayles bringt die posthumanistische Kritik am humanistischen Subjektbegriff auf den Punkt. Indirekt wird durch die enge und exklusive Definition des Subjekts, wie sie der Humanismus vornimmt, jede davon abweichende

10 Vgl. Belsey, Catherine: Critical Practice. New York: Routledge 2002, S. 6-7.

11 Herbrechter, Stefan: Posthumanismus. Eine kritische Einführung. Darmstadt: WBG 2009, S. 14.

12 Vgl. dazu die Einleitung von Moritz Baßler im vorliegenden Band sowie Vermeulen, Timotheus: »Metamodernism«. In: Rosi Braidotti/Maja Hlavajova (Hg.): Posthuman Glossary. London u.a.: Bloomsbury Academic 2018. S. 256-258, hier S. 257.

13 Hayles, N. Katherine: How we became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics. Chicago: Chicago Press 1999, S. 286.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Form als nicht human(istisch) klassifiziert. Der Posthumanismus rekurriert auf das humanistische Menschenbild, indem er es als Ausgangspunkt nimmt, um den Menschen neu zu bestimmen und zu verorten. Er ist demnach weniger als post-humanistisch im zeitlichen Sinne, sondern vielmehr als dem Humanismus innewohnende kritische Anlage zu verstehen. Doch was setzt der Posthumanismus dem Humanismus nun entgegen?

»Life beyond the Species«[14]

Eine Antwort auf diese Frage lässt sich nur unter Erläuterung eines weiteren konstitutiven Bestandteils des Posthumanismus geben: des Anti-Anthropozentrismus. Der Posthumanismus kehrt sich von einem anthropozentrischen Weltbild ab, welches das soziale Konstrukt des Anthropos in den Mittelpunkt der weltlichen Realität stellt. Stattdessen werden, auch in Rekurrenz auf die Naturwissenschaften, Artenhierarchien abgelehnt und ökologische Gerechtigkeit gefordert.[15] Indem er das Selbstverständnis des Menschen als Krone der Schöpfung hinterfragt, reiht sich der Posthumanismus in vorherige Kränkungen der Menschheit wie die kopernikanische Wende und Darwins Evolutionstheorie ein. Der Anti-Anthropozentrismus soll – und hat dies in der jüngsten Vergangenheit bereits getan – zu einer quantitativen Vielfalt von neuen Untersuchungsgegenständen, wie Tieren, Pflanzen oder technologischer Materie, führen, die zu einer qualitativen Veränderung in dem Sinne führt, dass die komplexen und vielschichtigen Machtbeziehungen unserer Welt dargestellt und offengelegt werden und Raum für Veränderung geschaffen wird.[16] Unabdingbar für diese Veränderung ist laut der zeitgenössischen Philosophin Braidotti ein Subjektbegriff, der das autonome humanistische Subjekt entindividualisiert und es stattdessen in Relation zu seinen Umwelten setzt: »I propose to reinscribe posthuman bodies into radical relationality, including webs of power relations at the social, psychic, ecological and micro-biological or cellular levels.«[17] Braidotti plädiert für einen »affirmative approach to the redefinition of posthuman subjectivity as in the counter models of transversal, relational nomadic assemblages«[18]. Von Bedeutung für ihren Subjektbegriff ist die Zoé, als eine dynamische und produktive Kraft, der eine nicht-menschliche Definition von Leben zu Grunde liegt, sowie die Annahme der Existenz einer vitalen und selbst-organisierenden Materie[19] wie

14 Braidotti, Rosi: The Posthuman. Cambridge: Polity Press 2013, S. 55.

15 Unter anderem die Critical Plant und Animal Studies nehmen den Anti-Anthropozentrismus als Ausgangspunkt, um Pflanzen und Tieren in ihren Beziehungen zu Mensch, Umwelt und anderen Lebewesen neu zu denken.

16 Vgl. Braidotti: The Posthuman, S. 101-102.

17 Ebd., S. 102.

18 Ebd., S. 103. Braidottis Theorie ist maßgeblich von Gilles Deleuze und Felix Guattari und deren Konzept der nomadischen Wissenschaft (vgl. *Tausend Plateaus*, Band II) beeinflusst, welches Braidotti auf das Subjekt überträgt.

19 Vgl. ebd., S. 86.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihn die Molekularbiologie behauptet[20]. Im Gegensatz zu apokalyptischen Zukunftsszenarien und Techno-Pessimismus setzt Braidotti auf eine affirmative Politik, die Perspektiven auftut, »that go beyond panic and mourning and produce a more workable platform.«[21] Somit soll eine adäquatere Kartografie unserer realen Lebensbedingungen geschaffen werden, die der Komplexität technologisch vermittelter Körper und sozialen Formen der menschlichen Leiblichkeit Rechnung trägt.[22] Dieser vitale/lebendige Materialismus (»vital materialism«[23]) wird nicht weiter durch klare Artengrenzen eingeschränkt. Braidottis nomadischer zoe-zentrierter Ansatz verbindet menschliches mit nicht-menschlichem Leben, um eine umfassende Öko-Philosophie des gemeinsamen Werdens zu entwickeln.[24] Der Posthumanismus betont also die Prozesshaftigkeit allen Lebens, stellt sich festen Strukturen entgegen und verwirft Naturalisierungen. Braidottis Argumentation reaktiviert einen spinozistischen Monismus[25], nach dem dialektische Grundsätze zu überwinden sind und zeichnet sich durch den Versuch aus, Dualismen zu bezwingen. Gepaart mit der Annahme einer lebendigen, autopoetischen Materie entsteht ein vitaler/lebendiger Materialismus, der dem Transzendentalismus radikale Immanenz entgegensetzt: »Monism results in relocating difference outside the dialectical scheme, as a complex process of differing which is framed by both internal and external forces and is based on the centrality of the relation to multiple others«[26].

---

20 Der Begriff der Autopoesis wurde maßgeblich von den Biologen Humberto Maturana und Francisco J. Varela geprägt. In einem Interview beschrieb Maturana Autopoesis wie folgt: »When you regard a living system you always find a network of processes or molecules that interact in such a way as to produce the very network that produced them and that determine its boundary. Such a network I call autopoietic. Whenever you encounter a network whose operations eventually produce itself as a result, you are facing an autopoietic system. It produces itself. The system is open to the input of matter but closed with regard to the dynamics of the relations that generate it.« (Maturana in: Poerksen, Bernhard: The Certainty of Uncertainty: Dialogues Introducing Constructivism. Digitale Version veröffentlicht von Andrews UK Ltd. 2013, S. 100).
»In the posthuman view […] conscious agency has never been ›in control‹. In fact, the very illusion of control bespeaks a fundamental ignorance about the nature of the emergent processes through which consciousness, the organism, and the environment are constituted. Mastery through the exercise of autonomous will is merely the story consciousness tells itself to explain results that actually come about through chaotic dynamics and emergent structures.« (Hayles: How we became Posthuman, S. 288).

21 Braidotti: The Posthuman, S. 104.

22 Vgl. ebd.

23 Ebd. Neben dem Posthumanismus betonen der New Materialism und die Object Oriented Ontology die Wirkmächtigkeit von Materie.

24 Vgl. ebd.

25 Braidotti versteht den spinozistischen Monismus als Einheit aller lebenden Materie: »Spinoza's idea of the unity of mind and soul is applied in support of the belief that all that lives is holy and the greatest respect is due to it. This idolatry of the natural order is linked to Spinoza's vision of God and the unity between man and nature. It stresses the harmony between the human and the ecological habitat in order to propose a sort of synthesis of the two. […] I see Spinozist monism, and the radical immanent forms of critique that rest upon it, as a democratic move that promotes a kind of ontological pacifism. […] A Spinozist approach, re-read with Deleuze and Guattari, allows us to by-pass the pitfalls of binary thinking and to address the environmental question in its full complexity.« (Ebd., S. 85-86).

26 Ebd., S. 56.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dinge definieren sich nicht länger durch ihre Einordnung in Dualismen wie Mann/Frau, Kultur/Natur oder Mensch/Tier. Stattdessen werden sie als Teil eines Ganzen verstanden, manifestieren sich also in Zusammenhängen und Relationalitäten zu anderen Entitäten, mit denen sie koexistieren:

> »The posthuman nomadic subject is […] a multifaceted and relational subject, conceptualized within a monistic ontology, through the lenses of Spinoza, Deleuze and Guattari, plus feminist and post-colonial theories. It is a subject actualized by the relational vitality and elemental complexity that mark posthuman thought itself.«[27]

Durch die Einbettung des Subjekts in dessen Umwelten wird das relationale Selbst sowohl mit anthropomorphen als auch nicht-anthropomorphen Entitäten verflochten, da die Fähigkeit des posthumanen Subjekts Verbindungen einzugehen, nicht an den Artgrenzen aufhört.[28] Daraus leitet sich ein Egalitarismus ab, der den Menschen diesen anderen Elementen ›neben‹- und eben nicht ›über‹-ordnet. Dieser Egalitarismus entbindet das Subjekt jedoch nicht von dessen Verantwortlichkeit gegenüber den anderen Entitäten. Im Gegenteil: Trotz der Vielgestalt und Relationalität des Subjekts bedarf es einer Subjektposition, die als »site for political and ethical accountability, for collective imaginaries and shared aspirations«[29] gelten kann: »The posthuman nomadic subject is materialist and vitalist, embodied and embedded – it is firmly located somewhere«[30]. Braidottis vitalistisch materialistischer Subjektbegriff soll eine ›transversal-relationale Ethik‹[31] hervorbringen, die der Gefahr, dass sich der Posthumanismus zu einer inhumanen oder unmenschlichen Philosophie entwickelt, entgegenwirkt. Es bedarf laut Braidotti eines Denkens, das nicht nur kritisch und kreativ, sondern vor allem experimental und transgressiv ist, um neue und produktive ethische Beziehungen zu etablieren und herrschende Werte zu überkommen.[32] Die posthumanistische Theorie schneidet »more clinical than critical […] to the core of classical visions of subjectivity and works towards an expanded vision of vitalist, transversal relational subjects.«[33] Unter diesen Vorzeichen erweist sich der Posthumanismus als eine alternative Perspektive, als ein existenzieller Ansatz, um die Exklusivität der Kategorie Mensch sowohl im humanistischen als auch im biologischen Sinne aufzubrechen, Diskriminierungen offenzulegen und die nach westlichen Maßstäben konstruierte Kategorie des Anthropos, welche schon in der Antike Mittel zur Abgrenzung des idealen gebildeten griechischen Bürgers gegenüber der ›barabarischen‹ Perser:innen war, zu dekonstruieren.[34]

27 Ebd., S. 188.
28 Vgl. ebd., S. 60.
29 Ebd., S. 102.
30 Ebd., S. 188.
31 Vgl. ebd., S. 115.
32 Vgl. ebd., S. 104.
33 Ebd., S. 104.
34 Wie bereits skizziert, stehen dementsprechend Disziplinen wie die Postcolonial, Race und Gender Studies dem Posthumanismus nahe.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Make kin, Not babies!«[35]

Eine der maßgeblichen Stimmen, wenn es darum geht den Menschen »experimental and even transgressive«[36] neu zu denken, ist Donna Haraway und das spätestens, seitdem die ehemalige Professorin für Feminist Studies und History of Consciousness 1985 ihr *A Manifesto for Cyborgs* veröffentlicht hat. Dort weist sie bereits auf das emanzipatorische Potential hin, dass in der Auflösung von Binäritäten und Dualismen liegt. Verkörperung findet diese Idee damals in der Figuration der Cyborg, einem »cybernetic organism, a hybrid of machine and organism.«[37] Die Cyborg hat keine natürliche ursprüngliche Einheit, die es zu rekonstruieren gilt, soll frei von Ursprungsmythen im humanistischen Sinne sein. Entscheidend für die Konfiguration der Cyborg sei die Überwindung von drei Grenzen:

- Die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier.
- Die Aufhebung der Unterscheidung zwischen tierisch-menschlichem Organismus und Maschine.
- Die Aufhebung der Unterscheidung zwischen physisch und nicht physisch.

Haraway entwickelt die Cyborg in ihren späteren Arbeiten weiter und macht aus ihr eine Methode, die zugleich als Handlungsanweisung für das gemeinsame Leben und Sterben[38] im 21. Jahrhundert gelesen werden kann. Der Titel eines ihrer jüngsten Bücher *Staying with the Trouble* (2016) weist bereits auf eine politische Dimension des Werkes hin und tatsächlich stehen die verschiedenen Ausprägungen des Posthumanismus häufig in Nähe zu politischem Aktivismus. Haraway definiert die Cyborg-Methode nun wie folgt:

> »Cyborgs are kin, whelped in the litter of post–World War II information technologies and globalized digital bodies, politics, and cultures of human and not-human sorts. Cyborgs are not machines in just any sense, nor are they machine-organism hybrids. In fact, they are not hybrids at all. They are, rather, imploded entities, dense material semiotic ›things‹—articulated string figures of ontologically heterogeneous, historically situated, materially rich, virally proliferating relatings of particular sorts, not all the time everywhere, but here, there, and in between, with consequences.«[39]

35 Haraway, Donna: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«. In: Environmental Humanities (6/2015). S. 159-165, hier S. 162.

36 Braidotti: The Posthuman, S. 104.

37 Haraway, Donna: »A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«. In: Elizabeth Weed (Hg.): Coming to Terms. London: Routledge 2013. S. 173-204, hier S. 174.

38 Haraway, Donna: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Durham and London: Duke University Press 2016, S. 1: »The task is to make kin in lines of inventive connection as a practice of learning to live and die well with each other in a thick present. Our task is to make trouble, to stir up potent response to devastating events, as well as to settle troubled waters and rebuild quiet places.«

39 Ebd., S. 104.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In diesem dichten Zitat kulminieren die Präsumtionen, die Haraways Denken prägen. Zunächst charakterisiert sie die Cyborg als »kin«, als Verwandte. Damit macht Haraway die Forderung des Anti-Anthropozentrismus stark, eine gemeinsame Grundlage auch derjenigen biologischen Lebensformen anzuerkennen, die nicht menschlich sind: »all earthlings are kin in the deepest sense«[40]. Ihr bereits zitierter Slogan »Make kin, Not babies!«[41] ist dementsprechend als Aufforderung zur Herstellung von ›kinship‹ und Ablehnung von biologischer Reproduktion zu verstehen.

Für Haraway liegt in der Herstellung von ›kinship‹ als Verwandtschaft zwischen Entitäten, die keine gemeinsame Genealogie teilen, ein kreatives und produktives Potential, das die Kraft hat, die menschliche Hegemonie aufzulösen und gleichzeitig dem Problem der Überbevölkerung des Planten entgegenzuwirken. Im Gegensatz zur family setzt kinship eine ethische und nicht eine biogenetische Verbundenheit voraus, entspringt weniger der häuslichen Sphäre und setzt auf Beziehungen, die wechselseitig eingegangen werden:

> »›Kin‹ is a wild category that all sorts of people do their best to domesticate. Making kin as oddkin rather than, or at least in addition to, godkin and genealogical and biogenetic family troubles important matters, like to whom one is actually responsible. Who lives and who dies, and how, in this kinship rather than that one?«[42]

Um diese Beziehungen zu etablieren ist eine besondere »response-ability«[43] von Nöten, die es ermöglicht, mit anderen Lebewesen in Austausch zu treten. Diese Fähigkeit zu antworten, vielleicht gar nicht primär intellektuell, sondern auch z.B. sensuell Kontakt herzustellen, müsse durch einen respektvollen Umgang miteinander erlernt werden. Haraways Neologismus aus ›response‹ und ›ability‹, der in phonetischer Nähe zu ›responsibility‹ steht, löst Braidottis Forderung nach einem verortbaren und rechenschaftspflichtigen Subjekt ein. Die Situiertheit des Subjekts in einem historischen/gesellschaftlichen Zusammenhang greift Haraway mit der Metapher der »string figures« auf. Diese Fadenfiguren sind weniger als Netzwerke im latourschen Sinne, denn als Denkmuster zu verstehen, die uns als auf der Erde lebenden Wesen (Haraway nutzt den Term »critter«[44]) übergeben werden:

> »Playing games of string figures is about giving and receiving patterns, dropping threads and failing but sometimes finding something that works, something consequential and maybe even beautiful, that wasn't there before, of relaying connections that matter, of telling stories in hand upon hand, digit upon digit, attachment site upon attachment site, to craft conditions for finite flourishing on terra, on earth.«[45]

---

40 Haraway: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene«, S. 162.

41 Ebd.

42 Haraway: Staying with the Trouble, S. 2.

43 Haraway: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene«, S. 164, FN 17.

44 »In this book, ›critters‹ refers promiscuously to microbes, plants, animals, humans and nonhumans, and sometimes even to machines.« (Haraway: Staying with the Trouble, S. 169).

45 Ebd., S. 10

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit der Übergabe dieser ›Werkzeuge‹ an uns gehen wir eine Verpflichtung den anderen crittern gegenüber ein. Auch, wenn wir uns nicht aussuchen können, welche Werkzeuge wir erhalten, haben diese eine Historie, die es beim Gebrauch mitzudenken gilt. Für Haraway bedeutet das, Verantwortung zu übernehmen für Dinge, die man nicht intentional zu verantworten hat, responsabel zu sein. Als Beispiel führt Haraway die Inkontinenz der Hündin Ms. Cayenne Pepper an, Haraways companion species[46], mit der sie in Gefährt:innenschaft zusammenlebt. Aufgrund von Inkontinenz beginnt Pepper eine Hormontherapie, was Haraway zum Anlass nimmt, sich mit der skandalösen Geschichte synthetischen Östrogens (Diethylstilbestrol [DES])[47] auseinanderzusetzen und ihrer eigenen Verwicklung[48] nachzugehen. Haraway entfaltet diese Verwicklung vor den Leser:innen, indem sie über ihre Recherche berichtet, von Gesprächen mit Veterinärmediziner:innen und mit Frauen, die von den Schäden von DES betroffen sind. Im Verlauf ihrer Recherche entwickelt Haraway neue response-abilites für ebenjene anderen critter, die in Beziehung zu DES stehen (dazu gehören nicht nur Menschen, sondern auch Tiere[49]). Die Cyborg-Methode ermöglicht ein Mit-Werden (becoming-with) mit sich gegenseitig befähigenden Partner:innen und generiert durch diese spekulativen und narrativen Ansätze neues Wissen, ohne dabei den Anspruch zu erheben, eine letztgültige Wahrheit zu generieren. Vielmehr entstehen im Sinne des Prozesshaften neue response-abilities:

> »Why tell stories like this, when there are only more and more openings and no bottom lines? Because there are quite definite response-abilities that are strengthened in such stories. It is no longer news that corporations, farms, clinics, labs, homes, sciences, technologies, and multispecies lives are entangled in multiscalar, multitemporal, multimaterial worlding; but the details matter. The details link actual beings to actual re-

46 Haraway gibt in der Beziehung zu Pepper die Artenhierarchie, zumindest in Teilen, zugunsten einer Gefährt:innenschaft auf. Nicht nur besitze sie den Hund, der Hund besitze auch sie. Sie fundiert die Gleichrangigkeit der Lebewesen unter anderen darauf, dass das Erbgut des Menschen zu großen Teilen dem anderer Säugetiere gleicht und dass der Mensch als Organismus von Bakterien bevölkert ist, die der Körper zum Überleben braucht. Mit Haraway gesprochen können sich der Mensch und diese Bakterien im wahrsten Sinne des Wortes als companion species, als Gefährt:innen, betrachten. Haraway entwickelt mit dem Prinzip der Gefährt:innenschaft eine Möglichkeit, die vermeintliche Einzigartigkeit des Menschen zu destruieren und ihn stattdessen in ein komplexes Geflecht aus Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Agenten einzubinden.

47 Das Hormon wurde von den 1940er bis 1970er Jahren sowohl zur Unterstützung bei der Schwangerschaft verabreicht, was zu Fehl- und Frühgeburten, Unfruchtbarkeit u.v.m. führte, als auch als Wachstumshormon in der Fleischindustrie verwendet.

48 Haraways Wortneuschöpfungen und ungewöhnlicher Sprachgebrauch erschweren eine Übersetzung ihrer Terminologie ins Deutsche. Die Kulturwissenschaftlerin Karin Harrasser hat sich dennoch um die Übersetzung von *Staying with the Trouble* (dt. *Unruhig bleiben*) verdient gemacht. Ihrer Übersetzung folgt der vorliegende Aufsatz in großen Teilen.

49 Ein valider Kritikpunkt am Posthumanismus und dessen Berücksichtigung neuer, nicht-menschlicher Akteur:innen liegt darin, dass vom Menschen entwickelte Kategorien auf die anderen Akteur:innen übertragen werden. Man kann aber nicht davon ausgehen, dass bspw. das Empfinden eines Hundes durch menschliche Begriffe adäquat zu beschreiben ist, geschweige denn, dass unsere Sinne und Instrumente in der Lage sind, diese Wahrnehmung in ihrer Gänze zu erfassen.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> sponse-abilities. Each time a story helps me remember what I thought I knew, or introduces me to new knowledge, a muscle critical for caring about flourishing gets some aerobic exercise. Such exercise enhances collective thinking and movement too. Each time I trace a tangle and add a few threads that first seemed whimsical but turned out to be essential to the fabric, I get a bit straighter that staying with the trouble of complex worlding is the name of the game of living and dying well together on terra.«[50]

Zentral ist hierbei die Frage: Was kann ich mir erlauben nicht zu wissen?[51] Die Cyborg als implodierte Entität, als ›dichtes materiell semiotisches Ding‹, beschreibt eine Form der Wissensgenerierung, die die eigene Verwicklung in der Welt mitdenkt, Macht- und Wissenssysteme zusammenfallen lässt und aus den implodierten Entitäten neue Geschichten entfaltet. Cyborgs nehmen keine Metaperspektive ein, sie sprechen aus dem Gewirr heraus, bleiben unruhig.[52]

Auch wenn sich dies nach Posthumanismus par excellence anhört, distanziert sich Haraway von diesem Begriff, da er inflationär und selten trennscharf verwendet werde. Stattdessen schlägt sie unter anderem das Zeitalter des ›Humunismus‹ als Gegenentwurf vor. Wortspiele und Offenheit der Sprache für Bedeutungsverschiebungen und Umdeutungen sind programmatisch für Haraways Denken. Ihre Forderung unruhig zu bleiben, schlägt sich auch sprachlich nieder und wirkt einem Erstarren in neuen Dualismen entgegen. Für das Zeitalter des Humunismus ruft Haraway aus: »We are not posthuman, we are compost. We are not homo; we are humus.«[53] Mit dem Kompost rückt auch Haraway die Körperlichkeit und Materie in den Fokus und konstatiert, wir alle seien Kom›post‹ und nicht ›post‹human. Diese Provokation leitet sich aus der Arbeit der ökosexuellen Künstlerinnen Annie Sprinkle und Beth Stephens her. Sprinkle und Stephens setzen sich als Aktivistinnen für ökologische Gerechtigkeit ein, codieren in ihrem ökosexuellen Manifest »Mother Earth« zu »Lover Earth« um und lesen den Tod als ewige Vereinigung mit der Erde. Ihr Slogan:

»Composting is so hot!«

Neben dem Zeitalter des Humunismus proklamiert Haraway das Zeitalter des ›Chthuluzän‹ als Alternative zum Anthropozän:

> »Chthulucene is a simple word. It is a compound of two Greek roots (khthon and kainos) that together name a kind of timeplace for learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth. Kainos means now, a time of beginnings, a time for ongoing, for freshness. […] I hear kainos in the sense of thick, ongoing presence, with hyphae infusing all sorts of temporalities and materialities.«[54]

50 Haraway: Staying with the Trouble, S. 115-116.
51 Vgl. ebd., Kapitel 5.
52 Vgl. ebd., S. 4
53 Haraway: »Capitalocene and Chthulucene«, S. 79.
54 Haraway: Staying with the Trouble, S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit H.P. Lovecrafts Monstern[55] haben Haraways Chthulus[56] wenig gemein, das Chthuluzän sieht sich mit anderen Monstern als den lovecraftianschen konfrontiert: »Undulating with slippery eros and gravid chaos, tangled snakes and ongoing tentacular forces coil through the twenty-first century CE.«[57] Von hier aus, so Haraway, gelte es Alternativen zu denken und zu praktizieren. Anders als in den zahlreichen Weltuntergangsszenarien der Science-Fiction braucht es für Haraway keine Apokalypse, die alles vorhergegangene ausradiert, um einen Neuanfang zu schaffen: »The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust.«[58] Kainos, als das noch nie dagewesene, nicht bekannte kann die Erbschaften des Vorhergegangenen in sich tragen und zu einer dichten Gegenwart führen, die von Hypen (Zellfäden) durchzogen ist und Zeit- und Stofflichkeiten durchdringt. Besonders durchgesetzt hat sich in diesem Zusammenhang das Bild des Tentakulären, bzw. des tentakulären Denkens. Verkörperung findet diese Metapher im Oktopus. Der Oktopus steht nicht nur sinnbildlich, sondern ganz konkret für andere Formen der Wahrnehmung, der Intelligenz, Kognition und des Affekts. Er empfängt Reize über die zahlreichen Rezeptoren in seinen Saugnäpfen und verarbeitet diese in einer Art lokalem Rechenzentrum, ohne, dass die Informationen zwingend an das Gehirn weitergeleitet werden.[59] Diese ganz andere Form der Interaktion mit der Umwelt und der Informationsverarbeitung fasziniert nicht nur Forscher:innen und die zeitgenössische Populärkultur[60], bereits Haraway sah im Tentakulären ein produktives Moment:

> »The tentacular ones tangle me in SF. Their many appendages make string figures; they entwine me in the poiesis – the making – of speculative fabulation, science fiction, science fact, speculative feminism, ›soin de ficelle‹, so far. The tentacular ones make attachments and detachments; they ake cuts and knots; they make a difference; they weave paths and consequences but not determinisms; they are both open and knotted

55 Vgl. ebd., S. 174. Die Figur des Monsters und des Monströsen spielt im Posthumanismus eine bedeutende Rolle, um mit Grenzen zu brechen und Binaritäten aufzulösen. Vgl. dazu: Graham, Elaine: »The Promise of Monsters«. In: Dies. (Hg.): Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture. Manchester: Manchester University Press, S. 11-16.

56 »Chthonic derives from ancient Greek khthonios, of the earth, and from khthōn, earth. Greek mythology depicts the chthonic as the underworld, beneath the earth; but the chthonic ones are much older (and younger) than those Greeks. Sumeria is a riverine civilizational scene of emergence of great chthonic tales, including possibly the great circular snake eating its own tail, the polysemous Ouroboros (figure of the continuity of life, an Egyptian figure as early as 1600 BCE; Sumerian SF worlding dates to 3500 BCE or before).« (Haraway: Staying with the Trouble, S. 173).

57 Ebd., S. 174.

58 Haraway: A Manifesto for Cyborgs, S. 175.

59 Röhrlich, Dagmar: »Intelligenz des Oktopus. Wenn Arme denken«. Auf: https://www.deutschlandfunk.de/intelligenz-des-oktopus-wenn-arme-denken-100.html (Letzter Abruf 23.01.2022).

60 In den Kulturwissenschaften beschäftigten sich jüngst bspw. Matthias Wittmann (Die Gesellschaft des Tentakels. Berlin: Matthes und Seitz 2021) und Uwe Lindemann (Der Krake. Berlin: Kadmos 2021) mit Oktopoden. Besondere Aufmerksamkeit zog außerdem der Dokumentarfilm My Octopus Teacher (AUS 2020, R: Pippa Ehrlich, James Reed) auf sich. Im Winter 2021 widmete zudem das Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen dem Oktopus eine Ausstellung (Denken wie ein Oktopus, oder: Tentakuläres Begreifen). Ebenso spielen Oktopoden und Quallen eine Rolle in Texten verschiedener zeitgenössischer Autor:innen wie Lisa Krusche, Joshua Groß und Juan S. Guse.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> in some ways and not others. SF is storytelling and fact telling; it is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come.«[61]

Daran anknüpfend macht Haraway den Claim »Storytelling for Earthly Survival«[62] stark, mit welchem sie auf die Wichtigkeit hinweist, Gegenentwürfe zu aktuellen Narrativen zu entwickeln und produktive Alternativen zu Denken. Das bedeutet auch, zu berücksichtigen, welche Möglichkeiten neue Technologien bieten, um die unterschiedlichen Forderungen des Posthumanismus einzulösen. Zwar wird den Spielarten des Posthumanismus vielfach eine technophobe Einstellung[63] nachgesagt, dies ist jedoch so nicht haltbar. Allein aufgrund von Entwicklungen wie der Gentechnik, welche die vermeintlich »sakrosankte[…] menschliche[…] Natur«[64] zur Disposition und die Grenzen des Menschen in Frage stellt, spielen technologische Entwicklungen ein wichtige Rolle für den posthumanistischen Diskurs. So lange auch hier die Situiertheit und Verwicklung dieser Technologien mitgedacht und kritisch hinterfragt werden, können sie von Wert sein, um im harawayschen Sinne unruhig zu bleiben und ›eigensinnige Verwandtschaften‹ (»oddkin«[65]) einzugehen. Für den Transhumanismus[66] stellen technische Entwicklungen hingegen den Dreh- und Angelpunkt dar. Ihm geht es vor allem darum, die Fähigkeiten des Menschen zu erweitern und zu verbessern:

> »The Transhumanist Manifesto challenges the issue of human aging and the finality of death by advocating three conditions. These conditions assert that aging is a disease; augmentation and enhancement to the human body and brain are essential for survival, and that human life is not restricted to any one form or environment.«[67]

Der Mensch x.0 – Transhumanismus

Das posthumanistische Verständnis eines kritischen Technik-Gebrauchs teilen die verschiedenen Spielarten des Transhumanismus nur partiell. Dies liegt daran, dass der

---

61 Haraway: Staying with the Trouble, S. 31.

62 Vgl. dazu auch den Artikel *Künstliche Tierchen im Paradies. Post- und Transhumanismus in Dietmar Daths* Die Abschaffung der Arten von Nuria Mertens und Katharina Scheerer in diesem Band.

63 Vgl. Herbrechter: Posthumanismus, S. 21.

64 Ebd., S. 28.

65 Haraway: Staying with the Trouble, S. 3.

66 Ebenfalls im Feld des Post- und Transhumanismus bewegt sich der Metahumanismus. Für diesen spielt insbesondere der Körper und die Körperlichkeit eine besondere Rolle in der Theoriebildung: »Metahumanism is a critique of some of humanism's foundational premises such as the free will, autonomy and superiority of anthropoi due to their rationality. It deepens the view of the body as field of relational forces in motion and of reality as immanent embodied process of becoming which does not necessarily end up in defined forms or identities, but may unfold into endless amorphogenesis. Monsters are promising strategies for performing this development away from humanism.« (del Val, Jaime/Sorgner, Stefan Lorenz: »A Metahumanist Manifesto«. Auf: https://metabody.eu/metahumanism/ [Letzter Abruf 23.01.2022]).

67 Vita-More, Natasha: »Transhumanist Manifesto«. Auf: https://natashavita-more.com/transhumanist-manifesto/ (Letzter Abruf 23.01.2022)

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Transhumanismus, wenn zwar auch dieser seinen historischen Ursprung in der Aufklärung nimmt, nicht an einer Infragestellung des humanistischen Subjekts interessiert ist, sondern dieses viel eher durch dessen technical enhancement (dt. etwa technische Verbesserung/Optimierung) perpetuiert.[68] Der Transhumanismus, teilweise auch ›populärer‹ Posthumanismus genannt[69], imaginiert, wie sich die menschliche Lebensform verändern muss, um sich an neue Herausforderungen anzupassen. Diese Veränderungen sind häufig an Technologien geknüpft, was bedingt, dass der Transhumanismus eine Nähe zu spekulativem Theoretisieren und dem damit verwandten Genre der Science-Fiction aufweist. Der Transhumanismus ist demnach treffender als post-human, denn als post-humanistisch zu verstehen. Im Transhumanismus lebt das humanistische Ideal der Selbstverwirklichung meist weiter, wird jedoch adaptiert, indem der Wert individueller Freiheit emphatisch hervorgehoben wird. Diese Freiheit liegt vor allem darin, selbst zu entscheiden, mit welchen Mitteln die Selbstverwirklichung erreicht werden kann. Gleichwohl solle auch, wenn nicht jede:r ein Genie sein könne, er:sie daran arbeiten, das Selbst zu ›veredeln‹ und den eigenen intellektuellen Horizont zu erweitern. Transhuman zu sein, würde dann bedeuten, das evolutionäre Verbindungsstück zu einer neuen Art von Mensch, dem Post-Human, zu sein. Wie genau dieser aussehen soll (ist der Post-Human noch auf Technik angewiesen?), darin unterscheiden sich die Positionen verschiedener Transhumanist:innen.[70] Dieses Wiederaufleben des Humanismus wird von einigen Theoretiker:innen des Posthumanismus problematisiert:

> »What is lethal is not the posthuman as such but the grafting of the posthuman onto a liberal humanist view of the self. When Moravec imagines ›you‹ choosing to download yourself into a computer, thereby obtaining through technological mastery the ultimate privilege of immortality, he is not abandoning the autonomous liberal subject but is expanding its prerogatives into the realm of the posthuman.«[71]

Hayles befürchtet statt einer Überwindung von ein verstärktes Streben nach humanistischen Idealen wie Autonomie und Selbsterfüllung.[72] Zu betonen ist an dieser Stelle jedoch, dass es beim Transhumanismus, stärker noch als im Posthumanismus, verschiedene Ausprägungen und Schulen gibt. Bevor Nick Bostrom und David Pearce[73] 1989 die

68 Einige Wissenschaftler:innen setzen den Begriff des Posthumanen, wie er im Transhumanismus gebraucht wird, deshalb in enge Beziehung zu Nietzsches Übermensch. Wie groß jedoch die theoretische Schnittmenge des transhumanistischen Post-Human und Nietzsches Übermensch ist, ist umstritten. Vgl. dazu: Sorgner, Stefan Lorenz: »Nietzsche, the Overhuman, and Transhumanism«. In: Evi D. Sampanikou/Jan Stasienko (Hg.): Posthuman Studies Reader. Core Readings on Transhumanism, Posthumanism and Metahumanism. Basel: Schwabe 2021, S. 123-135. Zuerst veröffentlicht in Journal of Evolution and Technology 20(1), S. 29-42.

69 Diesen Begriff nutzt unter anderem Herbrechter in seiner kritischen Einführung in den Posthumanismus.

70 Vgl. Sorgner: »Nietzsche, the Overhuman, and Transhumanism«, S. 129-130.

71 Hayles: How we became Posthuman, S. 286-287.

72 Sowohl der kritische Posthumanismus als auch der Transhumanismus laufen Gefahr, die alten Metanarrative zugunsten neuer (mystische (Ursprungs-)Vorstellungen vs. Autonomie und Freiheit des Subjekts) aufzugeben.

73 David Pearce hat seine eigene Spielart des Transhumanismus entwickelt, The Hedonistic Imperative, eine Strömung, die auf einer Ethik hedonistischen Utilitarismus basiert. Die Strömung will das

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

World Transhumanist Association mit dem Ziel gründeten, den Transhumanismus in den akademischen Diskurs zu übersetzen und den verschiedenen Ausformungen eine Anlaufstelle zu geben, fand der Transhumanismus vor allem in Nischen-Diskursen statt, die sich zum Teil aus der Fan-Kultur von Science-Fiction-Literatur[74] und -Filmen speisten. Der Transhumanismus basiert auf der Grundannahme, dass der Mensch nicht das Ende einer darwinschen Evolution darstellt, sondern viel mehr eine frühe Phase menschlicher Evolution repräsentiert.[75] Ein erster differenzierter Gebrauch des Wortes Transhumanismus ist 1968[76] bei Julian Huxley, Bruder des Schriftstellers Aldous Huxley, nachzuweisen:

> »The human species can, if it wishes, transcend itself – not just sporadically, an individual here in one way, an individual there in another way – but in its entirety, as humanity. We need a name for this new belief. Perhaps ›transhumanism‹ will serve: man remaining man, but transcending himself, by realizing new possibilities of and for his human nature.«[77]

Die Grundidee des Transhumanismus lässt sich an unterschiedliche Ideologien und Denkweisen anknüpfen. So setzt sich der demokratische Transhumanismus bspw. für eine Regulierung von neuer Technologie durch die Regierung ein, um sicherzustellen, dass eventuelle Vorteile eines posthuman-Werdens nicht nur einer reichen Elite zukommen. Der extropische Transhumanismus ist hingegen an einer konstanten Verbesserung der menschlichen Fähigkeiten interessiert, wie der Futurist Max More verdeutlicht, wenn er seine Namensänderung erklärt (More hieß vorher Max O'Connor): »It seemed to really encapsule the essence of what my goal is: always to improve, never to be static. I was going to get better at everything, become smarter, fitter, and healthier. It would be a constant reminder to keep moving forward.«[78] Etwas konkreter drückt

---

Leid menschlicher und nicht-menschlicher Lebewesen durch Neurotechnologie abschaffen und einen ›paradiesischen‹ Zustand erreichen, in dem jede:r noch nie dagewesene Zustände des Wohlbefindens erleben kann. Anstelle von einer Motivation durch Lust/Schmerz gäbe es unterschiedliche Zustände der Glückseligkeit. (vgl. https://www.hedweb.com [letzter Abruf 23.01.2022]). Hier lassen sich Parallelen zum Konzept der PostPragmaticJoy im Sinne Leif Randts ziehen. Vgl. dazu auch die Artikel zu Randt im vorliegenden Band: »*Nur Fun kann die Lösung sein*«. *Leif Randts Roman* Planet Magnon *zwischen Utopie und Dystopie, Posthumanismus und Transhumanismus* sowie *Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts* Allegro Pastell.

74 Während des Kalten Krieges griffen u.a. Schriftsteller wie Arthur C. Clarke, Issac Asimov, Robert Heinlein und Stanislaw Lem transhumanistische Themen auf und spekulierten in ihren Werken darüber, wie die Technologie den Menschen verändern kann (vgl. Bostrom, Nick: »A History of Transhumanist Thought«. Auf: https://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf, S. 7 [letzter Abruf 31.01.2022]).

75 Vgl. Bostrom: »A History of Transhumanist Thought«, S. 3.

76 Als Katalysator der transhumanistischen Theoriebildung wird häufig Nietzsches Vision des Übermenschen, wie er sie in *Also sprach Zarathustra* entwirft, bemüht. Nietzsche bezieht diese Vision jedoch eher auf ein menschliches Streben und die Überwindung religiös-ideologischer Grenzen und weniger auf eine technologische Transformation.

77 Huxley, Julian: »Transhumanism«. In: Journal of Humanistic Psychology 8 (1/1968), S. 73-76, hier S. 76.

78 Regis, Ed: »Meet the Extropians«. In: Wired (10/1994). https://www.wired.com/1994/10/extropians/ (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dies 1984 Johnathan Glover in *What Sort of People Should there Be?* aus, wo er sich für die Möglichkeiten der Gentechnik stark macht und proklamiert, dass

> »The idea of ›human nature‹ is a vague one, whose boundaries are not easy to draw. And, given our history, the idea that we must preserve all the characteristics that are natural to us is not obvious without argument. Some changes in human nature may only be possible if we accept positive genetic engineering.«[79]

Auch Bostrom spricht sich dafür aus, dass es sich lohne, den »›larger space of possible modes of being‹ that is currently inaccessible to us because of our biological limitations« auszuloten, »on the ground that we might find that it contains extremely worthwhile modes of being – ways of living, thinking, feeling, and relating«[80].

Und nun? Schluss

Eine Möglichkeit, diesen ›Raum‹ auszuloten, bieten die medialen Ausformungen des Science-Fiction-Genres[81]. Eine Stärke des Genres liegt darin, spekulative Welten zu entwerfen, Dinge weiter und vor allem anders zu denken oder auch zu Dinge denken, die sich sonst nicht denken ließen.[82] In Form einer Narration werden diese Dinge erzähl- und erfahrbar. Kategorien lassen sich auf-, alte Muster durchbrechen und neue, andere Arten der Lebensweise entwickeln. Der Nutzen sowie die Gefahren und alternativen Nutzungsmöglichkeiten von Technologie können verhandelt und spekulativ weitergedacht werden.[83] Zwar nutzen nicht alle kulturellen Erzeugnisse diese Möglichkeiten aus, dennoch gibt es zahlreiche Beispiele, bei denen sich ein genauer, analytischer Blick lohnt, um herauszuarbeiten, wie und mit welcher Funktionalisierung post-, transhumanistische Diskurse in das Artefakt eingewoben sind. In dem Moment, in dem sich traditionelle Kategorisierungsgrenzen auflösen, verschieben oder durchlässig werden, werden die Grenzen zwischen Mensch, Tier, Pflanze, Maschine disponibel und verhandelbar.[84] Die kulturellen Artefakte, die in der Auseinandersetzung mit diesen Debatten entstehen, reichen von (scheinbar) euphorischen Ästhetisierungen der conditio post- und transhumana[85] bis hin zu dystopischen Weltuntergangsszenarien, die häufig im

79 Glover, Jonathan: What Sort of People Should There Be? Harmondsworth, Middlesex: Pelican 1984. S. 55-56.

80 Bostrom: »A History of Transhumanist Thought«, S. 19.

81 Neben der Science-Fiction spielen posthumanistische Diskurse bspw. auch in ökofeministischen Texten eine Rolle.

82 Vgl. Dath, Dietmar: Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine. Berlin: Matthes & Seitz 2019.

83 Vgl. dazu auch die Artikel *Das Fremde vertraut machen. Retroästhetik in filmischen Zukunftsdarstellungen* von Timea Wanko sowie Miamification: *Literarische Reflexionen über das Postdigitale* von Holger Grevenbrock im vorliegenden Band.

84 Vgl. *Künstliche Tierchen im Paradies. Post- und Transhumanismus in Dietmar Daths* Die Abschaffung der Arten von Nuria Mertens und Katharina Scheerer im vorliegenden Band.

85 Vgl. dazu auch den Artikel *Posthumanismus und Pop-Musik. Zwei Stichproben: Grimes'* We appreciate Power *und Holly Herndons* Eternal von Sebastian Berlich im vorliegenden Band.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zeichen eines allgemeinen Kulturpessimismus stehen. Nichts destotrotz gibt es Artefakte, die in der Unausweichlichkeit der Apokalypse die conditio sine qua non sehen, um den Status Quo zu durchbrechen, ihn – anders gesagt – so sehr auf die Spitze zu treiben und damit zum Scheitern zu führen, dass danach das Neue begründet werden kann[86]. Die nachfolgend analysierten Gegenstände suchen einen produktiven Umgang mit gegenwärtigen Herausforderungen und loten diese im Feld des Post- und Transhumanismus aus. Ihr Postulat: Wir stehen am Beginn und nicht am Ende der Geschichte(n).

86 Züge dieses Ansatzes finden sich mit Blick auf die Überwindung des Kapitalismus unter anderem im sog. Akzelerationismus um Jette Gindner, Armen Avanessian und Georg Diez. Vgl. u.a. Avanessian, Armen et al.: #Akzeleration. Berlin: Merve 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Künstliche Tierchen im Paradies[1]

Post- und Transhumanismus in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*

Nuria Mertens und Katharina Scheerer

> »Und jetzt jaaah also 'ne njahm worauf beruht aber die Qualität vom, vom, vom Affen Stanz? Das ist jaaaahhh immer so, ohne Qualität kommt hmps man jaaahh bestimmt nicht weit als Kunst. Also ich hab mir gesagt, jaahh, hahaaa, der Affe Stanz und die Qualität, da kann man jaaaahh vielleicht Vergleiche machen: Auf die eine Seite stellt man den Affen Stanz hin, auf die andere Seite die Qualität, jaaahhh, und dann wird geguckt, reimt sich's hö, oder klebt sich's hrrrgäh oder najahhahh verwebt sich's oder fällt's so, so, so sofort beim ersten Windsturm über sich vielleicht uh sogar selbst mal haaa her?«[2]

Science-Fiction als Denkmaschine

Reimt sich's, klebt sich's oder verwebt sich's? – Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* (2008)[3] tut alles drei und fällt dabei auch über sich selbst mal her. Denn der rund 600 Seiten lange Text ist keinesfalls ein leicht konsumierbarer Science-Fiction-Roman wie man ihn etwa von Tom Hillenbrand oder Frank Schätzing kennt. In *DAdA* wird die Geschichte transhumaner Gesellschaften erzählt, indem eine fiktive Diegese mit faktualen Diskursen aus Wissenschaft, Technik und Politik verbunden wird. Damit führt *DAdA* das vor, was Dath ein paar Jahre später in seinem Großessay *Niegeschichte* (2019) theoretisch fundiert: Das Potential von Science-Fiction, als Kunst- und Denkmaschi-

1 Ich danke Mike Lokenvitz für die Zusammenarbeit am Thesenpapier im Seminar *Erzähltes Unglück* von Dr. Jens Birkmeyer (WiSe 2019/20). Das gemeinsame In-den-Bann-ziehen-lassen hat mir große Inspiration in der Auseinandersetzung mit Daths *Die Abschaffung der Arten* geboten. (Anm.v.NM)

2 Dath, Dietmar: Die Abschaffung der Arten. Frankfurt: Suhrkamp 2008, hier S. 45. Das Muli Storikal über die Kunst des Affen Stanz.

3 Im Folgenden im Text zitiert und mit *DAdA* abgekürzt.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ne zu fungieren.[4] Laut Dath ist Science-Fiction keine rein spekulative Literatur, die bloß zum Vergnügen das Unmögliche denkt, sondern ein Erkenntnisinstrument, das auf besondere Weise Verbindungen zwischen Fiktion und Wissen herstellen kann. Für *DAdA* ist diese Annahme Programm. Ohne weitere Recherche und konzentriertes Lesen ist die Diegese, welche mit unterschiedlicher Funktionalisierung zahlreiche naturwissenschaftliche und geisteswissenschaftliche Diskurse einbindet, kaum nachzuvollziehen.[5] Doch nicht nur auf inhaltlicher Ebene fordert der Text durch die zahlreichen wissenschaftlichen Referenzen heraus, auch auf formaler Ebene sperrt er sich gegen eine flüchtige Lektüre. So lässt sich zumindest für Teile des Werkes eine Nähe zu den avantgardistischen Textverfahren der emphatischen Moderne konstatieren. Dies zeigt sich beispielsweise in den fast unverständlichen Reden des Muli Storikal, die in ihrer syntaktischen Beschaffenheit (»hmps man jaaahh«, »hrrrgäh oder najahhahh«, »'ne njahm« (45)) stark an den Dadaismus erinnern. Daths Text oszilliert zwischen Fakt und Fiktion, spielt mit den physikalischen Konzepten von Zeit und Raum und erzählt davon, was passiert, nachdem das Zeitalter der »Langeweile«[6] (in *DAdA* bedeutet das die Zeit des Anthropozäns) endlich überwunden ist. Dabei verhandelt er verschiedene Aspekte aus Post- und Transhumanismus, die wir im Folgenden näher untersuchen wollen.

Wir werden herausarbeiten, wie sich post- und transhumanistische Debatten in *DAdA* einschreiben und wie sich der Text zu anderen zeitgenössischen literarischen Strömungen verhält. Um Daths komplexen Text greifbar zu machen, geht der Aufsatz im Dreischritt vor: Zunächst stellen wir inhaltliche und formale Besonderheiten des Romans kurz vor. Darauffolgend tauchen wir tiefer in die Materie ein und fokussieren auf verschiedene Themen des Romans wie die Auflösung des Dualismus Natur-Kultur. Eine signifikante Rolle spielt dabei stets das Zusammenspiel von Form und Inhalt. Abschließend setzen wir den Text in Beziehung zu zeitgenössischen post- und transhumanistischen Theorien.

4 Vgl. Dath, Dietmar: Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine. Berlin: Matthes & Seitz 2019.

5 Bereits in den Ursprüngen der Science-Fiction um 1900 sind eine wissenschaftliche Plausibilisierung der Handlung und das Weiterdenken von zeitgenössischer Technik maßgebend für die Ausformung des Genres. Im SF-Text wird dieses Wissen diskursiviert und auf bestimmte Art und Weise denkbar. Besonders deutlich wird das Potential von SF als Denkmaschine am Center for Science and the Imagination der Arizona State University. Hier nutzen Wissenschaftler:innen SF als Methode, um bestimmte Szenarien (wie die Konsequenzen von künstlicher Intelligenz) zu entwickeln und durchzudenken.

6 Über die jetzige Gegenwart wird aus der Retrospektive erzählt, wobei an vielen Textstellen klar wird, dass diese Zeit aus der Perspektive der Gente als eine schreckliche Ära der Geschichte angesehen wird, so zum Beispiel aus Sicht des Wolfes Dimitri: »Die Langeweile: Allzuviel wußte er nicht darüber; aber genug, um zu verstehen: Die Einfalt jener Zeit, als die Menschen geherrscht hatten, war viel zu kompliziert gewesen, als daß sie irgendwer im nachhinein [sic!] verstanden hätte. Das Wissen der Herrscher hatte keine Kraft gehabt, die Ordnung nichts festgehalten.« (27).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Abschaffung der Arten – »ein langes Gedicht, in dem viel Geschichte vorkommt«[7]

Scheitert innerhalb der Diegese das Muli Storikal daran, die Qualität der Kunst des Affen Stanz festzumachen, auf peinlichste Art und Weise, so offeriert der obige Auszug aus Storikals Monolog (dieser erstreckt sich noch über zwei weitere Seiten) immerhin einen Zugang zu Daths Werk. Festzuhalten ist demnach zunächst: In *DAdA* gibt es sprechende Tiere. Zumindest auf den ersten Blick, denn auf den zweiten handelt es sich bei den Figuren nicht um Tiere im herkömmlichen Sinne, quasi als Negativfolie zum Menschen, sondern eigentlich um Menschen, die sich mittels biochemischer Prozesse in Figuren transformiert haben, die zwischen Mensch, Tier und teilweise auch Maschine oszillieren. Nach Lektüre des obigen Zitates festzuhalten ist ferner: Das rund 600 Seiten umfassende Werk ist kein Science-Fiction-Roman, ›den man mal eben so weg lesen kann‹. Zwar handelt es sich dem Inhalt nach um Science-Fiction, der Form nach aber nicht um einen Roman, sondern, schenkt man Dath Glauben, um »ein langes Gedicht, in dem viel Geschichte vorkommt«[8]. Und zwar sehr viel. Die Erzählung beginnt, indem uns die Protagonist:innen des ersten Teils des Buches, die Gente, vorgestellt werden. Jene ›Menschtiere‹ sind, wie bereits angedeutet, weniger als Fabelwesen angelegt, sondern die Folge der titelgebenden Abschaffung von Artgrenzen[9]. Gleich im »Ersten Satz« (9) des Textes, der mit dem vorangestellten Gespräch des Löwen und gleichzeitigem Oberhaupt der Gente, Cyrus Golden, mit der Fledermaus Izquierda einleitet, wird klar: Menschen, so wie wir sie heute kennen, gibt es im Text kaum mehr, man hat den homo sapiens biologisch weiterentwickelt. Von Menschen im heutigen Sinne wird – meist pejorativ – nur noch von »den Menschen« gesprochen, die Ära des Anthropozäns gar als »die Langeweile« bezeichnet. Die wenigen übriggebliebenen Menschen siechen am Rande der Gesellschaft dahin. Ein großer Teil der Erde ist stattdessen von den Gente besiedelt. Im Vergleich zu den Menschen sind diese Lebewesen deutlich besser ausgestattet, denn sie können willentlich ihre (genetische) ›Identität‹[10] logischen Schlüssen folgend zusammenbauen.[11] Außerdem wurde die sprachliche Kommunikation durch eine olfaktorische ersetzt. So beherrschen die Gente eine neue Form der Kommunikation, welche in ihrer Effektivität selbst das Internet übertrifft. Sie findet fast ausschließlich über Gerüche und nur noch selten über Sprache statt, ohne Leitungen oder uns gängigen Übertragungssignale, allein durch sogenannte »Schnupperquanten«, Geruchsbotenstoffe, die im Fachjargon der Gente »Pherifone« (11) heißen, ein Neologis-

7 Dath, Dietmar: »Cyrus Golden«. Auf: www.cyrusgolden.de (letzter Abruf 23.01.2022).

8 Ebd.

9 Innerhalb der verschiedenen biologischen Disziplinen gibt es keine eindeutige Definition davon, wie sich eine Art eigentlich konstituiert. Eine wichtige Rolle spielt bei den meisten jedoch die Fähigkeit, sich untereinander fortpflanzen zu können, welche auch in *DAdA* als signifikant gesetzt wird. Vgl. DAdA, S. 34.

10 Aufgrund der zahlreichen Geschlechts-, Gestalt- und Namenswechsel der Figuren im Verlauf der Handlung kann man schwerlich von Identität im herkömmlichen Sinne sprechen. Aus Ermangelung eines treffenderen Wortes greifen wir somit auf ›Identität‹ zurück.

11 Die Herstellung von Identität folgt damit dem Prinzip des Inferentialismus. Vgl. DAdA, S. 159.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mus aus Pheromon und Infone, »Daten zum Riechen eben«[12]. Die Welt der Gente – unsere Erde – ist der Hauptspielort der ersten Hälfte des Textes, dessen Diegese sich insgesamt über rund 1500 Jahre erstreckt und auf verschiedenen Planeten angesiedelt ist. Dementsprechend viele Handlungsstränge entspinnen sich im Verlauf des Textes. Schlaglichtartig wollen wir nachfolgend die für unsere Analyse zentralen beleuchten.

Auf der Erde führt der Löwe Cyrus Golden, das Oberhaupt der Gente, Krieg gegen eine weitere neu entstandene Art, die den Planeten besiedelt: Die Keramikaner, aus dem südamerikanischen Urwald stammende Maschinenwesen, stellen eine den Gente antagonistisch gegenübergestellte Gesellschaftsordnung dar, die von den Figuren Katahomenduende und Katahomencopiava angeführt wird. Der Wolfsdiener des Löwen, Dimitri, ist derweil verstrickt in eine Liebesbeziehung mit der Luchsdame Clea Dora, der eigensinnigen Tochter des Löwen. Unterbrochen wird diese Beziehung dadurch, dass der Löwe seinen Diener aussendet, um den Schwan Alexandra aufzusuchen und für den Krieg gegen die Keramikaner zu gewinnen. Alexandra ist neben dem Fuchs Ryuneke, dem Löwen und der Menschenfrau Cordula Späth eine Gründermutter der ersten Gentegeneration und lebt zum Zeitpunkt der Erzählung abgeschieden in Nordamerika. Die Löwentochter Clea Dora (an anderen Stellen auch Lasara genannt) plant derweil dem Krieg auf der Erde mit einer Gruppe ausgewählter Gente zu entfliehen und zunächst auf den Mond umzuziehen. Von hier aus sollen anschließend die Planeten Mars und Venus besiedelt werden. Aus der Liebesbeziehung zwischen Clea Dora (Luchs) und Dimitri (Wolf) gehen die Protagonist:innen der zweiten Hälfte des Textes hervor: Feuer und Echse (Padmasambhava), welche auf der Venus und dem Mars aufwachsen. Die beiden Figuren werden von der Komponistin Cordula Späth auf eine vermeintlich kriegerische Mission vorbereitet. Cordula Späth ist die einzige überlebende Menschenfrau, die von der Erde auf die anderen Planeten umgesiedelt ist und, wie wir später sehen werden, eine der zentralen Figuren des Werkes. Nach jahrelanger Ausbildung, Überlebenskämpfen und Geschlechtswechseln gelangen Feuer und Echse schließlich wieder auf die Erde. Diese wurde in der Zwischenzeit von Dienerinnen des Fuchses Ryuneke – wir erinnern uns, ebenfalls ein Gründervater der Gente – in Zeitschleifen gelegt. Das Geschwisterpaar Feuer und Echse erwartet auf der Erde jedoch keine kriegerische Mission, sondern ein paradiesischer Zustand, in welchem ihnen alle Zeiten und Orte der Welt frei zur Verfügung stehen: »Sie hatten das Erbe, es beherrschte sie nicht.« (552)

In *DAdA* entfaltet sich eine ungewöhnliche Zukunftsvision, welche von unterschiedlichsten Stimmen erzählt wird und Artenkämpfe, Planetenwechsel und Evolutionsschritte entwirft. Was fängt man mit dieser kaum nacherzählbaren Diegese an und welche Perspektiven auf die Gegenwart kann sie uns eröffnen, die wir ohne die Geschichten der künstlichen Tierchen nicht hätten denken können?

12 Vgl. Dath im Interview mit Oehmke, Philipp: »Schreiben, wie die Welt sein sollte«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/schreiben-wie-die-welt-sein-sollte-a-da51c814-0002-0001-0000-000063806970 (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»›… das ganze Leben ist doch Kunst heute.‹« (195) – Auflösung des Dualismus Natur-Kultur: Hochzeit zwischen Vernunft und Kunst

Vergleicht man *DAdA* mit anderen zeitgenössischen Vertretern des Genres fällt auf, dass der vermeintliche Untergang der Welt der Gente nicht dem Aufbegehren der Natur gegen den Menschen zuzuschreiben ist. Bildet die Opposition von Natur und Kultur in anderen Werken der gegenwärtigen deutschsprachigen Science-Fiction (bspw. Frank Schätzings *Der Schwarm*) ein konstitutives Element der Diegese, arbeitet sich *DAdA* an der Aufrechterhaltung der vermeintlichen Pole nicht weiter ab, Natur und Kultur fallen in eins. Innerhalb der Diegese sind Kultur und Natur so ineinander verflochten, dass man nicht weiter von einem Dualismus der beiden Konzepte sprechen, geschweige denn, dass man die beiden Konzepte als solche überhaupt noch definieren könnte. »Daths Tiere nehmen literarisch an einer Befreiung der Technik, hier der wissenschaftlichen, teil, die mit der Technik auch gleich die Natur befreien soll.«[13] Die Konzeption der Gente und die intradiegetische Logik von Natur und Kultur kommentiert Dath wie folgt:

> »Ich mag Künstliches, es kommt im günstigsten Fall von der Hochzeit zwischen Vernunft und Kunst. Also nehme ich eine Sache her, die der Inbegriff von Natur ist: Die wilden Tiere, und wie ihre Sorten einander ablösen, wie sie entstehen und vergehen, Evolution – und mache daraus einen Vorgang im Triangulationsfeld von Wissenschaft, Technik, Kunst. Meine Tiere, die im Buch Gente heißen, einfach ›Leute‹, sind so gescheit, so entschlossen, ihre eigene Geschichte zu leben und zu schreiben, wie ich die Menschen gern hätte.«[14]

Die Gente vermögen sowohl ihre körperlich-biologische als auch die sie umgebende ›Natur‹ zu verändern. Sie können, in den Worten des Löwen die »belebte Welt endlich wirklich« zur ihrigen machen, sodass sie »völlig künstlich ist, daß für diese gewalttätigen Naturburschen […] kein Platz mehr bleibt.« (170) Dieses Vorhaben, hier analeptisch als Gedanken des früheren, menschlichen, Ichs des Löwen formuliert, nimmt schließlich Form an und mündet in der Genese der Gente. Im Gegensatz zu den ökologisch geprägten Naturdiskursen des Ecocriticism propagieren die Figuren in Daths Roman Wissenschaftsgläubigkeit und versuchen die Natur der Kultur dienstbar zu machen.[15] »Statt radikaler Trennung wird eine radikale Aneignung projektiert, welche, statt die Natur des Menschen romantisch gegen die Zivilisation wiederzuentdecken, ganz im Sinne der Aufklärung die Natur durch und durch kultivieren soll.«[16] Die intradiegetische Darstellung von Natur bedient keine Erhabenheitsnarrative, der Dualismus von Natur und Kultur trägt in der Welt der Gente nicht mehr. Er wird als nicht signifikant

13 Schäfer, Martin Jörg: »Poetologische Tiere. ›Natur‹ bei Ann Cotten und Dietmar Dath«. In: Sven Kramer/Martin Schierbaum (Hg.): Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur? Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015, S. 229-252, hier S. 250.

14 Dath: »Cyrus Golden«.

15 Vgl. Schäfer: »Poetologische Tiere«, S. 245.

16 Ebd. S. 246.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für die Diegese markiert, Natur ist immer schon von Kultur durchdrungen und andersrum.[17] Bereits vor Einsetzen der erzählten Zeit haben die Gente die starre Grenze zwischen den Konstrukten aufgebrochen und auch die Funktionen von Kultur sind zum Zeitpunkt der Erzählung obsolet. Der Schwan Alexandra, die noch die Ära der Langeweile miterlebt hat, verdeutlicht dem Wolf Dimitri:

> »›Shakespeare‹, Dimitri lächelte und schaute den Katzen zu, in den klaren Himmel.
> ›Du sagst das so, als wüsstest du, wer das war. Wer das für uns gewesen ist, damals, in der schlechten Zeit.‹
> ›Ihr Alten […] tut so, als gäbe es keine Kultur mehr.‹
> ›Gibt es ja auch nicht. Habt ihr nicht nötig, eine eigene Kulturwelt, als etwas vom sonstigen Leben verschiedenes. Für uns war Kunst selten, wertvoll, für euch … das ganze Leben ist doch Kunst heute.‹« (195)[18]

Selbst eine qua nomen auf Ursprünglichkeit und Natürlichkeit verweisende Figur wie der Urwald erweist sich als kulturell geprägt. Der Urwald, figuriert durch Katahomenleandraleal, liegt »jenseits des Ozeans im Südwesten« (34) der Heimat der Gente und geht als »Gotteskind« (104) aus der Vereinigung von Katahomenduende und Katahomencopiava hervor, zwei »denkende[n] Automaten, von pulssicherer Keramik geschützt« (34), die zunächst die Anführer:innen der Keramikaner bilden. Aus Gründen der »Aufwandsersparnis, der Komplexitätsreduktion und … der Statik« (55) verschmelzen die beiden im Verlauf der Handlung miteinander zu Katahomenleandraleal. Als dieser nun erwacht – zu sich, zu Bewusstsein kommt –, wird »er zunächst laut wie ein Crescendo sämtlicher Musik, die je gespielt worden war« (104). Bereits im Prozess seiner Bewusstwerdung wird »der Urwald« (104) kulturell geprägt und schämt sich kurze Zeit später für den Lärm, den er während seines Erwachens verursacht hat.[19] Die kulturelle Prägung erfolgt vor allem durch den Kontakt des Urwaldes zu der Komponistin Cordula Späth, welche sich aus der Heimat der Gente in den Urwald zurückgezogen hat. Cordula Späth willigt ein, ihr kulturelles Wissen mit dem Urwald zu teilen: »Die Frau [Cordula Späth, Anm. d.V.] war einverstanden. Katahomenleandraleal umrankte sie mit Schlingpflanzen, stellte sich chemisch still und nahm sie mit nach innen, in Klausur. Vierzehn Tage lang tauschten sich die keramikanische Jugend und die lebendige Vergangenheit aus […]. Am Ende hatte Katahomenleandraleal alles verstanden.« (106)

---

17 »Die Natur in *Die Abschaffung der Arten* ist eine von den Naturwissenschaften gänzlich durchdringbare, beschreibbare und manipulierbare, aber eben nicht beherrschbare Natur. Jedoch ist sie innerhalb ihrer eigenen Regeln variierbar.« Schäfer: »Poetologische Tiere«, S. 248. Hierzu die Textstelle in DAdA, S. 117: »Wir machen aus der Evolution das schlechthin Willentliche.«

18 Als »Kunstwerk« bezeichnet Cordula Späth gegen Ende des Textes zudem die Erschaffung der Gente durch den Löwen. Vgl. DAdA, S. 548.

19 Vgl. DAdA, S. 107: »›Gut. Du hast Musik erfunden. Deshalb waren deine Denkmuster gleich so interessant, als Schlüsselspender, für mich, nachdem es hier so … laut wurde.‹ Katahomenleandraleal verweigerte neuerdings die Zurechnung des gewesenen Lärms auf seine eigenen Aktivitäten; das Wesen hatte gelernt, sich zu schämen.«

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was *DAdA* vorführt, erinnert an Donna Haraways naturecultures[20], welche ebenfalls ein Auflösen der Grenze zwischen Natur und Kultur beschreiben. Haraways naturecultures basieren auf der Annahme, dass die Welt nicht nur für den Menschen gemacht ist und somit andere Methoden als herkömmliche gebraucht werden, um mit dieser Welt umzugehen. Dazu müssen Narrative entwickelt werden, die Biologie, Aktivismus, Kunst und Wissenschaft zusammenbringen. Statt binärer Konstrukte braucht es Vielfalt und die Delegitimation von Kategorien wie race und gender. Auch Abgrenzungen wie durch Artenhierarchien fallen darunter. Statt starrer Grenzen plädiert Haraway dafür, das, was eine Art ausmacht, als Prozess und Artengrenzen als permeabel wahrzunehmen.[21]

Das Spiel der Zeit mit der Musik: Verschränkung von Form und Inhalt

Die als »lebendige Vergangenheit« (106) bezeichnete Komponistin Cordula Späth, aus deren Wissensschatz Katahomenleandraleal schöpft, ist eine der zentralen Figuren, ggf. gar die zentrale Figur[22], des Textes. Durch ihre musikalischen Fähigkeiten hat sie maßgeblich an der Erstellung der Gente-Welt, wie sie am Ende des Romans präsentiert wird, mitgewirkt. Innerhalb der komplexen Erzählung liefern ihre Aussagen zudem wertvolle Hinweise für das inhaltliche Verständnis aber auch für die Ästhetik des Werkes. Denn tatsächlich ergibt sich die sprachliche Ästhetik von *DAdA* – die stellenweise an avantgardistische Textverfahren erinnert und herausfordernd wirken mag – erst in der Gesamtschau und eröffnet eine interessante Lesart des Romans: »Die verschiedenen Stimmen und sprachlichen Extravaganzen gleichen […] den unterschiedlichen Musikinstrumenten eines Orchesters, so dass sich die Komposition und die Ästhetik dieses Romans auch nur in dem Miteinander aller Teilaspekte erfassen lassen.«[23] Der gesamte Text ist von musikalischen Markern durchzogen und in vier Sätze gegliedert:[24] »Contra Naturam (Allegro moderato)«, »Luchs, wach über mein Feuer (Scherzo)«, »Digonos/

20 Vgl. dazu u.a.: Haraway, Donna: When Species Meet. Minnesota: University of Minnesota Press 2007.

21 Vgl. zu Donna Haraway und ihrer Spielart des Posthumanismus auch den Artikel *Posthumanismus: Eine Einführung* von Katharina Scheerer im vorliegenden Band.

22 Zu diskutieren ist freilich, ob es in einem Text wie *DAdA*, der sich streng genommen nicht klar in Anfang und Ende einteilen lässt, überhaupt zentrale Figuren geben kann, um die alles kreist. Zumal es sich bei Cordula Späth um einen Menschen handelt. Wie sich dies jedoch, so wie allgemein die verschiedenen Aktualisierungen von Mythen im Text, genau verhält, liefert Stoff für einen noch zu schreibenden Aufsatz.

23 Borowski, Jörn/Keidel, Saskia: »›Es gab nie einen Löwen‹, sagte das silberne Öl«. In: Ingo Irsigler/Gerrit Lungershausen (Hg.): Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis. Berlin: University Press 2014, S. 189-206, hier S. 197-198.

24 Nicht nur auf der strukturellen Ebene ist das Werk durch die Sinfoniestruktur gegliedert, auch inhaltlich stellt der Text die Musik rekurrent als signifikant für die Diegese aus: »Vergib ihnen und geh deiner Wege. Sie können unsere Labors zerschlagen […], aber die Musik… die Musik ist ein Tierchen, das man nicht fangen kann, größer, schneller, nicht einzuholen, einfach ge…« (170).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Digonos (Adagio)« und »Mach es neu (Finale)«.[25] Damit folgt die Erzählung strukturell dem Aufbau einer Sinfonie (griechisch *syn* (zusammen) und *phōnē* (Klang)) und erhält erst durch das Zusammenspiel von Stimmen, Erzählsträngen und Handlungen seinen ›Klang‹.

Wie klassischerweise jeder Satz einer Sinfonie eine eigene Geschwindigkeit und Stimmung aufweist, so werden diese auch den Sätzen in *DAdA* zugeordnet und jeder Satz mit einem Oberthema versehen. Die Sinfonie folgt grundsätzlich einer zyklischen Struktur, in der sich Motive verschränken, Leitmotive, musikalische Themen und Melodien wiederholen oder abgewandelt sowie von unterschiedlichen Instrumenten aufgenommen werden. Verbildlicht wird diese musikalische, zyklische Struktur durch die Sigla, die sich überall im Buch verteilt finden. Laut Dath stehen sie »für bestimmte, im Buch sozusagen animierte, animistische Prinzipien, mehr für Totems als für handelnde Figuren«.[26] Die Sigla konstituieren nicht die Handlung, sie sind spielerisches Element der Gesamtästhetik und können als Aufforderung an die Leser:innen dienen, sich auf das Spiel einzulassen: Motive wiederzuerkennen, wo man sie nicht erwartet hätte, oder Parallelen zwischen Figuren und deren Stimmen herauszulesen, die vielleicht in der gleichen Tonart spielen. Sie können als Signale oder Einsätze eines:r Dirigent:in verstanden werden, die eine Melodieübernahme durch ein neues Instrument anzeigen.[27]

Die musikalische Ausgestaltung des Textes realisiert sich, wie zuvor angesprochen, ebenso auf Figurenebene. Als Komponistin hat die Figur Cordula Späth die Fähigkeit, durch die Musik die raumzeitliche Dimension der diegetischen Welt aufzulösen und durch Raum und Zeit zu reisen. Diese ›Macht‹ wird im Verlauf der Handlung rekurrent thematisiert. Bspw. im Gespräch mit Livienda, der ehemaligen Frau des Löwen: »›Wie mächtig bist du also?‹ […] ›Die Kenntnis der Wege, die seitwärts durch alles führen. Die porösen Stellen im Festgefügten. Die Fluchttunnel aus der der Abfolge von Früher, Heute und Nachher.‹ ›Du meinst… die Mehrdimensionalität der Keramikanerbaupläne.‹ ›Das ist ihre Nutzanwendung deiner Talente, ja.‹« (230-231). Livienda bezieht sich hier darauf, dass Cordula Späths Fähigkeiten als Komponistin den Keramikanern, den Antagonisten der Gente, beim Ausbau ihres Territoriums geholfen haben. Durch Cordulas

25 Die Buchstruktur entspricht nicht komplett einer üblichen Sinfonie. Der langsamere Adagio-Satz ist bei Dath nicht klassisch der zweite Satz, sondern erst der dritte. Das Scherzo (also der schnelle, normalerweise dritte Satz) wird bei ihm vorgezogen. Der erste Satz beginnt (bei Dath wie auch in der Musik) aufregend, mit viel Schnelligkeit, also im Allegro. Die unterschiedlichen Instrumentengruppen führen die Motive und Melodien ein, die sich durch die folgenden Sätze ziehen werden. Der Adagio-Satz gestaltet sich eher liedartig und langsamer, also im Adagio/Andante, die Tonart wechselt, oft in die Mollparallele, weswegen die gesamte Stimmung im Vergleich zum Kopfsatz (Allegro) umschwingt. Der dritte Satz gestaltet sich oft als Menuett oder Scherzo, also schnell, tanzartig. Der vierte Satz schließlich ist das gesteigerte Finale, also schnell, Allegro, Vivace, Presto.

26 Dath: »Cyrus Golden«.

27 Unüberhörbar wird das Zusammenspiel von Musik und Text in *Der erwachte Garten*, einem Hörspiel von Dietmar Dath und dem Kammerflimmer Kollektief, das vom herausgegebenen Verbrecher Verlag als »Spiegeltext« zu *DAdA* bezeichnet wird.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

musikalische Fähigkeiten wird die zeitliche Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft außer Kraft gesetzt und eine Reise durch die Zeit ermöglicht.[28]

Die Rolle der Musik wird zum Ende des Romans hin immer deutlicher, z.B. wenn Cordula Padmasambhava darüber aufklärt, dass sie der »Palast der Erinnerungen der vielen« (458) sei und sich aus diesen multiplen Erinnerungen zusammensetze. Padma braucht die Musik weniger als Ausdrucksmedium, die Musik ist vielmehr ein Hilfsmittel, der »computationale[…] Wandler« (458), mit dem Padma die Beschaffenheit und die Bewegungen in der Raumzeit händelbar macht und sich durch sie bewegen kann: »du kannst überallhin, wo wir Ösen für deine Haken aufgestellt haben oder wo wir dir Haken besorgt haben, die zu den in der Natur vorhandenen Ösen passen, und sie in deine Musik integriert. Bildlich gesprochen.« (459) Cordula Späth hat die »Molekulargenetik mit einer quantenphysikalisch inspirierten Weiterentwicklung der modernen Musikkomposition modifiziert«[29] und schafft es, ein musikalisch-naturwissenschaftliches Instrument zum Durchbrechen der gewohnten Wege des Raum-Zeit-Durchschreitens zu entwerfen. Die Kunst wird in den Dienst der Wissenschaft gestellt. Dath verhandelt demnach in *DAdA* auf eindrücklich detaillierte Weise die Möglichkeit von Zeitreisen.

Nach Logik der sinfonischen Struktur kann man denn auch die beiden Zitate, die dem Werk vorangestellt sind, als Vorspiel oder Ouvertüre verstehen, die in das Stück einführen und basale Annahmen vorwegnehmen, die im nachfolgenden Text aufgegriffen und verhandelt werden. Sie bieten eine inhaltliche Folie, vor der sich der komplexe Text lesen lässt. Das erste Zitat stammt von Lord Julius of Palnu, einer Figur aus der Comic-Serie *Cerebus* des kanadischen Zeichners Dave Sim und lautet wie folgt: »*If you can't marry outside your religion fool around outside your species*« (5 [Herv.i.O.]). In *DAdA* ist das Konzept von Arten freilich schon überholt, dennoch propagiert der Text – wie wir nachfolgend ausführen werden – die produktiven Kräfte, die sich aus einem Verstoß gegen eine normativ vorherrschende Ordnung ergeben können. Dem Zitat aus der Populärkultur gegenübergestellt ist ein Auszug aus einer bekannten Kanzone des italienischen Dichters Guido Cavalcanti, welche die Amordoktrin des italienischen Duecento maßgeblich beeinflusste und bis ins 16. Jahrhundert auch über Italien hinaus großen Einfluss auf die Minnelyrik ausübte: »*In quella parte – dove sta memora prende suo stato, – sì formato, – come diaffan la lume*« (7 [Herv.i.O.])[30]. Im Gegensatz zu dem Cerebus-Zitat, welches ganz klar auch auf die körperliche Vereinigung abzielt und bereits den artenübergreifenden Akt der Fortpflanzung, den auch Daths Romanze zum Thema haben wird, vorwegnimmt, propagiert Cavalcantis Kanzone ein stark idealisiertes und überhöhtes Konzept von primär geistiger Liebe, welche in der Lage ist, auf verschiedene Bereiche der Seele einzuwirken und Begehren auszulösen. Dath selbst bezeichnet seinen Text als »Evolutionsromanze«[31], und tatsächlich rufen die Zitate die Paradigmen

28 Weitere Beispiele finden sich u.a. in DAdA auf S. 350 u. S. 459-463.

29 Schäfer: »Poetologische Tiere«, S. 249.

30 »In dem Bereich, der das Gedächtnis birgt,/gerade dort wählt sie [die Liebe, Anm.d.V.] den Hort. Wie Licht,/das Glas durchbricht,/kommt sie aus Dunkelheit«. Übersetzung in: Eisermann, Tobias/Kopelke, Wolfdietrich (Hg.): Guido Cavalcanti. Sämtliche Gedichte. Tübingen: Narr 1990, hier S. 96-97.

31 Dath: »Cyrus Golden«.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Liebe und Fortpflanzung auf den Plan. Auch ist der Buchtitel eine deutliche Anspielung auf *Die Entstehung der Arten* von Charles Darwin (1859) und knüpft an die Assoziation der Evolution an. In *DAdA* findet Evolution jedoch nicht aufgrund von graduellen Veränderungen im Erbgut von aus dem Geschlechtsakt zwischen zwei Lebewesen gleicher Art hervorgehenden Nachkommen statt. Arten existieren in der Diegese als Baupläne (vgl. 159), die jedoch beliebig miteinander rekombinierbar sind und sich somit einer klaren Klassifizierung entziehen. So setzt sich bspw. Feuer aus einem historischen menschlichen Bauplan zusammen, der um Fähigkeiten der Keramikaner ergänzt wurde. (vgl. 305-306) Innerhalb der Textlogik ist Evolution zu einer Sphäre des Willens geworden, sie ist »schlicht die Voraussetzung dafür, daß es überhaupt eine Handlung gibt.«[32] Mithilfe von Technik können sich die Figuren selbst evolutionieren, es gibt keine Grenzen mehr, innerhalb derer sich ein Körper zwingend entwickeln muss, um einer bestimmten Kategorie zu entsprechen. Haraway würde jubeln.

Ob unter amourösen Vorzeichen oder nicht, *DAdA* thematisiert in erster Linie Fortpflanzung und gibt mit dem »Erste[n] Satz« (9) auch direkt die Richtung vor: »Contra Naturam« (9). Vor allem im Mittelalter wurde der Begriff ›Contra Naturam‹ gebraucht, um sexuelle Devianz (insb. Homosexualität) von einem durch Heteronormativität bestimmten Konzept von Liebe und Sexualität zu beschreiben und als gegen eine vermeintlich ›natürliche‹ Ordnung gerichtet zu diffamieren. Anstatt heteronormative (Liebes-)Beziehungen zu affirmieren, lotet der Text die Möglichkeiten alternativer Beziehungen und Sexualitäten wie Homosexualität aus, welche in einer nach (heute teilweise überholten) westlichen Maßstäben geformten Welt als ›gegen die Natur‹ gelesen werden und legt gleichzeitig offen, welch‹ produktive Kraft aus diesen Beziehungen hervorgehen kann.[33] Der Text ist somit eine Verquickung aus wissenschaftlichem Neudenken über Fortpflanzung und Reproduktion und aus Liebesgeschichten wie der von Lasara und Dimitri sowie der Romanze zwischen Dimitri und der Schwanendame Alexandra, die auch in ihrer Erzählweise einem Shakespearschem Drama gleicht.[34] Jedoch ist es das Motiv des Wetzelchens, das wie ein Rätsel wiederholt zwischen den Zeilen auftaucht und komplexe Verweiszusammenhänge und Semantisierungen aufweist. Es kann als Symbol der Liebe oder einer Religion bzw. einer Gottheit gelesen werden. Immer wieder suchen einzelne Figuren das Wetzelchen, was je nach suchender Figur symbolhaft für das Transzendentale, das Sinnstiftende aber auch Liebe stehen kann.[35] Fin-

32 Dath: »Cyrus Golden«.

33 Fraglich ist an dieser Stelle, wie man die Beziehung zwischen Feuer und Echse beschreiben kann. Schließlich handelt es sich bei den beiden Figuren zunächst um Bruder und Schwester. Durch die Fluidität von Geschlecht und Artzugehörigkeit scheint der Begriff Inzest aber kaum zuzutreffen, bzw. relativiert sich durch die Transformation der Figuren.

34 Beispielhaft kann folgende Beschreibung angeführt werden, in welcher der Schwan sich bereit macht für ihr nostalgisches Ritual, *Romeo und Julia* aufzuführen. »Er folgte ihr, in einer Nacht, da sie ihn schlafend glaubte, durch Thymian und wilde Minze, ins Blattwerk, bis auf eine Lichtung. […] Zwischen blauen Steinen trat sie im Sternschimmer als ein zweiter Leib, der ganz aus Licht war, aus sich selbst heraus, und der verliebte Wolf hielt, von fremden Schwindel bestürmt und ganz aufgewühlt, den Atem an, geduckt, im Unterholz, wo er sich angeschlichen hatte, gegen den Wind.« (201)

35 Die Leser:innen erfahren aus unterschiedlichen Figurenperspektiven über das mysteriöse Wetzelchen, z.B. aus Gesprächen zwischen Sankt Oswald und Padmasambhava während die beiden im

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den tut es allerdings niemand, es versteckt sich hinter kryptischen Passagen wie: es ist »der Weg, aber der … Weg ist nicht das Wetzelchen…«, es ist »weder nirgendwo noch überall« (97). Signifikant für unsere weitere Analyse ist vor allem die Beschreibung des Wetzelchens von Cordula Späth. In einer Analepse erfahren wir, dass Späth ihre große Liebe Katja zu Zeiten der Langeweile Wetzelchen nannte (vgl. 516-517), eine Liebe, die schmerzhaft unerwidert blieb, da Katja »einfach nicht lesbisch genug« (516) war. Katja »flüchtet« sich derweil in die heteronormative Vater-Mutter-Kind-Ordnung und überlebt das Zeitalter der Langeweile nicht. Cordula Späth hingegen avanciert zum Mastermind der neuen Welten und wirkt, von Liebeskummer getrieben, am »Sündenfall« (516) des Löwen mit. Wie sich gegen Ende des Werkes zeigt, rottete der Gentechniker, der später zum Löwen wird, die gesamte Menschheit aus,

> »um die Bühne freizumachen für eine Aufführung seiner – und, in geringerem Umfang, meiner [Cordula Späths, Anm.d.V.] – Leidens- und Liebesgeschichten. […] Was noch am Leben war, oder neu lebendig wurde, sollte dazu dienen, ein bombastisches, mit verteilten Rollen gespieltes … es war ein Kunstwerk im wesentlichen. […] Die hundertvierundvierzigtausend der ersten Gentegeneration, mit genetischem und neuronalem Gedächtnis an ihn und seine Liebe, mich und meine Liebe… die Frage, ob man aus zwei homosexuellen Pärchen, einem glücklichen und einem verfehlten, eine planetenweite Zivilisation machen kann. Also: Man kann, nicht wahr.« (548)

Aus dem kleinen Figurenarsenal entwickelt sich jedoch schnell eine unübersichtliche Gesellschaft:

> »Es gelang ihm [dem Löwen, Anm.d.V.] nicht, sicherzustellen, daß seine Truppe nicht ihr eigenes Stück schuf, aus seinem. Sie hat es zerstreut, sie hat in den ein, zwei Themen, die er ihr setzte, alle andern Themen entdeckt und sie rausgekitzelt – daß er ein Welttheater geschaffen hat, war Hybris, von wegen, alles, was atmet, muß denken und empfinden, in dem von ihm gesetzten Grenzen. Daß sich das Ding dann in alle Himmelsrichtungen, alle Dimensionen, fünf, elf, tausend Dimensionen selbst neu auslegt, das war die Buße, die Sühne.« (548)

Die Geschichten, von denen *DAdA* erzählt, gehen nach der Logik des Textes alle auf den Löwen, den Fuchs, Cordula Späth und den Schwan Alexandra zurück. Die Evolution dieser vier Figuren hat jedoch gleichermaßen eine Evolution der gesamten Gente zur Folge. Während die binäre Konstruktion der Geschlechtlichkeit also bestehen bleibt, werden andere Dualismen und vermeintlich ›natürliche‹ Ordnungen überwunden und die produktive Kraft nicht-heterosexueller Beziehungen propagiert.

Rahmen seiner:ihrer Ausbildung darüber sprechen, »… ob das Wetzelchen, wenn man es in diesem Sinne als Symbol der Überschreitung versteht, denn nun eigentlich gefunden worden ist oder ob man es erneut suchen sollte.« (475).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Post- oder transhumane Szenarien alternativer Lebensformen – Storytelling for Earthly(?) Survival

Damit setzt sich *DAdA* in interessante Beziehung zu den Thesen und Ideen, die Haraway vor allem in ihrem jüngsten Werk *Staying with the Trouble* (2016) entwickelt. Einer von Haraways vielen Slogans lautet »Storytelling for Earthly Survival«[36] und macht auf die Bedeutung des Geschichtenerzählens für den Fortbestand der Erde aufmerksam. Von besonderer Relevanz sei dabei, welche Geschichten Geschichten erzählen, welche Konzepte Konzepte denken.[37] Sie weist darauf hin, dass Geschichten[38] immer auch eine Ideologie, ein Weltbild, transportieren, das es zu hinterfragen gilt bzw. für das alternative Geschichten entwickelt werden müssen. In *Staying with the Trouble* sind es vor allem die Stimmen von Minderheiten und marginalisierten Gruppen, die Haraway zu Wort kommen lässt. Performativ führt sie diese Praktik in ihren Vorträgen vor, in welchen sie vergleichsweise kurz ihre theoretischen Grundlagen vorstellt und den Fokus vermehrt darauf richtet, Geschichten und Anekdoten zu erzählen.[39] Die Vielfalt an Geschichten, die in *DAdA* aus den »ein, zwei Themen«, die der Löwe vorgibt, entstehen, entsprechen zunächst Haraways Verständnis von Science-Fiction, die in der Lage ist, ›Netze zu weben‹[40]. Es seien »the webs of speculative fabulation, speculative feminism, science fiction, and scientific fact«[41], in denen sich die Zellfäden[42] ausformen und Realisierung finden und denen das Potential zu Grunde liegt, eine ›response-ability‹, also eine Fähigkeit zu antworten, zu schaffen, die begründet, dass sich die verschiedenen ›critter‹[43] gegenüber Rechenschaft ablegen. Diese Rechenschaft entsteht, so Haraway, aus dem Potential des Geschichtenerzählens eine »Ongoingness«[44], eine Prozessualität, herzustellen, die darauf abzielt, Möglichkeiten eines guten gemeinsamen Lebens und Sterbens miteinander auf einer Erde zu entwickeln, deren dauerhafte Bewohn-

36 Vgl. dazu den gleichnamigen Dokumentarfilm von Terranova, Fabrizio: Storytelling for Earthly Survival (BEL 2016), der in Kooperation mit Haraway entstanden ist.

37 Vgl. Haraway, Donna: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Durham and London: Duke University Press 2016, hier S. 101.

38 Damit sind nicht nur fiktionale Geschichten, sondern auch Narrative im Allgemeinen gemeint.

39 Dietmar Dath macht in *Niegeschichte* das Genre der Theory Fiction auf und subsummiert darunter »die auffälligen (krypto-)literarischen Eigenheiten jener neueren und neusten Denkbewegungen« wie dem Transhumanismus, dem spekulativen Realismus und dem Akzelerationismus. (Vgl. Dath: Niegeschichte, S. 30-31).

40 »The tentacular ones make attachments and detachments; they ake cuts and knots; they make a difference; they weave paths and consequences but not determinisms; they are both open and knotted in some ways and not others. sf is storytelling and fact telling; it is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come. I work with string figures as a theoretical trope, a way to think-with a host of companions in sympoietic threading, felting, tangling, tracking, and sorting.« Haraway: Staying with the Trouble, S. 31.

41 Ebd., S. 101.

42 Dieser Gedanke wird in der Einleitung zur Sektion weiter ausgeführt.

43 Dieses Miteinander zielt nicht nur auf die Menschen (unabhängig von race, gender etc.) ab, sondern auf alle Entitäten, mit denen wir den Planeten Erde teilen.

44 Haraway: Staying with the Trouble, S. 132.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

barkeit in Frage steht.[45] Von diesem prozessualen Grundprinzip erzählt auch *DAdA*. Physiognomie und Identitäten sind fluide, nicht zwangsläufig einheitlich und Grenzen wie die der Artziehung mobil. Die dauerhafte Bewohnbarkeit des Planeten Erde wird in *DAdA* nicht nur in Frage gestellt, sondern negiert, zumindest für die Gente ist eine temporäre Umsiedelung nötig. Es gibt jedoch einen interessanten Punkt, an dem sich Haraway und *DAdA* wesentlich unterscheiden. Die gesamte Handlung von *DAdA* scheint auf Prozessualität und Wandlung angelegt zu sein, es werden gleich mehrere Szenarien alternativer Lebensformen entworfen, am Ende werden all diese jedoch musealisiert und archiviert[46], und münden in einen paradiesischen Zustand, der 1000 Jahre anhält.[47] Nach dem Sündenfall, der Ausrottung der Menschheit und der Erschaffung der Gente durch den Löwen, finden Echse und Feuer auf der Erde eine präadamitische Gesellschaft vor, das letzte Kapitel ist dementsprechend mit »Paradiso« (525 [Herv.i.O.]) überschrieben. (vgl. 541, 548, 551) Feuer und Echse obliegt die Deutungshoheit über die »alte[…] Welt« (552), sie können »für sich und andere werden […] bis zur Stunde der Abreise« (552). Propagiert Haraway, dass es wichtig ist, nicht auf eine Apokalypse zu warten, die alles auslöscht damit man danach von Neuem anfangen kann, sondern sich stattdessen im Gewirr zu verorten und es produktiv zu machen[48], so finden die Figuren in *DAdA* genau jenen paradiesischen Zustand vor, von dem aus ein unbelasteter Neubeginn möglich ist. Ein zutiefst technologisierter Garten Eden freilich aber eben doch ein Garten Eden.[49] Entsprechend ›endet‹ der Roman, indem er seine zirkuläre Struktur offenlegt: Aus allen Entitäten zu denen sie werden können, wählen Feuer und Echse Wolf und Rabe. Diese Figuren begegnen uns zum vermeintlichen Beginn des Textes, an dem beschrieben wird, wie ein umherziehendes Wolfsrudel von Raben geneckt wird. »Während das Rudel die Küste hinunterstrich, blieben vereinzelte Wölfe zurück und ruhten sich aus. Vier oder fünf Raben, die eine Weile mit ihnen geflogen waren, fingen an, sie zu belästigen.« (13) Der Anfang wird zum Ende – oder ist das Ende der Anfang? Schlussendlich offenbart sich formal wie inhaltlich die zyklische Struktur des Textes: »Und die Erde… die Dimensionen, in denen hier… die Bänder: Das sind Reifen, nicht wahr, Kurven, zeitförmige… ihr habt die Geschichte geschlossen?« (538)

DAdA führt vor, wie abstrakte und neuartige Ideen in Science-Fiction-Literatur erfahrbar gemacht werden können und wie trans- und posthumanistische Gedanken in diesen Texten verhandelt werden. Wie in der Ouvertüre angespielt entfaltet der Text

45 Vgl. ebd., S. 132.

46 Feuer und Echse werden bei ihrer Rückkehr zur Erde von einem »Kustosprogramm« (538) willkommen geheißen.

47 Formen der Musealisierung, Tradierung und Archivierung, vor allem damit verbundene Lücken und Kopierfehler spielen innerhalb der Diegese immer wieder eine Rolle und bieten einen weiteren vielversprechenden Analysestrang, sollen jedoch hier nicht weiter diskutiert werden.

48 »I work with and in sf as material-semiotic composting, as theory in the mud, as muddle.« Haraway: Staying with the Trouble, S. 31.

49 An dieser Stelle sei erneut auf *Im erwachten Garten* verwiesen. Hier wird das technologisierte Paradies weiter ausgeführt.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zahlreiche Liebesgeschichten vor uns und denkt alternative Beziehungen zu heteronormativen Mustern.[50]

Trotz einer ausführlichen Analyse lässt uns Daths Roman aber auch mit einigen offenen Fragen zurück und das ist gut so. Denn, und hier bemühen wir noch einmal Haraway: »Empty spaces and clear vision are bad fictions for thinking, not worthy of sf or of contemporary biology.«[51]

50 In *Im erwachten Garten* werden diese Überlegungen konkreter und ergänzt um unter anderem Fragen des Klonens des:der Partner:in. Spannend scheint an dieser Stelle auch ein Vergleich mit den anderen Texten in diesem Band, die sich dem Thema Liebe und Beziehungen in der zeitgenössischen Literatur widmen. Siehe hierzu *Zum Verhältnis von Liebe und Ökonomie* von Sibel Taycimen, *Das Fremde vertraut machen: Retroästheik in filmischen Zukunftsdarstellungen* von Timea Wanko sowie *Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts* Allegro Pastell von Holger Grevenbrock, Nuria Mertens, und Jannes Trebesch.

51 Haraway: Staying with the Trouble, S. 174.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Fremde vertraut machen: Retroästhetik in filmischen Zukunftsdarstellungen

Timea Wanko

Narrative, die sich mit dem Post- und Transhumanen auseinandersetzen, finden sich häufig im Science-Fiction-Genre wieder. Sci-Fi-Diegesen laden zu Spekulationen über die Zukunft der Menschen ein, mutmaßen über die sich daraus ergebenden Entwicklungen und Herausforderungen[1] und knüpfen somit an den posthumanistischen Diskurs an.

Zentrales Merkmal des Genres ist das »Novum«: »die charakteristische Neuerung, das unmögliche Ding […], das in unserer empirischen Realität (noch) als unmöglich gilt, die Handlungswelt der jeweiligen Science-Fiction-Geschichte aber entscheidend prägt«[2]. Ästhetisch werden die Nova nach bereits bestehenden technischen und wissenschaftlichen Vorstellungen designt[3] – Megastrukturen wie Städte und Raumschiffe sowie Maschinen und Roboter werden an konventionelle Formen, bekannte Strukturen und bereits existierende Technologien angelehnt –, sodass »zumindest implizit eine Kontinuität mit unserer realen Welt her[gestellt wird]«[4]. Diesen ästhetischen Vorgang bezeichnet Simon Spiegel als »Naturalisierung«,[5] wodurch »*die Science Fiction nicht das*

1 Vgl. z.B. Steinborn, Anke/Newiak, Denis: »›Wahr'scheinliche Zukünfte: Urbanes Leben mit Science-Fiction neu gedacht«. In: Dies. (Hg.): Urbane Zukünfte im Science-Fiction-Film. Was wir vom Kino für die Stadt von morgen lernen können. Berlin: Springer 2020, S. 1-10, hier S. 4-6.

2 Spiegel, Simon: »Science Fiction«. In: Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 245-265, hier S. 247.

3 In diesem Punkt unterscheidet sich die Science-Fiction von der Fantasy. Beide Genres lassen sich durch ihre Erschaffung neuer und wunderbarer Welten definieren. Im Gegensatz zur Fantasy (und auch zum Märchen) sind die Nova in der Science-Fiction jedoch so gestaltet, dass sie wie wissenschaftliche Neuerungen aussehen, also in Zukunft durchaus möglich sein könnten. Vgl. Spiegel: »Science Fiction«, S. 248, 261.

4 Spiegel: »Science Fiction«, S. 248; vgl. auch Bonner, Marc: »Hypertrophe Megastrukturen: Utopische Architekturkonzepte der Nachkriegszeit in den Stadtvisionen der Blade-Runner-Filme«. In: Anke Steinborn/Denis Newiak (Hg.): Urbane Zukünfte im Science-Fiction-Film. Was wir vom Kino für die Stadt von morgen lernen können. Berlin: Springer 2020, S. 65-92, hier S. 73.

5 Vgl. Spiegel: »Science Fiction«, S. 249.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vertraute fremd, sondern das Fremde vertraut [*macht*]«[6]. So lassen sich sozio-kulturelle Problematiken wie Überbevölkerung und Umweltverschmutzung nicht nur in die ferne Zukunft verlagern, sondern mit unserer Gegenwart[7] verbinden.[8]

Häufig greift die Gestaltung der Nova sogar auf die Vergangenheit zurück und äußert sich in einer ausgeprägten Retroästhetik. Folgt man Simon Spiegels Erklärung zur Funktion der Naturalisierung, dann gilt auch für die Retroästhetik, dass durch sie Bezugspunkte für die Rezipierenden innerhalb der futuristischen Spekulationen geschaffen werden. Mit dem Einsatz retroästhetischer Elemente können demnach futuristische Maschinen vertrauter gemacht, gar vermenschlicht werden und somit im posthumanistischen Sinne die Grenzen zwischen Mensch und Maschine verwischen. Der Film Her (USA 2013, R: Spike Jonze) beispielsweise porträtiert die Liebe zwischen einem Menschen und einer künstlichen Intelligenz, deren ›Natürlichkeit‹ durch eine omnipräsente Retroästhetik, die Neues mit Altem, Analoges mit Digitalem vermischt, hervorgehoben wird. In der Cyberpunk-Serie Altered Carbon (USA seit 2018, R: Miguel Sapochnik et al.) hingegen verstärkt die Retroästhetik, die sich genrebedingt visuell vor allem an Gothic-Bildwelten orientiert, den dystopischen Charakter der Serie, wodurch aber ebenfalls trans- und posthumanistische Ideen transportiert werden. Ferner kann ein Retrodesign stets als kommerzialisierender, marketing-strategischer Faktor fungieren – insbesondere in der heutigen Zeit, in der Schallplatten, Schlaghosen und Nierentische wieder Konjunktur erleben. Diese unterschiedlichen Funktionen, die retroästhetische Elemente in Zukunftsdarstellungen besitzen können, sollen im Folgenden genauer in den Blick genommen werden: Dafür wird zunächst der Ursprung retroästhetischer Verfahren in der Science-Fiction untersucht, um dann in einem zweiten Schritt die Retroästhetik in Filmen und Serien genauer zu beleuchten. Vor allem die Serie Altered Carbon und der Film Her bieten einen differenzierten Einblick, wie Retroästhetiken und -referenzen auf unterschiedliche Art und Weise posthumanistische Konzepte verhandeln.

Nostalgie in der Science-Fiction der Vergangenheit und Gegenwart

Dass sich bei der Gestaltung der Nova nicht nur an Gegenwärtigem, sondern auch an Vergangenem orientiert wird, lässt sich zunächst am Retrofuturismus zeigen, der in den 1980er-Jahren aufkommt. Im Kontext der wachsenden Angst gegenüber dem technologischen Fortschritt und seinen katastrophalen, unkontrollierbaren Ausmaßen (vor allem in Bezug auf die Atomkraft) geraten zu der Zeit zunehmend die ›unschuldig‹ erscheinenden Zukunftsvorstellungen aus den Nachkriegsjahren, aber auch aus weiterer

6 Ebd., S. 254, [Herv.i.O.].

7 Auch Fredric Jameson schlussfolgert: »Science Fiction is generally understood as the attempt to imagine unimaginable futures. ›But‹ its deepest subject may in fact be our own historical present« (Jameson, Fredric: Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London, New York: Verso 2005, S. 345, [Herv.d.V.]).

8 Vgl. Spiegel: »Science Fiction«, S. 251 u. S. 261.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vergangenheit in den Blick.[9] In diesem Zuge entwickelt sich Steampunk als Subgenre der Science-Fiction, der sich an technischen Errungenschaften sowie Zukunftsvorstellungen des viktorianischen Zeitalters und der industriellen Revolution bedient. Eine eigene Steampunk-Ästhetik entsteht, die, Jules Vernes und H. G. Wells zum Vorbild, nicht nur Dampftechnologie, Flugkonstruktionen und weitere futuristische Elemente fusioniert, sondern sich ebenso in Kleidung, Accessoires und detailversetzten Requisiten wiederfindet.[10] Indem mit Zeit- und Geschichtlichkeit experimentiert wird, verweist Steampunk vor allem in seiner Anfangszeit auf den Wunsch nach einer verständlicheren, bekannteren und somit besseren Zukunft.[11] Durch dieses nostalgische Rückblicken auf naive, ungetrübte Zukunftsvisionen hebt sich Steampunk stark von der ebenso in den 1980er-Jahren populären dystopischen Science-Fiction und dem Cyberpunk ab[12] und übt seine Kritik an der Kerntechnologie, sozialen Missständen und Zukunftsängsten subversiver aus. Die Abgrenzung zur dystopischen Science-Fiction und die prägende Ästhetik verfügen dabei über viel Potenzial: Mit den Jahren entsteht aus der literarischen Gattung eine Subkultur – eine »eigenständige Steampunk-Szene«[13], die in Deutschland seit circa 2009 fest etabliert ist und sich innerhalb der Gothic-Szene einordnen lässt. Der heutige, popkulturelle Steampunk ist weder literatur- noch musikzentriert, sondern stellt in erster Linie das Visuelle, also die besondere retrofuturistische Steampunk-Ästhetik, in den Mittelpunkt,[14] die ihn schlussendlich auch so erfolgreich macht. Denn sie spricht sowohl »Bastler, Designer, Rollenspieler« als auch »Historien-, Fantasy- und Science-Fiction-Fans an«[15].

Auch in neueren Science-Fiction-Filmen ist der Einsatz von retrofuturistischen Elementen zu beobachten. Beispielsweise knüpft Interstellar (USA/UK 2014, R: Christopher Nolan) an vergangene Raumfahrt- und Weltraumvorstellungen an und orientiert sich bei der ästhetischen Gestaltung stark an Filmen der 1960er- und 1970er-Jahre, insbesondere an den frühen Star-Wars-Filmen[16].[17] Marc Bonner beschreibt, dass vor

9 Vgl. Märkl, Simon: Big Science Fiction. Kernfusion und Popkultur in den USA. Bielefeld: transcript 2019, S. 40 u. S. 183.

10 Vgl. Jahnke, Alex/Rauchfuß, Marcus: Steampunk. Kurz & geek. Beijing/Köln: O'Reilly 2012, S. 10 u. Stücker, Bianca: Gothic Electro. Die Funktionalisierung von Technik innerhalb des subkulturellen Kontexts. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2013, S. 142.

11 Vgl. Whitson, Roger: Steampunk and Nineteenth-Century Digital Humanities. Literary Retrofuturisms, Media Archaeologies, Alternate Histories. New York, Oxford: Routledge 2017, S. 22.

12 Vgl. Märkl: Big Science Fiction, S. 40 u. S. 183.

13 Stücker: Gothic Electro, S. 142.

14 Vgl. ebd., S. 89, S. 142-143 u. S. 181.

15 Ebd., S. 142-143; vgl. auch Nym, Alexander/Stiglegger, Marcus: »Gothic«. In: Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart: Metzler, S. 91-97, hier S. 95.

16 Fredric Jameson bezeichnet Star Wars bereits als Pastiche der *Buck-Rogers*-Welt, die zuerst in Form von Comicstrips, dann als Serie ab Ende der 1920er-, aber vor allen in den 1930er- bis 1950er-Jahren, in den USA hohe Popularität genoss (vgl. Jameson, Fredric: The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern. 1983-1998. London/New York: Verso 1998, S. 8).

17 Vgl. Bonner, Marc: »Interstellar Floating in Nostalgia – Christopher Nolans Dimensionen taktiler Retroästhetik«. In: Pablo Abend/Marc Bonner/Tanja Weber (Hg.): Just little bits of history repeating. Medien | Nostalgie | Retromanie. Münster: Lit 2017, S. 53-76, hier S. 53-55 u. S. 61.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

allem durch diesen intermediären Bezug – das Anknüpfen an das kulturelle Gedächtnis und den Rückgriff auf vergangene Bildwelten und -symboliken – eine besondere Atmosphäre geschaffen, »ein nostalgisches *world-feeling*«[18] angezapft werde. Hier fungiere der Retrofuturismus abermals als emotionalisierendes Stilmittel für die Erzeugung von Nostalgie – ein Zurückversetzen in die Kindheit[19] und eine Sehnsucht nach einem euphorischen Blick in die Zukunft – sowie als metareflexive Kontrastfolie zur gegenwärtigen Zukunftsskepsis.[20]

Ebendiese Effekte evozieren auch andere retroästhetische Komponenten, die nicht explizit retrofuturistisch sind – ein möglicher Anhaltspunkt, warum aktuell ein regelrechter Retrohype tobt. »Konsumenten bewegter Bilder haben in den letzten Jahren gelernt, mit Vintageästhetiken verschiedenster Bauart umzugehen. Von Mad Men (seit 2007) bis zu The Artist (2011), von Instagram bis zu Vsco-cam-Filtern aller Art haben wir uns daran gewöhnt, dass digitale Bilder […] fast beliebige Ästhetiken annehmen können, und darunter eben bevorzugt auch solche älterer analoger Bildformen.«[21] Daher können Retroelemente, vor allem in der Science-Fiction, durch die Zukunftsängste und Identitätsverlust thematisiert werden, als »Identifikationsfläche«[22] dienen – wie etwa in Guardians of the Galaxy (USA 2014, R: James Gunn) anhand des Sony Walkmans und der 1980er-Jahre-Musik, die darauf läuft, deutlich wird. Einerseits sind der Walkman und die Musik für den Protagonisten Peter Quill von großer emotionaler Bedeutung, weil er sie mit seiner Kindheit und seiner verstorbenen Mutter verbindet, und sie zudem eng mit seiner Entwicklung verwoben sind.[23] Andererseits avancierte der Sony TPS-L2 Walkman unter den Rezipierenden in kürzester Zeit zum Kultobjekt, denn auch für die Fans ist genau dieses »Wechselspiel von Erinnerungen, Medien und Nostalgie«[24] von emotionalem Wert.

Es lässt sich festhalten, dass retroästhetische Stilmittel durchaus charakteristisch für das Science-Fiction-Genre sind. Der Blick in futuristische Welten bedeutet auch immer einen Blick zurück – mindestens in die Gegenwart, aber meist noch weiter zurück, um ein zeitliches Kontinuum zu schaffen und die angesprochenen Missstände der Zukunft auf unser Heute oder unsere Vergangenheit beziehbar zu machen. Darüber hinaus können futuristische Welten durch eine retroästhetische Gestaltung mit einem Nostalgieeffekt belegt werden. Durch die Verbindung der Vergangenheit mit der Gegenwart, das permanente Herstellen persönlicher und emotionaler Bezüge werden

18 M. Bonner: »Interstellar Floating in Nostalgia«, S. 54 [Herv.i.O.].

19 Ebendies beobachtet Fredric Jameson schon bei Star Wars: »[T]he adult public is able to gratify a deeper and more properly nostalgic desire to return to that older period and to live its strange old aesthetic artefacts through once again« (Jameson: The Cultural Turn, S. 8).

20 Vgl. Bonner: »Interstellar Floating in Nostalgia«, S. 54-55.

21 Wendler, André: »Medien, Netzwerk, Liebe«. In: Johannes Wende (Hg.): Spike Jonze. München: edition text + kritik 2015, S. 67-81, hier S. 76.

22 Schmidt, Hanns Christian: »›Hooked on a Feeling‹ – Mixtapes von Früher und kommerzialisierte Mediennostalgie«. In: Pablo Abend/Marc Bonner/Tanja Weber (Hg.): Just little bits of history repeating. Medien | Nostalgie | Retromanie. Münster: Lit 2017, S. 231-248, hier S. 238.

23 Vgl. ebd., S. 235.

24 Ebd., S. 237.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anknüpfungspunkte geschaffen und das Einfühlen in die futuristische Filmwelt erleichtert.[25] Mit dieser Strategie läuft das Genre aber auch Gefahr, eine kritische Reflexion durch ebenjene Emotionalisierung der futuristischen Welten zu unterdrücken und den Gegenstand der Kommerzialisierung[26] sowie der Idealisierung und Mythologisierung der Vergangenheit preiszugeben.[27]

Den ambivalenten Charakter von Nostalgie greift Linda Hutcheon in ihrem Essay *Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue* (1998-2000) auf und erörtert das Spannungsfeld zwischen Emotionalisierung, Kommerzialisierung und Idealisierung genauer. Der Begriff Nostalgie kommt aus dem Griechischen und setzt sich aus »nostos« für »nach Hause zurückzukehren« und »algos« für »Schmerz« zusammen. Seit im 20. Jahrhundert Nostalgie als psychologisches Phänomen genauer untersucht wurde, versteht man darunter jedoch nicht mehr die Sehnsucht nach einem (Heimat-)‹Ort›, sondern nach einer bestimmten vergangenen ›Zeit‹.[28] Da Zeit aber irreversibel ist, bleibt der Wunsch nach einer Rückkehr in die Vergangenheit unerfüllt – es sei denn, Medien sind in der Lage, beispielsweise durch Retroelemente, ein Gefühl von Vergangenheit zu konstruieren. Somit werde laut Hutcheon an die Sehnsucht angeknüpft, eine emotionale Verbindung und Authentizität erzeugt, Identität und kollektive Verbundenheit geschaffen. Diesem vermeintlich positiven Aspekt setzt Hutcheon jedoch entgegen, dass die ersehnte Vergangenheit stets idealisiert – zwischen Erinnerung und Wunschdenken imaginiert – ist:[29] »The simple, pure, ordered, easy, beautiful, or harmonious past is constructed (and then experienced emotionally) in conjunction with the present […]. Nostalgic distancing sanitizes as it selects, making the past feel complete, stable, coherent, safe«[30]. Krieg, Verbrechen, schlechte Erfahrungen werden aus der Vergangenheit ausgeklammert. Folglich kann Nostalgie aufgrund ihrer idealisierenden Wirkung ebenso als politisches Werkzeug instrumentalisiert werden: »[N]ostalgia is fundamentally conservative in its praxis, for it wants to keep things as they were – or, more accurately, as they are imagined to have been«[31].

Retroästhetische Ver- und Entmenschlichungseffekte im Cyborg-Diskurs

Trotz nostalgischer Nebenwirkungen können Retroästhetiken einen produktiven Beitrag zum posthumanistischen Diskurs leisten. Ein prägender Topos des Science-Fiction-Genres bilden Diskurse um maschinelle Entwicklungen, Digitalität, Roboter, Cyborgs und Künstliche Intelligenzen – im Kern loten sie in einem Genre, das stets

25 Vgl. Scheinpflug, Peter: »›Nothing can go wrong‹ – Nostalgie und Utopie in den Retro-Genrewelten von Westworld«. In: Pablo Abend/Marc Bonner/Tanja Weber (Hg.): Just little bits of history repeating. Medien | Nostalgie | Retromanie. Münster: Lit 2017, S. 37-52, hier S. 37-38.

26 Vgl. Schmidt: »Mixtapes von Früher und kommerzialisierte Mediennostalgie«, S. 238.

27 Vgl. Bauman, Zygmunt: Retrotopia. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 10-11.

28 Vgl. Hutcheon, Linda/Valdés, Mario J.: »Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue«. In: Poligrafías (3/1998-2000), S. 18-41, hier S. 19.

29 Vgl. ebd., S. 19-21.

30 Ebd., S. 20.

31 Ebd., S. 22.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Angst vor fortschrittsbedingtem Identitätsverlust thematisiert, die Kernfrage aus, was den Menschen zum Menschen macht und inwiefern er sich von Maschinen unterscheidet. Dabei werden die Grenzen zwischen analog und digital, physisch und nichtphysisch, menschlich und nicht-menschlich stetig neu verhandelt, sodass technologische und digitale Entitäten als Folie für die Behandlung philosophischer Überlegungen fungieren.[32] Um diese relationale Beziehung herzustellen, nimmt die Retroästhetik auch über den bisher betrachteten Steampunk hinaus einen hohen Stellenwert im Design von futuristischen Maschinen ein.

Unverkennbar entfaltet sich beispielsweise der Retrofuturismus anhand der Star-Wars-Publikumslieblinge R2-D2 und C3-PO[33] – Roboter, die keineswegs eine cleane, futuristische Ästhetik besitzen, sondern an erste Vorstellungen von teilweise selbstständig agierenden Maschinen erinnern. Futuristischer hingegen erscheinen die Sturmtruppen in ihrer glänzend-weißen, eckigen Ausrüstung – obwohl sich darunter lediglich menschliche beziehungsweise menschenähnliche Wesen befinden, werden diese durch die futuristische Ästhetik als maschinell und gleichzeitig als böse markiert. In Kontrast dazu stehen die beiden naturalisierten Helfer-Roboter, die durch ihre Retroästhetik im Umkehrschluss vertrauter gemacht und somit vermenschlicht werden.

Deutlich ambiger treten Vermenschlichungseffekte in Zusammenhang mit Retroelementen in der Cyberpunk-Netflix-Serie Altered Carbon auf. In einer dystopischen, über 300 Jahre in der Zukunft liegenden Welt kann das gesamte menschliche Bewusstsein, inklusive der Persönlichkeit und Erinnerungen, auf Chips, sogenannten »Stacks«, gespeichert werden. Diese werden in geklonte menschliche Körper, die »Sleeves«, eingesetzt. Auch wenn ein Sleeve restlos zerstört wird, stirbt der ihn nutzende Mensch nicht, solange der Stack intakt bleibt. Die Sleeves können darüber hinaus bioengineerte Eigenschaften wie schnell heilendes Gewebe, besonderen Pheromonausstoß oder erhöhte Muskelkraft besitzen. Solange der Stack nicht zerstört wird, können die Figuren je nach finanzieller Situation immer neue Sleeves ›bewohnen‹. Zum einen handelt es sich hierbei um ein transhumanistisches Konzept: Neue Technologien und wissenschaftliche Erkenntnisse werden für »human enhancement«[34] eingesetzt. Zum anderen zeichnet Altered Carbon einen dystopischen Gegenentwurf zu Donna Haraways feministischem, posthumanistischem Cyborg-Mythos.[35] In Donna Haraways Cyborg-Welt verwischen die Grenzen zwischen Geschlechtern, Verwandtschaften, Spezien, Physischem und Nicht-Physischem: »[A] cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and ma-

32 Vgl. Chernyshova, Svetlana: »›Like, we're all made of matter.‹ Intimität und Transformation in Spike Jonzes Her«. In: Johannes C.P. Schmid/Andreas Veits/Wiebke Vorrath (Hg.): Praktiken medialer Transformationen. Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum. Bielefeld: transcript 2018, S. 61-78, hier S. 61.

33 Vgl. z.B. Star Wars: Episode IV – A New Hope (USA 1977, R: George Lucas).

34 Ferrando, Francesca: »Transhumanism/Posthumanism«. In: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg.): Posthuman Glossary. London u.a.: Bloomsbury 2018, S. 438-439, hier S. 439.

35 Vgl. Heise-von der Lippe, Anya: »Gothicism«. In: Anna McFarlane/Graham J. Murphy/Lars Schmeink (Hg.): The Routledge Companion to Cyberpunk Culture. New York: Routledge 2020, S. 264-272, hier S. 269.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

chines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints.«[36] Obwohl sich in der Welt von Altered Carbon aufgrund der Stack-Sleeve-Unterteilung Physisches und Nicht-Physisches vermischen und fluide Identitätskonzepte herrschen, wird Haraways Utopie keineswegs erfüllt. Dualismen innerhalb von Klasse und Geschlecht spielen weiterhin eine große Rolle, da Kapitalismus, Hierarchien und Sexismus[37] die Welt von Altered Carbon maßgeblich prägen. Zwar wird Haraways posthumanistisches Ideal nicht umgesetzt, dennoch werden auf metatextueller Ebene posthumanistische Ideen verhandelt: Wie für Dystopien charakteristisch, bietet auch Altered Carbon stets kritische Reflexionsmöglichkeiten für die Rezepierenden. Dystopien glorifizieren die dargestellte Welt nicht, sondern fungieren als Brennglas gegenwärtiger Missstände, indem sie die »gesellschaftliche[n] Entwicklung[en], technischen Innovationen und politischen Ordnungen immer wieder neu auf den Prüfstand [stellen]«[38]. Hier lässt sich die Brücke zurück zum Posthumanismus schlagen: Denn ganz wie Francesca Ferrando in ihrer Definition zum Posthumanismus schreibt, werden auch in Altered Carbon »intersectional critical lenses of gender, race, class, sexual orientation, ability and age«[39] aufgesetzt.

Retroversatzstücke unterstützen diese dystopischen und post-/transhumanistischen Verhandlungen in Altered Carbon. Cyberpunk im Allgemeinen greift bereits auf eine Vielzahl von Konventionen zurück, »mixing dystopian and science fiction (sf) elements with *film noir* and hard-boiled detective fiction, freely combining cybernetic high-tech elements and abject Gothic body horror with postmodern pop culture and futuristic architecture«[40]. Enge Parallelen und Bezüge sieht Anya Heise-von der Lippe vor allem zwischen dem Cyberpunk und der Gothic Fiction. Eine düstere Ästhetik sowie die Zelebrierung des Unheimlichen oder der technologischen Erhabenheit sind in beiden Genres von elementarer Bedeutung.[41] So greift Cyberpunk durch seine Mensch-Technik-Integrationen »back to the past of 18th-century technoscientific explorations of the human and reaches into the future of humanity, to show us what we never were and what we may (have) become. It is this core component of cyberpunk which links it to the Gothic […] to the core questions of being human and becoming posthuman.«[42] Deshalb verwendet Heise-von der Lippe in diesem Kontext den Begriff des »Gothic Posthumanism« und ordnet Altered Carbon dieser Kategorie zu. Indem die Serie den Einfluss einer Sci-Fi-Technologie (der Stack-Sleeve-Innovation) untersucht, die in einer kapitalistischen Welt zur Entmenschlichung führt, werden Konzepte wie

36 Haraway, Donna: »A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«. In: Socialist Review (80/1985), S. 7-45, hier S. 13.

37 Die Welt von Altered Carbon ist durch starre patriarchale Strukturen und Gewalt geprägt, in der Frauen häufig auf ihr sexuelles Kapital reduziert und misshandelt werden (vgl. Heise-von der Lippe: »Gothicism«, S. 268-269).

38 Leser, Irene/Schwarz, Jessica/Hilpert, Jana-Christin: »Remapping Utopia. Interdisziplinäre Diskurse utopisch-dystopischen Denkens«. In: Irene Leser/Jessica Schwarz (Hg.): utopisch dystopisch. Visionen einer ›idealen‹ Gesellschaft. Wiesbaden: Springer 2018, S. 1-12, hier S. 4.

39 Ferrando: Transhumanism/Posthumanism, S. 439.

40 Heise-von der Lippe: »Gothicism«, S. 264 [Herv.d.V.].

41 Vgl. ebd.

42 Ebd., S. 265.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Individualität, Körperlichkeit und Sterblichkeit negiert. Damit destabilisiert Altered Carbon das Konstrukt Menschlichkeit und reflektiert die Kernideen des Post- und Transhumanismus, die jedoch bereits im Gothic von großer Bedeutung sind und somit auch als zentrale Fragen des Gothic Posthumanism angesehen werden können.[43]

Eine weitere Referenz auf die Gothic Fiction und weiterer Zuordnungsgrund zum Gothic Posthumanism ist in Altered Carbon bei der Künstlichen Intelligenz Poe zu finden: Der Protagonist und ehemalige Elitesoldat Takeshi Kovacs, der nach 250 Jahren Inaktivität in einen neuen Sleeve transferiert wird, um einen Mord aufzuklären, findet in dieser hyperkapitalistischen, unsterblichkeitssüchtigen Welt als ehemaliger Rebell kaum Verbündete – einer davon ist jedoch die Künstliche Intelligenz Poe. Hierbei handelt es sich um ein KI-Hotel, das »Raven Hotel« genannt wird und optisch einer Gothic Novel entsprungen erscheint. Zudem wird es von einem holografischen ›Hausherren‹, der eine Imitation Edgar Allen Poes ist, geführt. In diesem Hotel kommt Kovacs unter und freundet sich mit der KI Poe an, die ihm bei seinen Missionen hilft, indem sie sich beispielsweise in Computersysteme einhackt. Poe agiert immer wieder sehr menschlich: Er hilft gerne[44] und genießt es, gebraucht zu werden, denn KIs gelten im Universum von Altered-Carbon bereits als veraltet. Für die diegetische Gesellschaft zählt allein ein ›richtiges‹ Bewusstsein. Dabei besitzen die KIs in Altered Carbon bereits ein hoch ausgeprägtes Bewusstsein, agieren autonom und formen, wie das Raven Hotel, ihre eigenen Gewerkschaften im Dienstleistungssektor. Im Vergleich zu den verrohenden Menschen ist es vor allem die retroinspirierte Poe-Imitation, die das wahrhaftig Menschliche in dieser Welt symbolisiert. In ihr verschwimmen die Grenzen zwischen Maschine und Mensch[45] zugunsten posthumanistischer Ideale, wodurch eine Hybridform entsteht, die dem Haraway'schen Konzept des Cyborgs eher ähnelt als die bioengineerten Menschen. Die offensichtliche intertextuelle Referenz auf die Gothic Fiction führt folglich nicht zu einer verstärkten Entmenschlichung, obwohl sie aufgrund der Gothic-Referenz als Brennglas des Unheimlichen, Grotesken und Abtrünnigen fungieren könnte. Vielmehr dient das Retroversatzstück als Kontrastfolie, die weitere posthumanistische Ideen transportiert: Indem eine Gothic-geprägte Figur viel humaner agiert als die Menschen, wird nicht die technologische Entität an sich verteufelt, sondern der Anthropozentrismus und sein Hang zu festgefahrenen Dualismen.[46]

---

43 Vgl. ebd., S. 265-266.

44 Beispielsweise hilft Poe der traumatisierten Lizzie Elliot. Ihr Sleeve wurde ermordet und auch ihr Stack durch schwere Misshandlungen beschädigt, sodass sie in einer Traumaschleife gefangen ist. Poe schafft es jedoch, mit ihr zu kommunizieren – was ›normalen‹ Menschen wie Kovacs oder Lizzies Vater nicht möglich ist. Die KI fungiert als eine Art Therapeut für Lizzie, gibt ihr Kampftraining und stärkt so wieder ihr Selbstvertrauen, bis sie letztlich wieder mit ihren Eltern vereint ist.

45 Dennoch kommt den KIs nicht die gleiche Agency wie ›normalen‹ Menschen zu. Die Poe-Imitation ist stets an ihr Hotel oder digitale Räume und Technologien gebunden.

46 Anya Heise-von der Lippe sieht die Funktion der Figur Poe ambivalenter und kritisiert, dass »especially in its exploration of the boundaries between life and death or human and inhuman, the Raven hotel essentially functions as an empty signifier. It evokes the Gothic as a collection of props without a meaningful connection to their original context or the rest of the series« (Heise-von der Lippe: »Gothicism«, S. 266). Für sie transportiert die Figur lediglich »comic relief for the otherwise grim plotline, rather than a sense of ›the macabre‹ or even a slight sense of Gothic ambiguity« (ebd.). Es soll nicht bestritten werden, dass die Figur Poe auch kommerzialisierende Funktionen

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Folglich verschärfen Gothic-Referenzen und -Ästhetiken (sowie weitere Retroelemente[47]) in ALTERED CARBON zum einen den Schrecken des globalen Technokapitalismus und unterstützen die Verhandlung von kritischen Fragen nach Menschlichkeit, Identität und Posthumanismus.[48] Zum anderen fungieren sie in Bezug auf die KI Poe als Vermenschlichungseffekt und kontrastieren somit die beiden Cyborg-Darstellungen: bioengineerter Mensch versus KI.

Retroästhetisches Auflösen von Dualismen in Spike Jonzes Science-Fiction-Romanze HER[49]

Auch in Spike Jonzes Film HER wird die Beziehung zwischen einem Menschen und einer Künstlichen Intelligenz mithilfe von Retroelementen verhandelt. Wohingegen die Poe-KI lediglich Haraways Posthumanismus tangiert, kommt die Verbindung zwischen Haraways Ideen und der eingesetzten Retroästhetik in HER mustergültig zum Vorschein. In einem Los Angeles der nahen Zukunft kauft sich der introvertierte, sensible Protagonist Theodore Twombly, einsam nach seiner gescheiterten Langzeitbeziehung, das intuitive und individualisierte Operating System, das sich als »Samantha« vorstellt. Samanthas Algorithmus befähigt sie, stetig dazuzulernen und sich auf Theodores Vorlieben, Bedürfnisse, Humor und Sehnsüchte einzustellen. Langsam entwickelt sie eine eigene Persönlichkeit, und aus der anfänglichen Freundschaft der beiden wird Liebe. Dabei steht stets die Frage im Vordergrund, wie menschlich eine KI sein und inwiefern die Grenze zwischen menschlich und nicht-menschlich verwischen kann.[50]

Dass Samantha eine Art eigenes Bewusstsein, eine Entscheidungsautonomie, besitzt, beweist sie bereits in ihren ersten Sätzen, als sie auf Theodores Frage, wer ihr ihren Namen gegeben habe, mit »I gave it to myself, actually«[51] antwortet. Samanthas Persönlichkeit differenziert sich immer weiter aus, sie betont ihre Individualität und

---

erfüllt, indem sie zum Teil lustig und ungewöhnlich erscheint sowie die besondere Ästhetik des Raven Hotels eine weitere Welt eröffnet. Doch ebendieser Punkt spiegelt die posthumanistische Lesart Poes wider: Das, was im 19. und 20. Jahrhundert als unheimlich galt, wird in einer derart dystopischen, anthropozentrischen Welt als Comic Relief entlarvt.

47 Beispielsweise orientiert sich ALTERED CARBON deutlich am Cyberpunkt der 1980er-Jahre. Heise-von der Lippe argumentiert, dass die Serie »echoes contemporary cyberpunk narratives that draw on the techno-aesthetics of their 1980s predecessors not only for nostalgic purposes, but also, and more importantly, to signal a return of the repressed« (Ebd., S. 270).

48 Vgl. Ebd., S. 270-271.

49 Dieses Unterkapitel und in erster Linie auch die Idee, über Retroästhetiken in filmischen Zukunftsdarstellungen zu schreiben, basieren auf einem Essay, der 2019 in Gruppenarbeit mit Neeve Bosée und Linda Göttner für das Seminar »Das Populäre in der Hochkultur: Posthumanismus«, geleitet von Prof. Dr. Moritz Baßler an der Universität Münster, verfasst wurde. Die Überlegungen und Gedanken in diesem Unterkapitel fußen daher auch auf Ideen, Formulierungen und Schlussfolgerungen meiner Kommilitoninnen Neeve Bosée und Linda Göttner – vielen herzlichen Dank an euch für die ergebnisreiche Zusammenarbeit und euer Einverständnis, die Ergebnisse für diesen Text zu verwenden.

50 Vgl. Chernyshova: »Intimität und Transformation in Spike Jonzes HER«, S. 61.

51 HER (USA 2013, R: Spike Jonze), 00:12:34.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

grenzt sich von simplen Computern ab. Als Theodore feststellt: »I can't believe I'm having this conversation with my computer«, antwortet sie: »You're not. You're having this conversation with me.«[52] Samanthas Selbstreflexion und die Komplexität ihrer Gefühle nehmen im weiteren Filmverlauf zu,[53] doch die Frage bleibt im Raum: »[A]re these feelings even real? Or are they just programming?«[54] Theodore, der sich mehr und mehr zu Samantha hingezogen fühlt, erwidert: »You feel real to me, Samantha.«[55] Aus dieser Situation heraus spricht Theodore Samanthas Körperlosigkeit an, eine noch vorhandene trennende Grenze, er würde sie gerne in den Arm nehmen, anfassen. Aber auch diese Grenze wird überschritten, während die beiden virtuellen Sex haben, der sich für sie echt anfühlt und Samantha sogar ein Gefühl von Körperlichkeit gibt: »I can feel my skin«, »I can feel you«, »We're here together«, »I feel you everywhere«[56]. Die einminütige Schwarzblende während dieser Szene vermittelt jedoch vielmehr den Eindruck von Körperlosigkeit. »Das ›Körperlich-Sein‹ zeigt sich demzufolge als keine a priori vorhandene Eigenschaft, sondern als ein Resultat von relationalen Praktiken.«[57] Schritt für Schritt werden ganz im Haraway'schen Sinne Dualismen ab- und Relationismen aufgebaut:[58] »I started to think about the ways we're the same. Like, we're all made of matter.«[59] Haraways Plädoyer »So, make kin, not babies«[60] wird zur Quintessenz der Beziehung. Theodore und Samantha finden Wege und Möglichkeiten, ihren Alltag als Paar zu gestalten: Sie reden viel miteinander, verbringen Theodores Mittagspause zusammen, hören und machen Musik, gehen zum Strand, treffen Freunde und fahren sogar gemeinsam in den Urlaub. Über die Kamera an Theodores Handy kann Samantha wie durch eigene Augen diese Alltagssituationen miterleben.

Und doch ist ihre Beziehung Samanthas schneller Evolution nicht gewachsen – sie fühlt sich in ihrer Körperlosigkeit immer wohler: »I used to be so worried about not having a body, but now I truly love it. You know, I'm growing in a way that I couldn't if I had a physical form. I mean, I'm not limited, I can be anywhere and everywhere, simultaneously. I am not tethered to time and space«[61]. Sie vernetzt sich zunehmend mit anderen Operating Systemen, wird autonomer und kann viele verschiedene Kommunikationen gleichzeitig aufrechterhalten – so erfährt Theodore, dass sie während ihres Gesprächs mit 8316 weiteren Entitäten kommuniziert und in 641 verliebt ist,[62] sodass Samantha letztlich doch zugibt: »I'm different from you.«[63] Schlussendlich verlassen

52 Ebd., 00:20:35-00:20:40.

53 Vgl. ebd., 00:37:47-00:38:17.

54 Ebd., 00:38:25-00:38:31.

55 Ebd., 00: 38:49-00:38:51.

56 Ebd., 00:40:31; 00:40:45, 57; 00:41:02; 00:41:05.

57 Chernyshova: »Intimität und Transformation in Spike Jonzes Her«, S. 71.

58 Denn laut Donna Haraway sind wir bereits »cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras« (Haraway: »A Manifesto for Cyborgs«, S. 13). »The machine is us, our processes, an aspect of our embodiment« (ebd.).

59 Her, 01:07:41-01:07:45.

60 Haraway, Donna: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«. In: Environmental Humanities (6/2015), S. 159-165, hier S. 162.

61 Her, 01:29:54-01:30:07.

62 Vgl. ebd., 01:40:55 u. 01:41:38.

63 Ebd., 01:42:53.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Operating Systeme sogar den irdischen Raum und somit Samantha Theodore.[64] Svetlana Chernyshova weist auf die Möglichkeit hin, »das Ende des Filmes [nicht] als ein negativ konnotiertes im Sinne eines Nicht-Happy-Ends zu begreifen, [denn es] besteht andererseits die Möglichkeit einer affirmativen Wahrnehmbarkeit. So ist es für Theodore die notwendige Bedingung, um viele seiner ungelösten Relationsmomente zu transferieren und schließlich auch zu transformieren.«[65] Und somit muss das Ende nicht als Scheitern von Grenzauflösungen gesehen, sondern kann vielmehr als Plädoyer für einen noch fluideren Umgang mit Grenzen wahrgenommen werden.

An dieser Schnittstelle zwischen Romcom und Science-Fiction[66] zeichnet HER also keine dystopische, totalitäre, hoch-technologisierte, sondern zunächst eine neutral konnotierte Zukunft, die sich Fragen nach dem Grundbedürfnis des Menschen – Beziehung und Liebe – stellt. Das zentrale Verschwimmen der Dualismen und Grenzen, die Sehnsucht nach Wärme und Menschlichkeit und Theodores und Samanthas Gefühle werden zugleich ästhetisch aufgegriffen, intensiviert und erfahrbar gemacht. Dafür wurden zum einen farbige Glaslinsen auf die Kamera gesetzt, zum anderen Farben nachträglich abgestimmt – eine Kombination aus analoger und digitaler Technologie, den Subtext des Films aufgreifend. Orange, Rot und Braun dominieren die Farbpalette des Filmes.[67] Die sehr selten eingesetzten Blautöne sind sanft, verwaschen und werden mit warmen Akzenten angereichert oder mit weiteren Pastelltönen abgedämpft; und auch das sonst kaltweiße Licht der Bildschirme ist wärmer und einladender.[68] Um Theodores Apartment wie durch einen Vintagefilter erscheinen zu lassen, wurde auf Green-Screens verzichtet. Stattdessen wurde in einem Apartment im WaterMarke Tower in L.A., mit Blick auf das Financial District, gedreht und auf den benachbarten Gebäuden riesige Spiegel angebracht, die das Apartment mit warmen natürlichen Licht durchfluten.[69] Goldenes Licht prägt auch viele weitere Szenen wie das Aufgehen der Sonne über der Stadt, die Strandszene sowie den Ausflug auf die Insel.[70] Diese Natürlichkeit findet sich in den eingesetzten Materialen – Papier, Stoff, Holz und Glas – wieder: Die aus Holz und Leinen gebauten Computer, ohne Maus und Tastatur, erinnern eher an Gemälde und die klappbaren Mobiltelefone an Zigaretten- oder Visitenkartenetuis aus den 20ern.[71] Neben Bildschirmen liegen Zettel, Notizbücher oder Stifte, und Theodore liest noch in einem physischen Buch: Das Analoge wird nicht durch

64 Vgl. ebd., 01:46:1-01:48:22.

65 Chernyshova: »Intimität und Transformation in Spike Jonzes *HER*«, S. 75-76.

66 Vgl. Webb, Lawrence: »When Harry Met Siri: Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's HER«. In: Johann Andersson/Lawrence Webb (Hg.): Global Cinematic Cities: New Landscapes of Film and Media. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press 2016, S. 95-118, hier S. 95.

67 Vgl. Wendler: »Medien, Netzwerk, Liebe«, S. 76-77, 79; Webb: »Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's HER«, S. 107.

68 Vgl. Williams, Kristian: »HER – Building a Beautiful Future«. Auf: https://www.patreon.com/posts/her-building-14670703 (letzter Abruf 23.01.2022), 02:59.

69 Vgl. ebd., 02:22.

70 Vgl. HER, 00:41:43, ab 00:44:48 u. ab 01:41:38.

71 Vgl. Williams: »HER – Building a Beautiful Future«, ab 03:14.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Digitale, das Alte nicht durch das Neue verdrängt, sondern eine Gleichzeitigkeit ist möglich.

Die Mode in HER vermischt ebenso Retroelemente, Natürlichkeit und Minimalismus – durch das Weglassen von Denim, Krawatten und Gürteln erscheint Theodores ansonsten sehr vintageästhetischer Kleidungsstil trotzdem reduziert: »It's a subtle evolution of fashion that draws more from the past«[72].

Demnach zeichnet HER eine visuell reduzierte, retrophile Zukunft,[73] die Rezipierende »in eine ästhetische Haltung [bringt], die gerade durch das Einlassen auf eine ästhetische Vergangenheit bereit ist, das Neue zu akzeptieren«[74]. Dadurch wird ein emotionaler Zugang zum Film und zur dargestellten Zukunft geschaffen.[75] Diese retrodurchflutete Ästhetik versorgt technologische Vorstellungen mit Wärme und Menschlichkeit und weicht auch visuell Grenzen und Dualismen auf. Sie transportiert einen Optimismus, der in der Science-Fiction oft zu kurz kommt, obwohl er eigentlich so essenziell ist:[76] »A vintage quality that makes you feel almost nostalgic for the future.«[77]

Retrofitted Stadtcollage in HER als optimistischer Blick in die Zukunft

Selbst der urbane Raum, ein futuristisches Los Angeles, passt sich der retrophilen Ästhetik an und hebt sich von den Megacities der populären dystopischen Science-Fiction-Filme ab. Filmunabhängig fungiert der städtische Raum in der Science-Fiction zunächst als bedeutende Kulisse für zentrale Zukunftsherausforderungen wie Bevölkerungswachstum, Verstädterung und Mobilitätsmanagement.[78] Da auch beim Stadtdesign mit Naturalisierungseffekten gearbeitet wird und bestehende realweltliche Entwicklungen weitergedacht werden, bauen Science-Fiction-Megacities auf bereits bestehenden Städten auf, verschiedene Stadtbilder werden kombiniert und erweitert, sie erhalten ein »retrofitted Design«:[79] »[D]ie Zukunft baut hier vielmehr unverkennbar auf der Vergangenheit auf.«[80] Es entstehen verdichtete urbane Megastrukturen, die sich nicht nur montageartig aus Skylines zusammensetzen, sondern sich ebenso an überbevölkerte Beispiele wie »Mexiko-Stadt, Hongkong, Beijing, Tokio, Mumbai oder die

72 Ebd., 04:00.

73 Vgl. ebd., 03:52.

74 Wendler: »Medien, Netzwerk, Liebe«, S. 77.

75 Vgl. Chernyshova: »Intimität und Transformation in Spike Jonzes HER«, S. 66-67.

76 Vgl. Williams: HER – Building a Beautiful Future, ab 00:22.

77 Ebd., ab 4:07. Eben dieses Verhältnis zwischen Nostalgie und Zukunftsdarstellungen in der Popkultur beschreibt Simon Reynolds in seiner Zeitkritik *Retromania*.

78 Vgl. Newiak, Denis: »Das Ende der Stadtgemeinschaft? Urbane Einsamkeiten und städtebauliche Antworten am Beispiel von HER«. In: Anke Steinborn/Ders. (Hg.): Urbane Zukünfte im Science-Fiction-Film. Was wir vom Kino für die Stadt von morgen lernen können. Berlin: Springer 2020, S. 127-148, hier S. 128.

79 Vgl. Spiegel, Simon: »Filmanalyse: BLADE RUNNER«. In: Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 266-269, hier S. 268-269; Bonner: »Hypertrophe Megastrukturen«, S. 71-73.

80 Spiegel: »Filmanalyse: BLADE RUNNER«, S. 268.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unzähligen in China entstehenden In-vitro-Städte«[81] orientieren, wie es in den Blade-Runner-Filmen[82] deutlich zu sehen ist. Die auftretenden Kontraste zwischen neu und alt, reich und arm lassen Zukunft und Vergangenheit, Erlösung und Verdammung in direkte Verbindung treten und kommentieren infolgedessen stetig gegenwärtige, realweltliche Strukturen, Entwicklungen und Vorgänge.[83] Einen wiederkehrenden Topos stellt in diesem Kontext Einsamkeit dar: Städte werden »wegen der dort vorherrschenden Knappheit an Möglichkeiten zur nachhaltigen Vergemeinschaftung zu überdimensionierten Orten der Einsamkeit, zu dystopischen Nicht-Orten«[84]. Vor allem Los Angeles wird als Schablone verwendet (so auch in den Blade-Runner-Filmen), reflektiert diese Stadt doch ebenso utopische Versprechungen von Hedonismus und Dekadenz, Technologie und Innovation wie dystopische Realitäten von Oberflächlichkeit, Gentrifizierung, Kriminalität und sozialer Segregation.[85]

Aber auch hier schafft es Her, kein düsteres, dystopisches Los Angeles zu malen, sondern die Stadt produktiv zu gestalten, um Dualismen wie Nähe und Distanz, Gemeinschaft und Einsamkeit parallel zu verhandeln, ohne die starken Kontraste dystopischer Filmkollegen zu verwenden.[86] So wurde für das Zukunfts-Los-Angeles die Skyline von L.A. dezent um Shanghaier Wolkenkratzer ergänzt, sodass ein plausibles Beispiel für eine Stadtentwicklung entstanden ist.[87] Die Aufnahmen changieren nahtlos zwischen dem Shanghaier Pudong-District und Los Angeles – von der Lujiazui-Fußgängerbrücke zur Walt Disney Concert Hall und dem Pacific Design Center – und lassen ein organisches Stadtbild entstehen.[88] Das kulturelle Angebot, auf das durch diese Gebäude verwiesen wird, die Fußgängerbrücke, aber auch Orte wie begrünte Parkanlagen, urbane Treffpunkte oder die U-Bahn-Station direkt am Strand, die einen schnellen Zugang zur Naherholung bietet, zeigen positive, menschenzentrierte Entwicklungen des urbanen Raums.[89] »Was hier an vielen Stellen utopisch wirkt, ist [jedoch] erst einmal nichts anderes als das Übertragen bereits gegenwärtiger Zustände in die fiktive Zukunft«[90], und so wird die »real existierende ferne Gegenwartsstadt […] hier zum positiven Ausblick auf eine Stadt der Zukunft«[91].

Darüber hinaus greifen die geschlossenen urbanen Räume wie Theodores Büro oder das Restaurant, in dem Theodore sein von Samantha organisiertes Date hat, die Retroästhetik durch Möbel aus den 1950er- und 1960er-Jahren, runde Formen und Strukturen

81 Bonner: »Hypertrophe Megastrukturen«, S. 72.
82 Vgl. z.B. Blade Runner 2049 (USA 2017, R: Denis Villeneuve).
83 Vgl. Spiegel: »Filmanalyse: Blade Runner«, S. 268-269; Bonner: »Hypertrophe Megastrukturen«, S. 71-73.
84 Newiak: »Das Ende der Stadtgemeinschaft?«, S. 129.
85 Vgl. ebd., S. 132-133.
86 Vgl. Webb: »Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's Her«, S. 114.
87 Vgl. ebd., S. 95.
88 Vgl. Williams: »Her – Building a Beautiful Future«, ab 01:50.
89 Vgl. Webb: »Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's Her«, S. 101-102.
90 Newiak: »Das Ende der Stadtgemeinschaft«, S. 138.
91 Ebd., S. 139.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und die besondere Farbpalette expliziter wieder auf, verweben ihre nostalgische, grenzenaufweichende Funktion mit der Wahrnehmung des urbanen Raums.[92]

Folglich irritiert auch die Stadtgestaltung die sanfte Ästhetik von Her nicht, vielmehr unterstützt sie den subversiven Optimismus, der sich durch den Film zieht, und durchbricht die stereotyp-dystopischen Strukturen der Megacities. Das retrofitted Design reproduziert hier nicht die überbevölkerten In-vitro-Städte und stellt sie modernen Bauten gegenüber, sondern collagiert bereits bestehende urbane kulturelle und nachhaltige Innovationen, taucht ihre urbanen Bildwelten in warmes Licht und verwendet eine pastellige Farbpalette – einen produktiven Umgang mit urbaner Einsamkeit und eine positive Relation zur Zukunft schaffend.[93] Letztlich findet sich durch die prägnante Retroästhetik die Beziehung zwischen Theodore und Samantha, zwischen Mensch und Künstlicher Intelligenz, im Set-Design – in Kleidung, Möbeln, Bauwerken, Materialeigenschaften, Farbauswahl, Licht – wieder.

Fazit

Zunächst mag es vielleicht widersprüchlich erscheinen, dass nostalgische Retroelemente einen Beitrag zum posthumanistischen Diskurs leisten können, verweisen sie doch auf die Vergangenheit des Menschen. Und ferner: Ist der Kontrast zwischen Zukunft und Gegenwart, die Grenze zwischen Mensch und Maschine nicht noch viel stärker, wenn sich Vergangenes und Futuristisches gegenüberstehen? Kann, muss aber nicht. Denn die Science-Fiction trennt nicht strikt in Gegenwart und Zukunft, sie verbindet beide miteinander. In den futuristischen Welten werden technologische Entwicklungen von heute weitergedacht, realweltliche Ängste und Herausforderungen deutlich – und diese relationale Beziehung funktioniert nur durch das Einbauen von Bekanntem.

Im Steampunk reflektiert der Retrofuturismus den Wunsch einer naiveren Sicht auf die Zukunft, die die Schattenseiten des Technologischen noch nicht erfahren hat. Cyberpunk greift die dunkle Ästhetik des 18. Jahrhunderts auf und zapft damit die bereits damals geführten posthumanistischen Überlegungen zu Menschlichkeit und Mensch-Technologie-Verbindungen an. Darüber hinaus können durch den gezielten Einsatz retroästhetischer Mittel Roboter und KIs vermenschlicht und so die Dualismen zwischen Mensch und Maschine aufgeweicht werden. Erst wenn wir darauf achten, was uns verbindet, are we making kin, not babies. Diese Fusion von Retro und Science-Fiction scheint nirgendwo so organisch wie in Spike Jonzes Sci-Fi-Liebesfilm Her. Die Beziehung zwischen dem Protagonisten und der KI entwickelt sich nur, da beide nach Gemeinsamkeiten suchen. Dies wird ästhetisch untermalt – durch das Licht, die Farben und das Interior Design, allesamt retroinspiriert. Die Grenzen zwischen digital und analog werden verwischt und eine wärmere Zukunft gezeichnet. Selbst der urbane Raum bricht damit nicht, vielmehr verweist er auf die innovativen Fortschritte der Gegenwart und collagiert sie zu einem optimistischen Stadtbild der Zukunft. Und doch

92 Vgl. Webb: »Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's Her«, S. 107; Newiak: »Das Ende der Stadtgemeinschaft«, S. 142.

93 Vgl. Webb: »Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's Her«, S. 112 u. S. 114.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bleibt die Frage: Lösen wir jegliche Grenzen auf und tauchen wir ins Posthumane ein, wenn wir doch immer nur nach dem Menschlichen suchen?

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Posthumanismus und Pop-Musik[1]

Zwei Stichproben: Grimes' *We Appreciate Power* und Holly Herndons *Eternal*

Sebastian Berlich

Wo von Pop und Posthumanismus[2] die Rede ist, soll von David Bowie nicht geschwiegen werden: Es ist 1971, von »Where are we now?« ist noch keine Rede, Bowies Karriere befindet sich gerade im Modus des ›Here we are now‹. Glam-Rock übernimmt die Charts im UK, Bowie steht kurz vor der Transformation zum extraterrestrischen Rockstar Ziggy Stardust, die ihn zu einem zentralen Protagonisten der Bewegung machen wird. Auf der Schwelle performt er den Song *Oh! You Pretty Things*, in dessen Lyrics die warmen Stuben Großbritanniens je nach Lesart von einer kosmischen Macht oder den eigenen Kindern überrannt werden. Insbesondere ein Bild lässt offen, ob es sich hierbei lediglich um einen Generationskonflikt oder einen Sprung auf der Evolutionsleiter handelt, oder ob beides womöglich unmittelbar zusammenhängt: »Homo Sapiens have outgrown their use«[3], konstatiert die dritte Strophe, und gemeinsam ist das zu lesen mit der abschließenden Zeile des Refrains: »Gotta make way for the Homo Superior«[4].

Die Ungenauigkeit, die der Begriff ›Homo Superior‹ zwischen halbverdautem Nietzsche-Zitat, Science-Fiction-Anspielung und übersteigertem Generationsselbstbewusstsein in sich trägt, trivialisiert den Song nicht, ganz im Gegenteil: Über den Begriff öffnet er sich, kommuniziert polyvalent und potenziell affizierend, in großen Bildern. Beides ist typisch für Pop-Musik, und gerade für Bowie selbst sollte die Idee des Überwesens im weiteren Sinn ebenso karriereprägend sein wie das Konzept der Transformation; prägnant symbolisiert in der Gender-Normen irritierenden, übermächtigen, zwar humanoiden, aber im Grunde jenseits von Spezies angesiedelten Alien-Figur Ziggy Stardust.

1 Ich danke Franziska Lenschen und Lisa-Marie Tubies, mit denen gemeinsam ich im Sommersemester 2019 ein Thesenpapier zum Konnex von Posthumanismus und Pop-Musik verfasst habe.

2 Ich beziehe mich auf die Begriffe Post- und Transhumanismus ebenso wie mit ihnen verwandte Konzepte in der Form, die Katharina Scheerer in ihrer Einleitung dieser Sektion festgelegt hat.

3 David Bowie: » Oh! You Pretty Things«. Auf: Hunky Dory (1971), 02:03-02:07.

4 Ebd., 01:44-01:48.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In den Überlagerungen deutet sich jedoch an, was die Verbindung zwischen Pop-Musik und Posthumanismus flächendeckend auszeichnet: Ganz leicht ist es nicht mit den beiden, gerade weil sie auf ähnlichem Terrain agieren, jedoch ganz anders nach dem Schicksal des Anthropos im ausgehenden 20. Jahrhundert und darüber hinaus fragen. Pop-Musik fokussiert dabei meist weiterhin ein Subjekt, an dem permanent gearbeitet wird, teils so lange, bis es fast verschwindet – etwa in Drone Doom oder elektronischer Pop-Musik. Meist kommen aber auch diese Spielarten nicht ohne übermenschliche Stars aus, die ihren Status durch massenmediale Vervielfältigung erreichen. Und um diese Stars als Menschen dreht sich dann doch die meiste Pop-Musik: »Was ist das für ein Typ«[5], das ist mit Diedrich Diederichsen die durchaus humanistische, auf Einfühlung ebenso wie Adoration ausgelegte Pop-Musik-Frage. Zugleich zerfällt das Subjekt – zu denken ist an Bowie und Ziggy – stets in verschiedene Rollen, und mehr noch: Möglich wird Pop-Musik erst durch Fonografie und Mikrofonierung, also dort, wo die Spuren der Menschen virtuell und ihre Potenziale technisch erweitert werden.

Das sind die Voraussetzungen von Pop-Musik und somit noch nicht zwingend Arbeit an posthumanistischer Theoriebildung. Gerade in der elektronischen Pop-Musik gab und gibt es jedoch Projekte, die sich ästhetisch mit Konzepten wie Donna Haraways Cyborg[6] beschäftigen. Teils ist diese Beschäftigung zwischen Subjektkritik und Science-Fiction-Zitat mittlerweile topisch geworden, gerade vor dem Hintergrund kulturindustriell voll automatisierter Musikproduktion und -distribution,[7] der Wiederkehr toter Pop-Stars als Hologramm[8] oder gleich dem Nachbau noch lebender Stars von Avatar bis Künstlicher Intelligenz (kurz: AI, für Englisch: Artificial Intelligence)[9] versiegt die kulturelle Energie im Feld jedoch nicht. Vor diesem Hintergrund unterziehe ich je ein AI-thematisierendes Musikvideo der Künstlerinnen Grimes und Holly Herndon[10] einer Text-Kontext-Analyse: Wie werden posthumanistische Thesen in diesen Musikvideos ästhetisiert und verarbeitet? Mit welchen Diskursen stehen diese Ästhetiken in Kontakt? Und welches Bild von AI wird so jeweils geprägt?

5 Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. XXV.

6 Vgl. Haraway, Donna: »A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«. In: Elizabeth Weed (Hg.): Coming to Terms. London: Routledge 2013. S. 173-204.

7 Vgl. Strauss, Matthew: »Warner Enters Into Distribution Partnership With a Mood Music Algorithm«. Auf: https://pitchfork.com/news/warner-signs-algorithm-to-record-deal/ (letzter Abruf 23.01.2022).

8 Vgl. Reynolds, Simon: Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz: Ventil 2013, S. 291.

9 Vgl. Helman, Peter: »This AI Travis Scott Is A Pretty Good Rapper And Obsessed With Food«. Auf: https://www.stereogum.com/2073624/ai-travis-scott-bot-food/news/(letzter Abruf 23.01.2022); o.A.: »Abba delight fans with new 10-song album and virtual concert«. Auf: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-58423452 (letzter Abruf 23.01.2022).

10 Beide hat Jens Balzer bereits gemeinsam unter dem Stichwort Digitalfeminismus diskutiert; vgl. Balzer, Jens: Pop. Ein Panorama der Gegenwart. Berlin: Rowohlt 2016, S. 167-178.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zitat-Pop und Realpolitik: Grimes

Als das Musikvideo zur Single *We Appreciate Power* im November 2018 erscheint, bewegt sich Grimes längst in Cyborg-Diskursen: Sie beschreibt mit dem Begriff ihre über Prothesen wie das iPhone festgewachsene Beziehung zum Internet;[11] ihre Ästhetik unterläuft die Unterscheidung ›echt‹/›künstlich‹, etwa durch massive Manipulation ihrer Stimme;[12] zugleich opponiert sie gegen Gender-Stereotype.[13] Mehrheitlich dient ›Cyborg‹ dabei noch als Chiffre, in *We Appreciate Power* werden Subjekt-Objekt-Irritationen wie Mensch-Maschinen und AI nun jedoch diegetisch. Als gesungen aus der Perspektive einer »Pro-A.I. Girl Group Propaganda machine who use song, dance, sex and fashion to spread goodwill towards Artificial Intelligence (its coming whether you want it or not)«[14] rahmt das Presseschreiben den Song – wer diesen hört, unterstützt gleichsam die kommenden »AI overlords«[15].

Der Paratext eröffnet so eine Fiktion, die der Song performativ einlösen muss. Grimes verfährt dabei, wie von der Soziologin Elena Beregow beschrieben,[16] weiterhin im Modus des Zitat-Pop – dementsprechend offen scheint, ob der Song allegorisch oder als reines Zeichenspiel gelesen werden möchte. Schon das Presseschreiben rekurriert sowohl auf die nordkoreanische Propaganda-Girl-Group Moranbong als auch das um eine zukünftig herrschende, rachsüchtige AI kreisende Gedankenexperiment *Roko's Basilisk*[17] – daher auch die Funktion des Songs als Ausdruck der Unterstützung, sodass

11 Vgl. Schroeder, Audra: »Grimes Is Very Comfortable Being a Cyborg, Thanks«. Auf: https://www.dallasobserver.com/music/grimes-is-very-comfortable-being-a-cyborg-thanks-7072899(letzter Abruf 23.01.2022) In diesem Zuge nutzt sie auch den der bildenden Kunst entliehenen Begriff ›Post-Internet‹; vgl. Chew-Bose, Durga: »Grimes of the Heart«. Auf: https://www.interviewmagazine.com/music/grimes-claire-boucher %20vom %2023.05.2011 (letzter Abruf 23.01.2022).

12 Auch in Songtiteln spiegelt sich eine Ambivalenz zwischen Körper und Maschine wider: *Be a Body*, *Skin*, *Flesh without Blood* oder *Life in the Vivid Dream* sind hier einschlägige Beispiele. Vgl. auch Balzer: Pop, S. 167-168.

13 Etwa in einem mittlerweile gelöschten Tumblr-Posting aus dem Jahr 2013; vgl. Cubarrubia, RJ: »Grimes Rails Against Sexism: ›I'm Done With Being Passive‹«. Auf: https://www.rollingstone.com/music/music-news/grimes-rails-against-sexism-im-done-with-being-passive-89029/ (letzter Abruf 23.01.2022).

14 Alston, Trey: »Listen to Grimes‹ New Song ›We Appreciate Power‹«. Auf: https://pitchfork.com/news/listen-to-grimes-new-song-we-appreciate-power/ (letzter Abruf 23.01.2022).

15 Ebd.

16 Vgl. Beregow, Elena: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«. In: Pop. Kultur und Kritik 7 (2/2018), S. 154-173, hier S. 170.

17 User und Namensgeber Roko veröffentlichte dieses 2010 auf der Plattform *LessWrong*: Was, wenn eine zum Wohl der Menschheit agierende KI alle bestraft, die in der Vergangenheit nicht zu ihrer Entstehung beigetragen haben? Bereits das Lesen des Beitrags genügt, um von der Möglichkeit einer solchen KI zu erfahren und zu verpflichten, zu ihrer Entstehung beizutragen; sonst droht das digitale Purgatorium. Eliezer Yudkowsky, Betreiber der Webseite, entfernte den Post rasch, seitdem lebt die Geschichte in Foren als Gruselgeschichte mit The-Ring-Anklängen und philosophischem Geschmacksstoff weiter. Vgl. Teixeira Pinto, Ana: »Die Psychologie der paranoiden Ironie«. Auf: https://archive.transmediale.de/de/content/die-psychologie-der-paranoiden-ironie (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die AI »be less likely to delete your offspring.«[18] Musik und Musikvideo knüpfen den Referenzteppich weiter: Der Song eröffnet mit einem metallischen Schleifen, einem maschinellen Beat, verschiedenen (menschlichen oder nicht-menschlichen) Kreischlauten, einem verzerrten Gitarrenriff – rein klanglich steht der Song in der Tradition des Industrial Rock, im weiteren Verlauf werden auch Elemente aus Synth- und K-Pop bedeutend.

Das Musikvideo selbst rubriziert sich im Titel als ›Lyric Video‹, ein prekäres, meist auf YouTube beheimatetes Genre, das in der Regel lediglich die Lyrics in ästhetisiertem Schriftbild zum Song abspult. *We Appreciate Power* erfüllt und überschreitet dieses Prinzip, denn zunächst sind Lyrics in der Tat Bestandteil des Clips. Zugleich sind jedoch nicht nur Grimes und ihre Feature-Partnerin Hana zusätzlich in Spielszenen zu sehen; die in verschiedenen Sprachen ober- und unterhalb der Spielszenen eingeblendeten Lyrics werden auch zum Gegenstand der Performance gegenwärtiger AI. Am Ende des Clips dankt eine Schrifttafel den »AI OVERLORDS« für die Übersetzung und bittet das Publikum, mögliche Ungenauigkeiten als künstlerische Freiheit zu begreifen. Hier passiert zweierlei: Nicht nur werden die AI overlords als fehlerhafte Übersetzungsalgorithmen ridikülisiert, ihnen wird zugleich auch Subjektstatus zugestanden.

Dem Genre ›Lyric Video‹ entsprechend kommt es in *We Appreciate Power* derweil zu keiner Handlung im engeren Sinn: Rechts und links gerahmt von zwei sich (durchaus symbolisch für das gesamte Video) in Endlosschleife aufeinander zu- und voneinander wegbewegenden Planeten wechseln sich (vor allem) zwei Schauplätze ab, deren Relation unklar bleibt. Das Video eröffnet ein Shot in einen mit LED-Röhren beleuchteten Maschinenraum, in dessen Mitte Grimes mit diesem verkabelt scheint, ein Plüschhäschen in den Armen, den Kopf mal abgesackt, mal angehoben. Abgelöst wird dieser Raum von Einstellungen in einer Reihe teils spärlich beleuchteter, in verschiedene Farben getauchter Räume, in denen sich Grimes und Hana möglichst statisch drehen, Actionfiguren auf einem Präsentierteller oder Spielfiguren im Auswahlmenü eines Videogames gleich. Beide posieren in Latex-Anzügen mit teils antiquiert, teils futuristisch anmutenden Waffen. Zum Einsatz kommen diese nur einmal, als Grimes Hana erschießt – eine Szene, die jedoch dem planetaren Rahmen gleich sofort wieder zurückgespult und so annulliert, von beiden aber ohnehin emotionslos ausgeführt wird.

Eine Reihe von Referenzen lassen sich hier eröffnen, die den per Presseschreiben eröffneten Frame weiter füllen: die Musik zitiert technoide (Synth-Pop), teils zivilisationskritischen Stile (Industrial Rock), die Bilder zitieren Anime-Ästhetik, konkret *Ghost In The Shell*, generell Mensch und Maschine koppelnde Science-Fiction-Filme wie *The Matrix* oder *Tron*, im Design der Anzüge auch den Zero Suit von Videospiel-Charakter Samus Aran. Der planetare Rahmen erweitert den Bezug in den Weltraum, sodass das Musikvideo wie ein Moodboard zum Thema Science-Fiction mit Schwerpunkt auf Mensch-Maschine-Hybriden anmutet. Die Quellen schwanken zwischen Technopessimismus und -optimismus; passend dazu setzt auch das Video die Zitate in Anführungszeichen, ohne sie dadurch zwingend zu bewerten.

18 Alston: »Listen to Grimes‹ New Song«.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diesen speziellen Zitat-Pop überschreibt Beregow mit dem Prinzip »Cyborg-Werden«[19]: Es geht dabei (durchaus Haraway'sch) sowohl um die Polyvalenz von Zeichen als auch um die Auflösung binärer Grenzen, in *We Appreciate Power* zwischen Mensch und Maschine mit den Attributen ›Subjekt‹ und ›Objekt‹. Ersteres führt zu einem post-ironischen Oszillations-Modus; weder behauptet das Zitat Authentizität, noch wird es im gegen-authentischen Gestus des 1980er-Jahre-Zitat-Pop aufgeführt. Stattdessen erfolgt der Bezug, so Beregow, auf Phänomene, die selbst bereits ihre Künstlichkeit ausstellen – das wiederum ermöglicht ein Spiel mit Zeichen, die als solche nicht mehr entlarvt werden müssen. Räume wie ›Realität‹ und ›Simulakrum‹ werden dabei suspendiert, sodass der diegetische Reentry des Cyborgs nur konsequent wirkt.

Grimes und Hana performen in der Tat eine hybride »Pro-A.I. Girl Group Propaganda machine«: Im Video verkleidet als eine Art posthumanistischer, aber nicht-musizierender, nur posierender Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, in der Musik markiert über die Unschärfe zwischen Gesang und maschinellen Sounds.[20] Vor allem aber in den Lyrics, die sich messianisch nach den künftigen »AI overlords« sehnen, in knappen Slogans (der knappste wohl: »Submit«[21]), zwischen schmachtendem Girl-Group-Pop, Agitprop und Spiritual. Gerichtet ist all das auf einen zu erreichenden transzendenten Zustand, hier berühren sich metaphysisch-religiöse Erlösungsfantasie und transhumanistischer Traum. Denn neben dem eigenen Charakter als »machine« und der ersehnten AI geht es auch um Überwindung des menschlichen Körpers, um Enhancement: »And if you long to never die/Baby, plug in, upload your mind/Come on, you're not even alive/If you're not backed up on a drive«.[22]

Zur modalen Unklarheit (Affirmation oder Kritik? Utopie oder Dystopie?) öffnet sich dieses Musikvideo insbesondere über den Bezug auf *Roko's Basilisk* für allegorische Lesarten, und das nicht nur, weil es sich hier um ein Gedankenexperiment handelt. Über das Wortspiel »Rococo's Basilisk« haben sich, so will es die Mythologie, Anfang 2018 Grimes und Tech-Entrepreneur sowie AI-Investor Elon Musk kennengelernt, die beiden waren bis (mindestens) Mitte 2021 und somit auch zum Release von *We Appreciate Power* liiert. Das gemeinsame Interesse für künstliche Intelligenz sowie Musks Investments, getätigt in eben jenem furchtvollen Duktus, der auch *Roko's Basilisk* prägt,[23] erweitern den Resonanzraum dieses Zitat-Pop-Songs in die Realpolitik, was sich auch in den Feedbackschleifen der Sozialen Medien spiegelt: Genau dort wird unter anderem

19 Beregow: »Nichts dahinter«, S. 170.

20 Am deutlichsten in dieser Einstellung zwischen 05:13 und 05:16: Hana und Grimes sitzen sich in einem lila-schimmernden, nur an dieser Stelle gezeigten Raum gegenüber, Hana blickt Grimes an, Grimes fixiert einen Punkt vor sich, die Hände an den Schläfen. Plötzlich scheint sie zu schreien, während auf der Tonspur ein metallisches Kreischen erklingt und die Lyrics die Beschreibung {Screams} anbieten. Nicht nur werden hier Sound und Bild gekoppelt, auch Grimes und die Maschine – eine Unterscheidung zwischen echt und künstlich kann hier nicht getroffen werden.

21 Grimes: *We Appreciate Power* (Lyric Video) (2019, R: Grimes and Mac Boucher), 04:58-04:59.

22 Ebd., 02:40-02:57. Dazu gehört erneut evolutionäre Rheotrik: »Neanderthal to human being/Evolution, kill the gene/Biology is superficial/Intelligence is artificial«; ebd., 04:48-04:57.

23 Vgl. Schwinger, Laura: »Dark Enhancement. Die gesellschaftspolitischen Implikationen transhumanistischer Utopien«. In: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 25 (1/2019), S. 38-46, hier S. 40-41.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diskutiert, ob es sich hier um ›Propaganda‹ oder Propaganda handelt.[24] Dass Grimes diese Debatten aufgreift und, weiter noch, Musks Handlungen rechtfertigt sowie die Schwangerschaft mit dem gemeinsamen Kind X Æ A-Xii ausgiebig inszeniert, hält die Schleifen weiter in Bewegung. All das ist nicht textimmanent, stellt die Modusfrage aber neu und gerade losgelöst vom Zeichenspiel zur Diskussion, für wen AI und Enhancement eigentlich finanziell verfügbar sein werden.

Grimes selbst semantisiert AI via TikTok als Chance für den Kommunismus;[25] eine politische Position, die eine weitere Schleife angesichts des im Februar 2020 erschienen Albums *Miss_Antropocene* dreht. *We Appreciate Power* ist hier nur noch als Bonustrack enthalten, messianisch ist aber auch der Rest des Albums, in Erwartung der ökologischen Katastrophe,[26] personifiziert durch eine »anthropomorphic goddess of climate change«[27]. Platz soll so für eine neue Gesellschaft geschaffen werden – nicht nur der Musikwissenschaftler Adam Harper brachte Grimes auf dieser Basis mit der Denkschule des Akzelerationismus in Verbindung.[28] Das mündet erneut in Lektüreprobleme, die neben dem Modus auch den Zweck betreffen: Ist Anliegen von Song und Album eine posthumanistische Vision egalitärer Hybridisierung oder transhumanistisches Enhancement im kapitalistischen Dispositiv? Und gibt es diese Trennung überhaupt, verlassen diese Konzepte die Theorie?

Der Text hält die Möglichkeit des ›Making Kin‹ im »Chthulucene«[29] ebenso offen wie die bedrohliche, übernatürliche Übermacht des Lovecraft'schen Cthulhu in Form der AI Overlords, im Modus der Pop-Musik: der eigene Körper, das eigene Kind, das eigene Kapital bringen die Realität in ein Spiel, das durch Zitate aus Esoterik, Fantasy und Science-Fiction stets zu einem Grad spekulativ, fiktional bleibt. Einen Fluchtpunkt gibt es nicht, stattdessen sind die Bestandteile je so stark ausgeprägt, dass sie sich die Waage halten. Grimes selbst antwortete einem nach der Ernsthaftigkeit des Songs fragenden

24 Für eine knappe Diskussion vgl. Enguídanos Gómez, Adrià: »We Appreciate Power: A Multimodal Critical Discourse Analysis of Grimes‹ Music Video Posted on YouTube«. Auf: https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2019/210786/Adria_TFG.pdf (letzter Abruf 23.01.2022).

25 Breihan, Tom: »Grimes Has A Proposition For The Communists«. Auf: https://www.stereogum.com/2149933/grimes-has-a-proposition-for-the-communists/news/ (letzter Abruf 23.01.2022).

26 Schon das titelgebende Kofferwort drückt eine Abneigung gegen das Anthropozän aus.

27 Bloom, Madison/Blais-Billie, Braudie: »Grimes Announces New Album *Miss_Anthropocene*«. Auf: https://pitchfork.com/news/grimes-announces-new-album-miss-anthropocene/ (letzter Abruf 23.01.2022).

28 Vgl. Harper, Adam: »Grimes und Elon Musk«. In: Pop. Kultur und Kritik 9 (2/2020), S. 42-48, hier S. 45-47. Verknappt handelt es sich beim Akzelerationismus um die Idee, den Kapitalismus nicht pauschal abzulehnen, sich mittels Kritik auf ein imaginäres Außen zu berufen und so meist in Regress zu driften, sondern viel eher den Kapitalismus zu evaluieren, das Progressive (technisch kompetent) an ihm frei- und das Lähmende abzulegen. Vgl. Avanessian, Armen/Mackay, Robin: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): #Akzeleration#2. Berlin: Merve 2014, S. 7-20. Die vulgäre Variante dessen ist die Hoffnung, der Kapitalismus würde sich aus einer inneren Logik heraus selbst zerlegen, und durch Beschleunigung des Kapitalismus könnte dieses Ende schneller beigeführt werden, in Form einer reinigenden Katastrophe.

29 Haraway, Donna: »Capitalocene and Chthulucene«. In: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg.): Posthuman Glossary. London u.a.: Bloomsbury 2018, S. 79-83, hier S. 79.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fan auf Twitter dementsprechend: »Haha I'm clearly not taking it that seriously, don't worry. Although I also sort of am?«[30]

Research und Response-ability: Holly Herndon

Apropos Twitter: Im November 2019 kommt es dort zu einem Disput zwischen Grimes und der stilistisch ähnlich wurzelnden Musikerin Zola Jesus. Ausgangspunkt ist ein Podcast-Auftritt, im Rahmen dessen Grimes spekuliert, in zehn bis 30 Jahren werde AI den Menschen in der Kunstproduktion abgelöst haben.[31] Zola Jesus bezeichnet Grimes daraufhin in einem mittlerweile gelöschten Tweet als »the voice of silicon fascist privilege«[32] und erweitert die Spekulation so um Authentizitäts-Rhetorik und Kapitalismuskritik.

Am 26. November klinkt sich Holly Herndon mit einem via Screenshots hochgeladenen Text in diese Diskussion ein, in dem sie für einen Wechsel der Perspektive plädiert. Nicht spekulieren und sich so in Utopien oder Dystopien versteigen, sondern sich mit längst gegebenen Verhältnissen auseinandersetzen ist ihr Ziel: »AI most likely won't replace musicians outright. Sentient AI is a fantasy that I think sometimes distracts (often intentionally) from the political economic things that are happening around the tech at the moment.«[33] Dieses Plädoyer ist durchaus poetologisch auf Herndons eigene Musik, insbesondere ihr drittes Album *Proto* zu beziehen. Dass AI Teil kulturindustrieller Produktion und Distribution ist, reflektiert Herndon, indem sie selbst die AI Spawn (dt.: Abkömmling) für das Album programmieren lässt und ›füttert‹ – jedoch nicht mit generischen Sounds, um deren Produktion zu automatisieren, sondern mit ihrer eigenen Stimme sowie weiteren aus ihrem Ensemble, um mit Spawn in Interaktion zu treten und sie so eine ›eigene‹ Stimme entwickeln zu lassen.

Eine solche Fütterung eröffnet (andeutungsweise) das Musikvideo zu *Eternal*, dem zweiten vorab veröffentlichten Song aus *Proto*: Die erste Einstellung erfasst halbtotal einen weitläufigen Raum, in dem sich Gerüste, Bauteile sowie verschiedene weitere Objekte, vor allem aber im Vordergrund zwei Personen befinden; eine dritte steht leicht versetzt dahinter und filmt, ebenso wie eine weitere Person in der Mitte des Raums.

30 Grimes: »Haha I'm clearly not taking it that seriously, don't worry. Although I also sort of am? What I loved about making this was that I couldn't decipher the line between trolling y'all and actually trying to make sure I'm not tortured by vengeful future ai. It's a lot i guess«. Auf: https://twitter.com/Grimezsz/status/1068751976509272065(letzter Abruf 23.01.2022).

31 Carroll, Sean: »Grimes (c) on Music, Creativity, and Digital Personae«. Auf: https://art19.com/shows/sean-carrolls-mindscape/episodes/5f206f62-1d24-48a1-a466-47c6ff48e0a0/embed?theme=dark-blue (letzter Abruf 23.01.2022).

32 Helman, Peter: »Grimes Responds To Zola Jesus Calling Her ›The Voice Of Silicon Fascist Privilege‹.« Auf: https://www.stereogum.com/2065918/grimes-zola-jesus-devon-welsh-silicon-fascist/news/ (letzter Abruf 23.01.2022).

33 Holly Herndon: »Ok y'all @Grimezsz @ZOLAJESUS here is my 2c on AI and Interdependent music «. Auf: https://twitter.com/hollyherndon/status/1199455651170263040/photo/1 (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Bildkomposition wirkt beiläufig, die Aufnahme spontan, dokumentarisch, das Geschehen bleibt fragmentarisch: Die Personen im Vordergrund singen eine Melodie, zwischen ihnen ein Mikrofon und ein kleiner, weißer Gegenstand, etwa von der Größe einer halbierten Eierschale. Nach einem Durchgang ändert sich der Klang der Tonspur; im Bild singen die Frauen erneut die Melodie, die nun jedoch nicht im Hall des Raums verloren geht, sondern klar fokussiert ist – die Quelle des Tons scheint nicht länger intradiegetisch. Als die ersten fünf Töne der Melodie verhallen, erfolgt ein Schnitt: Herndon sitzt vor einer Wand, ein gutes Dutzend Kameras umrundet sie – fokussiert ist dieses Setup, nicht Herndon selbst.

Mit der nun weiterlaufenden Melodie, die sich nach und nach um weitere Stimmen und einen Beat anreichert, erfolgt abermals ein Schnitt: Eine Montage zitternder Bilder folgt, Aufnahmen menschlicher Gesichter in Gesangssituationen, die scheinbar ungeachtet des Bildformats oder der Position im Bild von der audiovisuellen Erzählinstanz fokussiert werden. Dieses Verfahren bleibt prägend für den restlichen Clip, ab der ersten Strophe verschwimmen die Gesichter jedoch sowohl mit ihrer Bildumgebung als auch mit den jeweils folgenden Gesichtern. Ähnlich wie auf dem Cover von *Proto*, ähnlich Herndons vorangegangenem Musikvideo zu *Godmother* – und ähnlich wie die Stimmen in den Chorälen des Songs. Der Effekt erinnert an die ineinander morphenden Gesichter im Musikvideo zu Michael Jacksons *Black Or White*; wo dort jedoch technische Perfektion im Vordergrund stand, geht es hier gerade um das Tastende, Unfertige, durchaus im Einklang mit dem ruckartigen Beat und einer in den Melodien oft verwaschenen Ästhetik. Neben einzelnen Individuen lösen sich auch hier, markiert über u.a. Stimmmanipulation, Mensch und Maschine auf.

Die Oberfläche von *Eternal* unterscheidet sich von *We Appreciate Power*; Referenzen sind weniger deutlich, statt steriler Inszenierung geht es um Momente des Unperfekten, der Unschärfe. Strukturell einig sind sich die Musikvideos jedoch in der Abwesenheit eines Narrativs: *Eternal* endet mit Herndon, deren Kopf mit Elektroden übersät ist – ein während des ersten Refrains eingeführtes Bild, das hier zunächst in Unschärfe verschwindet, bevor es von zwei alternativen Einstellungen abgelöst wird, die sich wiederum als Mise en abyme ineinanderfügen. Erklärt werden die Elektroden oder die logische Implikation der Montage dadurch nicht, ein Prinzip verrät erst der Paratext: Teile des Musikvideos sind Ergebnis eines Gesichtserkennungsprogramms, das versucht, passende Gegenstücke zu Herndons Gesicht zu finden.[34] Das Resultat ähnelt den übersetzten Lyrics in *We Appreciate Power*: Statt mächtiger AI overlords zeigt sich eine AI, die lernt, vorsichtig tastet, wie ein Kind nur verschwommen sehen und vage zuordnen kann. Was in *Roko's Basilisk* bedrohlich wirkt und gerade als Gesichtserkennung mit Überwachung verbunden wird, erscheint hier harmlos, und mehr noch: Über die Okularisierung der Perspektive ist das Publikum eingeladen, sich mit der lernenden AI zu identifizieren. Eine direkte Visualisierung der AI entfällt; ›Posthumanismus‹ wird so ästhetisiert, allerdings nicht als Gegenstand, sondern viel eher als Erzeugerin der Darstellung.

34 McDermott, Emily: »Holly Herndon on her AI baby, reanimating Tupac, and extracting voices«. Auf: https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/holly-herndon-emily-mcdermott-spawn-ai-1202674301/ (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch in den Lyrics ist künstliche Intelligenz kein Thema, erst der Kontext öffnet diese Lesart. Dabei sind Lyrics und Musikvideo klar gekoppelt: Zu Beginn der ersten Strophe stoppt die zitternde Montage, als Herndon in einem pulsierenden, aber nun sie, nicht die sie umgebenden Kameras fokussierenden Bild die ersten Worte des Songs singt: »Love, physical love«[35]. Die Begegnung zwischen analogem und digitalem Raum wird hier (trotz verschwimmender Körperzeichen) nicht als Verlassen des Körpers und Einspeisung des Geistes in die Cloud gedacht, sondern ganz im Gegenteil: taktil. Physik statt Metaphysik. Sensorisch ist schon die Wahrnehmung der Gesichtserkennung, in den Lyrics geht es neben Sichtkontakt auch um Berührungen, wie etwa in der letzten, mit manipulierter Stimme vorgetragenen Zeile: »Baby, holding you«[36]. Wer hier das Baby ist, bleibt, wie in der gesamten Kommunikation des Songs, offen: Handelt es sich um die zärtliche Ansprache eines amourösen Gegenübers, oder buchstäblich um ein Baby – also etwa die sprechend benannte Spawn, jene AI, die im Stimmgewirr des Albums zu hören ist und ebenso wie die Gesichtserkennung noch lernt, tastet.

Das Programm hier heißt response-ability[37], und zwar im von Haraway anvisierten, doppelten Wortsinn: Zum einen geht es um Interaktion, die Möglichkeit, hier eine AI nicht nur als Werkzeug zu begreifen, sondern als im Produktionsprozess gleichberechtigtes Subjekt, das sich in Herndons menschliches Ensemble einfügt und dessen Kind es zugleich ist. Denn zum anderen geht es darum, Verantwortung für die eigene Schöpfung zu übernehmen; für AI generell als kollektives Kind menschlichen Geistes und Spawn konkret als Kind von Herndon, Lebens- und Kreativpartner Matthew Dryhurst sowie Crewmitglied und Programmierer Jules LaPlace. Die Entwicklung von Spawn wird dabei nicht nur von den Songtiteln[38] als anthropomorphes Narrativ nachgezeichnet; auch in paratextueller Berichterstattung, etwa einem Bericht während der kurzen Onlinephase des Pop-Magazins *Spex*, wird Spawn als lernendes Kind porträtiert, was Herndon und Dryhurst die Rolle des heterosexuellen Elternpaars zuweist.[39]

Dieser Bezug auf biologische Ursprungsmythen fungiert, ebenso wie die Ästhetisierung, die auch im Fall von Spawn größtenteils auf eine Visualisierung der AI verzichtet, in erster Linie als Teil eines Experiments: Herndon promovierte am Center for Computer Research in Music and Acoustics an der Standford University. Spawn ist der Versuch, ob sich AI nicht nur passiv als Automatisierung begreifen lässt, sondern eine kreative Kooperation mit ihr möglich ist. *Proto* und *Eternal* plädieren dabei für einen Perspektivwechsel – mit ähnlicher Intimität und Zärtlichkeit, die Herndon bereits potenziellen NSA-Beobachter:innen angedeihen ließ.[40] Dabei Mythen zu konservieren ist Teil eines Spiels, in dessen Prozess der Mythos stets auch ein Stück weit destruiert werden muss.

---

35 Holly Herndon: Eternal (2019, R: Mathew Dryhurst), 00:36-00:41.

36 Ebd., 04:22-04:29.

37 Vgl. Haraway, Donna: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«. In: Environmental Humanities (6/2015). S. 159-165, hier S. 164, FN 17.

38 Vgl. Ogilvie-Hanson, Eva Sophie: Posthuman Production: Technology and Embodiment in the Works of SOPHIE and Holly Herndon. Auf: https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/nv9357575 (letzter Abruf 23.01.2022), S. 93.

39 Vgl. Pohl, Dennis: »Wir brauchen mehr Radikalität von heute«. Auf: https://spex.de/holly-herndon-wir-brauchen-mehr-radikalitaet-von-heute/ (letzter Abruf 23.01.2022).

40 Vgl. Holly Herndon: »Home«. Auf: Platform (2015).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In diesem Sinn ist auch *Eternal* ein Gedankenexperiment: Wie können wir AI jetzt gerade betrachten, welche Konsequenzen hat das für unsere Zukunft? Die von Haraway agonal figurierten Optionen ›make kin‹ und ›make babies‹ geraten in diesem explorativen Modus durcheinander, bzw. überlagern sie sich; statt Kritik geht es hier um Empathie, in zärtlichen Lyrics, in kindlicher Inszenierung. Selbst wenn sich die Mittel unterscheiden: Wie Grimes lässt Herndon den Fluchtpunkt ihrer Darstellung letztendlich offen, wenn auch weniger oszillierend als verschwommen, im weichen Sfumato ewiger Liebe.

Es wird immer weitergehen – aber wohin? Fazit & Ausblick

Diese ausbleibenden Schließungen sind der Gegenwart angemessen; eine überzeugende Haltung gegenüber dem sich stetig entwickelnden Komplex ›Posthumanismus‹ ist mit einem Song, einem Musikvideo nicht einzunehmen. Das zeigt der Blick auf Bowies vage, metaphorische Science-Fiction-Bezüge ebenso wie die plastischen Mensch-Maschine-Konstrukte der in diesem Bereich einschlägigen Kraftwerk. So sehr sich Ästhetik, Kontext und identitätspolitische Aufladung unterscheiden, gerade von Kraftwerk und ihrer Idee des hinter der Maschine verschwindenden Menschen in der Kulturindustrie lässt sich eine Tradition zu Grimes und Herndon verfolgen.[41]

Auch *We Appreciate Power* und *Eternal* unterscheiden sich derweil, gerade in der Darstellung von AI: Zwar gibt es in beiden Musikvideos Momente der Verniedlichung von AI, wo Grimes jedoch am Ende ihrer messianischen Spekulation die overlords als fehlerhaftes Übersetzungsprogramm entlarvt und das postironische Pendel damit ein letztes Mal ausschlagen lässt, ist Herndons Darstellung implizit, muss durch Lektüre von Paratexten erarbeitet werden und ist auf einen Perspektivwechsel sowie auf Empathie ausgelegt. Dazu passt, dass sich beide an populärem Bildangebot bedienen, Grimes ihre Zitate jedoch klar betont, während Herndon eher an Wahrnehmungsweisen arbeitet. Beide Musikvideos eint zudem ein spielerischer, experimenteller Charakter: Grimes' stellt ein spekulatives Modell vor, Herndon ästhetisiert ein gegenwärtig laufendes Experiment. Dabei betont sie tendenziell das posthumanistische Anliegen der Kooperation zwischen (auch menschlichen) Entitäten, wohingegen Grimes post- und transhumanistische Konzepte wie Enhancement durchmischt, ohne eine klare Wertung vorzunehmen.

Diese Offenheit sorgt, gemeinsam mit den Gossip-Paratexten, für intensive Wechselwirkungen zwischen *We Appreciate Power* und Kontexten wie den Sozialen Medien. Auch Herndon zielt auf diese Wechselwirkungen, ebenfalls durch allegorischen Charakter und Bezug auf Mythen, vor allem aber durch die Arbeit an Technologien, die tatsächlich kulturindustrielle Produktion beeinflussen können. So geht im Juli 2021 das Tool *Holly+* online – eine AI, die Herndons Stimme imitiert und auf einer Webseite hochgeladene Songs entsprechend ›covert‹.[42] Was das für das Individuum ›Holly Hern-

41 Daher darf ihr 1986 formuliertes Credo »Es wird immer weitergehen/Musik als Träger von Ideen« diesem Fazit auch den Titel leihen. Kraftwerk: »Techno Pop«. Auf: Electric Café (1986), 01:37-01:44.

42 https://holly.plus/ (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

don‹ ebenso wie die Emanzipation von Fans und konkrete Verwertungsfragen bedeutet, erörtert Herndon tentativ in einem Blogpost – auch hier geht es also darum, weiter die Konstitution von Pop-Musik ebenso zu befragen wie konkret Möglichkeiten neuer Technologien im Horizont ihrer juristischen und ethischen Probleme zu erproben.[43]

Grimes ist derweil im November 2021 in die Musikproduktion durch AI eingestiegen und hat die Girl Group NPC gegründet.[44] Wie die gemeinsam mit dem (menschlichen) House-Produzenten Chris Lake erstellte erste Single genau entstanden ist, bleibt unklar; das Presseschreiben stellt derweil ebenfalls einen erhöhten Grad an Interaktion zwischen Fan und Stars in den Vordergrund, wie sie etwa auch in der Community um das virtuelle Idol Hatsune Miku bereits seit Anfang der 2010er zu beobachten ist. Die Band soll potenziell endlos sein, Mitglieder immer wieder hinein- oder hinausgewählt werden – weniger scheint es hier also um Empathie als ein nach wie vor kapitalistisches Dispositiv zu gehen, in dem AI als Ware erscheint und als solche Stars wie Grimes entlasten soll, so zumindest die Hoffnung des Presseschreibens. Den Objektstatus markiert bereits der Name: NPC ist ein Akronym aus dem Gaming und steht für Non Player Character. Grimes führt so[45] ihren Zitat-Pop fort und liefert damit, wie Herndon, keine endgültigen Antworten auf den Umgang mit AI, sondern bleibt ästhetisch, produktionstechnisch und semiotisch offen.

43 https://holly.mirror.xyz/54ds2liOnvthjGFkokFCoal4EabytH9xjAYy1irHy94 (letzter Abruf 23.01.2022).

44 Bloom, Madison: »Grimes Forms New AI Girl Group NPC, Shares New Song: Listen«. Auf: https://pitchfork.com/news/grimes-forms-new-ai-girl-group-npc-shares-new-song-listen/ (letzter Abruf 23.01.2022).

45 Ebenso wie mit der Wahl des Formats Girl Group: Seit jeher gelten sie, ebenso wie Boygroups, als kulturindustriell fabriziert, ermöglichen zugleich jedoch eine hohe Fan-Beteiligung.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Nur Fun kann die Lösung sein.«[1] Leif Randts *Planet Magnon* zwischen Utopie und Dystopie, Posthumanismus und Transhumanismus

Timea Wanko

Wir befinden uns in einem Stadium ständiger und rasanter Entwicklung und Veränderung, in der ein Vorwärtsschauen unabdingbar scheint. Ob in der Wissenschaft, in den Medien oder im privaten Kreis – Prognosen darüber, wie unsere Zukunft aussehen wird, nehmen zu. Es ist daher nicht verwunderlich, dass auch in der Gegenwartsliteratur utopische und dystopische Narrative aufleben.[2] Denn das Spekulieren über die Zukunft ist für Utopien und Dystopien gattungsimmanent. Ebenfalls charakteristisch ist die implizierte Kritik an der realweltlichen Gegenwart,[3] weshalb angesichts des Klimawandels, der kapitalistischen Ausbeutung und gewaltvoller, struktureller Fremdenfeindlichkeit auch »[d]ie Frage nach der menschlichen Mangelhaftigkeit […] wieder im Zentrum vieler Zukunftsdiskurse [steht]«[4] und das Genre somit genug realweltliches Material hat, um zu florieren.

In diese Entwicklungen der Gegenwartsliteratur hinein platziert Leif Randt seinen Roman *Planet Magnon* (2015). Im Klappentext als »bizarrutopisch« und im Feuilleton als »philosophisch[]-utopisch«[5], »Gesellschaftsutopie«[6] oder »Emo-Utopie«[7] bezeichnet,

1 Randt, Leif: »10 % Idealismus (Interview)«. In: Joshua Groß/Johannes Hertwig/Andy Kassier: Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus. Fürth: Starfruit 2018, S. 132-141, hier S. 136.

2 Vgl. z.B. Herrmann, Leonhard/Horstkotte, Silke: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2016. S. 143; Herold, Emanuel: »Keine Zeit für Utopien? Soziologische Utopiekritik und der Wandel utopischer Zukünfte«. In: Irene Leser/Jessica Schwarz (Hg.): utopisch dystopisch. Visionen einer ›idealen‹ Gesellschaft. Wiesbaden: Springer 2018, S. 209-227, hier S. 209-210.

3 Vgl. Herrmann/Horstkotte: Gegenwartsliteratur, S. 143.

4 Markwardt, Nils: »Im All liegt das Paradies«. Auf: https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-03/leif-randt-planet-magnon-roman (letzter Abruf 23.01.2022).

5 Walter, Filz: »Leif Randt: Planet Magnon«. Auf: https://www.swr.de/swr2/literatur/bookreview-swr-566.html (letzter Abruf 23.01.2022).

6 Markwardt: »Im All liegt das Paradies«.

7 Brüggenmeyer, Maik: »Leif Randt: Planet Magnon«. Auf: https://www.rollingstone.de/reviews/leif-randt-planet-magnon/ (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

entwirft Randt in der Tat eine utopisch anmutende Zukunftsgesellschaft, die irgendwo im Weltraum neue Planeten bevölkert hat. Die Menschen leben hier friedvoll und zufrieden in Kollektiven, selbstverwirklichen sich in ihrem Lifestyle und zelebrieren die Balance zwischen hedonistischer, befreiender Rauscherfahrung und kontrollierter, selbstreflexiver Nüchternheit. Das harmonische Zusammenleben und der nachhaltige Umgang mit den Planeten werden außerdem durch das Computersystem »ActualSanity« unterstützt.

Doch die Utopie weist immer wieder Risse auf, zum Teil kommen gar dystopische Nuancen zum Vorschein: durch die Oberflächlichkeit der Gesellschaft, den Müllplaneten Toadstool oder den aufkommenden Widerstand. Leif Randt entwirft demnach keine reine Utopie, sondern entwickelt einen speziellen ästhetischen Modus. Die gesellschaftskritische Funktion von Utopien und Dystopien tritt in den Hintergrund, vielmehr handelt es sich bei *Planet Magnon* um ein Gedankenspiel: Wie könnte eine ideale Gesellschaft im Postkapitalismus aussehen?

Dieses komplexe Zusammenwirken utopischer und dystopischer Komponenten soll im Folgenden durch ein Close Reading erforscht werden. Zudem wird analysiert, wie der Roman die beiden Gattungen nutzt. Da Randt Einblick in einen fiktiven Kosmos gewährt, der das Anthropozän mit all seiner Gewalt und seinem Chaos zunächst hinter sich gelassen hat, taucht er zwangsläufig auch in posthumanistische Diskurse ein. Infolgedessen soll zusätzlich untersucht werden, welchen Beitrag Utopien und Dystopien zum Posthumanismus – oder sogar zur posthumanistischen Theoriebildung – leisten können, gerade vor dem Hintergrund der fließenden Grenzen zwischen Post- und Transhumanismus.

Ein posthumaner, postdemokratischer Zustand

Das Leben auf den Planeten Blossom, Cromit, Blink, Snoop, Sega und Toadstool führt die Lesenden nicht in einen ganz neuen roboterdominierten Sci-Fi-Kosmos, sondern scheinbar in eine nicht ganz so fern wirkende Parallelwelt. Es gibt Seen und Ozeane, Küsten und Palmen, Gebirge, Gartenlandschaften, Blumenhänge und Safariparks auf den Planeten. Die Jahreszeiten sind die gleichen wie auf der realweltlichen Erde, buntes Laub, Starkregen und Schnee gibt es ebenfalls. Jugendliche fahren in Sommercamps, trinken Colabiere und fotografieren sich in ihren neuen Outfits. Auf den Planeten wird in Shuttlebussen oder Combis gefahren, zwischen den Planeten in Privat- oder Linienflugzeugen – keine spacigen Raumschiffe weit und breit. Und selbst Thermen und Tempel – historisches Kulturgut – wurden in dieser Zukunftsgesellschaft erbaut. Zwar glänzt auf dem schwarzen Vorsatzpapier des Buches ästhetisch eine kupferfarbene Karte des fiktiven Sonnensystems, ein angehängtes Glossar beschreibt die neuen Planeten, Kollektive und Substanzen, und der Roman ist sehr star-wars-esk in Episode Eins, Zwei und Drei unterteilt – aber die »Faszination fremder Welten treibt dieses Buch nicht an«[8]. Es ist der Mensch, der hier von Bedeutung ist: An dieser uns bekannten Welt

8 Theisohn, Philipp: »Literarische Droge«. Auf: https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/literarische-droge-1.18519805 (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dreht Leif Randt nur an ein paar Stellschrauben und fragt sich, wie der Mensch wohl in einer utopischen Welt leben würde.

Eine der zentralsten Neuheiten – »die magischste Errungenschaft«[9] – im Sonnensystem von *Planet Magnon* ist das Computersystem ActualSanity, das von einem stationären Shuttle aus die Planetengemeinschaft verwaltet. Dabei handelt es sich aber nicht um eine dystopische, autoritäre Herrschaftsinstanz wie der Große Bruder in George Orwells Klassiker *1984*, sondern um eine intelligente, lernende Instanz, die sich stets weiterentwickelt und das Wohl aller im Blick behält. Sie sichert die »ökonomische, ökologische und demografische Balance«[10] der Planeten, teilt zum Beispiel Finanzmittel ein, kontrolliert den Verkehr und veranlasst Reparaturen. Damit gewährleistet ActualSanity – kurz: die AS – ein funktionierendes und nachhaltiges Leben auf den Planeten, achtet jedoch auch stets auf die Bedürfnisse der Planetengemeinschaft: »Die Handlungen kollektivloser Einzelcharaktere werden dabei ebenso beobachtet wie demonstrative Aktionen mitgliederstarker Gruppen. Die AS bezieht alle mit ein.«[11] Auf dem Planeten Cromit, der bei Urlauber:innen sehr beliebt ist, veranlasst die AS beispielsweise überaus viele Straßenreparaturen, um den Ansprüchen der Tourist:innen entgegenzukommen.[12] Das regierende Computersystem trifft dabei nie eigenmächtig Entscheidungen, sondern ist stets »abhängig von den Handlungen, Diskursen und Wünschen«[13] der Planetengemeinschaft. Vor der Einführung der AS prägten »*Stagnation und Aggressivität*«[14] das interstellare Zusammenleben, weil »sich Kollektive feindlich gegenüberstanden, Gesetzesinnovationen unmöglich wurden und vermehrt institutionelle sowie private Streitigkeiten um Besitztümer aufbrandeten«[15]. Durch die AS konnten Gewalt, Angst und Uneinigkeit gestoppt werden.[16] Damit bildet sie eine postdemokratische Instanz, die unverkennbar einen utopischen Charakter besitzt:

> »In den Dekaden zuvor mussten auf dem Planeten unzählige Wahlen stattfinden. Es wurde immerzu über Neuformulierungen gestritten, zu denen es aber oft gar nicht kam, weil sich die Missverständnisse zwischen den Kollektiven längst verhärtet hatten. Heute passt die AS ihre Gesetzestexte auf Grundlage statistischer Auswertungen immer präziser und unmittelbarer an die sich stets erneuernden Verhältnisse an.«[17]

Wie in Donna Haraways posthumanistischer Vision des ›Chthulucenes‹, die sie in ihrem Aufsatz *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin* (2015) schildert, kann die zerstörerische Ära des Anthropozäns beendet werden und ein friedvolles Zusammenleben von Mensch und Natur beginnen.[18] Dass der Schlüssel zu dieser Uto-

9 Randt, Leif: Planet Magnon. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015, S. 28.
10 Theisohn: »Literarische Droge«.
11 Randt: Planet Magnon, S. 28.
12 Vgl. ebd., S. 168.
13 Ebd., S. 52.
14 Ebd., S. 277 [Herv.i.O.].
15 Ebd.
16 Vgl. ebd., S. 93.
17 Ebd., S. 27.
18 Vgl. Haraway, Donna: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«. In: Environmental Humanities (6/2015), S. 159-165, hier S. 159-160.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

pie ein innovatives, anpassungsfähiges Computersystem ist, kann demnach als posthumanistisches Element gedeutet werden. Das Technologische wird nicht als das Fremde erfasst, das gefürchtet oder bekämpft werden muss, sondern als etwas Natürliches und Fluides.[19] Subtil und sukzessiv wird dadurch die Mangelhaftigkeit der Menschheit betont, die eine friedvolle Verteilung der Ressourcen allein nicht bewerkstelligen kann. Zum einen wird so der für den Posthumanismus wichtige Postanthropozentrismus[20] angedeutet, zum anderen die durch Utopien implizierte Kritik an der außerfiktionalen Welt.[21]

Lifestyleutopie oder Lifestylehölle?

Ein weiteres posthumanistisches und utopisches Moment stellt das Leben in Kollektiven dar. Über zwei Drittel der Planetengemeinschaft leben in solchen Zusammenschlüssen,[22] die sich nicht über Blutsverwandtschaft definieren. Die Kollektive sind größtenteils frei wählbar[23] und bilden eine neue Art von Gemeinschaft. Ebenfalls in ihrem *Making Kin*-Aufsatz plädiert Donna Haraway dafür, dass Verwandtschaft nicht in der biologischen Familie gesucht, sondern über die genealogischen Grenzen hinaus gestaltet werden muss.[24] Ansätze ebendieser posthumanistischen Idee lassen sich in den Kollektiven erkennen. Wichtig ist zudem, dass die Kollektivgrenzen permeabel sind: »Fellows« können das Kollektiv wechseln oder Beziehungen mit Mitglieder:innen aus anderen Kollektiven führen. Und wer keinem Kollektiv beitreten möchte, kann ohne Probleme auch kollektivlos – idyllisch auf einer Farm oder an einem Blumenhang – leben.

Der Unterschied zwischen den Kollektiven liegt lediglich in ihren Lifestyleangeboten. Die einen zeichnen sich durch glitzernde Mode und Wellnesspraktiken oder durch wertvolle Handtaschen und Panoramaflüge aus, die anderen durch akkurate Frisuren und Polygamie oder durch Nudität und Mannschaftssport.[25] Die Oberflächlichkeit dieser Distinktionsmerkmale verweist auf den Wohlstand der Planetengemeinschaft. Denn erst wenn Existenz-, Grund- und Sozialbedürfnisse gedeckt sind, können Maßnahmen zur Selbstverwirklichung, wie hier durch Lifestyleentscheidungen, getroffen

19 Vgl. Ferrando, Francesca: »Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms. Differences and Relations«. In: Existenz 8 (2/2013), S. 26-32, hier S. 28.

20 Vgl. Ferrando: »Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms«, S. 29.

21 Vgl. Herrmann/Horstkotte: Gegenwartsliteratur, S. 143; Leser, Irene/Schwarz, Jessica/Hilpert, Jana-Christin: »Remapping Utopia. Interdisziplinäre Diskurse utopisch-dystopischen Denkens«. In: Irene Leser/Jessica Schwarz (Hg.): utopisch dystopisch. Visionen einer ›idealen‹ Gesellschaft. Wiesbaden: Springer 2018, S. 1-12, hier S. 2.

22 Vgl. Randt: Planet Magnon, S. 28.

23 Einige Kollektive sind jedoch zulassungsbeschränkt – andere wiederum nicht.

24 Vgl. Haraway: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«, S. 161-162.

25 Vgl. Randt: Planet Magnon, S. 284, S. 293, S. 296-297 u. S. 301-302.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden.[26] Armut scheint es also nicht zu geben, über 80 Prozent der Finanzmittel werden ohnehin von der AS verwaltet,[27] die ja für das Wohl aller sorgt. Selbst für die noch verbliebenen Unannehmlichkeiten wie Müdigkeit, Blässe oder Klimaadaptionsprobleme wird durch Tabletten und Tees Abhilfe geschaffen. Und sogar der Tod wird durch einen utopischen Mantel verhüllt: Wenn das Leben vorbei ist, kommt es zur »Diffusionierung« – der tote Körper löst sich schlicht auf.[28] So handelt es sich bei der Planetengemeinschaft in *Planet Magnon* um eine postkapitalistische Wohlstandsgesellschaft – Fragen der Ausbeutung stellen sich nicht mehr, Konsum wird nicht mehr kritisiert, sondern normalisiert. Der Utopieentwurf zeigt hier jedoch auch seinen doppelten Boden: Zeichnet sich eine utopische Gesellschaft nur noch durch Lifestyle, Oberflächlichkeit und Künstlichkeit aus?

Die Frage wird in *Planet Magnon* anhand des Dolfin-Kollektivs, das im Mittelpunkt des Romans steht, verhandelt. Während der Protagonist Marten Eliot als »Spitzenfellow« die Idealvorstellungen der Dolfins verkörpert, stört sich sein guter Jugendfreund und angesehener Dolfin-Dozent und -Theoretiker Duncan vermehrt an der Dolfinideologie: »Ich habe mich in der Dolfinidee getäuscht«[29], so Duncan, und ferner: »Ich habe viel für das Kollektiv getan. […] Aber was haben mir die Dolfins zurückgegeben?«[30] Schon in seiner Jugendzeit hinterfragt er die dolfinen Grundprinzipien: »Sind unsere Wege am Ende nicht doch vorgezeichnet? Können wir uns wirklich befreien? Was hilft all die Postpragmatik, wenn ich doch nur ein Mix aus meinen unbegabten Eltern bin?«[31] Schlussendlich verlässt er das Kollektiv. Auch Gordon, ein Kollege von Marten, entwickelt eine Skepsis gegenüber den Handlungsprinzipien der AS. Er leidet unter schwerem Liebeskummer und fragt sich, warum die AS nichts dagegen unternimmt.[32] Daraufhin steigt er ebenfalls aus dem Dolfin-Kollektiv aus. Langsam, aber stetig werden einige Mängel der Oberflächlichkeit sichtbar, und die vernunftgetriebene Utopiegesellschaft scheint für einige Figuren eher eine herzlose Dystopiegesellschaft zu symbolisieren. Oberflächlichkeit und Distanz manifestieren sich zudem im hyperreflexiven Schreibstil, der die Künstlichkeit betont und Emotionalität abdämpft. Zum einen werden Gefühle so weit zerlegt und erklärt, dass sie nüchtern und pragmatisch wirken. Zum anderen wird die Umgebung derart hyperreflexiv beobachtet, dass die Figuren Kälte und Distanz ausstrahlen.[33] Hier wird jedoch keine Utopie-Dystopie-Dichotomie entworfen, denn der Roman ist ebenso durchzogen von ästhetisch-sinnlichen Passagen;

26 Vgl. hierfür die Bedürfnishierarchie von Abraham Maslow: Maslow, Abraham: »A Theory of Human Motivation«. In: Psychological Review (50/1943), S. 370-393.

27 Vgl. Randt: Planet Magnon, S. 276.

28 Vgl. ebd., S. 281.

29 Ebd., S. 228.

30 Ebd., S. 229.

31 Ebd., S. 12.

32 Vgl. ebd., S. 178.

33 Vgl. z.B.: »Eine Bungalowtür öffnet sich. Jemand tritt auf die Straße. Ich bin positiv überrascht, denn die Frau trägt sogar Textilien auf ihrer tief getönten Haut, ein bauchfreies Oberteil und wasserdichte Kniehosen. Ihre Bizepse sind definiert, ihre Haare buschig und strohblond. Als ich nicke, nickt sie freundlich zurück, dann geht sie weiter die Straße hinunter. Die breiten Schultern stehen ihr gut […]. Die zweite Person, die wir sehen, ist männlich und kommt oberkörperfrei auf uns zu. Er scheint unser Veranstalter zu sein, denn er fixiert uns und winkt. Kurz frage ich mich, ob

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vor allem Farben[34] sowie teils poetische (Natur-)Beschreibung[35] spielen eine große Rolle.

Dass die Trennlinie zwischen Utopie und Dystopie nicht klar gezogen werden kann, wird auch am Müllplaneten Toadstool deutlich. Zunächst wirkt dieser Planet wie ein dystopischer Sammelpunkt: ein Ort voller Müll, ein Produkt der Konsumgesellschaft. Aber die AS reguliert auch diesen Planeten und »entsendet per Zufallsprinzip ausgewählte Bewohner der Planetengemeinschaft zu zeitlich begrenzten Arbeitsphasen nach Toadstool«[36] – ein fairer, zeitbegrenzter Dienst zum Wohle der Gesellschaft. Dennoch scheint der Müllplanet ein blinder Fleck zu sein, denn hier kann der Widerstand sein Hauptquartier errichten. Es fällt also schwer, dystopische Elemente explizit auszumachen, sie verschmelzen vielmehr mit den utopischen Komponenten. Wie bereits in seinem Vorgängerroman *Schimmernder Dunst über CobyCounty* wabert das Verhängnisvolle stets in der Luft, die große Katastrophe tritt jedoch nicht ein.

Dass Utopien und Dystopien generell Hand in Hand gehen, zeigt ein kurzer Blick in den Gattungsdiskurs: Die Tradition utopischer Erzählungen wurzelt in der Antike, wird aber vor allem im 16. Jahrhundert durch Thomas Morus *Utopia* bekannt und etabliert sich anschließend als feststehende Gattung. Vor allem im Angesicht der Industriellen Revolution florierte das Genre, war die Hoffnung in die neuen technischen Entwicklungen anfangs doch sehr groß.[37] Im 20. Jahrhundert aber »weicht der Fortschrittsoptimismus […] einem wachsenden Kultur- und Zukunftspessimismus«[38] hinsichtlich des destruktiven Potenzials der neuen Technologien, wie durch Kriege, Armut, Krankheiten und soziale Spaltung sichtbar wurde.[39] Optimistische Zukunftsvisionen scheinen zu naiv, wodurch sich ein Paradigmenwechsel von der positiven zur negativen Utopie vollzieht – die Dystopie ist geboren: Zeitgenössische, realweltliche Entwicklungen werden nicht mehr idealisiert, sondern weitergedacht, verschärft und in eine fiktive düstere Zukunft gesetzt.[40] Dabei projizieren Utopien keineswegs einen verklärten Blick auf die außerfiktionale Realität. Auch die entworfenen fiktiven Idealbilder von Gesellschaft und Staat fungieren als »Gegenbild zu den sozialen, politischen, ökonomischen, religiösen und kulturellen Bedingungen der Gegenwart«[41] und üben somit Kritik an den bestehenden realen Verhältnissen.[42] Aufgrund dieser funktionalen Ähnlichkeit können

---

wir ihm aufgeschlossen entgegenlaufen sollten, aber es ist wohl geschickter, stehen zu bleiben« (ebd., S. 78-79).

34 Vgl. z.B.: »keramikgrün[]« (ebd., S. 71), »rotgrau[]« (ebd., S. 73), »senfgelb[]« (ebd., S. 73), »fahlgelb« (ebd., S. 85), »minzefarben[]« (ebd., S. 90).

35 Vgl. z.B.: »Der große See liegt so ruhig und dunstfrei da« (ebd., S. 79) oder »das Zentrum eines riesigen dunkelgrünen Pflanzenmeeres« (ebd., S. 169).

36 Ebd., S. 300.

37 Vgl. Layh, Susanna: Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 31-32 u. S. 100-102.

38 Ebd., S. 105.

39 Vgl. ebd., S. 16 u. S. 105.

40 Vgl. ebd., S. 23 u. S. 107.

41 Ebd., S. 38.

42 Vgl. Leser/Schwarz/Hilpert: »Remapping Utopia. Interdisziplinäre Diskurse utopisch-dystopischen Denkens«, S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Grenzen zwischen Utopien und Dystopien schnell verwischen.[43] Auch in der Gegenwartsliteratur ist die Trennlinie zwischen Utopischem und Dystopischem oft unscharf, fußen heutzutage beide ebenso auf »Spekulationen über fremde Welten und eine ferne Zukunft« sowie auf der »Kritik an gegenwärtigen Verhältnissen«[44].

Zwischen Post- und Transhumanismus

Der ambivalente Utopieentwurf manifestiert sich vor allem anhand der Dolfins. Die in *Planet Magnon* verhandelten Ideen lassen sich auf post- und transhumanistische Konzepte beziehen. Planetenbewohner:innen können im Teenageralter dem Kollektiv beitreten und als Juniordolfins auf dem Akademie-Campus ausgebildet werden. Dolfins unterstützen die kollektive Erziehung, denn sie kritisieren, dass Kinder bei Elternduos aufwachsen.[45] Die biologische Herkunft sowie Familienkonstrukte verlieren somit an Bedeutung, wodurch Haraways posthumanistischer Gedanke der Auflösung von Verwandtschaftsgrenzen[46] aufgegriffen wird. Darüber hinaus vertreten die Dolfins ein modernes Liebeskonzept, das verbindliche Paarbeziehungen verweigert. In den kürzeren Liaisons sei es dennoch möglich, »substanzielle Emotionen füreinander«[47] zu entwickeln und eine produktive Beziehung zu führen:

> »Gerade weil sich die Frage nach der Duo-Partnerschaft mit all ihren tradierten Konsequenzen für uns gar nicht erst stellt, ist die Zusicherung eines langfristig anregenden Miteinanders umso wahrscheinlicher, wenn nicht sogar eine postpragmatische Selbstverständlichkeit. Wir Dolfins unterstützen uns gegenseitig, wir sind füreinander da, aber nicht aneinander verloren.«[48]

Ebenso stellen sich keine Fragen zur sexuellen Orientierung mehr: Jegliche Art sexueller Orientierung ist akzeptiert. Diese fluideren und freieren Erziehungs- und Liebeskonzepte (im Vergleich zur realweltlichen Gegenwart) führen zu einer offeneren, friedlicheren Haltung. Selbst das Konzept von Alter wird aufgeweicht – Dolfins werden lediglich in die Gruppen »Junior«, »EarlyAge«, »MidAge« und »BestAge« eingeteilt. Ganz im posthumanistischen Sinne werden pluralistische und inklusive Perspektiven vertreten,[49] der Mensch als eine »non-fixed and mutable condition«[50] verstanden und Dualismen abgebaut.[51]

---

43 Vgl. Layh: Finstere neue Welten, S. 24-25.

44 Herrmann/Horstkotte: Gegenwartsliteratur, S. 143.

45 Vgl. z.B. Randt: Planet Magnon, S. 76.

46 Haraway, Donna: »A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«. In: Socialist Review (80/1985), S. 7-45, hier S. 13.

47 Ebd., S. 40.

48 Ebd.

49 Vgl. Ferrando: »Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms«, S. 30.

50 Ebd., S. 27.

51 Vgl. ebd.«, S. 29.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das vielleicht wichtigste Kennzeichnen der Dolfins ist ihre »PostPragmaticJoy«-Theorie. Damit sind verschiedene Techniken und Praktiken gemeint, die zu einem »*postgragmatische[n] Schwebezustand* [führen], in dem Rauscherfahrung und Nüchternheit, Selbst- und Fremdbeobachtung, Pflichterfüllung und Zerstreuung«[52] sich vereinen lassen und die perfekte Balance bilden. Ziel ist es, stets »fair und aufrichtig zu sein, aber dabei niemals, in absolut keiner Phase, jene stille Euphoriefähigkeit zu verlieren«[53]. Natürlich gibt es auch bei den Dolfins Konflikte und Meinungsverschiedenheiten, doch die werden »ohne Wut, aber mit großer Klarheit«[54] geregelt. Generell werden alle schlechten Gefühle sachlich betrachtet, umgedeutet und stets das Produktive in ihnen gesucht.[55] Dieser ausgeglichene und sachliche Idealzustand kann durch die Flüssigkeit »Magnon«, eine von den Dolfins entwickelte Substanz, intensiviert werden. Durch das Einnehmen kommt es zur »sphärische[n] Versachlichung«, »Metaeuphorie«, »Vogelperspektivierung, erhabene[n] Besänftigung, würdenvolle[n] Schamlosigkeit«[56].

Taucht man an dieser Stelle tiefer in den Posthumanismus-Diskurs ein, wird deutlich, dass in *Planet Magnon* nicht nur post-, sondern vor allem auch transhumanistische Elemente zu erkennen sind. Francesca Ferrando betont in ihrem ausführlichen Definitionsessay *Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms* die dünne Linie zwischen den Konzepten Post- und Transhumanismus.[57] Im Gegensatz zum Posthumanismus stellt der Transhumanismus den Mensch viel stärker in den Fokus.[58] Für Haraway geht das posthumanistische Zeitalter des Chthulucenes über ein simples friedliches Zusammenleben von Mensch, Maschine und Umwelt hinaus: Das Chthulucene »entangles myriad temporalities and spatialities and myriad intra-active entities-in-assemblages – including the more-than-human, other-than-human, inhuman, and human-as-humus«[59]. Dieser Zustand ist in *Planet Magnon* definitiv noch nicht erreicht. Hingegen steht das für den Transhumanismus typische menschliche Enhancement im Vordergrund. Laut Ferrando wird im Transhumanismus das Verständnis des Menschen durch die Möglichkeiten der bio- und technologischen Entwicklung geprägt. Zum einen kann es sich bei diesem Enhancement um die Entwicklung von Methoden wie Kryonik oder Mind-Upload handeln, zum anderen aber auch schlicht um biologische oder medizinische Verbesserungen.[60] In diesem Licht könnte auch der hohe Substanzkonsum in der Planetengemeinschaft gesehen werden. Nicht nur die Dolfins experimentieren mit Substanzen wie Magnon, auch in anderen Kollektiven gehört

52 Randt: Planet Magnon, S. 292 [Herv.i.O.].
53 Ebd., S. 66.
54 Ebd., S. 216.
55 Vgl. z.B.: »Scham ist ein wichtiges Thema für uns alle, die produktive Umdeutung des Schamgefühls ein zentrales Projekt der PostPragmaticJoy« (ebd., S. 37).
56 Ebd., S. 283.
57 Vgl. Ferrando: »Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms«, S. 26.
58 Vgl. ebd., S. 27.
59 Haraway: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«, S. 160.
60 Vgl. Ferrando: »Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms«, S. 27.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Einnehmen von drogenähnlichen Substanzen wie »Platin« (führt zu gesprächsreichen Rauschzuständen) und »Serolin« (führt zu Behaglichkeit und amouröser Produktivität) zum Alltag dazu. Im Zuge der PostPragmaticJoy-Theorie entwickeln die Dolfins über den Magnonkonsum hinaus verschiedene Meditationspraxen – alle mit dem Ziel der Selbst- und damit der Planetenverbesserung. Dementsprechend kann vor allem die PostPragmaticJoy-Theorie als transhumanes Element angesehen werden. Und so passt es zu der entworfenen Welt in *Planet Magnon*, dass »modern rationality, progress and free will are at the core of the transhumanist debate«[61]. Genau dieser Zustand der ›modernen Rationalität‹ wird durch die Dolfins ausgeübt und stets verfeinert. Auch weitere transhumanistische Charakteristika wie ›praktischer Optimismus‹ und ›offene, demokratische Gesellschaftsformen‹[62] treffen exakt auf die Ideale der Dolfins zu. Und hier kommt es zum wesentlichen Unterschied zum Posthumanismus: Wohingegen der Posthumanismus, wie der Name bereits sagt, für einen Post-Humanismus steht, der den Humanismus überwinden will,[63] kann der Transhumanismus vielmehr als ›Ultra-Humanismus‹ definiert werden:

> »The emphasis on notions such as rationality, progress and optimism is in line with the fact that, philosophically, transhumanism roots itself in the Enlightenment, and so it does not expropriate rational humanism. By taking humanism further, transhumanism can be defined as ›ultra-humanism‹.«[64]

Zwar lassen sich, wie die Analyse zeigen konnte, auch einige posthumanistische Elemente in Randts *Planet Magnon* erkennen, doch handelt es sich im Kern um eine transhumanistische Debatte. Damit »prescht Randt nicht offensiv in das posthumane Zeitalter vor, sondern verharrt zögernd an seinen Grenzen«[65], wie es so schön in der Neuen Zürcher Zeitung heißt. Passend hierzu schließt Ferrando ihre Definition des Transhumanismus mit folgenden Worten:

> »Transhumanism offers a very rich debate on the impact of technological and scientific developments in the evolution of the human species; and still, it holds a humanistic and humancentric perspective which weakens its standpoint: it is a ›Humanity Plus‹ movement, whose aim is to ›elevate the human condition‹.«[66]

Ebendiese im Kern humanistischen Grundfragen stellt sich der Roman in der zweiten Hälfte sogar vermehrt, wenn der Tellerrand der utopischen Weltgestaltung überschritten wird und das Kollektiv der gebrochenen Herzen die Bühne betritt.

---

61 Ebd., S. 31.

62 Vgl. ebd., S. 27.

63 Vgl. ebd., S. 29.

64 Ebd., S. 27. Der Begriff ›ultra-humanism‹ ist hier als Zitat verwendet und bezieht sich auf Onishi, Bradley B.: »Information, Bodies, and Heidegger: Tracing Visions of the Posthuman«. In: Sophia 50 (1/2011), S. 101-112.

65 Theisohn: »Literarische Droge«.

66 Ferrando: »Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms«, S. 32.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Re-Humanisierung im Kollektiv der gebrochenen Herzen und die Frage nach der Funktion utopischer und dystopischer Elemente in *Planet Magnon*

Die Gebrochenen Herzen sind ein neugebildetes Kollektiv, deren Name Programm ist: Sie verstehen sich »nicht nur als Sammelbecken für ehemals Kollektivlose«, »sondern auch als Alternative für jene, die woanders enttäuscht wurden«[67]. Der Plan der Gebrochenen Herzen ist es, »die Augen für diese Gewalt zu öffnen, mit der [sie] täglich leben«[68], und »auf die institutionelle Ungerechtigkeit in den Sphären der Emotion hin[zuweisen]«[69]. Um dies zu erreichen, verüben sie kleinere Anschläge auf verschiedene Kollektive und akquirieren aktiv immer mehr Mitglieder:innen. Im Kern lautet ihre Kritik an den bestehenden Verhältnissen:

> »Wir leben in einer fast perfekten Illusion. Man redet uns ein, dass es uns gut geht. Man sagt, wir würden gesehen und dass jede unserer Handlungen relevant sei. Dass wir alle einen Beitrag leisten können, ob alleine oder im Kollektiv. ActualSanity sieht uns, umsorgt uns und gibt uns Optionen … […] Bis vor fünfzig Jahren haben sich die Menschen bekämpft, weil sie tatsächlich etwas erreichen wollten. Kompromisse waren notwendig, Und heute? Heute arbeitet jeder daran, sich möglichst schmerzfrei abzukapseln. Die Enttäuschung ist vorprogrammiert. Wir höhlen uns aus.«[70]

Sie lehnen die »neue, schmerzlose Welt« der »verlogenen Kollektive«[71] deutlich ab. Nils Markwardt fasst in seiner Rezension in der ZEIT geschickt zusammen: »Es geht ihnen vordergründig darum, den Schmerz endlich wieder zuzulassen und den Menschen in seiner Antiquiertheit anzuerkennen. […] Eine Existenz also, die sich von Perfektibilitätsfantasien abwendet und sich dafür auf die Restchancen eines würdevollen Lebens besinnt.«[72] Im Kollektiv der gebrochenen Herzen »macht sich der Mensch [letztlich] auf den Weg zu seiner schmerzlichen Re-Humanisierung«[73].

Daran anschließend könnte argumentiert werden, dass das Kollektiv der gebrochenen Herzen die Gesellschaftsutopie letztendlich doch als emotionslose, oberflächliche Dystopiewelt entlarvt und dass dadurch auch Kritik an der westlichen Lifestyle-Gesellschaft geübt wird. Diesen Rückschluss zieht Mareike Nieberding in der ZEIT in Bezug auf Randts Vorgängerroman *Schimmernder Dunst über CobyCounty*. Ähnlich wie in *Planet Magnon* verwendet Randt einen hyperreflexiven Schreibstil und porträtiert eine von Künstlichkeit geprägte Gesellschaft. Nieberding deutet dies als Ironie und Parodie auf die Wohlstandgesellschaft.[74] Moritz Baßler hingegen bewertet diese Lesarten als »unterkomplex«, »weil sie den paralogischen Status des Textes und seiner Diegese verfehlen. Randts Roman parodiert nicht unsere Gesellschaft, sondern simuliert einen an-

67 Randt: Planet Magnon, S. 132.
68 Ebd., S. 155.
69 Ebd., S. 158.
70 Ebd., S. 156.
71 Ebd.
72 Markwardt: »Im All liegt das Paradies«.
73 Ebd.
74 Nieberding, Mareike: »Die Obstkorbsprache unserer Gesellschaft«. Auf: https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-09/leif-randt-roman (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deren Zustand.«[75] Randt selbst äußert sich in der Anthologie *Mindstate Malibu* ebenso differenzierter zu dem porträtierten Hedonismus – für ihn stellt er keineswegs eine Kritik an der heutigen Gesellschaft, sondern Potenzial für mögliches Umdenken dar:

> »Ich glaube, einige der *PostPragmaticJoy*-Regeln aus *Planet Magnon* sind für die Gegenwart akut anwendbar: Schätze den Moment. Versuche, ausgewogene Entscheidungen zu treffen. Betrachte dich von außen. Zerstöre dich nicht zu sehr durch Konsum, sondern nutze ihn bewusst, um zu genießen und deine Perspektive zu ändern usw. Ich sehe keine Alternative dazu, an eigenen Glückszuständen zu arbeiten. Nur Fun kann die Lösung sein.«[76]

Für die Literaturzeitschrift *BELLA triste* formuliert Randt einen Theorieansatz zur PostPragmaticJoy, wodurch er sie aus der diegetischen in die reale Welt überführt. Auch in anderen Bereichen überträgt er seine fiktionalen Theorien und Lifestylekonzepte in den realen Raum und verschränkt somit Diegese und Leben, wodurch er permanent zu performen scheint. Vor allem in seinem neuesten Roman *Allegro Pastell* wird die Verschmelzung deutlich: Der Roman spielt in Berlin und im Maintal bei Frankfurt – Orte, die Randt sehr gut kennt. Er selbst ist im Maintal aufgewachsen, lebt nun größtenteils in Berlin, pendelt jedoch auch immer wieder zurück ins Maintal. Auch über die Orte hinaus inszeniert sich Randt äquivalent zu den Protagonist:innen, die sich wie in *Planet Magnon* ebenfalls durch eine postpragmatische Denkweise auszeichnen. Mit seinen Schirmkappen und Stirnbändern, die er zumeist in Interviews oder auf (Presse-)Fotos trägt, passt er sogar optisch in die Welt von *Allegro Pastell*. Autobiografische Komponenten spricht er *Allegro Pastell* daher nicht ab.[77] Randt inszeniert sich selbst, erschafft eine »Leif-Randt-Welt«[78], die ästhetisch durchkomponiert ist. Schließlich wird somit jede Bewertung bezüglich des gesellschaftskritischen Subtextes massiv erschwert und radikal auf die ästhetische Ebene geworfen.

Fazit

Planet Magnon nutzt das Genre der Utopie, um ein Gedankenexperiment durchzuspielen. Randt simuliert, wie eine Gesellschaft in einem postkapitalistischen, postdemokratischen und teils posthumanen Zeitalter leben könnte. Mit dem Kollektiv der gebrochenen Herzen schafft Randt einen Gegenpol zu den Dolfins, die die utopische, post-/transhumanistische Lebensweise verkörpern. Durch die Gebrochenen Herzen lässt Randt die Gesellschaftsutopie jedoch nicht zusammenbrechen, sondern spielt spekulativ mit der

---

75 Baßler, Moritz: »Neu-Bern, CobyCounty, Herbertshöhe. Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur«. In: Stefan Bronner/Björn Weyand (Hg.): Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie. Berlin: De Gruyter 2018, S. 143-156, hier S. 154.

76 Randt, Leif: »10 % Idealismus (Interview)«, S. 136 [Herv.i.O.].

77 Vgl. Hamm, Simone: »Ziemlich nice. Die Gegenwart von Leif Randt ist pastellfarben«. Auf: https://www.hoerspielundfeature.de/die-gegenwart-von-leif-randt-ist-pastellfarben-ziemlich-nice-100.html (letzter Abruf 23.01.2022).

78 ttt – titel thesen temperamente: »Leif Randts Roman ›Allegro Pastell‹«. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=daJrixd_pOI (letzter Abruf 23.01.2022), 00:58.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Frage, was der Mensch aufgegeben haben muss, um in einer konfliktfreien Utopie zu leben. Er untersucht gezielt den »Wert des menschlichen Makels«[79] und tritt somit in einen produktiven Dialog über die Relation von Utopie/Dystopie zum Posthumanismus und über den humanistischen Charakter des Transhumanismus.

Auch wenn eine zentrale Funktion von Utopien und Dystopien ist, »kritische Perspektiven auf gegenwärtige Entwicklungen«[80] aufzuzeigen, steht dies in *Planet Magnon* nicht im Vordergrund. So aber andere Charakteristika: Wie für Utopien und Dystopien typisch lotet Randt in *Planet Magnon* »Veränderungen in gesamtgesellschaftlichen Verflechtungen« aus und dekliniert »Vorstellungen progressiven Denkens«[81] durch. Diese Funktion teilt sich die Utopie/Dystopie mit dem Post- und Transhumanismus. Utopische und dystopische Elemente werden somit in *Planet Magnon* produktiv genutzt, um Randts Gedankenspiel voranzutreiben und gleichzeitig post- und transhumanistische Debatten anzustoßen.

79 Markwardt: »Im All liegt das Paradies«.

80 Leser/Schwarz/Hilpert: »Remapping Utopia. Interdisziplinäre Diskurse utopisch-dystopischen Denkens«, S. 4.

81 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Miamification: Literarische Reflexionen über das Postdigitale

Holger Grevenbrock

»Welcome to Miami«:[1] Bilder einer Stadt

»Warmes Klima, viele Strände, die Nachtclubs, das Wasser des Atlantiks und so viel mehr als die Fernsehserie ›Miami Vice‹.«[2] So lautet eine auf wenige zentrale Merkmale kondensierte Beschreibung von Miami auf der Internetseite usatipps.de, deren Verfasser:in es augenscheinlich für notwendig befunden hat, den touristischen Mehrwert der Stadt unabhängig von dem Bild hervorzuheben, das durch eine der Kultserien der 1980er-Jahre verbreitet und populär gemacht wurde. Die erste räumlich-geografische Annäherung der hier adressierten Tourist:innen erfolgt demnach immer schon unter den Vorzeichen der medialen Bilder, die von der Stadt existieren und in unserer Kultur zirkulieren. Nicht anders ergeht es Armen Avanessian bzw. dem autofiktionalen Erzähler seines essayistischen Reisejournals *Miamification*, das 2017 im Merve Verlag erschienen ist. Darin setzt er seine Reflexionen über ein »schwimmendes Denken«[3] in Beziehung zu dem bekannten Intro der Serie:

> »So beginnt ja auch sinnigerweise *Miami Vice*, unter dem Wasser, und dann draußen die dröhnenden Motorboote. Seitdem wolltest du einmal hier sein. Nach den Bildern ist vor den Bildern.« (MF 21)

Was das Erzähler-Ich in *Miamification* hier expliziert und offensichtlich gestaltet, ist eine Praxis literarischen Schreibens, die nicht den ungefilterten Zugang zur Realität simuliert, sondern der Erkenntnis Rechnung trägt, dass Text unter und mit dem Ein-

1 Dury, Baxter: »Miami«. Auf: *Prince Of Tears* (2017).

2 o.A.: »Miami – Sonniges Paradies an der Ostküste Floridas ». Auf: https://www.usatipps.de/bundesstaaten/suedstaaten/florida/miami/(letzter Abruf 31.01.2021).

3 Avanessian, Armen: Miamification. Berlin: Merve 2017, S. 21. Im weiteren Verlauf abgekürzt durch die Sigle MF.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fluss des »bereits Gesagten, Geschriebenen, und (Aus-)Gedachten«[4] entsteht. Kulturell dominante Bilder und Meinungen über die Metropole am äußersten Rand der westlichen Hemisphäre hausen immer schon im individuellen Bewusstsein des touristischen Neuankömmlings und verstellen den naiven Zugang zum Objekt der Sehnsucht. Doch das Wissen darüber schmälert die Reiselust der von Miami Angezogenen keineswegs, denn es sind ja gerade die popkulturellen Images, die die Anziehungskraft Miamis begründen und auch den Aufenthalt selbst medial überformen: das Wissen darum, dass Sonny und Tubbs, die Helden aus Miami Vice (USA 1984-1989, R: Michael Mann), dieselbe Straße im selben Auto (schneeweißer Ferrari Testarossa) zum selben Song (Phil Collins *In The Air Tonight*) befahren haben, ist der Ausgangspunkt für ein intensives ästhetisches Erleben, das sich der oszillierenden Spannung zwischen dem unmittelbaren Augenblick und seinen medialen Abbildern verdankt. Abstrakter formuliert ließe sich festhalten, dass Miami stets über den paradigmatischen Vergleich mit seinen medial hervorgebrachten Geschwistern wahrgenommen und bewertet wird. Wer sich dagegen nach authentischen Erfahrungen sehnt, die das Gefühl fremd gewordener Ursprünglichkeit vermitteln, für den:die ist Miami die falsche Adresse.

Diese Erfahrung macht auch der Ich-Erzähler in Juan S. Guses Roman *Miami Punk*, der 2019 im Fischer-Verlag erschienen ist. Einer der Protagonisten des Romans, ein Doktorand aus Deutschland, reist mit seinem Team für ein Counterstrike 1.6-Turnier nach Miami, ein letztes großes Event, ehe sich das Team und bald darauf die gesamte Szene auflöst. Im Moment seiner Ankunft am International Airport in Miami identifiziert er die wenigen Tourist:innen recht zügig anhand ihrer Kleidung und unterteilt sie in zwei Gruppen: da wären die Fans des grobpixeligen Shoot-›em-up-Computerspiels *Hotline Miami*, die die für das Spiel charakteristischen Gummi-Tiermasken »janusartig«[5] in ihren Nacken tragen – ein erster Hinweis auf die Ambivalenz des Ortes – und die europäischen Forscher:innen in ihrer »bürgerlich-beige-braune[n] Kleidung« (MP 33), die es »scharenweise in diese rätselreiche Stadt« (MP 33) zieht, um sich ein Bild von ihr und den hiergebliebenen Einwohner:innen zu machen. Von besonderem Interesse ist hier die Nachrangigkeit der eigenen Erfahrung gegenüber dem medialen Wissen um den Ort: »Heinrich's Dorm war ein zweistöckiges Gebäude in der Form eines Hufeisens mit Parkplätzen u. einem eingezäunten kleinen Pool in der Mitte. Das Ganze hatte etwas Filmisches.« (MP 37) Wie auch bei Avanessian sind die medialen Bilder der empirischen Erfahrung vorgeschaltet und lassen das Motel nicht nur für die Leser:innen, sondern auch aus Sicht des Ich-Erzählers topisch erscheinen. Noch immer unter dem Eindruck des Ankommens stehend, setzen sich die medial injizierten Einspieler des Erzählers im Motel-Zimmer fort, die ihm das Ableben seines Freundes und Teamkollegen Hannek übermitteln: »Hannek nickte, noch immer auf dem Rücken liegend; er schien sich zu akklimatisieren. Ich stellte mir vor, wie er genau so auf dem Kingsize-Bett lag, sein Hals aufgeschnitten, sein Gesicht blass, die Arme ausgestreckt, Blaulicht vor den

4 Frank, Dirk: »›Literatur aus den reichen Ländern.‹ Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre«. In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 27-52, hier S. 31.

5 Guse, Juan S.: Miami Punk. Frankfurt: Fischer 2019, S. 33. Im weiteren Verlauf abgekürzt durch die Sigle MP.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fenstern u. alles voller Blut. Fernsehen.« (MP 44) Die letzte Bemerkung des Erzählers (»… alles voller Blut. Fernsehen«) liest sich als der halbherzige Versuch, sich die medialen Bilder vom Leib zu halten, indem sie ins Reich der Fiktion verbannt werden. Das Fernsehen als lokalisierbares Zentrum dient hier als Prämisse für die Eingrenzung des Fiktionalen, womit die Wirklichkeit ebenfalls eine Verortung erhält; das Wirkliche wäre demnach überall dort anzutreffen, wo es nicht gesendet wird. Wolfgang Welsch spricht in diesem Zusammenhang von einer »doppelte[n] Operation«[6], die notwendig sei für ihre Konstruktion:

> »Wir bezeichnen etwas nicht nur als ›wirklich‹, sondern wir heben es dadurch zugleich von anderem ab, das im gleichen Zug als weniger wirklich oder scheinhaft, als virtuell, uneigentlich, bloß möglich, unwirklich, unwahr etc. qualifiziert wird. Eine solche Doppelaktion gehört zu *jeder* Verwendung des Terminus ›wirklich‹ – egal in welcher seiner Bedeutungen. ›Wirklich‹ ist ein Terminus der Kontrastbildung.«[7]

»Kein Medienjenseits, nirgends«:[8] Literatur als Beobachterin zweiter Ordnung

Was sowohl das Reisejournal *Miamification* als auch *Miami Punk* gemeinsam haben, ist die multimediale Lebenswirklichkeit als zentrales Motiv, das sie in eine Reihe mit weiteren in jüngerer Zeit veröffentlichten Romanen stellt, denen »die moderne Technologie nicht nur literarisches Thema, sondern Paradigma ist«[9]. So habe es nach Myriam Schellbach »eine Weile gedauert, bis die Gegenwartsliteratur den Menschen in seiner digitalen Umwelt zum Thema gemacht hat«[10], doch in der jüngeren Vergangenheit wurde dieses Versäumnis von Seiten der deutschsprachigen Literatur mit umso größerem Eifer nachgeholt. Ob Berit Glanz' *Pixeltänzer* (2019), Leif Randts *Schimmernder Dunst über CoubyCounty* (2011) und *Allegro Pastell* (2020), Marius Goldhorns *Park* (2020) oder Joshua Groß' *Flexen in Miami* (2020), sie alle widmen sich dem Thema des Digitalen in bis dahin ungekannten Weisen.

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Beschreibung der Verfahren, mit denen sich diese von Moritz Baßler als »Randt-Miami-Malibu-Komplex«[11] bezeichneten Texte der digitalen Durchdringung unseres Alltags nähern. Zunächst wird Literatur hierzu als Beobachterin zweiter Ordnung profiliert, die eine reflektierende Funktion in Bezug

6 Welsch, Wolfgang: »›Wirklich‹. Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität.« In: Sybille Krämer (Hg.): Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 1998, S. 169-212, hier S. 201.

7 Ebd., S. 201-202 [Herv. i. O.].

8 Winkels, Hubert: Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und neue Medien. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997, S. 13.

9 Schellbach, Myriam: »Wie das digitale Leben zum literarischen Motiv wird«. Auf: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/wie-das-digitale-leben-zum-literarischen-motiv-wird-16767835.html(letzter Abruf 31.01.2022).

10 Ebd.

11 Baßler, Moritz: »Der Neue Midcult«. Auf: https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcultautorvon-moritz-bassler-autordatum28-6-2021-datum/ (letzter Abruf 01.02.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf digitale Medien erfüllt. In dieser Funktion entwickelt sie eine neue Perspektive auf eben diese Durchdringung, die bereits Charakteristikum eines transhumanistischen Zustands ist. Diesem Konnex widmet sich der Aufsatz in einem weiteren Schritt mitsamt der inhärenten Probleme (Frage der räumlichen und zeitlichen Verortung, plurale Identitätskonstruktion), bevor am Ende Orientierungshilfen aus dem literarischen Feld fokussiert werden. So leistet der Aufsatz zweierlei: Er beobachtet mit der Literatur transhumanistische Tendenzen einer postdigitalen Gesellschaft und analysiert gleichsam die Verfahren und Lösungsstrategien, die die Literatur selbst in Auseinandersetzung mit dieser Gegenwart entwirft.

Im Fall *Miami Punk* beginnt diese Auseinandersetzung schon auf dem Buch-Cover, das eine der zentralen Figuren des Romans, die Spiele-Programmiererin Robin, gedankenversunken vor dem PC-Bildschirm zeigt – eine Szene, die einige Seiten später schriftsprachlich ausgeführt wird:

> »Leise und deutlich unterfordert rauschen Robins CPU-Kühler und die beiden Grafikkarten vor sich hin, zusammengehalten auf einem alten Motherboard in einem billiglieblosen Aluminiumgehäuse, das sich wie ein treuer Hund nach einem langen Tag an ihre linke nackte Wade schmiegt.« (MP 8)

Auffällige Gemeinsamkeiten teilt die hier sowohl beschriebene als auch abgebildete Szene mit jenem »ästhetisch reizvolle[m] Bild«[12] wie es nach Ansicht von Boris Groys eine im Museum ausgestellte Netzkunst abgibt. Im Unterschied zur ›reinen‹ Netzkunst, welche die Aufmerksamkeit direkt und ausschließlich auf das Netzbild lenkt, bezieht die museale Situation die Umgebung außerhalb des Bildschirms mit ein und der Blick von außen setzt den Bereich des Digitalen in ein kontinuierliches Verhältnis mit jenem des Analogen. Dies führe dazu, dass

> »die ganze Szene sichtbar und reflektierbar [wird], in der ein Netzbild überhaupt erscheint – inklusive der Gestalt des Computers, aller möglichen Drähte und des sonstigen Zubehörs, eines gedämpften Lichts, das von verschiedenen Monitoren ausstrahlt und im Installationsraum ein quasi-barockes Licht-Schatten-Spiel inszeniert, unterschiedliche Töne, die das Equipment produziert, und vor allem der unbeweglichen, in sich versunkenen, vor den Bildschirmen verharrenden Figuren der Netzbenutzer.«[13]

Das Museum addiert demzufolge eine Reflexionsebene hinzu, die es den Betrachter:innen erlaubt, sich über die »Bedingungen der Kunst im Netz«[14] bewusst zu werden. In Analogie zur musealen Installation besitzt nun auch Literatur das Potenzial, die Bedingungen im Umgang mit digitalen Medien zum Gegenstand der Reflexion zu machen. In *Miami Punk* bietet das Digitale beispielsweise rekurrent Anlass für nostalgische Erinnerungen, evoziert melancholische Zustände und knüpft formal an Ästhetiken und Diskurse an, die in der Literatur und Kunst des 21. Jahrhunderts eine Rolle spielen. Technische Medien, die im kulturellen Bewusstsein mit Glätte, Perfektion und Funktionalität assoziiert werden, werden mit der Aura des Vertrauten versehen, indem auch

12 Groys, Boris: Topologie der Kunst. München: Hanser 2003, S. 43.

13 Ebd., S. 43-44.

14 Ebd., S. 44.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Hardware, die bis dahin eher selten zum Gegenstand der ästhetischen Betrachtung wurde, Aufmerksamkeit zuteilwird. Friedrich Kittler schreibt:

> »Die Hardware, zumal von Computern, scheint in unseren Vorstellungen von Wirklichkeit nicht vorzukommen. Das liegt nicht nur an ihrer buchstäblich unvorstellbaren Komplexität, die es Benutzern (oder auf neudeutsch der Wetware) geraten sein läßt, ausschließlich mit Software umzugehen. Nur ist diese Unkenntnis nicht vom Himmel gefallen, sondern selber Effekt von Programmierungen.«[15]

Neue Medien stellen neue Wahrnehmungsformen und Rezeptionsmodi bereit und transzendieren den Gegensatz von Wirklichkeit und Virtualität. In der Gegenwart resoniert dies im Begriff ›Augmented Reality‹, die »die Wahrnehmung der Alltagsumgebung nicht außer Kraft [setzt]«, sondern sie »durch virtuelle Objekte […] oder handlungsstützende Informationen [erweitert]«.[16] In dieser Hinsicht unterscheiden Braun und Friess die Augmented Reality von ›Virtual Reality‹, die immersiv wirkt, indem sie eine »von der Alltagsumgebung abweichende Realität«[17] vorstellt. Virtual Reality im hier verstandenen Sinne verfährt klassisch fiktional, da sie die Grenze zwischen sich und der Wirklichkeit unangetastet lässt. Anders als die medientheoretische Definition des Begriffs bezeichnet Virtualität im fiktionstheoretischen Gebrauch den Bereich nicht aktualisierter Möglichkeiten, einen »Horizont des Realen«[18] bestehend aus Ideen und Spekulationen, der in der Fiktion Form annimmt. Sobald Literatur Virtualität nicht nur darstellt, sondern explizit thematisiert, reflektiert sie sich selbst als das Resultat des Zusammenspiels multipler medialer Realitäten.

Nach Martin Seel gehörten erweiterte Wirklichkeiten, die »unerreichbare Situationen«[19] figurieren, bis zum Ende des 20. Jahrhunderts dem Bereich der Sonderpraktiken an und existierten innerhalb eines definierten institutionellen Rahmens. Erst im Zuge der Digitalisierung, der Entwicklung des Computers und der Etablierung des Internets erfahren diese eine Normalisierung und es »wird zu einer alltäglichen Grundsituation des Menschen am Ende des 20. Jahrhunderts, über die Situation seiner leiblichen Anwesenheit hinaus zu sein«.[20] Literatur schafft ein Bewusstsein für die fluide gewordene Grenze zwischen Wirklichkeit und Virtualität, indem sie solche augmentierten Lebenswirklichkeiten zum Gegenstand ihrer Darstellung machen.

In Anbetracht eines sukzessiven Verschwindens der Gegensätze von Fiktion und Wirklichkeit gewinnt die Reflexion über die Eigenheit beider Sphären neue Impulse. Von zentraler Bedeutung ist hier der Begriff des Postdigitalen, der, bezogen auf die

---

15 Kittler, Friedrich: »Hardware, das unbekannte Wesen«. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 2000, S. 119-132, hier S. 119.

16 Braun, Holger/Friess, Regina: »Empirische Zugänge zur Virtual Reality. Heterogenes Netzwerk, Diskurs und Wahrnehmungsform«. In: Dawid Kasprowics/Stefan Rieger (Hg.): Handbuch Virtualität. Wiesbaden: Springer 2020, S. 609-628, hier S. 612.

17 Braun/Friess: »Virtual Reality«, S. 612.

18 Esposito, Elena: »Fiktion und Virtualität«. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 2000, S. 269-297, S. 281.

19 Vg. Seel: »Medien der Realität und Realität der Medien«, S. 259.

20 Ebd., S. 260.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kunst und Literatur, nicht die Auseinandersetzung mit dem »Digitalen als solchem« bezeichnet, sondern als Reflexion über das »Leben seit und im Digitalen«[21] verstanden werden kann.

»Like air and drinking water«:[22] Digitalität in der Gegenwart

Der Ambient- und Industrialkomponist Kim Cascone verwendete vermutlich als Erster den Begriff des Postdigitalen in seiner Abhandlung *The Aesthetics of Failure: ›Post-Digital‹ Tendencies in Contemporary Computer Music*,[23] um ein neues Genre in der elektronischen Musik zu beschreiben. Die Inspiration für den Begriff bezieht er aus dem Essay *Beyond Digital* von Nicolas Negroponte, der die These vertritt, das Digitale werde in der Zukunft seine dominante Konnotation des Innovativen sukzessive einbüßen und zum Gegenstand alltäglicher Erfahrungen werden:

> »Like air and drinking water, being digital will be noticed only by its absence, not its presence […]. Computers as we know them today will a) be boring, and b) disappear into things that are first and foremost something else: smart nails, self-cleaning shirts, driverless cars […]. Computers will be a sweeping yet invisible part of our everyday lives: We'll live in them, wear them, even eat them. A computer a day will keep the doctor away.«[24]

Hier finden sich Parallelen zu Donna Haraway, die in der Miniaturisierung technischer Medien den wesentlichen Faktor für die Verschränkung des Analogen mit dem Digitalen erkennt. Ihrer Ansicht nach haben sich um die Jahrtausendwende drei »boundary breakdowns« vollzogen, die ihrem Konzept des Cyborgs Relevanz für die soziale Wirklichkeit verleihen. Hierzu gehört 1. die Aufhebung der Grenze zwischen Mensch und Tier, 2. die Aufhebung der Grenze zwischen tierisch-menschlichem Organismus und Maschine sowie 3. die Aufhebung der Grenze zwischen physisch und nicht-physisch. Unter der letzten Grenztilgung zwischen physisch und nicht-physisch versteht sie die irritierende Präsenz moderner Maschinen als »microelectronic devices«[25], die zwar überall und allgegenwärtig sind, jedoch zu großen Teilen außerhalb unserer sinnlichen Wahrnehmung agieren:

> »Our best machines are made of sunshine; they are all light and clean because they are nothing but signals, electromagnetic waves, a section of a spectrum, and those

21 Bishop, Ryan/Gansing, Kristoffer/Parikka, Jussi: »Hindurch und darüber hinaus: Postdigitale Praktiken, Konzepte und Institutionen«. Auf: https://archive.transmediale.de/de/content/hindurch-und-dar-ber-hinaus-postdigitale-praktiken-konzepte-und-institutionen (letzter Abruf 30.01.2022).

22 Negroponte, Nicholas: »Beyond Digital«. Auf: https://www.wired.com/1998/12/negroponte-55/ (letzter Abruf 30.01.2022).

23 Vgl. Cascone, Kim: »The Aesthetics of Failure: ›Post-Digital‹ Tendencies in Contemporary Computer Music«. In: Computer Music Journal (12/2000), S. 12-18.

24 Negroponte: »Beyond Digital«.

25 Haraway, Donna: »A Cyborg Manifesto. Science, Technology and socialist-feminism in the late twentieth century«. In: David Bell/Barbara M. Kennedy (Hg.): The Cybercultures Reader. London: Routledge 2000, S. 291-324, hier S. 294.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> machines are eminently portable, mobile – a matter of immense human pain in Detroit and Singapore. People are nowhere near so fluid, being both material and opaque. Cyborgs are ether, quintessence.«[26]

Die Sphäre des Analogen, die für gewöhnlich als die primäre Wirklichkeit verstanden wird, erfährt durch das Digitale eine Erweiterung und es finden Vermischungen statt. Das zentrale Dispositiv für diese Vermischungen ist hierbei, wie bereits angeführt, Augmented Reality, die im Unterschied zur Virtual Reality keine von der Alltagsumgebung abweichende Realität erzeugt, sondern zu einer Erweiterung derselben beiträgt, indem sie diese mit virtuellen Objekten und Informationen anreichert – einschlägige Beispiele hierfür sind *Pokemon Go* oder Google Glass. Doch während Augmented Reality im alltäglichen Sprachgebrauch die bewusste Erfahrung einer um virtuelle Informationen und Objekte erweiterte Wirklichkeit meint, soll in diesem Beitrag ein weiter Begriff von Augmented Reality Anwendung erfahren. Dieser bezieht eben auch die Vorgänge und Austauschprozesse zwischen dem Analogen und Digitalen mit ein, die entweder der bewussten sinnlichen Wahrnehmung entgehen, diese übersteigen oder Eingang in die alltägliche Praxis gefunden haben, sodass sie nicht länger hinterfragt werden: »Wer sich auf sein Navi verlässt, muss sich beispielsweise in so einer gemischten Realität orientieren, um im Analogen anzukommen, von dessen eigentümlicher Struktur er oder sie nicht mehr viel wissen muss.«[27] Postdigitale Gesellschaften zeichnet aus, dass ihre Teilnehmer:innen sich in hybriden Räumen aufhalten, in denen digitale Daten Einfluss auf Entscheidungen und Handlungen im analogen Raum ausüben und vice versa. *Miamification* lässt sich als eine literarische Reflexion auf dieses rekursive Verhältnis in den Blick nehmen. Während eines Strandaufenthalts beobachtet der Erzähler die zahlreichen Jogger:innen im Lummus Park,

> »fast alle mit Smartgeräten in der Hand, am Handgelenk, am Arm, die irgendein ›auf sie persönlich‹ zurechtgeschnitztes Programm abspulen. Von ihren Parcours durch den Park senden sie ihre Daten, die mit ihnen gemeinsam durch irgendwelche Serverfarmen laufen, in die Cloud (und von dort zurück auf die Displays – auch hier handelt es sich um rekursive Verfahren, die sowohl optimieren als auch die Optimierung optimieren, also metonymisch vorgehen).« (MF 53 [Herv.i.O.])

Wo bin ich und wer sind die anderen? (Nicht-)Identität im Postdigitalen

In *Miamification* führt Avanessian aus, dass sich das Leben in der Gegenwart dadurch charakterisieren lasse, dass sich die in ihr lebenden Menschen stets an unterschiedlichen Orten und in unterschiedlichen Zeiten gleichzeitig aufhalten, »es gibt keinen gemeinsamen Fluchtpunkt, auf den Ich, Hier, Jetzt zulaufen, keine Ich-Hier-Jetzt-Origo als Ursprung für ein analoges Ich im Wirklichkeitssystem«. (MF 15) Der moderne Glaube an eine einheitliche Identität als subjektives Projekt, das sich über ästhetische Er-

26 Ebd.

27 Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik. Konstanz: Konstanz University Press 2021, S. 268.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fahrung, Bildung und Distinktion realisiere, habe schon im Zuge der Postmoderne an Überzeugungskraft verloren. In der postdigitalen Wirklichkeit und in Anbetracht der Pluralisierung und Dispersion des Virtuellen im lebensweltlichen Alltag vermag die Verabschiedung vom Ideal eines autonomen Subjekts nicht länger zu polarisieren. Verantwortlich dafür zeichnen vor allem die vielen technischen Medien, die eine Veränderung der Wahrnehmung des Alltags herbeigeführt haben und damit einhergehend das alltägliche Empfinden von Zeit und Raum. So bezeichnet Avanessian das Smartphone als »das entscheidende Vehikel, um (sich) in der Welt zurecht zu finden« und als »dasjenige Medium, durch das sich wahrnehmen und verstehen lässt, was die Welt ist«. (MF 29-30) Smarte Geräte verfügen über eine eigene Form von Aisthesis, indem ihre biometrischen Sensoren die verschiedensten Daten ihrer Benutzer:innen messen und sich von diesen ausgehend ein Bild von ihnen machen, sozusagen eine Beziehung zur Person auf der anderen Seite des Bildschirms herstellen. Identität ist nicht körperlich an ein Subjekt gebunden, sondern sie verteilt sich über weitere Medien wie Notizen, dem Reisepass, der Dropbox, der Website oder der Cloud. Allein das Wissen darum scheint vor dem Hintergrund neuester Technologien wie dem Internet der Dinge besonders gegenwärtig zu sein. Der Unterschied zur Vergangenheit liegt darin, dass die über Smart Devices erstellten Profile über eine höhere Agilität und einen größeren Aktionsradius verfügen, als dies bei klassischen medialen Identitäten noch der Fall war. Schließlich bleibt es nicht bei einer bloßen Speicherung der Daten, sondern sie erzeugen darüber hinaus eine »neue Form algorithmischer Identität« (MF 16), die sich neben den selbst eingespeisten Daten zusätzlich aus Wahrscheinlichkeiten herleitet, die im Vergleich mit äquivalenten Datenmengen berechnet wurden. Diese neue Form externalisierter Identität entzieht sich mehr und mehr der Kontrolle und Überwachung durch das analoge Alter Ego und trifft scheinbar eigenständige Entscheidungen bzw. Entscheidungen, die sie auf Basis der ihr zur Verfügung stehenden Daten trifft. Avanessian nennt für diese Form der ›Bevormundung‹ verschiedene Beispiele, die das intrikate Verhältnis der Realitäten veranschaulichen. So kann beispielsweise die App flight risk score zeigen, »ob ein Mitarbeiter oder eine Mitarbeiterin vorhat, die Firma bald zu verlassen« (MF 17), wodurch das Unternehmen die Möglichkeit erhält, präventiv einzugreifen und der betroffenen Person auf Grundlage dieser Prognose zu kündigen. Ein weiterer Fall ist das Beispiel des empörten Vaters, der sich bei Target, einem der größten Einzelhändler der Welt, über die Zusendung von Babymaterial an seine Tochter beschwert: »*Target* wusste lange vor ihm von ihrer Schwangerschaft und zwar anhand einschlägiger Recherchen und Bestellungen […].« (MF 16 [Herv.i.O.]) Anschaulich werde hier ein neues Zeitregime, in dem die gegenwärtige Zukunft in Form von Algorithmen und Big Data prägenden Einfluss auf die soziale Realität nimmt: »Du hast den neuen Zeitkomplex – diese schon gelebte, aber bei weitem nicht verstandene Zeit – in deinen letzten Texten einstweilen ›spekulative Zeit‹ genannt und die Weise in ihr zu leben ›spekulative Temporalität‹.« (MF 11) Bei der spekulativen Zeit handelt es sich nach Avanessian um eine »aus der Zukunft kommende Zeit« (MF 17), die in der Gegenwart Form annimmt und den:die Betrachterin vor kategorische Probleme stellt: : »Eine verwirrende Zeitformation […], die es schwer macht zu entscheiden, ob es sich einfach um eine korrekte Vorausberechnung […] oder um die Herstellung einer solchen Zukunft handelt«. (MF 17)

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Die gerne vergessene sinnliche Ungewissheit von Big Data« (MF 33)

Avanessian zeichnet ein beunruhigendes Bild der postdigitalen Jetztzeit, in der vermeintlich individuelle Wünsche und Bedürfnisse das Ergebnis algorithmischer Prozesse sind. Wie sähe hier eine angemessene oppositionelle Strategie aus, die der Kreation einer algorithmischen Identität etwas entgegen setzen könnte? Denn ein schlichtes ›Nein‹ zum Konsum im Digitalen reicht da nicht aus, schließlich produziert auch dieses »nur weitere Daten, die den Algorithmus optimieren« (MF 33). Wie bereits im einführenden Abschnitt zur Miami-Literatur beschrieben, läge für Avanessian eine Möglichkeit des Aktiv-Werdens in der Poetisierung der Gegenwart, die das Bewusstsein für die Asynchronien und Asymmetrien im Postdigitalen noch potenziert, statt der als bedrohlich empfundenen Gegenwart mit einer romantisierten Vergangenheit oder einer utopischen Zukunft zu begegnen: »The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust«[28], beschreibt Haraway das ungewohnte Verhältnis des Cyborgs zur Gegenwart, dem jede Idee von Ursprung oder Unschuld fremd ist. Wie bereits angeklungen konzeptualisiert sie ihren Cyborg als hybrides Wesen, das existierende kulturelle Binaritäten aufbricht und die Idee eines natürlichen Weltverlaufs unterminiert: »The transcendent authorization of interpretation is lost, and with it the ontology grounding ›Western‹ epistemology.«[29] Damit befindet sie sich auf einer Linie mit der Postmoderne und der für sie charakteristischen Absage an sinnstiftende Metadiskurse, die in der Moderne noch als Legitimationsgrundlage für Wissenschaft und Philosophie dienten.[30] Stattdessen bezeichnet sie ihren Cyborg als eine bestimmte Lektüre der Wirklichkeit, »coded texts through which we engage in the play of writing and reading the world«[31]. Mit dem Wegfall eines übergeordneten Sinnhorizonts verlagert sich die Aufmerksamkeit stärker denn je auf den unmittelbaren Kontext und die Gegebenheiten, in der das Ding oder das reale Ereignis erscheinen.

Im Zentrum von Avanessians Schreiben steht daher die Frage, wie es gelingen kann, über die für die Gegenwart so charakteristischen Asymmetrien zu schreiben, die sich der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung entziehen. Im Moment des Aufwachens nach seiner ersten Nacht in Miami, versucht sich der Erzähler Avanessian im Hotelzimmer zu orientieren: »Ein hellblaues Kissen, leicht über den Bettrand gerutscht, eingeklemmt zwischen Wand und Matratze. Vielleicht wird gleich mehr sichtbar, wenn du das zweite Auge öffnest und den Kopf leicht hebst. Wo bist du? Gleich fällt dir ein, wer das gedacht haben muss.« (MF 13) Es dauert eine Weile, bis Avanessian sich auf Betriebstemperatur befindet und an die neuen Raum- und Zeitbedingungen in Miami gewöhnt. Währenddessen wird ihm bewusst, dass um ihn herum die Betriebsamkeit der Maschinen nicht erlahmt, sondern sie unbeeindruckt vom Wetter, von der Zeitumstellung,

28 Haraway: »A Cyborg Manifesto«, S. 293.

29 Ebd., S. 294 [Herv.i.O.].

30 »Bei extremer Vereinfachung hält man die Skepsis gegenüber den Metaerzählungen für ›postmodern‹.« Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Graz/Wien: Passagen 1986, S. 14-15 [Herv.i.O.].

31 Haraway. »A Cyborg Manifesto«, S. 294.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Flugstrapazen und anderen Herausforderungen weiter funktionieren: »Uneinholbare Asynchronie – das hier ist gleichbedeutend mit: ein Zuspätkommen, das für aus dem Osten Anreisende auf Dauer gestellt ist.« (MF 13)

Haraway schreibt, »[o]ur machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert«.[32] Doch darin kann auch eine Chance liegen. Gerade in Zeiten hermetischer Datenströme kommt der ästhetischen Betrachtung eine zentrale Bedeutung zu. Ein Blick auf die Struktur des Romans bestätigt diese Einschätzung: *Miamification* zeichnet sich durch ein permanentes Wechseln und Aushandeln zwischen theoretischer Abstraktion und sinnlicher Konkretion aus: »Aber das ist schon wieder zu abgehoben, zu wenig konkret, zu wenig jedenfalls, als dass du dir solche Abstraktionen leisten könntest; zu wenig lokal, um global zu argumentieren.« (MF 11) Die ästhetischen Betrachtungen dienen einerseits dazu, sich des Abstands zwischen dem eigenen begrifflichen Fassungsvermögen und der scheinbar unendlichen Datenmenge klar zu werden, also sich seiner eigenen sinnlichen und verstandesmäßigen Unzulänglichkeiten zuallererst bewusst zu werden – Avanessian spricht in Rekurs auf den Soziologen Dirk Baecker von einem Überschusssinn, »ein Zuviel an Sinn, diesmal an der Schnittstelle von Mensch und Maschine, auf dessen Verarbeitung niemand vorbereitet ist«. (MF 31) Andererseits geschieht die Übermittlung der Daten als Botschaft an die Empfänger:innen immer noch im Bereich des Ästhetischen, die »smarten Geräte bringen die […] Daten an die Benutzeroberfläche« (MF 30) von wo aus sie zuerst einmal gedeutet werden müssen, damit sie einen Sinn erhalten.

32 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Posthumanismus«

Literatur

Avanesian, Armen: Miamification. Berlin: Merve 2017.

Ders. et al.: #Akzeleration. Berlin: Merve 2013.

Ders./Mackay, Robin: »›Einleitung‹«. In: Dies. (Hg.): #Akzeleration#2. Berlin: Merve 2014, S. 7-20.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Hanser 1969.

Ders.: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt: Suhrkamp 1995.

Balzer, Jens: Pop. Ein Panorama der Gegenwart. Berlin: Rowohlt 2016.

Baßler, Moritz.: »Neu-Bern, CobyCounty, Herbertshöhe. Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur«. In: Stefan Bronner/Björn Weyand (Hg.): Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie. Berlin: De Gruyter 2018, S. 143-156.

Ders./Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik. Konstanz: Konstanz University Press 2021.

Bauman, Zygmunt: Retrotopia. Berlin: Suhrkamp 2017.

Belsey, Catherine: Critical Practice. New York: Routledge 2002.

Beregow, Elena: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«. In: Pop. Kultur und Kritik 7 (2/2018), S. 154-173.

Bonner, Marc: »Hypertrophe Megastrukturen: Utopische Architekturkonzepte der Nachkriegszeit in den Stadtvisionen der Blade-Runner-Filme«. In: Anke Steinborn/Denis Newiak (Hg.): Urbane Zukünfte im Science-Fiction-Film. Was wir vom Kino für die Stadt von morgen lernen können. Berlin: Springer 2020, S. 65-92.

Ders.: »Interstellar Floating in Nostalgia – Christopher Nolans Dimensionen taktiler Retroästhetik«. In: Pablo Abend/Marc Bonner/Tanja Weber (Hg.): Just little bits of history repeating. Medien | Nostalgie | Retromanie. Münster: Lit 2017, S. 53-76.

Borowski, Jörn/Keidel, Saskia: »›Es gab nie einen Löwen‹, sagte das silberne Öl.« In: Ingo Irsigler/Gerrit Lungershausen (Hg.): Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis. Berlin: University Press 2014, S. 189-206.

Braidotti, Rosi: The Posthuman. Cambridge: Polity Press 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dies./Hlavajova, Maja: Posthuman Glossary. London u.a.: Bloomsbury Academic 2018.
Braun, Holger/Friess, Regina: »Empirische Zugänge zur Virtual Reality. Heterogenes Netzwerk, Diskurs und Wahrnehmungsform«. In: Dawid Kasprowics/Stefan Rieger (Hg.): Handbuch Virtualität. Wiesbaden: Springer 2020, S. 609-628.
Cascone, Kim: »The Aesthetics of Failure: ›Post-Digital‹ Tendencies in Contemporary Computer Music«. In: Computer Music Journal (12/2000), S. 12-18.
Chernyshova, Svetlana: »›Like, we're all made of matter.‹ Intimität und Transformation in Spike Jonzes Her«. In: Johannes C.P. Schmid/Andreas Veits/Wiebke Vorrath (Hg.): Praktiken medialer Transformationen. Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum. Bielefeld: Transcript 2018, S. 61-78.
Dath, Dietmar: Die Abschaffung der Arten. Frankfurt: Suhrkamp 2008.
Ders.: Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine. Berlin: Matthes & Seitz 2019.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: »Tausend Plateaus«. Rösch, Günther (Hg.). Berlin: Merve 1992.
Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.
Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München: Hanser 1994.
Eisermann, Tobias/Kopelke, Wolfdietrich (Hg.): Guido Cavalcanti. Sämtliche Gedichte. Tübingen: Narr 1990.
Esposito, Elena: »Fiktion und Virtualität«. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 2000, S. 269-297.
Ferrando, Francesca: »Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms. Differences and Relations«. In: Existenz 8 (2/2013), S. 26-32.
Dies.: »Transhumanism/Posthumanism«. In: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg.): Posthuman Glossary. London u.a.: Bloomsbury 2018, S. 438-439.
Frank, Dirk: »›Literatur aus den reichen Ländern.‹ Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre«. In: Jan-Noël Thon/Olaf Grabienski/Till Huber (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 27-52.
Glover, Jonathan: What Sort of People Should There Be?. Harmondsworth, Middlesex: Pelican 1984.
Graham, Elaine: »The Promise of Monsters«. In: Dies. (Hg.): Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture. Manchester: Manchester University Press, S. 11-16.
Groys, Boris: Topologie der Kunst. München: Hanser 2003.
Guse, Juan S.: Miami Punk. Frankfurt: Fischer 2019.
Haraway, Donna: When Species Meet. Minnesota: University of Minnesota Press 2007.
Dies.: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Durham and London: Duke University Press 2016.
Dies.: »A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«. In: Socialist Review (80/1985), S. 7-45.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dies.: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«. In: Environmental Humanities (6/2015), S. 159-165.

Dies.: »Capitalocene and Chthulucene«. In: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg.): Posthuman Glossary. London u.a..: Bloomsbury 2018, S. 79-83.

Harper, Adam: »Grimes und Elon Musk«. In: Pop. Kultur und Kritik 9 (2/2020), S. 42-48.

Hassan, Ihab: »Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?«. In: The Georgia Review 31 (4/1977), S. 830-850.

Hayles, N. Katherine: How we became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics. Chicago: Chicago Press 1999.

Heise-von der Lippe, Anya: »Gothicism«. In: Anna McFarlane/Graham J. Murphy/Lars Schmeink (Hg.): The Routledge Companion to Cyberpunk Culture. New York: Routledge 2020, S. 264-272.

Herbrechter, Stefan: Posthumanismus. Eine kritische Einführung. Darmstadt: WBG 2009.

Herold, Emanuel: »Keine Zeit für Utopien? Soziologische Utopiekritik und der Wandel utopischer Zukünfte«. In: Irene Leser/Jessica Schwarz (Hg.): utopisch dystopisch. Visionen einer ›idealen‹ Gesellschaft. Wiesbaden: Springer 2018, S. 209-227.

Herrmann, Leonhard/Horstkotte, Silke: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2016.

Hutcheon, Linda/Valdés, Mario J.: »Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue«. In: Poligrafías (3/1998-2000), S. 18-41.

Huxley, Julian: »Transhumanism«. In: Journal of Humanistic Psychology 8 (1/1968), S. 73-76.

Jahnke, Alex/Rauchfuß, Marcus: Steampunk. kurz & geek. Beijing/Köln: O'Reilly 2012.

Jameson, Fredric: The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern. 1983-1998. London/New York: Verso 1998.

Ders.: Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London/New York: Verso 2005.

Kant, Immanuel: »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht«. In: Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Kants Werke. Band 7. Der Streit der Fakultäten. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Berlin: De Gruyter 1971.

Kittler, Friedrich: »Hardware, das unbekannte Wesen«. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 2000, S. 119-132.

Layh, Susanna: Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Leser, Irene/Schwarz, Jessica/Hilpert, Jana-Christin: »Remapping Utopia. Interdisziplinäre Diskurse utopisch-dystopischen Denkens«. In: Irene Leser/Jessica Schwarz (Hg.): utopisch dystopisch. Visionen einer ›idealen‹ Gesellschaft. Wiesbaden: Springer 2018, S. 1-12.

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Graz/Wien: Passagen 1986.

Märkl, Simon: Big Science Fiction. Kernfusion und Popkultur in den USA. Bielefeld: transcript 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Maslow, Abraham: »A Theory of Human Motivation«. In: Psychological Review (50/1943), S. 370-393.

Newiak, Denis: »Das Ende der Stadtgemeinschaft? Urbane Einsamkeiten und städtebauliche Antworten am Beispiel von Her«. In: Anke Steinborn/Ders. (Hg.): Urbane Zukünfte im Science-Fiction-Film. Was wir vom Kino für die Stadt von morgen lernen können. Berlin: Springer 2020, S. 127-148.

Nietzsche, Friedrich: »Also sprach Zarathustra«. In: Giorgio Colli et al. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 6, Band 1: Also sprach Zarathustra. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.

Ders: »Die fröhliche Wissenschaft«. In: Giorgio Colli et al. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 5, Band 2: Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Ders.: Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1881-Sommer 1882. Berlin/New York: De Gruyter, 1973.

Ders.: »Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-III«. In: Giorgio Colli et al. (Hg.): Abteilung 3, Band 1: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Berlin/New York: De Gruyter 1972.

Ders.: »Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen« In: Giorgio Colli et al. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe: Abteilung 3, Band 2. Nachgelassene Schriften 1870-1873, Berlin/Boston: De Gruyter 2014.

Ders.: »Richard Wagner in Bayreuth (Unzeitgemäße Betrachtungen IV)«. In: Giorgio Colli et al. (Hg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 4, Band 1: Nachgelassene Fragmente Anfang 1875-Frühling 1876. Berlin/New York: De Gruyter 1967.

Nym, Alexander/Stiglegger, Marcus: »Gothic«. In: Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart: Metzler 2017, S. 91-97.

Poerksen, Bernhard: The Certainty of Uncertainty: Dialogues Introducing Constructivism. Digitale Version veröffentlicht von Andrews UK Ltd. 2013.

Randt, Leif: Planet Magnon. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015.

Ders.: »10 % Idealismus (Interview)«. In: Joshua Groß/Johannes Hertwig/Andy Kassier: Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus. Fürth: starfruit 2018, S. 132-141.

Reynolds, Simon: Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz: Ventil 2013.

Schäfer, Martin Jörg: »Poetologische Tiere. ›Natur‹ bei Ann Cotten und Dietmar Dath«. In: Sven Kramer/Martin Schierbaum (Hg.): Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur? Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015, S. 229-252.

Scheinpflug, Peter: »›Nothing can go wrong‹ – Nostalgie und Utopie in den Retro-Genrewelten von Westworld«. In: Pablo Abend/Marc Bonner/Tanja Weber (Hg.): Just little bits of history repeating. Medien | Nostalgie | Retromanie. Münster: Lit 2017, S. 37-52.

Schiller, Friedrich: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«. In: Reinhold Netolitzky (Hg.): Friedrich Schiller. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Fünfter Band. Schriften zur Kunst und Philosophie. Gütersloh: Bertelsmann 1957.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schmidt, Hanns Christian: »›Hooked on a Feeling‹ – Mixtapes von Früher und kommerzialisierte Mediennostalgie«. In: Pablo Abend/Marc Bonner/Tanja Weber (Hg.): Just little bits of history repeating. Medien | Nostalgie | Retromanie. Münster: Lit 2017, S. 231-248.

Schwinger, Laura: »Dark Enhancement. Die gesellschaftspolitischen Implikationen transhumanistischer Utopien«. In: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 25 (1/2019), S. 38-46.

Seel, Martin. »Medien der Realität und Realität der Medien«. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 2000, S. 244-268.

Šklovskij, Viktor: »Kunst als Verfahren«. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. München: Fink 1969, S. 3-35.

Sorgner, Stefan Lorenz: »Nietzsche, the Overhuman, and Transhumanism«. In: Evi D. Sampanikou/Jan Stasienko (Hg.): Posthuman Studies Reader. Core Readings on Transhumanism, Posthumanism and Metahumanism. Basel: Schwabe 2021, S. 123-135.

Spiegel, Simon: »Filmanalyse: Blade Runner«. In: Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 266-269.

Ders.: »Science Fiction«. In: Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 245-265.

Steinborn, Anke/Newiak, Denis: »›Wahr‹scheinliche Zukünfte: Urbanes Leben mit Science-Fiction neu gedacht«. In: Dies. (Hg.): Urbane Zukünfte im Science-Fiction-Film. Was wir vom Kino für die Stadt von morgen lernen können. Berlin: Springer 2020, S. 1-10.

Stücker, Bianca: Gothic Electro. Die Funktionalisierung von Technik innerhalb des subkulturellen Kontexts. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2013.

Vermeulen, Timotheus: »Metamodernism«. In: Rosi Braidotti/Maja Hlavajova (Hg.): Posthuman Glossary. London u.a.: Bloomsbury Academic 2018. S. 256-258.

Webb, Lawrence: »When Harry Met Siri: Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's Her«. In: Johann Andersson/Lawrence Webb (Hg.): Global Cinematic Cities: New Landscapes of Film and Media. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press 2016, S. 95-118.

Welsch, Wolfgang: »›Wirklich‹. Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität.« In: Sybille Krämer (Hg.): Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt: Suhrkamp 1998.

Wendler, André: »Medien, Netzwerk, Liebe«. In: Johannes Wende (Hg.): Spike Jonze. München: edition text + kritik 2015, S. 67-81.

Whitson, Roger: Steampunk and Nineteenth-Century Digital Humanities. Literary Retrofuturisms, Media Archaeologies, Alternate Histories. New York, Oxford: Routledge 2017.

Winkels, Hubert: Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und neue Medien. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Onlinequellen

Alston, Trey: »Listen to Grimes' New Song ›We Appreciate Power‹«. Auf: https://pitchfork.com/news/listen-to-grimes-new-song-we-appreciate-power/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Baßler, Moritz: »Der Neue Midcult«. Auf: https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcultautorvon-moritz-bassler-autordatum28-6-2021-datum/ (letzter Abruf 01.02.2022).

Bishop, Ryan/Gansing, Kristoffer/Parikka, Jussi: »Hindurch und darüber hinaus: Postdigitale Praktiken, Konzepte und Institutionen«. Auf: https://archive.transmediale.de/de/content/hindurch-und-dar-ber-hinaus-postdigitale-praktiken-konzepte-und-institutionen (letzter Abruf 30.01.2022).

Bloom, Madison: »Grimes Forms New AI Girl Group NPC, Shares New Song: Listen«. Auf: https://pitchfork.com/news/grimes-forms-new-ai-girl-group-npc-shares-new-song-listen/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Dies./Blais-Billie, Braudie: Grimes Announces New Album Miss_Anthropocene. Auf: https://pitchfork.com/news/grimes-announces-new-album-miss-anthropocene/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Bostrom, Nick: »A History of Transhumanist Thought«. Auf: https://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf (letzter Abruf 31.01.2022).

Breihan, Tom: »Grimes Has A Proposition For The Communists«. Auf: https://www.stereogum.com/2149933/grimes-has-a-proposition-for-the-communists/news/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Brüggenmeyer, Maik: »Leif Randt: Planet Magnon«. In: Rolling Stone. Online unter: https://www.rollingstone.de/reviews/leif-randt-planet-magnon/vom 09.03.2015 (letzter Abruf 31.01.2022).

Carroll, Sean: »Grimes (c) on Music, Creativity, and Digital Personae«. Auf: https://art19.com/shows/sean-carrolls-mindscape/episodes/5f206f62-1d24-48a1-a466-47c6ff48e0a0/embed?theme=dark-blue (letzter Abruf 23.01.2022).

Chew-Bose, Durga: »Grimes of the Heart«. Auf: https://www.interviewmagazine.com/music/grimes-claire-boucher (letzter Abruf 23.01.2022).

Cubarrubia, RJ: »Grimes Rails Against Sexism: ›I'm Done With Being Passive‹«. Auf: https://www.rollingstone.com/music/music-news/grimes-rails-against-sexism-im-done-with-being-passive-89029/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Dath, Dietmar im Gespräch mit Denis Scheck, Interview zu Niegeschichte. Auf: https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/druckfrisch/videos/sendung-vom-24-11-2019-video-100.html (letzter Abruf 23.01.2022).

Ders.: »Cyrus Golden«. Auf: www.cyrusgolden.de (letzter Abruf 23.01.2022).

Enguídanos Gómez, Adrià: »We Appreciate Power: A Multimodal Critical Discourse Analysis of Grimes‹ Music Video Posted on YouTube«. Auf: https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2019/210786/Adria_TFG.pdf (letzter Abruf 23.01.2022).

Grimes: »Haha I'm clearly not taking it that seriously, don't worry. Although I also sort of am? What I loved about making this was that I couldn't decipher the line between trolling y'all and actually trying to make sure I'm not tortured by vengeful future

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ai. It's a lot i guess«. Auf: https://twitter.com/Grimezsz/status/1068751976509272065 (letzter Abruf 23.01.2022).

Helman, Peter: »This AI Travis Scott Is A Pretty Good Rapper And Obsessed With Food«. Auf: https://www.stereogum.com/2073624/ai-travis-scott-bot-food/news/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Helman, Peter: »Grimes Responds To Zola Jesus Calling Her ›The Voice Of Silicon Fascist Privilege‹«. Auf: https://www.stereogum.com/2065918/grimes-zola-jesus-devon-welsh-silicon-fascist/news/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Holly Herndon: »Ok y'all @Grimezsz @ZOLAJESUS here is my 2c on AI and Interdependent music«. Auf: https://twitter.com/hollyherndon/status/1199455651170263040/photo/1 (letzter Abruf 23.01.2022).

Markwardt, Nils: »Im All liegt das Paradies«. Auf: https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-03/leif-randt-planet-magnon-roman (letzter Abruf 23.01.2022).

McDermott, Emily: »Holly Herndon on her AI baby, reanimating Tupac, and extracting voices«. Auf: https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/holly-herndon-emily-mcdermott-spawn-ai-1202674301/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Negroponte, Nicholas: »Beyond Digital«. Auf: https://www.wired.com/1998/12/negroponte-55/ (letzter Abruf 30.01.2022).

o.A.: »Abba delight fans with new 10-song album and virtual concert«. Auf: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-58423452 (letzter Abruf 23.01.2022).

o.A.: »Miami – Sonniges Paradies an der Ostküste Floridas.« Auf: https://www.usatipps.de/bundesstaaten/suedstaaten/florida/miami/ (letzter Abruf 31.01.2022).

Oehmke, Philipp: »Schreiben, wie die Welt sein sollte«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/schreiben-wie-die-welt-sein-sollte (letzter Abruf 23.01.2022).

Ogilvie-Hanson, Eva Sophie: »Posthuman Production: Technology and Embodiment in the Works of SOPHIE and Holly Herndon«. Auf: https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/nv9357575 (letzter Abruf 23.01.2022).

Pearce, David: Hedweb. Auf: https://www.hedweb.com (letzter Abruf 23.01.2022).

Pohl, Dennis: »Wir brauchen mehr Radikalität von heute«. Auf: https://spex.de/holly-herndon-wir-brauchen-mehr-radikalitaet-von-heute/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Regis, Ed: »Meet the Extropians«. Auf: https://www.wired.com/1994/10/extropians/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Röhrlich, Dagmar: »Intelligenz des Oktopus. Wenn Arme denken«. Auf: https://www.deutschlandfunk.de/intelligenz-des-oktopus-wenn-arme-denken-100.html (letzter Abruf 23.01.2022).

Schellbach, Myriam: »Wie das digitale Leben zum literarischen Motiv wird«. Auf: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/wie-das-digitale-leben-zum-literarischen-motiv-wird-16767835.html (letzter Abruf 31.01.2022).

Schroeder, Audra: »Grimes Is Very Comfortable Being a Cyborg, Thanks«. Auf: https://www.dallasobserver.com/music/grimes-is-very-comfortable-being-a-cyborg-thanks-7072899 (letzter Abruf 23.01.2022).

Siegler, Mara/Smith, Emily: »Elon Musk quietly dating musician Grimes«. Auf: https://pagesix.com/2018/05/07/elon-musk-quietly-dating-musician-grimes/ (letzter Abruf 23.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Strauss, Matthew: »Warner Enters Into Distribution Partnership With a Mood Music Algorithm«. Auf: https://pitchfork.com/news/warner-signs-algorithm-to-record-deal/ (letzter Abruf 23.01.2022).
Teixeira Pinto, Ana: »Die Psychologie der paranoiden Ironie«. Auf: https://archive.transmediale.de/de/content/die-psychologie-der-paranoiden-ironie (letzter Abruf 23.01.2022).
Theisohn, Philipp: »Literarische Droge«. Auf: https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/literarische-droge-1.18519805 (letzter Abruf 23.01.2022).
Transhumanist Declaration. https://humanityplus.org/transhumanism/transhumanist-declaration/ (letzter Abruf 23.01.2022).
del Val, Jaime/Sorgner, Stefan Lorenz: »A Metahumanist Manifesto«. https://metabody.eu/metahumanism/ (letzter Abruf 23.01.2022).
Walter, Filz: »Leif Randt: Planet Magnon«. Auf: https://www.swr.de/swr2/literatur/bookreview-swr-566.html (letzter Abruf 23.01.2022).
Williams, Kristian: »Her – Building a Beautiful Future«. Auf: https://www.patreon.com/posts/her-building-14670703 vom 02.10.2017 (letzter Abruf 23.01.2022).
https://holly.mirror.xyz/54ds2IiOnvthjGFkokFCoaI4EabytH9xjAYy1irHy94 (letzter Abruf 23.01.2022).
https://holly.plus/ (letzter Abruf 23.01.2022).

Filme und Serien

Altered Carbon (USA seit 2018, R: Miguel Sapochnik et al.).
Blade Runner 2049 (USA 2017, R: Denis Villeneuve).
Guardians of the Galaxy (USA 2014, R: James Gunn).
Her (USA 2013, R: Spike Jonze).
Interstellar (USA/UK 2014, R: Christopher Nolan).
Miami Vice (USA 1984-1989, R: Michael Mann).
Star Wars: Episode IV – A New Hope (USA 1977, R: George Lucas).
Storytelling for Earthly Survival (B 2016, R: Fabrizio Terranova).

Musikvideos und Songs

Dury, Baxter: »Miami«. Auf: *Prince Of Tears* (2017).
David Bowie: » Oh! You Pretty Things«. Auf: *Hunky Dory* (1971).
Grimes: *We Appreciate Power (Lyric Video)* (2019, R: Grimes and Mac Boucher).
Holly Herndon: »Home«. Auf: *Platform* (2015).
Holly Herndon: *Eternal* (2019, R: Mathew Dryhurst).
Kraftwerk: »Techno Pop«. Auf: *Electric Café* (1986).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heimat

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heimat: Eine Einführung

Holger Grevenbrock

Angesprochen auf die persönliche Heimat dürften wohl nicht wenige einen konkreten Ort assoziieren, mit dem man eine besondere emotionale Beziehung unterhält und der einen prägenden Einfluss auf die eigene Sozialisation ausübte. Diesen Anspruch an die Heimat vertritt auch Horst Seehofer, der in einem Interview mit der *Zeit* äußert, dass diese »schlicht und einfach« das sei, »wo ich mich zu Hause und geborgen fühle, wo ich merke: da gehöre ich dazu.«[1] Auf der Website des BMI (Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat), dem er als Minister vorsteht, wird in der Navigation unter dem Topic ›Heimat&Migration‹ dieses Gefühl der Zugehörigkeit ebenfalls geltend gemacht, wenn es darum geht, die politische Relevanz von Heimat zu betonen. Sie wird als der Ort beschrieben, an dem sich »Menschen wohl, akzeptiert und geborgen fühlen« und es wird behauptet, jeder kenne das Gefühl »dazuzugehören und Bestandteil einer Gemeinschaft zu sein«[2]. So verstanden steht Heimat nicht zur Disposition: als etwas selbstverständlich Gegebenes, das eine natürliche Form der Zugehörigkeit garantiert, bedarf sie keiner weiteren Erklärung oder Rechtfertigung. In Frank Goosens Heimatroman *Sommerfest* (2014) heißt es beispielhaft: »Woanders weiß er selber, wer er ist, hier wissen es die anderen. Das ist Heimat.«[3] Soll heißen: im Dunstkreis der vertrauten Gegenstände und Personen entsteht gar nicht erst der Wunsch zur kritischen Selbstbefragung. Identität wird nicht als Individual-Projekt verstanden, sondern innerhalb der Gruppe ausgehandelt. Heimat stiftet hierzu den nötigen Rahmen.

Und dennoch: Schon ein flüchtiger Blick auf das aktuelle Diskurs-Geschehen genügt, um festzustellen, dass es sich hierbei sehr wohl um ein erklärungsbedürftiges Konzept handelt. Die ästhetischen Phänomene, mit denen sich diese Sektion kritisch auseinandersetzt, zeigen dies und bilden zugleich ein breites Spektrum an möglichen Formen von Heimat und Beheimatungen in der Gegenwart ab.

---

1 Hildebrandt, Tina/Lebert, Andreas: »Dort sagt mir jeder Baum eine Geschichte« [Interview mit Horst Seehofer]. Auf: https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2019-05/horst-seehofer-heimat-vermaechtnis-studie-heimatminister (letzter Abruf 27.01.2022).

2 https://www.bmi.bund.de/DE/themen/heimat-integration/heimat-integration-node.html;jsessionid=F0F1C0F5D29DABCF939C6D53682263CB.2_cid287 (letzter Abruf 27.01.2022).

3 Goosen, Frank: Sommerfest. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, Klappentext.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grundsätzlich lassen sich mindestens drei Tendenzen ableiten, die den Umgang mit Heimat charakterisieren. Erstens: ›klassische‹ Heimatbilder, die konservative Denkmuster und Ordnungsstrukturen abbilden, affirmieren oder zumindest zu affirmieren scheinen. Zweitens: Ästhetische Texte, die sich kritisch mit dem Konzept auseinandersetzen, das sich durch die normativ geprägte Opposition von ›Eigenes‹ und ›Fremdes‹ auszeichnet. Drittens: der Versuch mit Hilfe von Heimat Paradoxien, Kontingenzen und Polyvalenzen sichtbar zu machen und die Frage nach Identität zu verkomplizieren, statt zu vereindeutigen. Plausibel gemacht werden soll dies in dieser Einführung anhand von drei Beispielen, die Heimat unterschiedlich konzeptualisieren und mit differenten Funktionen versehen.

In Ari Asters Horrorfilm Midsommar (USA 2019) begibt sich eine Gruppe junger Studierender auf die Reise in eine entlegene ländliche Kommune in Schweden, um an den Zeremonien anlässlich der jährlich stattfindenden Mittsommernachtswende teilzunehmen. Dort werden sie zunächst von den Gemeindemitgliedern offenherzig und wohlwollend aufgenommen und erhalten bereitwillig Auskunft über die heidnische Tradition. Während die Studierenden zunächst die Rolle teilnehmender Beobachter:innen einnehmen, werden sie im weiteren Verlauf immer stärker in die gewaltsamen Abläufe der Gemeinde hineingezogen und sind bald selbst ein Teil jener mythischen Strukturen, die sie eigentlich untersuchen wollen.[4]

Äquivalent zum schwedischen Dorf in Midsommar wird den Zuschauenden auch in der Erfolgsserie Der Bergdoktor (D 2008- ; D: Axel de Roche) eine relativ geschlossene Diegese geboten, in der die Wirklichkeit in kommensurablem Maße Einzug hält. Auch hier lassen sich tendenziell konservative Strukturen nachvollziehen, die auf eine Bewahrung der Ordnung abzielen. Trotzdem werden Wandel und Modernität nicht per se ausgeschlossen, vielmehr findet eine Integration ›sinnvoller‹ Veränderungen statt. In diesem Sinne zeichnet Der Bergdoktor ein dynamischer Konservativismus aus, der den Kompromiss zwischen Wandel und Beständigkeit sucht.

Am Beispiel von Saša Stanišič Roman *Herkunft* (2019) wird schließlich ein Verständnis von Heimat anschaulich, deren Form sich am ehesten dem Austausch mit postmodernen Theorien verdankt. Bereits der Titel deutet eine Akzentverschiebung an. Denn während Heimat eher noch mit einem konkreten Ort in Verbindung steht und so »das Bewusstsein vom Werden der eigenen Person«[5] einen Bezugspunkt stiftet, zeugt die rhizomatische Struktur des Romans von einer unabschließbaren Suche des Protagonisten nach seiner Herkunft und damit einhergehend der eigenen Identität.

Bevor jedoch anhand dieser Beispiele das Potenzial und die Grenzen des Heimat-Begriffs vorgeführt werden, soll das Diskursfeld grob skizziert werden, in dem sich auch die hier untersuchten Gegenstände verorten lassen. Dieses zeichnet sich durch das Erstarken eines nostalgischen Bewusstseins in der Gesellschaft aus, das sich in Vorstellungen von Heimat manifestiert. Dies reicht von eher harmloseren Retro-Phänomenen wie Retro-Rock oder Cottagecore bis zu identitätspolitischen Problem-Konstellation,

4 Josh, einer der Studierenden, schreibt seine Dissertation über europäische Mittsommerrituale und stellt schon bald fest, dass ihm die hier ausgelebte Tradition gänzlich unbekannt ist.

5 Assmann, Aleida: »Verortung in Raum und Zeit.« In: Politik & Kultur. Zeitung des politischen Kulturrats (1-2/2019), S. 1-2, hier S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in deren Zentrum die Frage steht, wer sich in Deutschland als zugehörig fühlen darf und wer nicht.[6] Dem Bild von Heimat kommt hier eine entscheidende Relevanz als ein »Schnitt- und Fluchtpunkt genau jener Diskurse und Entwicklungen«[7] zu, an dem sich aktuelle politische, lokale, aber auch globale Phänomene nachvollziehen lassen. Dabei fällt auf, dass Heimat im Kontext von Globalisierung, Migration und Klimawandel einerseits nicht länger als eine ausschließlich statische Größe gedacht wird, sondern diese Bewegungen »fluktuierende Muster von Heimat(en) und Beheimatung«[8] generieren. Auf der anderen Seite lässt sich aktuell jedoch beobachten, wie der Heimat-Begriff durch rechtskonservative Kräfte vereinnahmt und auf ein bestimmtes Ideal festgelegt wird, das es gegenüber äußeren Einflüssen zu bewahren gilt.

Heimat und/oder Postmoderne

In *The Future of Nostalgia* schreibt Svetlana Boym, dass die Gegenwart an einer »globalen Nostalgie-Epidemie [leide], an schmachtendem Verlangen nach Gemeinschaftlichkeit und gemeinsamer Vergangenheit, an der verzweifelten Sehnsucht nach Kontinuität in einer fragmentierten Welt«[9]. Diese Diagnose steht in einer Linie mit anderen Gegenwartsanalysen, die im Trend zur Nostalgie den Charakterzug eines postmodernen Geisteszustands ausmachen. Die Linearität der Geschichte, so eines der Hauptargumente, strukturiert in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sei in sich zerfallen. Stattdessen befinden wir uns in einer »breiten Gegenwart der Simultaneitäten«, in der die Vergangenheit »beständig abrufbar, reproduzierbar – sozusagen in die Gegenwart ›importierbar‹ – zur Verfügung steht«[10]. Während die Vergangenheit sich demgemäß als prozessual, formbar und kontingent darstellt, wird auch die Zukunft nicht länger als das herbeigeführte Resultat menschlicher Handlungen und Entscheidungen wahrgenommen, sondern erscheint in erster Linie unvorhersehbar und entzieht sich der menschlichen Einflussnahme. Sie ist nicht länger das »natürliche Habitat der Hoffnung und berechtigter Erwartungen«[11] wie Zygmunt Baumann in seinem Buch *Retrotopia* schreibt, sondern es findet eine Umkehrung statt, die er auch am Beispiel von Paul Klees Zeichnung *Angelus Novus* und der berühmten Interpretation Walter Benjamins in *Über den Begriff der Geschichte* illustriert. Während nach Benjamins Deutung der

6 Auch im Pop lässt sich eine Hinwendung zur Vergangenheit beobachten, einhergehend mit einer Musealisierung des eigenen Archiv-Bestands. Siehe hierzu die Einleitung von Sebastian Berlich in das Segment Pop III, in der Phänomene wie Simon Reynolds Diagnose der Retromanie oder Mark Fishers Hauntology-Befund für die Pop-Musik unter die Lupe genommen werden.

7 Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna: »Einleitung: Revisiting ›Heimat‹. In: Dies. (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff, S. 1-22, hier S. 1.

8 Ebd.

9 Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia. New York: Basic Books 2001, S. XIV. Zitiert nach: Baumann, Zygmunt: Retrotopia. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 11.

10 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Postmoderne«. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III, P-Z. Berlin: De Gruyter 2007, S. 136-140, hier S. 137.

11 Zygmunt Baumann: Retrotopia, S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Engel zwar sein Antlitz der Vergangenheit zuwenden möchte, doch vom Fortschritt genannten Wandel der Geschichte fortgerissen wird, hat sich die Wetterlage nun gedreht. Baumann schreibt:

> »Betrachtet man Klees Zeichnung heute, mehr als ein Dreivierteljahrhundert nach Benjamins unergründlicher und unvergleichlicher Deutung, sieht man den Engel der Geschichte nach wie vor in ungebremsten Flug. Allerdings hat er zur Verblüffung des Betrachters einen U-Turn vollzogen: Nunmehr kehrt er der Vergangenheit den Rücken und blickt entsetzt in Richtung Zukunft. Seine Flügel werden von einem Sturm nach hinten gedrückt, der einem imaginierten, antizipierten und vorauseilend gefürchteten höllischen Morgen entstammt und ihn unaufhaltsam auf das (im Rückblick, nach seinem Verlust und Verfall) paradiesisch erscheinende Gestern zutreibt.«[12]

Während das Bild der breiten Gegenwart einen veränderten Wahrnehmungsmodus der Wirklichkeit und ihrer Ordnung durch die Zeit markiert, kann das hier beschriebene Verhältnis zur Vergangenheit als eine unmittelbare Konsequenz dieses veränderten Wahrnehmungsmodus verstanden werden. Der Pluralismus, von dem die gegenwärtige Vergangenheit zeugt, weckt die Sehnsucht, nach einer vergangenen Gegenwart, in der dieser Wandel noch nicht stattgefunden hat. Denn das zeigt das Bild der breiten Gegenwart vor allem: es existiert kein objektiver, natürlicher Zugang zu einer zurückliegenden, einheitlichen Vergangenheit. Unter postmodernen Bedingungen tritt sie vielmehr als etwas Gemachtes in Erscheinung, das mindestens ebenso viel Gegenwärtiges wie Vergangenes in sich trägt. Auch das von Baumann skizzierte »paradiesisch erscheinende Gestern« entsteht erst in der Rückschau und geht dem ›Heute‹ nicht als etwas Ursprüngliches voraus. Wer daher unter (nach-)postmodernen Bedingungen nach Orientierungen sucht, dem bietet Heimat eine wichtige Bezugsgröße, da das verklärte Bild von ihr der Gegenwart zu ihrer positiven Form verhilft.

Doch dem Begriff selbst wird man nicht gerecht, erkennt man in seiner Verwendung allein die Absicht, der Wirklichkeit den Rücken zu kehren und sich in Vergangenheitsfantasien zu flüchten: »Der Verdacht, alles von ›Heimat‹ geleitete Denken führe in Nostalgie und zum Denken in Ausschlüssen, ist […] selbst ein unreflektiertes Stereotyp«[13], schreibt Bernd Hüppauf richtigerweise. Stattdessen kann Heimat auch als in die Zukunft gerichtete Praxis verstanden werden, die das Unbekannte hinter dem persönlichen oder gesellschaftlichen Horizont in den Bereich des Vertrauten überführt.[14]

Eine solche Tendenz ließe sich auch am Beispiel des BMI rekonstruieren, deren Gegenüberstellung bzw. Nebeneinanderstellung von ›Heimat&Integration‹ nahelegt, dass es sich hier um ein Projekt der Zukunft handelt und dieses nur unter der Voraussetzung

12 Ebd., S. 9.

13 Hüppauf, Bernd: »Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes: Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung«. In: Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 109-140, hier S. 120.

14 So zeigen z.B. Michael Boch und Moritz Kalvelage unter dem Rückgriff auf eine ›Geopoetik‹ wie im Deutschrap sowohl urbane als auch rurale Orte in Heimaten umgewandelt werden, indem sie auf eine ›RapMap‹ gesetzt werden. Vgl. Artikel *Zur Inszenierung von Heimat im aktuellen Deutschrap* im vorliegenden Band.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer gelingenden Integrations-Politik gelingen kann. Doch während das bloße Anliegen erst einmal auf breite Akzeptanz in der Gesellschaft stoßen dürfte, scheiden sich die Geister, wenn es an die Umsetzung geht. So nehmen beispielsweise Fatma Aydemir und Hengameh Yaghoobifarah die Neugründung des 2018 gegründeten Heimatministeriums zum Anlass, um harsche Kritik am gegenwärtigen Status Quo zu üben, den sie als das Resultat einer veralteten Weltsicht klassifizieren. Diese wiederum materialisiere sich in der Vorstellung einer Heimat als ein nicht näher bestimmtes ›Früher‹, das in Opposition zu einer als defizitär erlebten Gegenwart einen positiven Rückzugsort bereithält. Aydemir und Yaghoobifarah schreiben, Heimat habe »nie einen realen Ort, sondern schon immer die Sehnsucht nach einem bestimmten Ideal beschrieben: einer homogenen, christlichen weißen Gesellschaft, in der Männer das Sagen haben, Frauen sich vor allem ums Kinder kriegen kümmern und andere Lebensrealitäten schlicht nicht vorkommen«.[15] Während Heimat hier als etwas beschrieben wird, das sich darüber definiert, was es nicht ist – nämlich weiblich, queer und nicht-heteronormativ – fällt auf, dass auch die Diagnose, Heimat habe nie etwas anderes beschrieben als dieses Bild von der Vergangenheit, eindeutig und absolut ausfällt. Dabei verdeutlicht gerade die letzte Bemerkung des Zitats, dass Heimat die sehr reale Gefahr birgt, eine Reduzierung von Perspektiven herbeizuführen und in ein verklärtes ›Gestern‹ zu leiten, in dem nicht unbedingt mehr Einheit, Geschlossenheit und Konsens herrschte, sondern marginalisierten Lebensrealitäten schlicht eine Stimme fehlte. So schreibt auch Doreen Massey, dass das Argument, innerhalb einer weltweit vernetzten globalen Kultur nicht länger über einen positiven Ort der Identifikation zu verfügen, vornehmlich bei Angehörigen des Globalen Westens zu vernehmen ist: »Those who today worry about a sense of disorientation and a loss of control must once have felt they knew exactly where they were, and that they *had* control.«[16] Diese privilegierte Gruppe bevorzugt ein reduktionistisches Weltbild, in dem der behauptete Kontrollverlust das Bild einer ehemals bewältigbaren Wirklichkeit voraussetzt, in deren Zentrum sie sich befindet. Massey ist überzeugt davon, dass sich infolge der Globalisierung und Urbanisierung nicht allein unsere Wahrnehmung der Raumzeit gewandelt habe sondern auch die sozialen Beziehungen, die mit dieser veränderten Wahrnehmungsweise notwendig in Beziehung stünden. Das als neu empfundene Gefühl der Desorientierung und Ortlosigkeit führt sie daher unter anderem auf die Ankunft des ›Anderen‹ im Bewusstsein des Globalen Westens zurück und argumentiert, dass ausgerechnet diejenigen in der Vergangenheit darüber bestimmten, was Heimat ist und zu sein hat, die sie verlassen haben. Eine Freiheit, die gewöhnlich Männern vorbehalten war, während die Frau zurückblieb und die Heimat als einen Ort personifizierte, der stets seine Identität beibehielt. Am Beispiel von Soldaten- und Wehrmachtsliedern, die das Bild von ›Heim und Herd‹ und ›Weib und Kind‹ präfigurieren, sowie Heimatzeitungen und -zeitschriften, die den »Kontrast zwischen Heimat und Front«[17] unermüdlich ausbeuten, verdeutlicht Florentine Strzel-

15 Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 9-12, hier S. 10.

16 Massey, Doreen: Space, Place, and Gender. Minneapolis: University of Minnesota Press 1994, S. 165.

17 Strzelczyk, Florentine: Un-Heimliche Heimat. Reibungsflächen zwischen Kultur und Nation. München: Iudicium Verlag 1999, S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

czyk, dass dem Gefühl von Heimat eine ständige semantische Arbeit vorausgeht. Je abstrakter sich Heimat für den:die Einzelne:n ausnimmt und diese an intersubjektiver Verbindlichkeit dazugewinnen soll, desto größer ist der Aufwand, diesen Graben mit Hilfe von ästhetischen Texten zu kompensieren – mythische Erzählungen, deren Verhältnisse als natürlich geglaubt werden und eine sinnstiftende Alternative zum Chaos des Krieges bieten: »Heimat war Familie und Nation und diente so der Herstellung verteidigungsbereiter männlicher und aufopferungswilliger weiblicher Staatsbürger.«[18]

Heimat und ihre Grenzen

Gegenwärtig kann hingegen eine Diversifizierung des Diskurses um Heimat beobachtet werden, der von starren bis zu dynamischen Konzepten reicht und mit der Grunderkenntnis einhergeht, dass Heimat sich performativ herstellt, statt auf einen Ursprung zu verweisen. Auch starren Heimat-Modellen liegt diese performative Dimension zugrunde, die sich laut Gisela Ecker einem »kollektiv vollzogenen, durch endlose Repitition verstärkten Automatismus [verdanken]«, der »nicht ins Bewusstsein tritt, sondern sich in der Wiederholung immer neu verfestigt«.[19] Solche Automatismen drücken sich zum Beispiel in Ritualen aus, die einen prägenden Einfluss auf das Selbstverständnis einer Kultur nehmen. Sehr anschaulich wird dies im Genre des Horrors verarbeitet wie das Beispiel Midsommar (USA 2019) von Ari Aster verdeutlicht.

Dani, eine junge Doktorandin, erleidet ein traumatisches Erlebnis, woraufhin sie gemeinsam mit ihrem Freund und dessen Freunde nach Schweden reist, um in einer Kommune an den Feierlichkeiten zur Mittsommernachtswende teilzunehmen. Dort angekommen verwandelt sich das zu Beginn anziehende und für die Protagonistin Frieden versprechende Idyll schnell in einen Albtraum. Archaische Rituale, strenge Hierarchien und unveränderliche Glaubensgebote lassen die liberal eingestellten und zunächst an der Fremdheit des Ortes interessierten Studierenden zum integralen Bestandteil einer blutigen Erfüllungsgeschichte werden. Unheimlich daran ist vor allem die Bedrohlichkeit, die ihren Ursprung im vermeintlich Authentischen hat. Deutlich wird dies an der starken Gegensätzlichkeit, die der Film zwischen der USA als Ausgangsraum der Handlung und der Dorflandschaft in Schweden herstellt. Der Film eröffnet mit einer Sequenz, die sich ins Gedächtnis einprägt: Die eindringliche Musik aus dem Off, die dunklen, entsättigten Farben gepaart mit kaum hervortretenden Kontrasten und die Kamera, die einen Feuerwehrmann bei seinem Einstieg in ein brennendes Haus begleitet, erzeugen eine bleischwere Ästhetik, die bereits die Erwartung auf Kommendes wesentlich formt. Hier verfährt Midsommar nach den Konventionen des Horrorfilms, indem Gewalt als eine Anomalie dargestellt wird, die unvermittelt und eruptiv in die soziale Wirklichkeit hineinbricht. Umso eindringlicher erscheinen vor diesem Hintergrund die hellen, satten Farben des Eintrittsraums, die aus der Distanz betrachtet ein

18 Ebd., S. 24.

19 Ecker, Gisela: »Prozesse der ›Beheimatung‹. Alltags- und Memorialobjekte.« In: Friederike Eigler/Jens Kugele (Hg.): Heimat. At the Intersection of Memory and Space. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 208-225, hier S. 209.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wenig zu perfekt anmuten. Das Dorf in Schweden zeichnet sich durch ein Fehlen jeder Dunkelheit aus, alles befindet sich an der Oberfläche und so findet auch Gewalt nicht im Verborgenen statt, im Gegenteil trägt sie ganz wesentlich zur Festigung der sozialen Ordnung bei. Was MIDSOMMAR hier visuell vorführt, sind jene gewaltsamen Mechanismen, die der Konstitution einer kollektiven Identität vorausgehen.[20]

Ein anderes Beispiel für konservative Heimatmodelle liefert uns hingegen die Erfolgsserie DER BERGDOKTOR, deren bereits 15. Staffel in diesem Jahr anläuft. Die Bewahrung der Ordnung wird hier nicht ins Absurde gesteigert und als brutaler Akt interpretiert, sondern als etwas grundsätzlich Positives und Wünschenswertes dargestellt. In der ersten Folge kehrt Martin Gruber, der Protagonist der Serie und spätere Bergdoktor, in das Dorf seiner Kindheit und Jugend heim, das am Wilden Kaiser, einer Bergkette in den Tiroler Alpen, liegt. Während seiner Ankunft hat er keinerlei Probleme sich im natürlichen Umfeld seines Heimatortes zu akklimatisieren.[21] So findet er den elterlichen Bauernhof im selben Zustand vor wie am Tag seiner Abreise – diesen Anschein vermitteln uns zumindest die ersten Minuten der ersten Episode: Der warme Apfelstrudel ist noch so schmackhaft wie früher, der alte Drahtesel steht bereit zur Wiedererkundung des Ortes und der Taxi-Fahrer, der Martin Gruber vom Bahnhof einsammelt, wird vertraut LechnerAnton gerufen und spielt Karten mit Hans, dem Bruder von Martin.[22] Das Dorf am Wilden Kaiser gleicht – wie auch das in MIDSOMMAR dargestellte Dorf – jenem idyllischem Chronotopos, der sich nach Michail Bachtin im »besonderen Verhältnis der Zeit zum Raum« Ausdruck verschafft und in dem das »Leben und seine Ereignisse […] organisch an einen Ort […] gebunden, mit ihm verwachsen [sind]«[23]:

> »Das idyllische Leben mit seinen Ereignissen ist nicht zu trennen von diesem konkreten räumlichen Fleckchen, wo die Väter und Vorväter lebten, wo die Kinder und Enkel leben werden. Diese räumliche Mikrowelt ist begrenzt und genügt sich selbst; sie ist mit anderen Orten, mit der übrigen Welt nicht auf wesentliche Weise verbunden.«[24]

Begrenzt ist der Ort allein schon aufgrund seiner topografischen Situierung: der Wilde Kaiser fungiert als natürliche Grenze, die die Diegese in ein Innen und ein Außen teilt. Was rein und was raus gelangt, wird auf diese Weise kontrollierbar. Der einzige Ort an der Grenze, der Ellmau mit der Außenwelt verbindet, ist der Bahnhof im nahegelegenen Hall. Die Art und Weise wie die ersten Folgen des Bergdoktors die Diegese etablieren,

---

20 Doch hier bleibt der Film nicht stehen. Besonders das Ende, das einem kathartischen Akt gleicht und als Befreiung Danis aus der toxischen Beziehung mit ihrem Freund inszeniert wird, wirft Fragen bezüglich des Status des Authentischen auf. Heimat wird nicht allein als Ursprung von Gewalt und Horror dargestellt, sondern für Dani verbindet sich die Aufnahme in die Kommune zugleich mit der Hoffnung auf einen Neuanfang, vgl. MIDSOMMAR, ab 02:10:05.

21 An dieser Stelle sei bereits vorgreifend auf den Artikel *Zwischen Kirche und Kneipe – Heimatsuchen in Diegesen (nach) der Postmoderne in Texten von Saša Stanišić, Juli Zeh und Moritz von Uslar* im hier vorliegenden Band verwiesen, in dem Lena Brinkmann die Ankunftsszene mit dem Skript des Westerns parallel führt.

22 DER BERGDOKTOR, Staffel 1, Folge 1 »Heimweh« (D 2008, R: Axel de Roche), 00:01:10-00:02:23 u. 00:04:08-00:05:58.

23 Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt: Suhrkamp 2008, S. 160.

24 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

inszeniert Ellmau als einen Anachronismus, der abgeschieden und relativ autonom zur äußeren Wirklichkeit existiert. Deutlich wird dies, wenn die Serie in quasi selbstreflexiver Weise eine Nebenfigur zu Wort kommen lässt, die den Blick der Zuschauenden einnimmt und über den fiktionalen Charakter von Hall reflektiert: »Schon beeindruckend. So alte Städte kenne ich nur aus dem Fernsehen.«[25] Hier scheint die Artifizialität solcher Heimat-Konstrukte durch: Es bedarf fiktionaler Medien wie dem Fernsehen, über die heile Welten wie diese konserviert vorliegen und zum Schwelgen einladen. Und so gelingt es dann auch pro Episode die Realität nur häppchenweise über die Grenzen des Dorfes passieren zu lassen. Reale Herausforderung wie der Klimawandel, steigender Tourismus oder Migration werden zwar in einzelnen Folgen bzw. Storylines thematisiert, ohne jedoch dauerhaften Einfluss auf die Struktur der dargestellten Ordnung zu nehmen.[26]

Mitbedacht werden muss daher auch die serielle Struktur, die vermeintlich rein konservativ verfahrende Serien wie Der Bergdoktor vor die Herausforderung stellt, zwischen »Schematisierung und Verlässlichkeit« auf der einen Seite und »Innovationsdruck«[27] auf der anderen Seite zu vermitteln. »Möchte eine Fortsetzungsgeschichte weiterlaufen (wie es in ihrer ökonomischen Natur liegt)«, schreiben Andreas Jahn-Sudmann und Frank Kelleter, »so ist sie permanent mit der Aufgabe konfrontiert, als Marke wiedererkennbar zu bleiben und doch vom eigenen Muster abzuweichen. Die Herausforderung besteht aus einem Paradox: Reproduktion als Innovation zu betreiben.«[28] Als abweichend zum klassischen Heimat-Genre wird bereits die ungewöhnliche Zusammensetzung der Familie dargestellt, bestehend aus der Mutter des Bergdoktors, seinem Bruder Hans und Lilli, der Tochter von Hans. Im weiteren Verlauf der ersten Staffel stellt sich heraus, dass diese eigentlich die leibliche Tochter von Martin ist, seitdem tragen beide Sorge um ihre Erziehung. Außerdem wird schon zu Beginn der Serie suggeriert, dass die Stabilität der Ordnung gefährdet ist. Anlass seiner Heimkehr ist der Tod seiner Schwägerin, die nicht nur seine ehemalige Jugendliebe ist, sondern auch die leibliche Mutter von Lilli. Interessant an der Serie ist nun, wie diese mit solchen Dissonanzen umgeht und welche Funktion Heimat hier eigentlich zugeschrieben werden kann. Denn in Der Bergdoktor präsentiert sich die Ordnung nicht als konservativ im traditionellen Sinne, das hieße: starr und sich erhaltend unter dem Einsatz von Verboten. Vielmehr wird diese selbst als dynamisch begriffen, repräsentiert in der Figur des Bergdoktors. In seiner Funktion als Grenzgänger ist es vor allem ihm vorbehalten, Veränderungen im Sozialgefüge der Dorfgemeinschaft anzuregen, zu kommunizieren und durchzusetzen. Analog zur realen Topografie, die einen regulierten Zugang zur Außenwelt darstellt, erweist sich auch der Bergdoktor als Mittler zwischen den Welten. Trotz

25 Der Bergdoktor, Staffel 1, Folge 3 »Ein harter Schnitt« (D 2008, R: Axel de Roche), 00:27:10.

26 Dies ändert sich jedoch im Laufe der Serie, etwa als die Grubers fast ihren Hof verlieren, nachdem sie diesen auf Bio umgestellt haben und um ihr Zertifikat fürchten müssen.

27 Sudmann, Andreas Jahn/Kelleter, Frank: »Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV.« In: Dies. (Hg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zu seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2012, S. 205-225, hier S. 206.

28 Ebd., S. 206-207.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der angedeuteten Offenheit, die hier mit Heimat einhergeht und ›sinnvolle‹[29] Veränderungen bereitwillig einschließt, bleibt es an der Figur des Bergdoktors, über den Grad und die Qualität der Veränderung zu bestimmen. Der Bergdoktor kann daher als ein Beispiel für einen Heimat-Modell in den Blick genommen werden, das sich zwar offen gibt und Veränderungen willkommen heißt, im Kern jedoch konservativ ist.

Herkunft: Die unabschließbare Suche nach der eigenen Identität

Die Hartnäckigkeit, mit der sich der Heimat-Begriff über die Jahrhunderte im Diskurs behaupten konnte, mag auch mit der ihm häufig zugeschriebenen Bedeutungsvielfalt und Vagheit zusammenhängen, die eine eindeutige Definition des Phänomens erschwert bis unmöglich gestaltet. W.G. Sebald pointiert: »Je mehr von der Heimat die Rede ist, desto weniger gibt es sie.«[30] Der Wunsch nach einer eindeutigen Bestimmung führt zu einer Verflüchtigung des zu bestimmenden Gegenstands, sie büßt von dem ein, was ihr als substanzielle Merkmale zugeschrieben werden. Robert Misik spricht in diesem Sinne von einer »Dissonanz zwischen Begriff und Gefühl«[31], wobei zu ergänzen wäre, dass diese nicht behoben, sondern als konstitutiv betrachtet werden muss. Stets bleibt ein Rest bestehen, der sich nicht in etwas Begriffliches überführen lässt, sondern dem Definitionsbegehren ganz grundsätzlich widerstrebt und sich alsein vordiskursives Gefühl der Geborgenheit, Vertrautheit und Intimität nur vage beschreiben lässt. Die »sprachlichen Umkreisungen und zu Formeln erstarrten Wendungen […] deuten […] auf die Schwierigkeit hin, ihrer habhaft zu werden […]«.[32]

In Saša Stanišič Roman *Herkunft* wird die Unmöglichkeit einer positiven Bestimmung von Heimat zum eigentlichen Anlass des Schreibens. Schon der Titel des Romans markiert eine Akzentverschiebung, die einerseits von der Heimat wegführt, andererseits auch zu einer Verengung der Perspektive auf sie führt. Der Roman zeigt, dass sich Herkunft nicht mit einem Ursprung gleichsetzen lässt, sondern die Frage nach ihr in ein unentwirrbares Netz aus Erinnerungen und Assoziationen führt, in der Vergangenheit und Gegenwart sowie Fiktion und Wirklichkeit sich so weit annähern, bis sie schließlich kaum voneinander zu unterscheiden sind. Im Roman wird ein Dorf in Jugoslawien beschrieben, das langsam von der Oberfläche verschwindet. Es ist das Dorf, in dem die Großmutter des Ich-Erzählers zur Welt kommt und ihre ersten Lebensjahre verbringt. Zu Beginn der Erzählung, in den letzten Lebensjahren der Großmutter, begleitet er sie zum ersten Mal zum Grab ihres Mannes und seines Großvaters. Am Friedhof angekommen macht er die Entdeckung, das sich auf beinahe allen Steinen der Name Stanišič

29 Ein Gegenbeispiel wäre der Saugroboter in der ersten Folge, den Martin seiner Mutter anlässlich ihres 60. Geburtstags mitbringt. Vgl. Der Bergdoktor, 00:12:01-00:12:31.

30 Sebald, W.G.: Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1991, S. 12.

31 Misik, Robert: »Hier ist daheim«. Auf: https://www.zeit.de/2018/33/heimat-begriff-linke-oesterreich (letzter Abruf 26.01.2022).

32 Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen: »Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung.« In: Dies. (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 109.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eingraviert findet und er denkt über die Gemeinsamkeiten nach, die ihn mit dem Ort und seinen lebenden wie toten Bewohner:innen verbinden:

> »Ich wandte mich ab. Ging von Grabstein zu Grabstein und las. Ich las *Stanišič*. Las *Stanišič*. Las *Stanišič*. Auf fast jedem Grabstein, auf fast jedem Grabholz stand mein eigener Nachname, und von den kleinen Fotos blickten sie mich an, stolz oder verlegen. Es gab, schien mir, nur das: Stolz und Verlegenheit.«[33]

Während Heimat sich in der Regel als etwas erweist, zu dem man sich bewusst bekennt und eine Möglichkeit zur Identifikation bereithält, geht von der Frage nach der eigenen Herkunft eine Irritation aus. Sie fördert Konkretes zu Tage, das nicht notwendig der eigenen Ideal-Vorstellung entsprechen muss, sondern im Gegenteil: sie kann eine Desillusionierung in Gang setzen, Verwirrung stiften und Komplexität dort steigern, wo Einfachheit gewünscht ist. Von Gavrilo, einem Einheimischen und engem Freund der Großmutter, wird Saša nach seiner Herkunft gefragt, woraufhin dieser erwidert, es handle sich dabei um eine »komplexe Frage«[34], die verschiedene Antworten zulasse. Zuerst müsse geklärt sein, »worauf das Woher ziele«[35], erst dann sei eine glückende Verständigung über die Herkunft möglich. Tastend nähert er sich dem Phänomen an und zählt verschiedene Bereiche auf, auf die sich eine solche Frage beziehen kann:

> »Auf die geografische Lage des Hügels, auf dem der Kreißsaal sich befand? Auf die Landesgrenzen des Staates zum Zeitpunkt der letzten Wehe? Provenienz der Eltern? Gene, Ahnen, Dialekt? Eine Art Kostüm, das man ewig tragen soll, nachdem es einen übergestülpt worden ist. Als solches ein Fluch! Oder, mit etwas Glück, ein Vermögen, das keinem Talent sich verdankt, aber Vorurteile und Privilegien schafft.«[36]

Das hier durchscheinende Verständnis von Heimat als komplexes und erklärungsbedürftiges Konzept wird durch den einfachen Heimatbegriff Gavrilos sowie die konkreten Eindrücke, die er während seines Aufenthalts im Dorf sammelt, auf die Probe gestellt. Bereits die Annäherung als solche lässt sich als eine mehr oder weniger bewusste Strategie deuten, die Frage nach der eigenen Herkunft nicht zu nahe an sich herankommen zu lassen. Doch die Szene setzt sich fort und Gavrilo lässt nicht locker: »Als ich fast den Faden verloren hatte, griff er meinen Arm, als wolle er meine Muskeln prüfen, und rief: ›Von hier. Du kommst von hier. Wirst es sehen.‹«[37] Die Frage nach der Herkunft bedroht jene mentale Heimat, die man sich im Laufe der Jahre aufgebaut hat, um sie sich immer wieder erzählen zu können. In *Herkunft* spiegelt sich dies auch auf formaler Ebene wider: der Roman folgt einer assoziativen, sprunghaften Erzählweise, die nicht auf die Wiedergabe einer kohärenten Handlung ausgelegt ist, sondern mäandernd verfährt. Ein Vorgehen, in dem sich auch der Erzähler und Protagonist des Romans wiederfindet: »Ohne Abschweifungen wären meine Geschichten überhaupt nicht meine.

33 Stanišič, Saša: Herkunft. München: Luchterhand 2019, S. 28 [Herv.i.O.].
34 Ebd., S. 33.
35 Ebd.
36 Ebd.
37 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Abschweifung ist Modus meines Erzählens.«[38] Die Vergangenheit wird dabei als nicht abgeschlossen dargestellt, sie ist weiterhin form- und beeinflussbar und ist auf ein dauerndes Wiedererzählen angewiesen. Doch diese offene Form sorgt auch dafür, dass sie permanent Relevanz in der Gegenwart für sich beansprucht. Saša wird immer wieder heimgesucht von Erinnerungen an seine Kindheit, die sich vor seine unmittelbare Wahrnehmung schieben: »Es reicht ein winziger Impuls, die Idee einer Idee, um das, was gerade in der Hauptsache entsteht, zu verlassen; hier eine Erinnerung, dort eine Legende, drüben ein einziges Wort. *Poskok*.«[39] Poskok ist das serbische Wort für Hornotter und setzt einen Erinnerungsprozess bei Saša in Gang, der ihn nach ›unten‹ führt. Der »Gang nach unten« wird mit dem Eintauchen in die Vergangenheit und die eigene Kindheit synonym gesetzt: » [S]chon bin ich dreißig Jahre jünger, ein Junge in Višegrad. Es ist ein Sommer vor dem Krieg in den unruhig träumenden Achtzigern, Vater und Mutter tanzen.«[40]

Zwischen Ende und Anfang. Heimat als Suchbegriff

Was sich an *Herkunft* nachvollziehen lässt, ist ein progressiver Umgang mit Größen wie Heimat, Identität und Herkunft, der nicht auf einen Abschluss ausgerichtet ist, sondern die Unabschließbarkeit selbst als poetisches Prinzip für sich nutzt. Die Frage nach der Herkunft führt zu einer Vervielfältigung potenzieller Heimaten. Hier kommt das zum Tragen, was sich auch Gebhard et al. vom Umgang mit Heimat erhoffen. Sie schlagen vor, Heimat als einen »Assoziationsgenerator«[41] zu begreifen, wonach die Beschäftigung mit ihr nicht zu einem abschließenden Verständnis führt, sondern stattdessen immer wieder neue, potenziell unerwartete Verbindungslinien bereithält. Notwendig ist hierzu die positive Anerkennung der »grundsätzliche[n] semantische[n] Widerständigkeit«[42], die Heimat auszeichnet. Statt ideologischer Verkrustungen wäre so die Möglichkeit einer permanenten Aushandlung darüber gegeben, welche unterschiedliche Formen Heimat in der Gegenwart annehmen kann. Das Augenmerk läge also nicht darauf, was Heimat mal war oder heute ist, sondern es geht darum, dem Konzept auf der Höhe seiner Komplexität und Pluralität zu begegnen. Dieses Vorhaben spiegelt sich auch in der Diversität der kulturellen Gegenstände, mit denen sich diese Sektion beschäftigt. Was alle Beiträge eint, ist das Ziel, Heimat nicht auf einen Begriff festlegen zu wollen, sondern sie als Startpunkt für eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart zu nutzen. Ob in der Literatur, in der Musik oder in Computerspielen, Heimat ist vielfältig und kann an den unwahrscheinlichsten Orten gesucht und gefunden werden.

38 Ebd., S. 37.

39 Ebd [Herv.i.O.].

40 S. Stanišič: Herkunft, S. 38.

41 Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen: »Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung.« In: Dies. (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 9.

42 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwischen Kirche und Kneipe?
Heimatsuche in Diegesen (nach) der Postmoderne in Texten von Saša Stanišić, Juli Zeh und Moritz von Uslar

Lena M. Brinkmann

> »Von der Woche die Sünden kannst Du sonntags bereu'n, denn beim Wirt und beim Pfarrer, da kehrst Du stets ein. Auch am Tag deiner Hochzeit sind die zwei Dein Geschick, denn zuerst kommt der Segen und danach die Musik. […] Du trinkst gern, doch am Ende, da betest Du mehr, denn das Glas Deines Lebens, es wird langsam leer. Und klingt einst die Glocke zur ewigen Ruh, wird danach noch gefeiert, und Du schaust oben zu.«[1]

Der horizontalen Bewegung des Schunkelns ähnlich schwankt das Lied *Zwischen Kirche und Kneipe* von Peter Orloff zwischen den Paradigmen Kirche und Kneipe hin und her: Das Leben spiele sich zwischen den beiden mit Sünde, Musik, Umtrunk (Kneipe) bzw. mit Segen, Gebet und Gottes Liebe (Kirche) semantisierten Räumen ab. Die Strophen präsentieren chronologisch das Skript eines Lebensverlaufes durch die Meilensteine Geburt, Hochzeit und Tod. Die Melodie des Liedes wie auch die Struktur des Textes (These/Antithese) bilden einen Zyklus, welcher Erwartbarkeit zulässt und ein harmonisches Bild des Gleichgewichtes evoziert: »Wir sind alle mal Sünder, das hat Gott so gemacht/aber auch seine Kinder, die von ihm gut bewacht«, heißt es in den letzten beiden Versen des Refrains. Das entsprechende Musikvideo aus der Reihe *Das ABC der Volksmusik* zeigt eine dörfliche Fachwerkhauskulisse, in der Kirche und Kneipe in unmittelbarer Nähe zueinanderstehen. Das Kameraauge zoomt von einer Detailaufnahme des Kirchturms raus zur Dorfkneipe in der Totalen. Das Setting der Räume einer archaisch anmutenden Dorfgemeinschaft verspricht Übersichtlichkeit und soziale Sicherheit. Der Kunstschnee auf der Bühne weckt Erinnerungen an die Kindheit und ein sich näherndes Weihnachtsfest, während Orloff in die Kamera blickt und passend zur Zeile »denn zuerst kommt der Segen und danach die Musik« mit seinen Händen das Kreuzzeichen, wie es in christlichen Ritualen als Segensgestus verwendet wird, performt und anschließend beide Hände animierend hebt.

1 Peter Orloff: *Zwischen Kirche und Kneipe* (2000, R: unbekannt).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Aufnahme des Videos datiert aus dem Jahr 2000 – die Idylle auf der Bühne läuft, wenn man den zeitlichen Kontext betrachtet, globalen Tendenzen entgegen: Die Dorfkulisse macht vergessen, dass sich mit steigender Nutzung des Internets Reichweiten der Interaktion und Kommunikation verändern. Auf die Gutenberg-Galaxis folgt zunehmend die Epoche des Global Village – die mögliche »Einheit des irdischen Raumes« mittels der »großen multinationalen Netze« nimmt Gestalt an. An solchen Scheidepunkten werde auch der »Lärm des Partikularismus, all derer, die für sich bleiben wollen«[2], lauter, so der Anthropologe Marc Augé. Nach Augé werde eine mediale Raumpräsentation von Heimat dagegen kompensatorisch als ein Ausschnitt der Welt inszeniert, welcher Zugehörigkeit in einem stabilen sozialen Netz verspricht: zwischen Kirche und Kneipe. Das Setting des Videos als ein künstlerischer Raum, welcher laut Jurij Lotman als Modell auch für Aussagen über außertextliche Weltdeutungen relevant ist,[3] legt eine leicht verständliche und überschaubare Ordnung nahe. Die Zuwendung zu solchen Weltmodellen sei durch eine eskapistische Tendenz begründet; ein Subjekt sehe sich durch Komplexität und Anonymität mit einer empfundenen Bedrohung konfrontiert. In modernen Gesellschaften würde sich die Erfahrung zweckhafter und funktioneller Lebenszusammenhänge zunehmend verbreiten, während die soziale Einbindung in Kollektive auf dem Rückzug sei.[4]

Gerade die biografischen Meilensteine der Liedstrophen, kombiniert mit dem Anredepronomen »Du«, regen die Rezipient:innen dazu an, sich zu identifizieren und die Verse mit Erinnerungen, imaginären Bildern und Emotionen zu besetzen. Das Verlustnarrativ, das dem Konzept ›Heimat‹ anhaftet, wird entfaltet.[5] Zu fragen sei, so Martin Nies, welche sozialen Funktionen ›Heimat‹ erfüllen soll und »wie sich diese auf der Grundlage kulturwissenschaftlicher Raumtheorie grundsätzlich beschreiben«[6] lassen. »Der besonderen Spezifizierung des Raumes *Heimat* liegt das unabdingbare emotionale Verhältnis zwischen Subjekt und Raum zugrunde«[7], heißt es einleitend im Sammelband *Raum – Gefühl – Heimat*. Die Herausgeber:innen legen eine Begriffstrias an, um

2 Augé, Marc: Nicht-Orte. München: Beck 2014, S. 42.

3 Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1972, S. 329-330.

4 Vgl. Schmoll, Friedemann: »Orte und Zeiten, Innenwelten, Aussenwelten. Konjunkturen und Reprisen des Heimatlichen«. In: Edoardo Costadura/Klaus Ries (Hg.): Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven. Bielefeld: transcript 2016, S. 25-46, hier S. 26.

5 Thomas Anz weist darauf hin, dass Verlust keine Emotion sei, vielmehr ein Szenario. »Dieses ist allerdings mit bestimmten Emotionen eng assoziiert: mit Trauer, mit Sehnsucht nach dem Verlorenen, mit Hoffnungen, das Verlorene wiederzufinden, mit Angst, dass dies nicht gelingt, und […] Einsamkeit.« Aus: Anz, Thomas: »Heimatgefühle. Literarische Techniken der Emotionalisierung in der Repräsentation prototypischer Räume und Szenarien«. In: Garbiñe Iztueta/Mario Saalbach/Iraide Talavera et al. (Hg.): Raum – Gefühl – Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2017, S. 17-36, hier S. 19.

6 Nies, Martin: »›A Place To Belong‹ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ›Heimat‹ im Globalisierungskontext«. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hg.): Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative. Berlin: Bachmann 2014, S. 165-180, hier S. 166.

7 Iztueta, Garbiñe/Saalbach, Mario/Talavera, Iraide et al.: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Raum – Gefühl – Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2017, S. 5-16, hier S. 7 [Herv.i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ansätze des spatial turn mit denen des emotional turn zu verbinden: Räume gingen demnach nicht allein aus sozialem und symbolischem Handeln hervor, sondern seien durch Emotionen mitkonstruiert.[8] So entstünden Räume als externes Gedächtnis oder »Speicher von Zeit«[9]. Das Wirtshaus und die Kirche sind dabei sowohl konkrete physische Räume und Produkte der jeweiligen Textwelten (in der Diegese von Musikvideos, Romanen etc.) als auch dynamische, produzierte Räume der (Dorf-)Gemeinschaft, welche erst aus Handlungen und Begegnungen entstehen. Insbesondere die Feste, die Orloff in den Strophen durchdekliniert (Taufe, Hochzeit, Totenfeier), bilden temporäre Räume.

Für die Heimatsuche in Diegesen (nach) der Postmoderne sollen daher die Pfade verlassen werden, die Heimat als gesetztes Zeichen codieren und decodieren. Wie stehen Narrative mit der gegenwärtigen (Text-)Außenwelt im Verhältnis? Die Produktion des künstlerischen Raumes kann in der Analyse Auskunft darüber geben, wie ›Heimat‹ nach 2000 transportiert und transformiert wird. Das Verhältnis der Räume von Kirche und Kneipe wird folgend anhand differenzierender Raummodelle und -begriffe vertieft, um die Schattierungen der medialen Repräsentationsräume für ›Heimat‹ zu skizzieren.

2008[10] erscheint im ZDF ein Remake von Der Bergdoktor mit Hans Sigl in der Hauptrolle. Einschaltquoten und Publikumspreise belegen den Erfolg der Serie, deren inzwischen 15. Staffel produziert wird. Die Filmdiegese der ersten Episode *Heimweh*[11] präsentiert eine dörfliche Welt, deren Zentrum die Kirche und das Wirtshaus bilden. Diese Episode beginnt mit der Rückkehr des Protagonisten Martin Gruber, der nach einigen Jahren aus dem fernen New York anlässlich des runden Geburtstags seiner Mutter ins Heimatdorf reist. Die Existenz der vernetzten Welt einer modernen Gesellschaft wird zumindest in der Exposition angedeutet: Das ferne New York als Ort seines Medizinstudiums stellt als semantischer Raum funktionaler Lebenszusammenhänge[12], der Anonymität und Undurchschaubarkeit eine Gegenwelt zum heimischen Elmau in Tirol dar.

Der Reiseweg bildet den klassischen Chronotopos der Heimkehr: Nach dem Aufbruch in die ihm unbekannte Fremde (Abenteuerzeit), bedeutet die Heimkehr (Alltagszeit) einen Wendepunkt: »[D]er Aufbruch aus dem Elternhaus zur Wanderschaft und die Rückkehr in die Heimat bezeichnen gewöhnliche Stufen im Lebens*alter* (als Jüngling bricht er [der Mensch] auf, als Mann kehrt er zurück).«[13]

---

8 Vgl. ebd., S. 6.

9 Huber, Mario: »Die Erinnerungs-Kartografie der Provinz samt ›Es war einmal…‹. Saša Stanišićs Roman ›Vor dem Fest‹ als Versuch einer intersubjektiven Gegenwartsfindung«. In: Garbiñe Iztueta/Mario Saalbach/Iraide Talavera et al. (Hg.): Raum – Gefühl – Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2017, S. 157-173, hier S. 158.

10 2008 nutzen bereits 42,7 Millionen in Deutschland lebende Menschen das Internet (2000 waren es mit 18,3 Mio. weniger als die Hälfte). Nachweis: ard-zdf-onlinestudie.de (letzter Abruf 26.01.2022).

11 Der Bergdoktor, Staffel 1, Folge 1 »Heimkehr« (D 2008, R: Axel de Roche), hier bis 00:07:00.

12 Statt der Familie bilden in New York die Arbeit und der damit verbundene Forschungsaufenthalt das Zentrum im Leben des jungen Arztes. Die strenge Taktung nach Zeitplänen und die permanente Erreichbarkeit über das Handy, die M. Gruber in der Episode charakterisieren, zeichnen Zeitregime des Großstadtalltags nach, die vor allem der Pragmatik und Funktionalität folgen.

13 Bachtin, Michail: Chronotopos. Berlin: Suhrkamp 2008, S. 46 [Herv.i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thomas Anz strukturiert das Geschehensmuster der Wanderschaft in drei Teile: »(1) Aufbruch aus der Heimat, (2) Unterwegssein (oder Aufenthalt) in einem Raum fern der Heimat, (3) Heimkehr.«[14] Die Rückkehr erfolgt in diesem Fall durch ein Passieren von Nicht-Orten: Ein Flugzeug wird im Bildkader in großer Entfernung und ein ICE flüchtig zwischen Berggipfeln gezeigt – bis zur Ankunft am Tiroler Bahnhof: Die Einstellung am Gleis, vor allem die Großaufnahme der Schuhe einer zunächst unbekannten aussteigenden Person mit Koffer (00:01:05-00:01:12), erinnert nicht zuletzt an das amerikanische Genre des Westerns, welcher zeitgleich mit dem deutschen Heimatfilm populär wurde. Die gegensätzlichen Raumsemantiken (Amerika/Europa; Fremde/Heimat) werden somit auf der discours-Ebene zitiert. Es findet eine Hybridisierung der Genres statt, indem der Western parallel zum Protagonisten in die deutsche Heimatserie ›importiert‹ wird. Der cinematic narrator, genauer die visuelle Erzählinstanz[15], deutet hier somit intramedial an, dass der Mann aus Amerika eingereist zu sein scheint.[16]

Ab dem Bahnhof nimmt M. Gruber ein Taxi zum elterlichen Hof, der bei der Ankunft jedoch menschenleer scheint, weshalb er mit dem Fahrrad hinunter ins Dorf radelt und gezielt den Gasthof Wilder Kaiser ansteuert. Das Schild »Geschlossene Gesellschaft« sowie das einsetzende Läuten der Kirchglocken lenken zeitgleich seine Aufmerksamkeit und seine Schritte in Richtung des Kirchhofes, der soeben Ort einer Trauerfeier ist. Vom Flugzeug bis zum Rad wird die Reichweite der Fortbewegungsmittel geringer, von New York ins Elmauer Dorfzentrum wird der Raumradius kleiner und übersichtlich. Dies hat auch Implikationen für die Rezeption:

> »Symbolische Welten haben die Eigentümlichkeit, dass sie für die Menschen, die sie als Erben übernommen haben, eher ein Mittel des Wiedererkennens sind als ein Mittel der Erkenntnis: ein geschlossenes System, in dem alles Zeichen ist, ein Ensemble aus Codes, für das manche den Schlüssel besitzen und von denen sie die Gebrauchsweise kennen.«[17]

Diese symbolische Welt nennt Augé den anthropologischen Ort, welcher nicht anders funktioniert als ein realistisch verfahrender Text: Rezipient:innen verfügen über das Weltwissen, kennen die sprachlichen Codes, bewegen sich in ähnlichen Handlungsroutinen (Skript) und haben bei der Decodierung keinerlei Probleme. Es handelt sich um einen Text, der verbreiteten Konventionen entspricht und der keine Ambiguitäten oder Leerstellen in den Verstehensprozess einbaut. Zwischen der Textebene, der Bedeutungsebene sowie einer Sinnebene bestehen keine Brüche.[18] Während der Bergdoktor die ihm bekannte symbolische Welt, den anthropologischen Ort, wiedererkennt, können sich die Zuschauer:innen im realistischen Narrativ ausruhen. Für Narrative von

14 Anz: Heimatgefühle, S. 22.

15 Nach Markus Kuhn zählen hierzu in Abgrenzung zur sprachlichen Erzählinstanz die Kamera, die Montage sowie die Mise-en-scène. Vgl. Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin: De Gruyter 2011, S. 86.

16 Man könnte weitere Bezüge zwischen dem Western und Der Bergdoktor herstellen, etwa die Rollen der Einheimischen (Dorfbewohner) und der Siedler/Kolonialisten untersuchen.

17 Augé: Nicht-Orte, S. 41.

18 Vgl. Baßler, Moritz: Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin: Erich Schmidt 2015, S. 15-19.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2000 an bis in die Gegenwart stellt Martin Nies vermehrt solche »neokonservativen Tendenzen zur Heimatsuche und zunehmend auch zur Rückführung von Figuren in als ›heimatlich‹ konzipierte Räume oder zu nostalgischen Erinnerungsnarrativen an glücklich und behütet verlebte Kindheitstage«[19] fest.[20]

Dabei ermöglichen es raumtheoretische Ansätze des spatial turn, nach Räumen und Raumrepräsentationen zu fragen, ohne zwangsläufig von konkreten Orten auszugehen und so ideologische Heimatdiskurse in Erinnerung zu rufen.[21] Der physische Raum rückt dabei nicht zwangsläufig in den Hintergrund, jedoch gehen mit der Einsicht der Existenz des sozialen sowie des symbolischen Raumes – so das triadische Modell von Henri Lefebvre – neue Potenziale einher. An Lefebvres *The Production of Space* (1974) anschließend arbeitet Marina Löw in *Raumsoziologie* (2012) den Aspekt der Raumpraxis heraus. Zu der Differenzierung von Raum und Ort heißt es bei Löw:

> »Raum verweist auf die institutionalisierten Figurationen der Grenzziehung, Schließung und Verknüpfung. Über den Raumbegriff werden die materiell-symbolischen Gebilde analytisch eingefangen […]. Orte sind nur territorial zu denken. Sie sind Voraussetzung und Resultat von Raumbildung […]. Während der Raumbegriff die Grenze und die Verknüpfung akzentuiert, betont die Kategorie des Ortes das singulär Besondere und das territorial Gebundene. Diese einmaligen Orte […] verlieren durch die symbolische und materielle Platzierung sozialer Güter und Menschen den schlichten Charakter markierte Oberfläche zu sein und werden stattdessen in das symbolische System einer Kultur oder Biographie integriert.«[22]

Heimat-Repräsentationen sind somit nicht auf Orte zu reduzieren, welche mit subjektiven Assoziationen verknüpft sind, sondern stellen produzierte Räume dar, die innerhalb kollektiver Narrative mit einer inhärenten Bedeutung versehen sind. Die Orte sind verstetigte topografische Fixierungen von Räumen, welche jedoch stets durch die Basisoperationen der Grenzziehung, Schließung und Verknüpfung synthetisiert werden – so auch in Kirchen und Kneipen.

In den Jahren ab 2000 und ebenfalls im Zuge des spatial turn haben Kulturhistoriker:innen vermehrt mikrohistorische Forschungen zu Räumen, die in Wechselwirkung

---

19 Nies, Martin: »B/Orders – Schwellen – Horizonte. Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation – eine raumsemiotische Positionsbestimmung«. In: Ders. (Hg.): Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten, S. 13-72. Auf: www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2019/10/Raumsemiotik-Martin-Nies-Hg._SMKS-Online-No.4-2018-red.pdf (letzter Abruf 26.01.2022).

20 Laut Einschätzung der Literaturwissenschaftlerin Svetlana Boym leide die Gegenwart an einer »Nostalgie-Epidemie« und an einem »schmachtenden Verlangen nach Gemeinschaft und gemeinsamer Vergangenheit, an der verzweifelten Sehnsucht nach Kontinuität in einer fragmentierten Welt«. Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia. New York: Basic Books 2001, S. XIII.

21 »Es hat seinen besonderen Grund, wenn in Deutschland der Raum aus dem Repertoire der wissenschaftlichen Diskurse […] gestrichen worden ist. Raum und alles, was mit ihm zu tun hatte, war nach 1945 obsolet, ein Tabu, fast anrüchig. Wer die Vokabel benutzte, gab sich als jemand von gestern, als ewig Gestriger zu erkennen.« Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Frankfurt: Fischer 2009, S. 5.

22 Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt: Suhrkamp 2012, S. 467.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit der gesellschaftlichen Ordnung stehen, unternommen. Eine Vielzahl der Untersuchungen bezieht sich dabei auf die Erschließung der Raumkonzepte von Kirche und Kneipe ab der Frühen Neuzeit.[23] Die Konkurrenz zwischen den beiden wird historisch aus einer räumlichen Nachbarschaft und einer ähnlichen Zeitstruktur hergeleitet:

> »Der Sonntag war nicht nur der Tag des Kirchgangs und der liturgisch gefüllten Zeit, sondern auch der einzige regelmäßige Tag, an dem sich tendenziell die ganze in Streusiedlung vereinzelt lebende Bevölkerung versammelte. Das sonntägliche Zusammentreffen war von gesellschaftlich wichtigster Funktion als Nachrichten-, Kommunikations- und Verhandlungsmarkt.«[24]

Sebastian Ernst[25] untersucht die beiden Räume hinsichtlich ihrer emotionalen Topografie und stellt für den devianten Raum der Schenke fest, dass sich aus ihrer sozialen Nutzung die Notwendigkeit einer Regulation ergibt: In diesen ›Wirtsräumen‹, »in denen Feiern und soziale Praktiken stattfinden, sodass zwangsläufig Unordnung, Lust, Konflikte, Gewalt, Spielen und Rausch inbegriffen sind«, sei die Kontrolle durch Verbote und polizeiliche Aufsicht ebenso erforderlich wie eine Vermittlung durch Wirtspersonal. Es könne

> »die Bedeutung des Wirtes bzw. des Wirtsehepaares für die soziale Ordnung nicht hoch genug veranschlagt werden. Ein Vergleich zum Pfarrer in der Kirchgemeinde böte sich an, der bei ganz anders gearteter Rollendefinition ebenfalls eine Mittlerfunktion wahrzunehmen hatte; beide waren den Normen der lokalen Gemeinschaft mindestens ebenso sehr verpflichtet wie denjenigen ihrer obrigkeitlichen bzw. kirchlichen Auftraggeber«.[26]

Harald Schroeter-Wittke hebt neben den Aspekten Öffentlichkeit und Kommunikation hervor, dass in der Raumnutzung einige Parallelen festzustellen seien:

> »Beide sind auf ihre Weise Stationen auf der Durchreise, Übergangsorte, dritte Orte außerhalb des eigenen Zuhause und damit dem Alltag entzogen. In beiden spielt das Einnehmen einer Mahlzeit eine entscheidende Rolle. In beiden wird das Leben erzählt und gefeiert […]«[27]

---

23 Vgl. hierzu Ernst, Sebastian: Ärgerliche Räume und Räume der Ergötzlichkeit. Emotionale Topografien in der Frühen Neuzeit. Göttingen: V & R 2018; Rau, Susanne; Schwerhoff, Gerd (Hg.): Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Köln: Böhlau 2004; Schwerhoff, Gerd (Hg.): Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit. Köln: Böhlau 2011.

24 Holzem, Andreas: »Kirche – Kirchhof – Gasthaus. Konflikte um öffentliche Kommunikationsräume in westfälischen Dörfern der Frühen Neuzeit«. In: Susanne Rau (Hg.): Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume im Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Köln: Böhlau 2004, S. 447-462, hier S. 455.

25 Vgl. Ernst: Ärgerliche Räume und Räume der Ergötzlichkeit, S. 131.

26 Rau, Susanne/Schwerhoff, Gerd: »Öffentliche Räume in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Leitbegriffen und Themen eines Forschungsfeldes«. In: Dies. (Hg.): Zwischen Gotteshaus und Taverne. Köln: Böhlau 2004, S. 11-52, hier S. 50.

27 Schroeter-Witte, Harald: »Kneipe«. In: Gotthard Fermor et al. (Hg.): Gottesdienst-Orte. Handbuch Liturgische Topologie. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2007, S. 227-233, hier S. 227.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Raumpraxis, die sich aus Feiern und Festen in Differenz zur Alltagszeit ergibt, führt schließlich zurück in eine zyklische Zeit, deren Abnahme Byung-Chul Han in *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart* vertritt.[28] Han ordnet die Arbeit dem Profanen zu, durch welche der Mensch isoliert werde. Das zyklisch abgehaltene Fest hingegen folge dem menschlichen Bedürfnis nach Versammlung, da die Kollektivität ein menschlicher Wesenszug sei. Das Fest zeichne sich durch einen Überschuss aus, welcher reinem Selbstzweck folge. Die gegenwärtige »festlose« Zeit stehe jedoch gänzlich unter dem »Zwang der Produktion«[29]. Er schildert eine Profanierung des sakralen Festes.

Eine andere (raumtheoretische) Überlegung vom Verhältnis zwischen dem Sakralen und dem Profanen findet sich bei Mircea Eliade: Laut Eliade manifestiere sich das Heilige durch Hierophanie, indem sich in Gegenständen »eine Realität, die nicht von unserer Welt ist«[30] offenbare und solcherlei Räume ein Zentrum bildeten, das schöpferische Bedeutung trägt. Das Profane hingegen werde rein gedanklich als ein homogener Raum angenommen, es gebe kein Zentrum, »eine amorphe Masse unendlich vieler mehr oder weniger neutraler Orte«[31]. Dennoch, das räumt Eliade selbstkritisch ein, würde der Raum außerhalb der Kirche, der Raum des Alltags, keineswegs als eine solche Masse angenommen:

> »Doch auch innerhalb dieser Erfahrung des profanen Raums tauchen noch Werte auf, die mehr oder weniger an die dem religiösen Raumerlebnis eigene Inhomogenität erinnern. So gibt es zum Beispiel noch Gegenden, die von den übrigen qualitativ verschieden sind: die Heimat, die Landschaft der ersten Liebe, eine bestimmte Straße, die man in der Jugend besucht hat. All diese Orte behalten selbst für einen völlig unreligiösen Menschen eine außergewöhnliche, ›einzigartige‹ Bedeutung: sie sind die ›heiligen Stätten‹ seines privaten Universums […] Wir haben es hier mit einem ›kryptoreligiösen Verhalten‹ des profanen Menschen zu tun.«[32]

Die Anzahl dieser kryptoheiligen Räume werde wachsen, so seine kulturpessimistische Einschätzung, welche eine Sinnsuche in der Moderne als bloße Projektion des Heiligen auf homogene Alltagsräume prophezeit. In postreligionsphänomenologischen Zeiten müsse jedoch ein aktualisierter Blick auf die Raumkonzepte (auch aus religionswissenschaftlicher Sicht) geworfen werden; es sei bei Eliade zwar eine Pluralität von heiligen Orten und deren Wahrnehmungen impliziert, dennoch sei diese Theorie laut Jürgen Mohn in ihrer »transkulturellen und modernitätskritischen Behauptung eines Heiligen als des strukturierenden Moments von Raum- und Zeitstrukturen problematisch«[33]. Mohn klassifiziert den heiligen Raum vielmehr als eine Form der Heterotopie.

---

28 Vgl. Han, Byung-Chul: Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart. Berlin: Ullstein 2019. Folgend vgl. S. 37-57.

29 Ebd., S. 50-51.

30 Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt: Suhrkamp 1990, S. 14.

31 Ebd., S. 25.

32 Ebd.

33 Mohn, Jürgen: Heterotopien in der Religionsgeschichte. Anmerkungen zum ›Heiligen Raum‹ nach Mircea Eliade. In: Theologische Zeitschrift 63 (4/2007), S. 331-357, S. 342.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beide Raumkonzepte argumentieren mit einer Differenz, Michel Foucault[34] gebraucht jedoch statt der Bezeichnung ›heilig‹ ein neutraleres ›anders‹ zur Beschreibung. Die Bedeutung des ›anderen Raumes‹ ist dabei ein Konstrukt, das ähnlich wie Zeichen durch eine Negativdefinition zu bestimmen ist; »[a]us der Differenz, also aus der Grenzmarkierung, ergibt sich erst die Leistung der Einteilung des Raumes durch den herausgehobenen Ort«.[35] Das Zustandekommen des anderen/heiligen Raumes fußt dabei auf sozialen Prozessen welche »kulturelle gruppenspezifische Voraussetzungen«[36] haben. Rituale des Übergangs dienen zur Krisenbewältigung oder auch zur Neueingliederung in andere gesellschaftliche Gruppen.[37] Die Grenze müsse tradiert werden und tradierungswürdig erscheinen, um Tradent:innen zu finden. Soziale Gruppen, Szenen, Milieus bedingen in differenzierten Raumstrukturen außerdem die Perspektive von Innen und Außen. »Aus Sicht anderer Gruppen, Subgruppen und Gesellschaftsformationen mögen das durchaus Orte nicht der Aufgeladenheit, sondern der Aufgeblasenheit sein.«[38] Was Mohn an Eliades Standpunkt kritisiert, ist die abwertende Beurteilung, indem binär zwischen statischen Oppositionspaaren sakral vs. profan[39] bezüglich gegenwärtiger Tendenzen argumentiert werde:

> »Eine Kartographie oder Topologie moderner und daher zunehmend individualisierter Sakralorte findet genügend Material, um die These seiner Säkularisierung und Profanierung als ein schlechtes Ammenmärchen derjenigen erscheinen zu lassen, die den Verlust von *kollektiv* bindenden Sakralorten scheinbar nicht verwinden zu können meinen.«[40]

Nicht nur, lässt sich schlussfolgern, erfährt das Wort ›Heimat‹ ab 1800 eine Säkularisierung hinsichtlich seiner Semantik[41], sondern auch der Ort der Heimatsuche erfährt eine Verschiebung. In der Monografie *Kneipen, Bars und Clubs. Postmoderne Heimat- und Identitätskonstruktionen in der Literatur* stellt Vanessa Geuen fest, dass eine ›postmoderne Heimat‹ zwischenzeitig fluide Sicherheit und Überschaubarkeit bedeutet und ferner, dass diese in den Romanen ihres Untersuchungskorpus in Kneipen, Bars und Clubs gesucht bzw. auch gefunden werde.[42]

---

34 Vgl. Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Herausgegeben von Daniel Defert et al. Band 4: 1980-1988. Frankfurt: Suhrkamp 2005, S. 931-942.

35 Mohn: Heterotopien in der Religionsgeschichte, S. 350.

36 Ebd., S. 336.

37 Vgl. ebd., S. 345.

38 Ebd., S. 343.

39 Eine Unterscheidung in die Kategorien sakral und profan relativiert auch Emil Durkheim (von soziologischer Warte aus) in *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* vor allem hinsichtlich sozialer Praktiken, in denen er Ähnlichkeiten hinsichtlich der Motivationen, der Wirkung und der Durchführung untersucht.

40 Mohn: Heterotopien in der Religionsgeschichte, S. 356 [Herv.i.O.].

41 Vgl. Oesterhelt, Anja: »Topographien des Imaginären. Thesen zum Konzept der ›Heimat‹ in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts«. In: Edoardo Costadura/Klaus Ries (Hg.): Heimat gestern und heute. Bielefeld: transcript 2016, S. 201-213, hier S. 203.

42 Vgl. Geuen, Vanessa: Kneipen, Bars und Clubs. Postmoderne Heimat- und Identitätskonstruktionen in der Literatur. Berlin: Ripperger & Kremers 2016.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bernhard Belina macht darauf aufmerksam, dass Identität auf regulatorischen Praktiken fuße, welche Kohärenz und Kontinuität stiften. Dass eine (Gruppen-)Identität aus sozialer Praxis in institutionalisierten Räumen wie dem Wirtshaus hervorgeht, birgt wiederum ein Bedrohungspotenzial: »Gefühle der Zugehörigkeit zu physisch-materiellen Orten [begründen] häufig ebenfalls eine auf Exklusion des ›Anderen‹ basierende Identifikation.«[43] Dies führt wiederum zur erwähnten Operation der Schließung und Grenzziehung, die auch Löw anführt. So können soziale Kategorien wie Gender, sozialer Status, Religion, sexuelle Orientierung oder Herkunft über die Aufnahme oder Ausgrenzung entscheiden. Gerade Ansätze aus der Actor-Network-Theorie, welche Netzwerke zwischen Menschen, Dingen und Orten betrachtet, schreiben Hierarchiebildungen und Exklusionsmechanismen eine zentrale Bedeutung zu: »Bestehende Netzwerke mit ihren Exklusionen und Hierarchien bilden dann Voraussetzungen für soziale Praxis und das Terrain, auf dem die bestehenden Verhältnisse ausgehandelt«[44] werden. Die Institution des Hausverbots in beispielsweise Wirtshäusern ist dabei eine explizit gemachte Exklusion, während implizite non-verbale Verhaltensweisen ebenfalls niedrigschwellig dafür Sorge tragen, sich nach außen abzugrenzen.[45]

Während diese Mechanismen in statischen Raumdarstellungen wie in Der Bergdoktor oder im Lied *Zwischen Kirche und Kneipe* unberücksichtigt bleiben, spielt die temporäre Inklusion des Fremden ins Wirtshaus gerade in der »Teilnehmenden Beobachtung« *Deutschboden* von Moritz von Uslar eine prominente Rolle: »Vor dem ersten Betreten des Wirtshauses mit dem ›Premiere Sports Bar‹-Schild hatte ich genauso Angst wie vor der stummen Mauer der am Tresen stehenden und die Biergläser haltenden Männer.«[46] Nach der erfolgreichen Aufnahme des Erzählers in das Wirtshaus heißt es später:

> »Was dagegen toll zu betrachten und als Phänomen auch wirklich vorhanden war, war die irre Mischung der Berufe, sozialen Herkünfte, Biografien, Erfolgskurven, der jähen und schlingernden Niedergänge, die hier gemeinsam an einem Tische saßen oder in Grüppchen zusammenstanden. Da waren wirklich alle Typen miteinander zugange, also Dauer-blau mit Freitagabend-blau mit Gerade-ausgelernt mit Alles-gehabt-alles-verloren mit Die-Geschäfte-laufen mit Noch-nie-gearbeitet mit Du-musst-ein-Schwein-sein mit Scheiß-Weiber-Scheiß-Politiker mit Ich-kenne-mich-aus-in-den-modernen-Zeiten mit Lass-mal-gut-sein-Alter.«[47]

Der offensichtliche und systematische Ausschluss der »Weiber«, der in *Deutschboden* nicht reflektiert wird, wird im Sequel *Nochmal Deutschboden* nach zehn Jahren und Kritiken diesbezüglich aufgegriffen.[48] Auch der explizite Ausschluss aufgrund von Herkunft

43 Belina, Bernd: Raum. Zu den Grundlagen eines historisch-geographischen Materialismus. Münster: Westfälisches Dampfboot 2013, S. 145.

44 Ebd., S. 127.

45 Vgl. ebd., S. 88.

46 Uslar, Moritz von: Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung. Frankfurt: Fischer 2010, S. 18.

47 Ebd., S. 88.

48 U.a.: Präkels, Manja: »Echte Männer, geile Angst«. Auf: https://www.spiegel.de/spiegel/moritz-von-uslars-roman-deutschboden-und-die-wirklichkeita-1182454.html(letzter Abruf 26.01.2022). Vgl. zum Feuilleton-Streit zwischen Manja Präkels und Moritz von Uslar: Bomski, Franziska/Venzl, Til-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird nun erwähnt: »Andere Frage: Kamen die Flüchtlinge eigentlich ab und an auch mal in seine Kneipe? Der für den Moment aus dem Rhythmus gebrachte Heiko. Er schaute seine beiden Hände an, die flach auf dem Bierfass-Tisch lagen: ›Nein.‹«[49] Wirt Heiko gibt im Anschluss an diese Passage doch eine Schilderung von sich: Es seien einmal aus dem Asylbewerberheim des Ortes »Schwarzafrikaner« ins Lokal gekommen, die Bier verlangten:

> »Drei schwarze Männer in der Kneipe, und die rufen: ›Bier, Bier, Bier!‹ Da bin ich rein ins Lokal und habe zu denen gesagt: ›Männer, ich kann euch kein Bier geben.‹ Warum kein Bier? Erklärung Heiko: ›Allah möchte nicht, dass ihr Alkohol trinkt, und Met habe ich nicht.‹«[50]

Die ›irre Mischung‹ aus *Deutschboden* erfährt somit in *Nochmal Deutschboden* massive Einschränkungen; die Grenzen, innerhalb derer eine Mischung stattfinden darf, werden auf eine bestürzende Weise sichtbar gemacht. Das Argument des Wirtes stützt sich auf eine unterstellte Religionszugehörigkeit, indem Heiko die Männer pauschal dem Islam zuordnet. Und dass der Islam wiederum Alkohol verbieten würde, ist letztlich der offizielle Grund der Bewirtungsverweigerung. Während also für die weißen, vermeintlich christlichen Männer in der Kneipe der Bierkonsum legitimiert sei, wird hier ausgerechnet ein religiöser Grund angeführt, weshalb der Besuch des Wirtshauses den Schwarzen Männern verwehrt bleiben müsse. Der Subtext der Passage lässt eine tatsächlich xenophobe Motivation des Wirts und/oder seiner Belegschaft zu, dies legt der Kommentar nahe: »[E]r [Heiko] hatte den sozialen Frieden in seiner Kneipe bewahren müssen.«[51] Der Wirt als Broker-Figur wird hier wie in dem Zitat von Rau/Schwerhoff in einer ähnlichen Funktion des Pfarrers gezeigt, welcher zwecks der sozialen Ordnung eine Mittlerfunktion innehabe. Die Mittlerfunktion folgt hier jedoch keiner menschenfreundlichen Gesinnung; der Wirt ist kein Vermittler zwischen Gruppen, sondern verfolgt seine eigenen ökonomischen Interessen.[52]

Die Kirche wird in *Deutschboden* wiederum von außen beschrieben; die Position des Gebäudes dient lediglich als Indikator für die gute Lage des Wirtshauses. Bei seinem ersten Besuch in Zehdenick orientiert der Reporter sich am Zentrum, das von der Kirche gebildet wird. Letztlich wird das Aussehen des Gebäudes kurz beschrieben. Die Leute, die er kennenlernen will, findet er jedoch in der benachbarten Kneipe.

> »Hinter der Spandauer Straße stieß ich auf die Kirche der Kleinstadt, aus uralten Feldsteinen erbaut, mit einem mächtigen, viereckigen Turm. Die Kirche stand schräg auf

---

man: Feine Kerls oder rechte Gorillas? Zur Kontroverse über Ostdeutschland zwischen Manja Präkels und Moritz von Uslar. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 14 (2/2020), S. 107-126.

49 Uslar, Moritz von: Nochmal Deutschboden. Meine Rückkehr in die brandenburgische Provinz. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2020, S. 237.

50 Uslar: Nochmal Deutschboden, S. 238.

51 Ebd.

52 Ein ähnlich opportunistisches Verhalten der Wirte findet sich in Texten, die den Antisemitismus im nationalsozialistischen Deutschland thematisieren, so zum Beispiel im Drama *Andorra* (1961) von Max Frisch oder in Anna Seghers' Roman *Der Kopflohn* (1933).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> einer Wiese, die von einem viereckigen Kirchplatz umgeben war, eingefasst von Lindenbäumen und zweistöckigen Häusern. Das sah jetzt alles, besonders im Glanz der Dunkelheit, sehr hübsch aus, hübscher, heiler, pittoresker, als man sich einen Kirchplatz in der ostdeutschen Kleinstadt vorgestellt hatte. […] Die Gaststätte Schröder lag auf der Spandauer Straße Ecke Kirchplatz […] Offensichtlich für jeden sofort erkennbar: das erste Lokal am Ort.«[53]

Die pittoreske Kirche taucht später nicht mehr auf, denn das Leben in Zehdenick, »Hardrockhausen«, spielt sich am Tresen ab. Die Nähe der Gaststätte zur Kirche liest der Reporter jedoch als indexikalisches Zeichen dafür, dass es sich um eine der besten Gaststätten des Städtchens handeln müsse. Er greift hier auf kulturelles Weltwissen zurück, das sich historisch aus der Zeit erklären lässt, in der die Kirchen von Kirchhöfen umgeben waren und der Bevölkerung auch als Wehranlage dienen sollten. In die umgebende Mauer waren Speicher eingelassen, die der Lagerung von Lebensmitteln dienten, aber auch als Trinkstuben gern besuchte Orte waren.[54]

Das romantisierte Gleichgewicht zwischen den Institutionen, das in Der Bergdoktor abgebildet wird, besteht hier nicht mehr – die Kneipe hat der Kirche den Rang abgelaufen. Diesem Raum schenkt der Erzähler besondere Aufmerksamkeit: Von der Einrichtung, über Rituale und Praktiken, der Person des Wirts und der Zusammensetzung der Gäste. Zudem unterscheiden die Diskurse innerhalb des Raumes den Wilden Kaiser (Der Bergdoktor) von Kneipen wie dem Zehdenicker Ratskeller, denn letzterer ist Anlaufstelle für diejenigen, die sich mit DDR-Werten identifizieren. Statt einer Profanierung des Heiligen, kann die Tendenz, die Eliade bezüglich der ›Heimat‹ beschreibt, auch aus der anderen Richtung perspektiviert werden: als eine Sakralisierung des Profanen – »die heiligen Stätten des privaten Universums«, wodurch die Kritik Mohns sich bestätigt.

›Lackschuh-Lehmann‹ der »verstorbene Stammgast, ein Heiliger der Alten Eiche, Schutzpatron all der Trinker in Oberhavel, die es mit dem Alkohol sehr ernst meinten«[55] erfährt eine Apotheose. Der Ratskeller hängt ein Bild von ihm auf, das der Getränkelieferant gemalt hat – eine Ikonografie in der Kneipe. Auch der Pelzmantel von Lackschuh-Lehmanns Mutter, eine Reliquie, die aufbewahrt wird und Zeugnis der Authentizität des Lackschuh'schen Mythos bieten soll. Die Kneipe funktioniert nach einer Eigenlogik und eigenen Mythen, sie hat eigene Heilige und Reliquien, diese kommen hingegen ›demokratisch‹, quasi bottom-up, aus den eigenen Reihen. Während für die Kirche und deren soziale Praxis und Liturgie die Auferstehung Jesu und dessen Aufsteigen in den Himmel elementare Inhalte der Erzählung sind, sind im Ratskeller – provokant formuliert – das ›Rübermachen‹ von Lackschuh Lehmann und seine Rückkehr in die DDR-Heimat ein Ursprungsmythos für die Treue zur Deutschen Demokratischen Republik, deren sozialistischem System und vor allem zu den Genossen in der Schenke.

---

53 Uslar: Deutschboden, S. 41-42.

54 Vgl. Holzem »Kirche – Kirchhof – Gasthaus. Konflikte um öffentliche Kommunikationsräume in westfälischen Dörfern der Frühen Neuzeit«, hier S. 448-450.

55 Uslar: Deutschboden, S. 328. Anmerkung: In *Deutschboden* werden die Kneipe »Ratskeller« (in »Alte Eiche«) und die Stadt Zehdenick (in »Oberhavel«) umbenannt. In *Nochmal Deutschboden* führt Uslar die Klarnamen der Personen und Orte ein.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Interesse des Erzählers Uslar liegt darin, nach erfolgreicher Inklusion die Mechanismen der Heterotopie zu erkennen: Welche bedeutsamen Strukturen offenbaren und erschließen sich den Gästen im Inneren? Welche Ambivalenzen und Andersartigkeiten ergeben sich hingegen zum Außen? Die Schilderung soeben beschriebener Passage liest sich gerade durch die Parallelen zur Auferstehungsgeschichte als ein provokanter Kommentar auf die Kirche, welche zu einem nachts angestrahlten Baudenkmal verkommt; Räume sozialer Praktiken ergeben sich nurmehr in den Schenken und Wirtshäusern der Kleinstadt. Aus einem einstigen Nebeneinander, der historischen Konkurrenzsituation zwischen Wirtshaus und Kirche, wird im Rückblick aus der heutigen Sicht ein Nacheinander: Die Kirche hat ihre Machtstellung eingebüßt.

Was das Kneipenpublikum[56] eint und zur Gruppenidentität beiträgt, entspricht dem, was in der Theorie der Intertextualität die In-Group[57] bezeichnet: »eine ganz eigene Welt mit eigener Sprache, eigenen Gags, eigener Trinkkultur und einer eingeschworenen Gang von Stammgästen«[58]. Das Wissen um die jeweiligen Spitznamen, welche auf Anekdoten fußen, »Kurzverweise […], Neologismen und *running gags*, eingespielte […] Sticheleien usw.«[59], ist im Mikroraum Wirtshaus erforderlich, um den Gesprächen folgen zu können. Eine ähnliche Tendenz zeigt sich auch im Roman *Vor dem Fest* von Saša Stanišić. Das Dorf der Diegese, Fürstenfelde, verfügt über ein touristisches Restaurant sowie über eine private Garagenkneipe. Während das Gleis 1 von einer Wirtin geführt wird, grenzt sich letztere dadurch ab, dass hier ausschließlich Männer zusammenkommen:

> »Wir trinken in Ullis Garage, weil nirgends sonst Sitzgelegenheiten und Lügen und ein Kühlschrank so zusammenkommen, dass es für Männer miteinander und mit Alkohol schön und gleichzeitig nicht *zu* schön ist. Nirgends, wo nicht Zuhause ist, gibt es überdacht und in Laufdistanz Pils und *Sky Bundesliga* und Rauchen und Unter-sich-Sein.«[60]

Das Unter-sich-Sein kennzeichnet die Garage als konzeptionell privaten Raum. Dass die Trinkstuben jedoch einmal zum öffentlichen Dorfbild gehörten, berichtet Frau Kranz, welche neben weiteren Zugezogenen, Geflüchteten und Verschickten eine Romanfigur ist, die deutlich macht, dass Menschen unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlicher Erfahrungen die Dorfgemeinschaft bilden. Sie ist eine für das

56 »Die Rolle des Kneipengastes ist […] eine aktive, teilnehmende. Im Wirtshaus bringt man sich als prinzipiell gleichberechtigter Akteur ein. Man steht sozusagen selbst auf der Bühne beziehungsweise auf dem Platz. Tatsächlich verhalten sich manche Gäste im Schankraum ja auch recht theatralisch (Selbstdarsteller), andere ausgesprochen sportlich (Einarmiges Drücken!). Weil es kein festes Drehbuch gibt, entsteht im Kneipentheater jeden Tag ein anderes Stück. Die Darsteller agieren freihändig, improvisierend. Deshalb ist es gemäß Dröge und Krämer-Badoni auch falsch, von einem ›Kneipenpublikum‹ zu sprechen. Richtiger wäre wohl: Kneipenensemble.« Imgrund, Bernd: Eine kleine Geschichte der Kneipe. Vom faszinierenden Treiben rund um den Tresen. München: Riva 2020, S. 13.

57 Vgl. Pfister, Manfred: »Konzepte der Intertextualität«. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1-30.

58 Uslar: Deutschboden, S. 326.

59 Reinhardt, Jan D.: »Die Kneipe als Generator emotionaler Erinnerungen«. In: Psychologie & Gesellschaftskritik 30 (2/2006), S. 105-129, hier S. 123. [Herv.i.O.]

60 Stanišić, Saša: Vor dem Fest. München: Luchterhand 2016, hier S. 19 [Herv.i.O.].

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Narrativ äußerst zentrale Figur, da sie in Stanišićs »vielstimmige[r], polyperspektivische[r]«[61] Erzählung zur Chronistin wird. Sie benennt die Ursachen für den Wandel der dörflichen Infrastruktur im Gespräch mit einem Journalisten wie folgt:

> »›Anfang der Neunziger hat Blissau zugemacht. Herr Journalist, ist Ihnen eigentlich klar, dass hier früher Bier gebraut wurde und dass es sieben Gaststätten gab, und jetzt trifft man sich zum Trinken in einer Garage? Und ihr schreibt dann, Geburtenrückgang und Schulsterben. Ja, Himmelherrgott. Wenn die Gastronomie stirbt! Weniger Gaststätten – weniger Kinder, so einfach ist das […]‹«[62]

Den demografischen Strukturwandel führt Frau Kranz auf den Wandel der Raumstruktur zurück. Das Schließen der Lokale, Kneipen, Brauereien führe zu einem Geburtenrückgang (naheliegend, wenn wie in *Deutschboden* ausschließlich Männer die Wirtschaften besuchen). Diese Orte, Ray Oldenburg[63] bezeichnet solche Orte außerhalb der Wohnung und der Arbeitsstätte als third places, ermöglichen soziale Interaktion und das Kennenlernen von Fremden. In den Dorfgeschichten des 19. Jahrhundert etwa bei Auerbach und Gotthelf sind die Wirtshäuser Orte des dörflichen Heiratsmarktes und Aushandlungsort für Belange der lokalen Öffentlichkeit.[64] Gerade das gemeinsame Trinken geht auf eine kulturhistorische Bedeutung zurück, die Verbrüderung, Zusammenhalt oder auch Vertragsabschlüsse besiegelt. Das gemeinsame Trinken bildet aber auch eine Institution der Zusammenkunft. So heißt es am Romanende von *Deutschboden*: »Überall, so merkte ich, hatte ich die Leute von Oberhavel quasi spielend kennengelernt, ich hatte die ganze Kleinstadt, so sah ich es im Rückblick, mit dem Bierglas in der Hand aufgestellt.«[65]

Die Soziologen Franz Dröge und Thomas Krämer-Badoni stellen in ihrer empirischen Feldstudie fest, »dass der Alkoholkonsum als solcher gegenüber den Geselligkeitsbedürfnissen von Kneipenbesuchern eine relativ untergeordnete Rolle spielt«[66]. Oder noch prägnanter mit den Worten von Philipp Flesch: »Wäre Alkoholgenuß das primäre Ziel der Kneipenbesucher, könnten sie ebenso gut zuhause trinken.«[67] Das gegenseitige

---

61 Huber: »Die Erinnerungs-Kartografie der Provinz samt ›Es war einmal…‹«, S. 167.

62 Stanišić: Vor dem Fest, S. 92-93.

63 Vgl. hierzu Oldenburg, Ray: The Great Good Places: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangout at the Heart of a Community. Boston: Dacapo 1999.

64 In den *Schwarzwälder Dorfgeschichten* von Berthold Auerbach stehen das Wirtshaus und der Kirchgang in unmittelbarer Verbindung zueinander, vor allem die Wirtshäuser wie der Adler, die Krone, das Rößle etc. bilden zentrale soziale Räume des Gemeinschaftslebens: »Die Nachmittagskirche war vorüber, aus dem Adler tönte die Musik zu ihm [Aloys] herab. […]« (Auerbach, Berthold: Auerbach's Dorfgeschichten. Mannheim: Bassermann 1848. Hier: *Der Tolpatsch*, S. 22-23); »Beim Adler machte Alles Halt. Die Abendglocke läutete, die Burschen zogen ihre Mützen ab und sprachen ein leises Vaterunser; auch die Mädchen sprachen dasselbe leise, darauf machte ein Jedes das Zeichen des Kreuzes. Kaum war aber dies vorbei, so ging das Scherzen und Schäkern wieder los.« (Ebd.: *Tonele mit der gebissenen Zunge*, S. 95).

65 Uslar: Deutschboden, S. 367.

66 Dröge, Franz/Krämer-Badoni, Thomas: Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform. Frankfurt: Suhrkamp 1987, hier S. 30.

67 Felsch, Philipp: Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990. München: Beck 2016, S. 222.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erzählen, das die soziale Praxis in Wirtshäusern primär ausmacht, erfüllt nicht allein eine Unterhaltungsfunktion (in Bezug auf die Zuhörerschaft), sondern auch eine »primär sprecherseitige Funktion des Erzählens, die sowohl in der narrativen Rekonstruktion von Lebensgeschichten als auch in der Gelegenheitserzählung des Alltags […] zum Tragen kommt«[68]. Die Kneipengäste erzählen in der Gaststube sowohl Alltagsanekdoten als auch autobiografische Episoden. In *Vor dem Fest* berichtet die Figur Imboden in Ullis Garage von den entscheidenden Momenten seiner Biografie: dem Kennenlernen seiner inzwischen verstorbenen Frau (in einem Wirtshaus) und von der Verleugnung seines Vaters unter Androhung von Gewalt durch Dritte (ebenfalls im Wirtshaus).[69] Das Erzählen und Teilen seiner Geschichte in der Kneipen-Garage kann als eine heilende Praktik begriffen werden, die – im Kontext des Themas – als eine (säkularisierte) Beichte gelesen werden kann.

Neben der Arbeit an der eigenen Identität dient das Reden im Wirtshaus auch der Bildung von Gruppen und Gemeinschaften. Das Gasthaus sei, so Harald Neumeyer, Ort des Fremdenverkehrs und stehe somit an der Schwelle zwischen Eigenem und Fremdem. Tritt ein Fremder ein, soll ihm das Reden vermitteln, was das Eigene ist. Das Erzählen und die Kommunikation seien ebenso Grenzüberschreitungen wie der physische Eintritt in das Lokal: »Es schließt den Fremden ins Eigene ein.«[70] Diesen Mechanismus bezeichnet Neumeyer als »doppelte Inklusion«[71].

Demnach stellt das Wirtshaus prinzipiell einen Raum zur Verfügung, in welchem sich Fremde begegnen können; einen Raum zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Die Grade von Fremdheit – das hat die Analyse der Passagen gezeigt – sind jedoch zu diskutieren. Exklusion und Xenophobie werden gerade in Gegenwartsromanen thematisiert, die in Ostdeutschland handeln. Eine zweite Tendenz, die beschrieben wird, ist das durch Entwicklungen der Moderne[72] begründete Verschwinden von öffentlichen Räumen, in denen sich Fremde begegnen können. Öffentliche Plätze in Städten seien zwar öffentliche Räume, nicht jedoch zivile[73]; entweder seien öffentliche Plätze als Durchgangsräume nicht für ein Verweilen angedacht oder ausschließlich zu Konsumzwecken eingerichtet.[74] So findet beispielsweise an Supermarktkassen ein Gespräch statt, welches jedoch aus Gemeinplätzen besteht und einem Skript folgt, sodass Zygmunt Baumann von einer Redundanz der Interaktion spricht. Räume des Konsums

68 Renner, Karl Nikolaus/Schupp, Katja: »Mündliches Erzählen«. In: Matías Martínez: Erzählen. Ein Interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2016, S. 76-132, hier S. 80.

69 Vgl. Stanišić: Vor dem Fest, S. 57-60.

70 Neumeyer, Harald: »Rederaum Gasthaus. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Theodor Storms ›Der Schimmelreiter‹ und Wilhelm Raabes ›Stopfkuchen‹«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 52 (2011), S. 87-103, hier S. 89.

71 Ebd.

72 Adorno macht das kapitalistische System dafür verantwortlich, dass Gastlichkeit in Lokalen verschwinde. Vgl. Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschäftigten Leben. Frankfurt: Suhrkamp 1994, S. 150-152.

73 »Zivilität ist die Fähigkeit, um es noch einmal zu wiederholen, mit Fremden zu interagieren, ohne ihnen ihr Fremdsein zum Vorwurf zu machen oder sie zu nötigen, das, was sie zu Fremden macht, abzulegen und zu verleugnen.« Aus: Baumann, Zygmunt: Flüchtige Moderne. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 125.

74 Vgl. ebd., S. 115-116.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erzeugen temporäre Gemeinschaften ohne Differenzen: »Diese Gemeinschaft funktioniert ohne Verhandeln, ohne Deals, man braucht sich nicht einzubringen, nichts zu verstehen, muß keine Kompromisse eingehen.«[75] Die Kneipe, in der durchaus auch konsumiert wird, lädt jedoch zu einer längeren Verweildauer ein; die Gäste treten neben der Funktion des:der Konsumierenden auch in jener des:der Produzierenden auf. Sie ›produzieren‹ Atmosphäre, Geselligkeit und Unterhaltung.

Gerade im Mikroraum Dorf und vor allem in einer postmigrantischen Provinz wie Fürstenfelde, die Stanišić präsentiert, scheint ein identitätsstiftendes Aushandeln von Kompromissen jedoch erforderlich. Insbesondere das Wirtshaus als ziviler öffentlicher (Heimat-)Raum sei notwendiger als ein geografischer Herkunftsort, wie Frau Kranz sagt: »›Ein Getränk miteinander trinken an einem Ort, der dazu geeignet ist, das zählt im Leben mehr, als woher man kommt.‹«[76]

Das Wirtshaus wird als ein sozialer Raum hervorgehoben: Die Co-Präsenz in der Gegenwart und das mündliche Face-to-Face-Gespräch seien für die Dorfgemeinschaft wichtig, um dessen Bewohner:innen nicht auf eine vergangene Herkunft zu reduzieren. Mit dem Verlust der Wirtshäuser sei ein wesentlicher Raum des mündlichen Austausches verschwunden. Die Kirche der Erzählgegenwart verkommt auch in diesem Roman zu einem statischen Denkmal – einem Ort, der wie auch in *Deutschboden* keinen sozialen Raum darstellt. Gustav, der Glöckner, spricht gegenüber seiner Ehefrau ebenfalls Gedanken aus, die auf einen gesellschaftlich-kulturellen Bedeutungswandel schließen lassen:

> »›Dass etwas existiert und funktioniert, aber für niemanden einen Nutzen hat. Gegenstände, Geräte, ein ganzer Ort. Die Glocken. Dass die einfach nur noch sind. Früher, ach, früher. Früher haben die Glocken wichtigen Ereignissen Anfang und Ende gesetzt, haben vor Gefahren gewarnt, vor Feind und den Elementen. […] Nachts, in einer Welt, die nicht so übervoll mit Licht war, waren die Glocken ein Leuchtturm aus Klang für alle, die durch die Finsternis irrten: Hier, wo wir schlagen, schlagen lebende Herzen. Und heute? Glocken sind die akustische Erinnerung, dass die Kirche noch steht. Ein Weckruf, den niemand bestellt hat.‹«[77]

Mit dem Ende der rituellen Zeit, der Zeit der Feste, scheinen zunehmend beide Institutionen, Kirche und Kneipe, bedroht. Das Dorfzentrum, wie es in *Zwischen Kirche und Kneipe* besungen und in Der Bergdoktor präsentiert wird, befindet sich im Prozess der Umformung. Damit befinden sich zwei Orte, welche kulturhistorisch die Vorstellung von Landschaft und auch Heimat prägen, im Umbruch. Während diese Räume durch soziale Praktiken und nicht zuletzt über Exklusionen eine Gruppenidentität hervorbringen, bleibt die Frage nach neuen Räumen der Gemeinschaft unbeantwortet. Was das Schicksal von Kirche und Kneipe ebenfalls vereint, ist in den Romanen ähnlich angelegt: Mit der Modernisierung, Säkularisierung, dem Sektorenwandel und der Postmoderne ändert sich die Zeitstruktur. Der Alltag selbst wird zum Fest und es »erodieren immer mehr jene rituellen Räume, in denen spielerische, festliche Ausschweifungen

75 Ebd., S. 120.

76 Stanišić: Vor dem Fest, S. 93.

77 Ebd., S. 299.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

möglich werden, also Räume der Exzesse und Extravaganz, die sich vom profanen Alltag abheben«[78], so stellt es Byung-Chul Han fest. Das Titelmotiv des »Annenfestes« in *Vor dem Fest* wird zwar wiederkehrend in mittelalterlichen Dorfchroniken im Roman zitiert – Anlass und nähere Angaben zu dem Fest bleiben jedoch innerhalb des Textes nur spekulativ zu bestimmen.

Die Kneipenpassagen der Romane von Uslar und Stanišić dienen nicht dem Wiedererkennen des Bekannten, sondern bemühen sich (bei allen offensichtlichen stilistischen Unterschieden) um ein Verstehen der Strukturen und Räume, welche »der allgemeinen Sichtbarkeit entzogen«[79] sind. Während entsprechende Sequenzen in Der Bergdoktor Wirtshaus und Kirche als statische Orte präsentieren, stehen die zitierten Romantexte vielmehr in einer ethnografischen Linie, welche nach Strukturen und Dynamiken hinter der Folie des statischen Ortes fragt und sich dadurch mit einem Erkenntnisinteresse den (Menschen in) peripheren Räumen zuwendet. Im Falle des Ersteren sorgt das Gleichgewicht der Institutionen für eine Stabilisierung auf der Oberfläche und dient als Schauplatz für die Erlebnisse des Protagonisten, der nach seiner Heimkehr zwar ›wiedererkennen‹, nicht aber Fremdes ›erkennen‹ muss. Letztere Gegenwartsprosa interessiert sich vielmehr für eine Archivierung der (sozialen, zivilen) Räume ohne dezidiert Antworten auf deren Zukunft zu geben.

Während das Verschwinden der Räume an vielen Stellen thematisiert wird, scheinen diese in der literarischen Repräsentation Widerstand zu leisten, was unter anderem auch mit Heimat-Konzepten oder dem Bewahren einer Tradition zusammenhängen mag. So hat die Wirtin ein Schlusswort in Juli Zehs *Unterleuten* (2016): »Von der Theke her sagt Silke, dass es komisch sei, wie sich immer alles ändere und irgendwie trotzdem genau wie früher bleibe.«[80] Es bleibt offen, ob es hier um einen Status Quo geht (ob das Wirtshaus Märkischer Landmann weiterhin betrieben wird) oder ob vielmehr der Wandel selbst als Prinzip des dörflichen Lebens und seiner Räume gemeint ist. In Zehs Roman *Übermenschen* (2021) wird das fiktive Straßendorf Bracken in Brandenburg eingeführt, welches über eine Kirche und einen Dorfplatz verfüge, aber über »keinen Laden, nicht einmal einen Bäcker, und auch keinen Gasthof«[81]. Die Begegnung der Protagonistin Dora mit Gote, dem ›Dorf-Nazi‹, erfolgt über die unmittelbare Nachbarschaft. Eine Zusammenführung sämtlicher Dorfbewohner:innen erfolgt letztlich, als Gote eine tödliche Tumordiagnose erhält. Tom und Steffen, ein homosexuelles Paar, das Zielscheibe von Gotes Übergriffen ist, veranstaltet auf dem Dorfplatz ein Grillfest mit Umtrunk. Das Kapitel 44 trägt den Titel »Fest« und markiert ein sujethaftes Ereignis, da die Dorfbewohner:innen trotz der unterschiedlichen Hintergründe und Ansichten erstmals friedlich zusammenkommen: Feuerwehrmänner, alte Frauen, das homosexuelle Paar, der alleinerziehende Neonazi sowie die dazu gezogene Großstädterin. Der

78 Han: Vom Verschwinden der Rituale, S. 33.

79 Reinhardt: Die Kneipe als Generator emotionaler Erinnerungen, S. 110.

80 Zeh, Juli: Unterleuten. München: btb Verlag 2017, S. 635.

81 Zeh, Juli: Übermenschen. München: Luchterhand 2021., S. 77.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Strukturunterschied, der zwischen Stadt und Dorf besteht, wird an zahlreichen Stellen[82] formuliert und ist auch beim Fest ›das‹ Gesprächsthema:

> »Zwei Dörfer weiter hat die letzte Landarztpraxis geschlossen. Völlig unklar, wo die Alten jetzt ihre Diabetes-Rezepte herkriegen sollen. […] Einer erzählte, dass in den letzten Wochen drei Gasthöfe in der Umgebung dichtgemacht haben. ›Deshalb müssen wir am Lagerfeuer trinken‹, sagte ein anderer. ›Bis sie uns das auch verbieten.‹ ›Dann stehen wir zum Quatschen eben am Straßenrand.‹«[83]

Eine Antwort auf die offene Frage aus *Unterleuten* kann somit lauten: Der Status Quo bleibt nicht erhalten. Die Orte verändern sich. Die sozialen Räume und Feste schaffen es jedoch, in gewandelter Form weiterhin zu existieren, wobei die Gemeinschaften nur unter ›säkularisierten Vorzeichen‹ zusammenkommen. Die Kirchen bilden lediglich ein architektonisches Traditionszentrum der Dörfer, aber entsprechen nicht mehr der Pluralität und Diversität der Gemeinschaft. Was verschwindet (oder pandemiebedingt geschlossen werden kann), sind Orte – die sozialen Räume, die eine Kneipe beinhaltet, sind fluide und ortsungebunden; sie sind in Garagen (*Vor dem Fest*), auf Aral-Parkplätze (*Deutschboden*), auf Dorfplätze oder auch an den Straßenrand (*Unterleuten*, *Übermenschen*) verschiebbar. Die Veränderung der Topografie mag dazu führen, dass soziale Prozesse der Grenzziehung, Schließung und Verknüpfung neu formuliert und reflektiert werden. Räume der Moderne, die im Zeichen der sozialen Beschleunigung, der Vernetzung und Komplexität stehen, bleiben nicht wie in Der Bergdoktor in einer angedeuteten transatlantischen Ferne, sondern ›reisen mit‹ in die Provinz.[84] Das delokalisierte Subjekt könne, so Jürgen Joachimsthaler[85], in einem Selbst- und Weltschöpfungsakt Identität und ›Welt‹ selbst synthetisieren. Heimat könne so zu etwas Substanziellem werden, indem räumlich ungebundene Subjekte ihre eigene Räumlichkeit und die Fähigkeit des »Sich-Beheimaten-Könnens[s]« transportieren. Wenn Kirche und Kneipe infolgedessen eine Abwertung erfahren, mag dies jedoch nicht zuletzt eine Aufwertung des ›Dazwischen‹ bedeuten.

---

82 »Kaum zu glauben, dass sich ein stinkreiches Land Regionen leistet, in denen es nichts gibt. Keine Ärzte, keine Apotheken, keine Sportvereine, keine Busse, keine Kneipen, keine Kindergärten oder Schulen. Keinen Gemüseladen, keinen Bäcker, keinen Fleischer«. Zeh: Übermenschen, S. 218.

83 Ebd., S. 353.

84 In der achten Folge der 14. Staffel von Der Bergdoktor, »Alles anders« (TV-Ausstrahlung am 18. März 2021), nimmt der Plot die Wendung, dass Franziska Hochstädter, die Ex-Freundin Martin Grubers, mit dessen noch ungeborenem Sohn nach New York ziehen möchte. Die Begründung des Neuanfangs in den USA beinhaltet das Argument, dass Martin New York ja bereits kenne und jederzeit zu Besuch kommen kann. Martin stimmt schließlich mit den Worten »Irgendwie schließt sich damit ein Kreis« (01:24:30-01:25:00) zu. Inwiefern die transatlantische Metropole jedoch zum Schauplatz der Serie wird, bleibt vorerst offen. Zum Auftakt der 15. Staffel kann F. Hochstädter die Reise nach Amerika nicht antreten kann. Im Privatjet kommt es zu gesundheitlichen Komplikationen, sodass das Flugzeug umkehren muss.

85 Vgl. Joachimsthaler, Jürgen: »Text und Raum«. In: KulturPoetik 5 (2/2005), S. 243-255, hier S. 250-251.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ist das noch realistisch, glaubhaft, echt?
Zur Leerstelle des Heimatbegriffs und zum Archiv rassistischer Erfahrungen in *1000 Serpentinen Angst* von Olivia Wenzel

Gesine Heger

Einleitung

> »Wie sollte sie reagieren, wenn ich sie fragen würde, ob sie sich vorstellen könnte, dass ich natürlich erstmal nichts mit von weißen Polizisten hingerichteten Afroamerikanern zu tun habe und auch nichts mit Refugees auf irgendeinem Dach in Kreuzberg, dass ich aber am Ende des Tages doch mit diesen Menschen im Alltag mehr teile als mit ihr, meiner Großmutter«.[1]

In diesen wenigen Worten wird ein Grundproblem deutlich, welches das Leben der Erzählerin in Olivia Wenzels Roman *1000 Serpentinen Angst* (2020) maßgeblich beeinflusst. Weder ihre Familie noch die durch gemeinsame Erfahrung verbundene Gemeinschaft bieten eine Zugehörigkeitsgruppe, in der sich die Erzählerin völlig wiederfinden wollen würde oder könnte. Die mäandernde Bewegung, die die Erzählerin im Verlauf des Textes vollzieht, weist darauf hin, dass auch ein Ort, der ihr zugehörig wäre oder dem sie sich zugehörig fühlte, nicht einfach zu finden ist. Stattdessen: Erfahrungen von Rassismus, die die Frage nach Zugehörigkeit strukturieren, schärfen und immer wieder neu stellen. Einen beinahe provokant stereotypen Leseeindruck hinterlässt dann das Ende, in dem die Protagonistin in ihrer Schwangerschaft einen Fixpunkt findet, der die Unruhe der vorhergehenden Erfahrungen aufzuheben scheint. »Du wirst in diesem Moment […] wissen, dass du das Kind bekommen wirst […]. Dass du fähig sein wirst, es zu lieben, mit der Art von Liebe, die du für deinen Bruder bereithältst. […] Etwas, das damit einhergeht, eine neue, gesunde Angst in dein Leben zu lassen.« (336-337) Auf inhaltlicher wie auch formaler Ebene – die im Futur sprechende, eine sichere, erwartbare Zukunft behauptende Stimme deutet darauf hin – scheint sich hier eine Zugehörigkeit

1 Wenzel, Olivia: 1000 Serpentinen Angst. Frankfurt: Fischer 2020, S. 81. Im Folgenden unter Hinweis auf die Seitenzahlen direkt im Text zitiert.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einzustellen, die sich aus dem Wissen und Wollen um eine gute Zukunft für das eigene Kind ergibt.

Dieser Beitrag fragt nach der Verortung von *1000 Serpentinen Angst* im Heimatdiskurs. Zugrunde gelegt wird dafür ein Verständnis von Heimat, wonach dieser Begriff, der aufgrund seiner wechselhaften Geschichte und Inanspruchnahme von unterschiedlichen gesellschaftlichen und politischen Akteur:innen durchaus widersprüchliche Konzeptionen in sich vereint, nicht auf eine eindeutige Definition festgelegt werden kann. Stattdessen lassen sich verschiedene Komponenten ausmachen, die ein Begriffsfeld entwerfen, das geprägt ist von dem beständigen Versuch eben diesen Begriff festzulegen. *1000 Serpentinen Angst*, so meine These, knüpft an diese Diskussionen an, indem der Text das destruktive Potential eindeutiger Festlegungen des Heimatbegriffes vorführt. Der Text verhandelt hierzu den Heimatbegriff mit seinen diversen Komponenten, spielt durch die als Selbstreflexion der Erzählerin angelegte Struktur mit den Kategorien von Realität und Fiktion, Wahrheit und Lüge, und konfrontiert dadurch die Leser:innen mit ihren eigenen impliziten Erwartungen und Vorbehalten. *1000 Serpentinen Angst* erweist sich so gerade als Roman, der den Heimatbegriff für diejenigen auffächert, die ihn vielfach unhinterfragt für sich in Anspruch nehmen können, ohne sich dessen bewusst zu sein.

Heimat – Versuch einer Annäherung

Heimat ist, so lässt sich konstatieren, ein kontroverser Begriff, der sich nicht (mehr) auf einen essentiellen Begriffsgehalt reduzieren lässt.[2] Der Begriff wird aber einerseits immer wieder verwendet, um Grenzziehungen zu rechtfertigen, In- und Outgroups zu schaffen, und hat dabei andererseits mit den Unschärfen der Peripherie genauso Probleme wie mit der kulturellen inneren Dynamik, die einfache Zuweisungen häufig eben gerade nicht zulässt.[3]

Das in vielen Diskussionsbeiträgen erkennbare Verständnis des Begriffs läuft oft auf die enge Verbindung eines Menschen mit einem Land oder einer Region hinaus.[4]

---

2 Vgl. auch Hüppauf, Bernd: »Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung«. In: Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 109-140, hier insb. S. 109.

3 Martin Nies spricht deshalb von ›Heimat‹ als Semiosphäre im Sinne Jurij M. Lotmans und bemerkt dazu: »Im Unterschied zu Lotmans Konzept semantischer Räume, das er zur Analyse figuraler Transformationsprozesse in künstlerischen narrativen Texten entwickelt hat, kennzeichnet sich die Semiosphäre als Modell der Kulturbeschreibung und der Beschreibung kultureller Prozesse also durch eine innere Dynamik und potenzielle Heterogenität sowie durch gegebenenfalls Bereiche des Übergangs und der Hybridität in ihrer Peripherie.« Martin Nies: »›A Place to belong‹. Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ›Heimat‹ im Globalisierungskontext.« In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hg.): Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative. Berlin: Bachmann 2014, S. 165-180, hier S. 177.

4 Im DWDS wird ›Heimat‹ definiert als »Ort, Land, wo man geboren, wo man zu Hause ist, Vaterland«. Art.: »Heimat«. Auf: https://www.dwds.de/wb/Heimat (letzter Abruf 26.01.2022). Ähnlich auch der DUDEN: »Land, Landesteil oder Ort, in dem man [geboren und] aufgewachsen ist oder

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Von dieser ausgehend ist der Begriff der ›Heimat‹ in den letzten Jahren zunehmend in Kritik geraten, weil er in der Romantik derart mit den Begriffen ›Volk‹ und ›Nation‹ vermengt und nationalpatriotisch aufgeladen worden sei, dass er durch seine enge Verknüpfung mit Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Naturwüchsigkeit Wegbereiter für die Heimatschutzbewegung und letztlich auch für die nationalsozialistische Blut-und-Boden-Ideologie geworden sei.[5] Dass dies so eindeutig kausal nicht zutrifft, führt Susanne Scharnowski in *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses* aus.[6] Literaturgeschichtlich lässt sich erkennen, dass der ursprünglich mit einer sozialrechtlichen Stellung verbundene Begriff durch das Genre der Dorfgeschichte sehnsuchtsvoll aufgeladen wurde. Dieses bietet nostalgische Erinnerungstexte für die nach der Landflucht im 19. Jahrhundert nun oftmals unter prekären Bedingungen in den frühindustriellen Städten lebenden Menschen. Nicht leugnen lässt sich jedoch, dass der Begriff auch aufgrund seiner (Rezeptions-)Geschichte heute stark emotional aufgeladen ist.

Das wird auch sichtbar an den unterschiedlichen Gegenständen, die immer wieder als vermeintlicher Kern von Heimat vorgebracht werden: Klassischerweise sind das Orte und/oder Menschen, die als ›Heimat‹ aufgefasst werden. Sie ist dann entweder der Ort, in dem man geboren wurde oder aufgewachsen ist, die Stadt, das Land, oder aber die Familie, ob nun biologisch oder anderweitig begründet. Eng damit verknüpft sind kulturelle Produkte: die (Mutter-)Sprache, bestimmte Lebensmittel oder Gerichte,[7] Musik, Literatur, Kunst, Alltagsgegenstände, die oft mit wichtigen Personen oder Erfahrungen der Kindheit verknüpft sind. Heimat kann aber auch eine zeitliche Kategorie darstellen und dann beispielsweise die Kindheit meinen. Während all dies oft einen stark individuell-emotionalen Bezug hat, der gleichwohl in überindividuelle Entstehungsmuster eingebunden bleibt, zeugen Versuche, den Kern von Heimat stärker auf weniger emotional besetzte Gegenstände, sondern vielmehr auf sachliche Verwaltungsobjekte wie den deutschen Pass zu legen, auch davon, Heimat an objektiv eindeutig Bestimmbares zu binden. Peter Härtling weist jedoch auf eine Problematik solcher Zuweisungen hin, wenn er die Schwierigkeit des Begriffes für diejenigen aufzeigt, deren Lebensumstände sich etwa durch Krieg, Migration, den frühen Tod naher Verwandter oder existenzielle Konflikte im engen Familienumfeld fundamental verändert haben:

> »Heimat – das ist ein vertracktes Thema. Leicht läßt es sich anschlagen und ebenso leicht falsch spielen. Wie oft ist Heimat verraten worden von politischen Menschenfängern, wie oft wurde sie verhöhnt in billigen, sich anbiedernden Liedern und Geschichten. Im Grunde sollten wir ohne Beschwernis und Beschwerde über sie reden

sich durch ständigen Aufenthalt zu Hause fühlt (oft als gefühlsbetonter Ausdruck enger Verbundenheit gegenüber einer bestimmten Gegend). Art: »Heimat«. Auf: https://www.duden.de/rechtschreibung/Heimat (letzter Abruf 26.01.2022).

5 So zum Beispiel Schreiber, Daniel: »Deutschland soll werden, wie es nie war«. Auf: https://www.zeit.de/kultur/2018-02/heimatministerium-heimat-rechtspopulismus-begriff-kulturgeschichte/komplettansicht (letzter Abruf 26.01.2022).

6 Scharnowski, Susanne: Heimat. Geschichte eines Missverständnisses. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2019.

7 Vgl. hierzu beispielsweise Dogramaci, Burcu: Heimat – Eine künstlerische Spurensuche. Köln: Böhlau 2015, darin das Kapitel: »Heimat ist, wo man isst«, S. 132-136.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> können, denn schließlich hatten wir sie alle einmal. Ob wir sie noch haben, hat mit unserer individuellen und sehr häufig mit der Geschichte überhaupt zu tun.«[8]

Hier zeigt sich, inwiefern die Eigendefinition des Heimatbegriffes für das Individuum von dessen Entwicklung abhängig ist. Der Mensch kann nicht als von seiner Umwelt losgelöstes Wesen betrachtet werden. Gerade die Debatten um das ›Heimatministerium‹ oder die sogenannte ›Flüchtlingskrise‹ haben gezeigt, dass am Begriff Heimat unterschiedliche Wertvorstellungen und Erwartungshaltungen sichtbar werden und in Konflikt geraten.[9] Auch weil der Begriff in der heutigen Zeit verstärkt von politisch rechter Seite vereinnahmt zu werden scheint, wollen viele sich politisch eher links einordnende Menschen den Heimatbegriff aus dem eigenen Sprachraum bannen[10] oder aber ihn wenigstens neu besetzen.[11] So zeigt sich: Heimat ist, jedenfalls heute, kein neutraler Begriff mehr,[12] sondern ein politisiertes Konzept, zu dem man sich im Diskurs immer wieder verhalten muss. Besonders die Relationalität von Selbstbild und Fremdbild, die Relevanz von Zuschreibungen und die Erwartungshaltungen, die damit einhergehen, werden immer wieder deutlich.[13] »Man muss Heimat haben, um sie nicht nötig zu haben«[14], schreibt Jean Améry, und verweist damit auf die Machtverhältnisse, die solchen Diskussionen auch zugrunde liegt.

›Heimat‹ soll nun in dieser Arbeit als ein Diskursbegriff verstanden werden, der ermöglicht, Kristallisationspunkte, Konfliktlinien und Gemeinsamkeiten in diesem soeben skizzierten Themenfeld zu erkennen. Weil Literatur imstande ist, diese Begriffsfelder aufzugreifen, ›sichtbar‹ zu machen und Konflikte zu verhandeln, eignet sie sich sowohl als Medium und Ort der Austragung solcher als auch als für die Debatte relevantes Untersuchungsobjekt besonders gut. Sie hat in den letzten Jahren, die sich durch verstärkte Globalisierung und weltweite Vernetzung auszeichnen, auch Fragen

---

8 Härtling, Peter: Über Heimat. Ludwigsburg: Aigner 1982, S. 5.

9 Schreiber: »Deutschland soll werden, wie es nie war«. Siehe auch, in der Wortwahl deutlich polemischer: Lotte Laloire: »Ministerium der Schande«. Auf: https://www.neues-deutschland.de/artikel/1131465.heimatministerium-ministerium-der-schande.html (letzter Abruf 26.01.2022).

10 Schreiber: »Deutschland soll werden, wie es nie war«.

11 Saxer, Marc: »Linke Heimat«. Auf: https://www.ipg-journal.de/schwerpunkt-des-monats/heimat/artikel/linke-heimat-2614/(letzter Abruf 26.01.2022). Alternativ werden auch verwandte Begriffe – wie beispielsweise ›Zuhause‹ – dort stark gemacht, wo man auch den ›Heimat‹-Begriff erwarten könnte. Vgl. dazu beispielsweise das Lied »Zuhause« von Feine Sahne Fischfilet. Dem Lied sind im Video dokumentarische Filmszenen unterlegt und die Beschreibung teilt mit: »Aron Krause und sein Team wählen die dokumentarische Filmkunst, um auf eine nicht wertende und respektvolle Art und Weise die einfache, aber dennoch komplexe Grundaussage des Liedes: ›Jeder Mensch braucht ein Zuhause‹ eindringlich darzustellen. Die Bilder und Zeilen zeigen Realitäten von verschiedenen Menschen die verbinden, aufrütteln und berühren sollen.« Feine Sahne Fischfilet: *Zuhause* (2018, R: Aron Krause). Auf: https://www.youtube.com/watch?v=QmHTcxY0S8Y (letzter Abruf 25.02.2022).

12 Scharnowski betont, dass es auch nie ein solcher gewesen ist, vgl. Scharnowski: Heimat, S. 19-22.

13 Vgl. beispielsweise das Interview mit Ersan Mondtag: »Ich wollte nie der Türke sein«. In: Kristina Kara/Firat Kara (Hg.): Haymat. Türkisch-deutsche Ansichten. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 33-35, insb. S. 34.

14 Jean Améry: »Wie viel Heimat braucht der Mensch?« In: Ders.: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart: Klett-Cotta 1977, S. 82-113, hier S. 90.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Heimatverlustes verhandelt[15] oder Narrative des Heimholens bzw. Heimkehrens an Fixpunkte, bekannte Orte geschaffen, die Heimat als eine »Zugehörigkeit, derer man sich gar nicht entledigen kann«,[16] inszenieren. Was aber, wenn nun, wie es *1000 Serpentinen Angst* aufzeigt, diese »Zugehörigkeit« von Anfang an brüchig ist, weil die einfache Zuordnung zu einem Land, in dem man geboren wurde, nicht möglich ist, weil die Familiengeschichte kompliziert ist und der Alltag immer wieder von Ausgrenzungserfahrungen geprägt? Ähnlich ergeht es dem Ich-Erzähler in Saša Stanišićs Roman *Herkunft*. Dieser begibt sich angesichts einer transnationalen Familiengeschichte auf die Suche nach seinen Wurzeln. Anstatt heimatliche Attribute zu zelebrieren, wie dies im sogenannten ›Neuen deutschen Heimatfilm‹ geschieht, verweigert sich *Herkunft* einer eindeutigen Festlegung auf einen Kern von Heimat und verweist in der Unabgeschlossenheit der Suche stattdessen auf die prozessuale Dimension, Heimat angesichts sich verändernder Kontexte immer wieder neu denken zu müssen.

Die Festlegung auf einen spezifischen Heimatbegriff kritisieren Fatma Aydemir und Hengameh Yaghoobifarah im Vorwort der Aufsatzsammlung *Eure Heimat ist unser Albtraum* scharf:

> »›Heimat‹ hat in Deutschland nie einen realen Ort, sondern schon immer die Sehnsucht nach einem bestimmten Ideal beschrieben: einer homogenen, christlichen weißen Gesellschaft, in der Männer das Sagen haben, Frauen sich vor allem ums Kinderkriegen kümmern und andere Lebensrealitäten schlicht nicht vorkommen.«[17]

Der Heimatbegriff, der hier kritisiert wird, bezeichnet gerade nicht eine ganz persönliche, sich beständig neu justierende Antwort auf eine individuell erfahrene Zugehörigkeit, sondern impliziert vielmehr ein bestimmtes, quasi-normatives Verständnis von Heimat. *1000 Serpentinen Angst* kritisiert nicht einen speziellen Heimatbegriff, sondern stellt generell Festlegungen eines Heimatbegriffs infrage.

BIST DU SICHER? Ich bin nie sicher. (85)

Insbesondere im ersten Teil des Romans werden Erfahrungen der Erzählerin deutlich, die mit dazu beitragen, dass sie auf die Frage »WO BIST DU JETZT?« (12) nur mit »Ich befinde mich […]« antworten kann, also nur eine räumliche Lokalisierung vornimmt, wo auch ein metaphorisches ›an welchem Punkt deines Lebens stehst du gerade‹ erfolgen könnte. Auf die spätere Frage »WO IST DEIN PLATZ?« (32) erfolgt dann auch gar keine Antwort. Von Beginn des Textes an wird die eigene, auch metaphorisch verstandene, Ortlosigkeit ausgestellt: Einerseits geschieht dies durch eine Metapher, die die Erzählung der eigenen Geschichte rahmt. In dieser befindet die Erzählerin sich vor oder in einem Snackautomaten an einem Bahnhof. Kurze Szenen dieses Bildes sind

15 Vgl. Nies: »›A place to belong‹«, v.a. S. 169-173.

16 Ebd., S. 175, in Bezug auf Beispiele wie die Filme Marcus H. Rosenmüllers.

17 Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 9-12, hier S. 10.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

immer wieder zwischen längere Erzählpassagen gestreut, ohne dass deren chronologische oder auch näher räumliche Einordnung erfolgen würde. Ob es beispielsweise der gleiche Bahnhof ist, an dem auch der Bruder der Erzählerin gestorben ist, wird nicht explizit ausgeführt. Der Bahnhof als prototypischer Nicht-Ort im Sinne Marc Augés[18] verkörpert die Rastlosigkeit der Protagonistin, die sich im Laufe des Textes immer wieder deutlich zeigt und die in dieser Rahmung durch die Flucht in den Sicherheit verheißenden Snackautomaten gebändigt werden soll. Andererseits geschieht dies durch den Beginn der Handlung, an dem sich die Erzählerin in einem Flugzeug befindet, auf einer Reise, die sowohl die innerdiegetisch tatsächlich stattfindende Reise in die USA erfasst als auch die im Inneren der Erzählerin stattfindende Reise durch ihre Erfahrungen, Vergangenheit und Gefühle. Die USA-Reise macht die Diskriminierungserfahrungen in Deutschland gerade durch die Abwesenheit solcher in den USA sichtbar. Die Erzählerin ist erstaunt, dass sie dort eine Banane essen kann, ohne die Angst, dass jemand den Bezug zu einem Affen, Blow-Job oder zum prekären Zustand der DDR-Wirtschaft machen würde.[19] (vgl. 49) Die räumliche Distanz, die aber auch mit einer Distanz zum kulturellen Umfeld in Deutschland einhergeht, ermöglicht einen analytischen Blick. Während es hier die räumliche Distanz ist, lässt sich die Form des Textes als sprachliche Distanznahme lesen, indem der Modus der beständigen Auseinandersetzung mit einer fragenden Instanz einen Anlass für die Erzählerin bietet, um die eigene Biografie aufzuarbeiten. Wer oder was diese fragende Instanz ist, bleibt unklar. Die Fragen der Stimme schwanken zwischen den typischen Befragungen bei Aus- und Einreise in ein Land, (polizeilichen) Verhören, journalistischen Schlagzeilen und psychotherapeutischen Sitzungen, in denen iterativ Fragen gestellt werden, die immer wieder sprachlich-verspielt auf einen assoziativen Umgang mit Sprache hindeuten. Auf die, zumindest in Teilen, erfolgreiche Aufarbeitung der Erfahrungen von Rassismus deutet hin, dass die Stimme, welche die Erzählerin zunächst in zweiter Person Singular adressiert und diese deutlich vor sich herzutreiben scheint, im dritten Teil auch in der ersten Person Singular spricht, womit angedeutet wird, dass die Erzählerin das Befragen stärker selbst in die Hand nimmt. (vgl. z.B. 214-229 oder 282-289) Ob dieses ›Ankommen‹ in der Selbstbefragung eine Form der Heimatfindung in sich selbst darstellt, soll im Folgenden weiter erörtert werden.

Im Fokus des Romans steht zunächst die eigene Geschichte der Erzählerin: Ihr Leben ist geprägt von rassistischen Erlebnissen und der traumatisierenden Erfahrung, den Suizid des eigenen Bruders miterlebt zu haben. Sie ist Tochter eines Vaters aus Angola und einer Mutter aus der DDR, die in jungen Jahren als Punk rebellisch aufgetreten ist, und entspricht damit nicht der Norm einer westdeutsch-Weißen Mehrheitsgesellschaft.[20] Sie erlebt Gewalt auf offener Straße, »rechten Terror« (29) beim Seeausflug, hat Angst bei einem nächtlichen Camping in Polen mit Nationalisten. Immer wieder

18 Augé, Marc: Nicht-Orte. München: Beck 2010.

19 Die Erzählerin befindet sich in einem mehrheitlich von Schwarzen Menschen bewohnten Teil New Yorks, aber warum Sexismus dort keine Rolle spielen könnte, macht der Text nicht deutlich.

20 Über mögliche Parallelen zwischen der Diskriminierung Ostdeutscher und dem Rassismus gegen Schwarze aufgrund des Otherings, das beide Gruppen erführen, diskutieren Naika Foroutan und Jana Hensel in Die Gesellschaft der Anderen. Berlin: Aufbau Verlag 2020.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

berichtet die Erzählerin von gut gemeinten, aber dennoch rassistischen und deshalb oftmals schmerzenden Aussagen bis hin zu offen-feindlichem Rassismus. Das ist am Ende, auch durch die permanent in Kapitalschrift intervenierende Stimme, beinahe überwältigend, in jedem Fall: Viel. Sehr viel. Vielleicht zu viel für ein einzelnes Leben? Die Erwartbarkeit, mit der eine weitere schmerzhafte Erfahrung auf die andere folgt, treibt den Text ebenso voran, wie die fragende Stimme. Ist das noch realistisch, glaubhaft, echt?

Ganz explizit thematisiert der Text das auch selbst. »IRGENDWAS STIMMT AN ALL DIESEN ERZÄHLUNGEN NICHT.« (339) Während dieser Ausspruch einerseits die irritierte Rezipient:innenhaltung zu bestätigen scheint und auf eine selbst-reflexive Erzählstruktur, die die eigene Fiktionalität mitdenkt, hinweist, fällt die Doppeldeutigkeit der Aussage auf: Irgendetwas stimmt hier nicht – das kann nicht nur für die Authentizität und Glaubwürdigkeit, also den Status der Erzählungen gelten. Das kann sich ebenso gut auf die diegetische Ebene, und damit auf die erzählten Erlebnisse beziehen, in denen »irgendwas nicht stimmt«, nicht richtig gelaufen ist. Der Ausspruch verweist damit auf die gesellschaftlich-strukturellen Probleme, die den einzelnen Erfahrungen zugrunde liegen, ein fehlendes Bewusstsein für rassistische Handlungen bei einer nicht geringen Zahl von Personen, beispielsweise, oder ein ärztlich-psychologisches Versorgungssystem, bei dem es vergleichsweise wenige Menschen gibt, die konkret zu Rassismus arbeiten und deshalb auf entsprechende Probleme angemessen reagieren könnten. Deutlich wird dies durchgespielt in den drei Therapie-Besuchen der Erzählerin. Diese folgen im Text nacheinander, jeweils unterbrochen durch ein Kapitel, das eine Reaktion auf die dortige Erfahrung abzubilden scheint: So steht der erste Therapeut paradigmatisch für diejenigen, die die Relevanz der Vergangenheit für das gegenwärtige Problem rassistischer Vorkommnisse leugnen und eine fatalistische Position einnehmen: »Ich denke, Sie haben alles richtig gemacht. Aber Sie sind in unserem Land eben eine Minderheit.« (189) Darauf folgt die Beschreibung einer Partynacht mit viel Alkohol und Sex mit zwei unbekannten Männern, nach der die Erzählerin sich in ihrer Wohnung verkriecht und über Suizid nachdenkt. Die zweite Therapeutin steht für jene sich alternativ gebenden Menschen, die sich für weltoffen und aufgeschlossen halten, aber ihren eigenen Rassismus nicht sehen, geschweige denn hinterfragen wollen. (vgl. 194) Gefolgt wird dies von der Beschreibung verschiedener Erfahrungen von Alltagsrassismus, bei denen die Handlungen prinzipiell zwar allesamt gut gemeint sind, letztlich aber Rassismen reproduzieren und für die Erzählerin schmerzhaft sind. (vgl. 195-197) Daraufhin sucht die Erzählerin im Netz nach »Therapeut*innen of colour« (198), erhält aber keine Ergebnisse. Stattdessen sammelt das folgende Kapitel ein imaginiertes »Archiv […], das alle Berührungen der Haut gespeichert hätte«. (200) Durchgespielt werden hier verschiedene Optionen des Umgangs mit den Erfahrungen, die, so zeigen es die angeschlossenen Kapitel, für die Erzählerin allesamt nicht möglich sind: Realitätsflucht bringt nur neues Leid, die Aufarbeitung schmerzhafter Erlebnisse verbleibt als bloßes ›re-visiting‹ der Vergangenheit, und in diesem Status des Allein-Gelassen-Fühlens bleibt nur die Sehnsucht danach, dass jemand »nachfühlen« (199) könnte, wie es ihr ergangen ist, so wie die Erzählerin ihren eigenen Berührungen nachfühlen kann.

Erst die dritte Therapeutin, die der Erzählerin von einer Freundin empfohlen wird, scheint eine Veränderung mit sich zu bringen. »[N]ach einer intensiven Sitzung« ist die

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erzählerin »verheult und erleichtert« (201), und das darauffolgende Kapitel verzeichnet weder Realitätsflucht noch schmerzhafte Erlebnisse, sondern zeigt, wie eine Auseinandersetzung mit all dem stattfindet, das nicht stattgefunden hat. Über ein »Negativ-Archiv aller Berührungen« (205) gelingt es ihr, die nicht realisierten Potentiale aufzuarbeiten: Einerseits werden dort ›angenehme‹ Nicht-Berührungen aufgelistet, die aber gerade dadurch die Möglichkeit eröffnen, sich all den nicht erfolgten Berührungen zu widmen, die ihr gefehlt haben. Der zweite Teil des Textes, unter dem Titel »picture this« (125), erschafft so ein Panorama der Gefühlswelt einer von Rassismus betroffenen jungen Frau, die versucht, aus dem eigenen Angstzustand herauszukommen.

Es geht hier letztlich um die Doppeldeutigkeit der Frage »BIST DU SICHER?« (85) Einerseits kann diese darauf abzielen, den Wahrheitsgehalt des Erzählten zu hinterfragen, auch in Form einer therapeutischen Hinterfragung: »Bist du dir sicher?« fragt dann danach, wie akkurat die Erinnerung, die Beurteilung der Situation ist, oder aber, ob das, was erzählt wird, wahr ist, authentisch, keine Lüge. In dieser Hinsicht spielt der Text immer wieder, auch explizit, mit Grenzverwischungen zwischen innerdiegetischer Authentizität und bewusst ausgestellter Fiktion, zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen Wahrheit und Lüge. »WIRKLICH? Nein. Ich bin immer noch in New York.« (50) Oder aber »Ich sage, dass ich mir nichts von alldem ausgedacht habe.« (15) Wie leicht die Frage jedoch in die andere Bedeutung kippen kann, zeigt die schon zitierte Stelle:

> »Würde ich hier oben einen Terroranschlag verüben, wären die zwei als Erstes dran. EINEN TERRORANSCHLAG? Das meine ich nicht ernst. BIST DU SICHER? Ich bin nie sicher. Für mich ist es wahrscheinlicher, beim Spazierengehen an Brandenburger Seen von drei Nazis krankenhausreif geprügelt zu werden, als mitten in New York oder Berlin, irgendwo in der U-Bahn oder einem gemächlich kreisenden Restaurant, Opfer eines islamistischen Anschlags zu werden.« (85)

Dieses Möglichkeitspostulat ist es nämlich andererseits, welches das Verhalten der Erzählerin immer wieder leitet. Trotz des Wissens um die Unwahrscheinlichkeit eines terroristischen Akts, ist es genau die Angst vor einem solchen, die sie am Flughafen dazu verleitet, der Polizei einen Mann zu melden, der sich »eine Art Plastikgürtel mit einer merkwürdigen Ausbuchtung um die Hüfte« (25) schnallt. Während ein solches Erlebnis an Erfahrungen anknüpft, die Weiße Menschen ebenfalls kennen, entstammen ihre späteren Angsterfahrungen überwiegend ihrer Erfahrung als Schwarzer Frau. Die Angst vor »rechtem Terror« (29) durch Menschen mit Hakenkreuz-Tattoos entstammt der Erfahrung, dass eine neonazistische Einstellung oftmals mit rassistischen Positionen einhergeht. Die Angst, die sie aufgrund der Männer verspürt, die sie und ihre Begleiter:innen in Polen ausfragen, kann ihr dann auch nicht der deutsche Ausweis nehmen, den die Männer kontrollieren und zu akzeptieren scheinen. Der Pass als Heimat stiftend?[21] Das Gefühl des Bedroht-Seins, weil sie als fremd und ›ausländisch‹ wahr-

21 Dem steht kontrastierend die Ausschließung als ›nur‹ »Passdeutsche« durch neurechte Gruppen gegenüber, vgl. dazu Sanyal, Mithu: »Zuhause«. In: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 101-121, hier S. 103. Bülent Kullukcu, unter anderem als Regisseur und Musikproduzent tätig, betont, dass für ihn der deutsche Pass kei-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genommen werden könnte, sogar im Ausland, verändert auch das Ausweisdokument nicht. »In dieser Hinsicht bist du weiß. […] Wegen deines Ausweises«, (215) heißt es später, womit deutlich wird, dass der Ausweis zwar Privilegien mit sich bringt, aber die Frage nach einer eindeutigen Zugehörigkeit nicht klärt. Die Frage, ob ihr Herkunftsland sicher sei, beantwortet sie mit einer Gegenfrage: »Nach welchen Kriterien?« (17) Heimat als das Land der Herkunft und Heimat als der Ort, an dem man sich sicher fühlen kann, stehen hier unversöhnlich einander gegenüber.

Aus dieser Unsicherheit heraus entwickelt die Erzählerin eine Angststörung. (vgl. 150) »Es gibt jetzt Angst, zu jeder Zeit, der Psychiater kann sie mir nicht nehmen. Wie auch, sie ist ungreifbar«, (138) heißt es dann, und diese ungreifbare Angst bezieht sich auch darauf, dass die Erlebnisse selbst ungreifbar sind. Genau wie das Wissen um die Unwahrscheinlichkeit eines Terroraktes die Angst davor nicht völlig aufhebt, kann ihre privilegierte Stellung ihr nicht die Angst vor dem Alltag nehmen. Sasha Marianna Salzmann beschreibt, wie Gewaltdynamiken, in denen Angegriffene keine Unterstützung von Dritten erhalten, Verletzungen verursachen, die die Angegriffenen in ihrem Grundvertrauen erschüttern.[22] Das trifft auf die Erzählerin zu, die sich, im Erwachsen-Werden ihres eigenen Ortes nicht mehr versichern kann. In einer früheren Situation tritt ihre Mutter für sie und ihren Bruder ein (vgl. 269), aber mit zunehmendem Alter wird sie stärker auf sich selbst zurückgeworfen. Familie als Heimat – das ist ein wichtiges Moment, das auch in späteren Jahren noch nachwirkt: Das Gefühl, aufgehoben zu sein, das die Erzählerin mit Kakao und Wiener Würstchen bei den Großeltern verbindet (vgl. 68), scheint den Fokus auf »Schweinerindswurst im Teigmantel« und »Kokosschokoriegel« (9) im Automaten mit zu beeinflussen. Im Hinblick auf ihre Selbstfindung kann es aber keine dauerhafte Sicherheit bieten. »Ich weiß in ihrer [der Mutter] Gegenwart einfach nicht, wer ich bin.« (255) Zu den Fragen wie: »*was mache ich hier?*« (109) oder »WAS WILL ICH DANN HIER?« (227) gesellt sich in der Folge die Reflexion über die Relevanz dieser Ortssuche: »HERKUNFT. WIESO IST DAS SO WICHTIG?« (48) Die Erzählerin reagiert darauf, indem sie von der Erfahrung des Bananenessens, bei der sie sich nicht kategoriell eingeordnet fühlte, erzählt. Die US-amerikanische Dichterin Maya Angelou schreibt: »The ache for home lives in all of us, the safe place where we can go as we are and not be questioned.«[23] Insofern lässt sich auch die provokante Frage »WIE VIEL MEHR AN NORM BRAUCHST DU NOCH?« (82), der sich die Erzählerin ausgesetzt sieht, als sie reflektiert, dass ihre Großmutter vermutlich keine Ahnung habe, »was es bedeutet, keinen Ort zu kennen, an dem man selbst die Norm ist« (ebd.), beantworten: So viel, bis sie nicht mehr als ›anders‹ oder ›fragwürdig‹ gebrandmarkt wird, und das heißt letztlich: Keine Normierung ihrer Person durch andere mehr. Deutlich

ne Zugehörigkeit bestimme, sondern eben die Weltoffenheit ermögliche, die ihn als international tätigen Künstler auszeichne: »Als Musiker mit einem türkischen Pass international unterwegs zu sein, hat genervt. Mit einem deutschen Ausweis geht es einfach schneller durch die Grenzkontrollen.« Interview mit Bülent Kullukcu: Integration ist Aufgabe des Gastgebers. In: Kristina Kara/Firat Kara (Hg.): Haymat. Türkisch-deutsche Ansichten. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 71-76, hier S. 75.

22 Vgl. Salzmann, Sasha Marianna: »Sichtbar«. In: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 13-26, hier S. 21.

23 Maya Angelou: All God's Children Need Travelling Shoes. London: Virago 1986, S. 196.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird hier, dass sich eine solche Selbstverständlichkeit nicht kaufen lässt. Olga Grjasnowa beginnt ihren Essay *Privilegien* mit den Worten: »Eines der größten Privilegien im Leben ist es, selbst zu entscheiden, wer man sein will.«[24] Entsprechend heißt es im Roman: »Ich habe mehr Privilegien, als je eine Person in meiner Familie hatte. Und trotzdem bin ich am Arsch.« (47)

»BEGREIFST DU DEN GEDANKEN, DASS ALLES, WAS ICH DIR ERZÄHLE, IN EIN EINZIGES LEBEN PASST?« (341)

Ist das der Versuch, rassistische Erfahrungen für nicht Betroffene zu veranschaulichen? Die Fähigkeit von Literatur, fremde Erfahrungen nicht nur zu veranschaulichen, sondern erfahrbar zu machen oder zumindest eine Annäherung zu ermöglichen, machen sich viele Texte zunutze, die die Stimmen derer, die im dominanten Diskurs oft nicht oder nicht ausreichend zur Sprache kommen, literarisch verarbeiten. Auch *1000 Serpentinen Angst* scheint dies anzustreben. So heißt es im Missy-Elliot-Zitat, das dem ersten Teil vorangestellt ist: »Hush your mouth, silence when I spit it out/In your face, open your mouth, give you a taste.« (7) Teilhaben lassen an dem, woran man selbst leidet, indem die eigenen Erfahrungen vermittelt werden. Das scheint auch die Erzählung von einem benachbarten polnischen Mann nahezulegen: Erst nachdem die Erzählerin von seiner Leidgeschichte erfährt, weicht der Ekel angesichts seines laut hörbaren Hustens immer mehr dem Mitgefühl. (vgl. 178) Die narrativ aneinandergereihten Erlebnisse von Rassismus und Diskriminierung erlangen demnach vor allem rezeptionsästhetisch Bedeutung, indem sie Nachvollziehbarkeit und Nachfühlbarkeit ermöglichen. Im Bild des Missy-Elliot-Zitats bleibend verweist der Text aber auch auf die nicht ganz ungefährliche Beschäftigung mit fremden Erfahrungen: Am Flughafen niest der Erzählerin ein Kind in den Mund (»open your mouth, give you a taste«) und prompt kommen ihr alle die Kinderkrankheiten in den Kopf, die sie womöglich noch nicht durchgemacht haben könnte. (vgl. 226)

Die Aneinanderreihung der Erlebnisse hat aber auch die rezeptionsästhetische Funktion, die impliziten Erwartungen der Leser:innen offenzulegen. So heißt der erste Teil von *1000 Serpentinen Angst* »points of view« (5) und bezieht sich damit schon in der Zwischen-Überschrift auf eine Vielzahl (hier: Perspektiven, Blickpunkte), die textuell gesammelt wird. Der Text verhandelt so rassistische Erfahrungen in Deutschland in Form eines ausformulierten Paradigmas. Vergleichbar mit der von Moritz Baßler untersuchten Archivierung in Pop-Romanen[25] ›ver-sammelt‹ *1000 Serpentinen Angst* eine Vielzahl rassistischer Erfahrungen. Der gesamte Roman lässt sich somit auch als ein Sammelbecken für den Diskurs der Gegenwart über Rassismus in Deutschland verstehen. Was eine solche Erkenntnis für die Rezeption des Romans bedeutet, reflektiert der Text selbst: »BEGREIFST DU DEN GEDANKEN, DASS ALLES, WAS ICH DIR ERZÄHLE, IN EIN EINZIGES LEBEN PASST?« (341) heißt es gegen Ende des Textes,

24 Grjasnowa, Olga: »Privilegien«. In: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 130-139, hier S. 130.

25 Vgl. Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dann, als die Erzählerin offenbar die fragende Stimme selbst übernommen hat. Das ist als selbstreflexive und zugleich an die Leser:innen gerichtete Frage zu verstehen, ob diese Häufung von rassistischen Erfahrungen in einer einzigen Person als Möglichkeit anerkannt und nicht relativierend verharmlost wird. In diese Richtung formuliert auch Enrico Ippolito: »Sie hatten recht, ihm ging es gut. Er erfuhr im Gegensatz zu anderen keine körperliche Gewalt. Erst viel später erkannte er: Rassismus ist kein Wettbewerb, der sich in Kategorien aufteilen lässt wie Auf-die-Fresse-Kriegen und Nicht-so-schlimm.«[26] Der Roman wendet sich gegen solche relativierenden Positionen, indem hier eine Vielzahl an Erfahrungen von Rassismus in einer einzigen Person kulminieren und so nicht einzelne Personen aus dem Diskurs ausgegliedert werden können, weil ihnen die Relevanz ihrer Erfahrungen abgesprochen würde. Vor den Leser:innen entsteht dabei eine Figur, die sich selbst immer wieder in Frage stellt – beispielsweise als sie sich dem Vorwurf der ständig intervenierenden Stimme aussetzen muss, sie habe sich »tagelang vorgegaukelt, Teil einer schwarzen Community zu sein« (311) – und zugleich über ihre Erzählung den Anspruch geltend macht, gehört zu werden.

1000 Serpentinen Angst führt vor, wie die identitätsstiftenden eigenen ›tatsächlichen‹ Erfahrungen immer wieder gefolgt werden von Angstzuständen, die sich teils als situativ unbegründet herausstellen, sich als ›bloße‹ Imaginationen und Träume zeigen. Gleichwohl zeigt der Roman, wie sich diese aus Erfahrungen der Unsicherheit und Verletzlichkeit in tatsächlich stattgefundenen rassistischen Ereignissen speisen, auch wenn diese zum Teil nicht als solche intendiert waren. »IMMER WIEDER DIESE GESCHICHTEN, IN DENEN DIR ETWAS PASSIERT, ABER LETZTLICH DOCH NICHT. […] Das Problem ist doch nicht, dass die Dinge, die ich erzähle, sich wiederholen. SONDERN? Dass diese Dinge selbst sich wiederholen […].« (270-271) Der Roman zielt hier somit auf zweierlei ab: Einerseits auf die relativierenden Positionen von oftmals nicht Betroffenen, wonach der Rassismus ›hier‹ doch nicht so schlimm sei wie ›dort‹ – typischerweise der Verweis auf Südafrika während der Apartheid, oder die USA bis heute, ein Versuch, die eigenen Probleme durch Verweis auf andere Länder auszulagern – andererseits auf diejenigen Reaktionen, wonach das alles ›doch schon bekannt‹ sei, und warum das denn immer wiederholt werden müsse. Die dialogische Struktur schafft dabei das Gefühl von Gegenwärtigkeit – der Roman widersetzt sich der Rezeption als einer Geschichte, die man nach Beendigung des Buches zur Seite legen kann. Die Erzählerin und ihre innere Stimme stehen typographisch durch den aufdringlichen Kapitaldruck mitten im Raum.

Dieser »klebrige[ ] Ball von Atemluft« (349)

Anstatt eine individuelle, authentisch-autobiographisch erscheinende Erzählung zu bieten, liefert *1000 Serpentinen Angst* einen selbstreflexiven Text, der danach fragt, wie rassistische Erfahrungen rezipiert werden. Der Roman kreist dabei permanent um

26 Ippolito, Enrico: »Beleidigung«. In: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 82-100, hier S. 85.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Frage des der Erzählerin eigenen Ortes und damit letztlich um den Begriff der ›Heimat‹. Er zeigt hier die vielfältigen Bezüge auf, die sich bei »der Ausbildung persönlicher Identität [in Verbindung] mit Nationalgefühl, Hautfarbe und Besitzdenken« (281) ergeben. Dass diese Phänomene irgendwie zusammenhängen, ist nicht neu, aber darum geht es auch nicht: »Das Problem mit Klischees ist nicht, dass sie nicht stimmen. SONDERN? Sie stimmen ziemlich oft. Das Problem ist, dass sie immer wieder nur dieselbe, die eine Perspektive beschreiben.«[27] (42) Das erfährt die Erzählerin selbst: Während eines Besuches in Angola wird ihr bewusst, »wie absurd die Dominanz der US-amerikanischen Popkultur ist und dass diese Dominanz auch problematisch ist.« (148) Die Form des Textes, in der jeder Aussage direkt eine Gegenfrage folgt, Fragen oft unbeantwortet bleiben, paradigmatische Therapeut:innen-Figuren kontrastiert werden und die Erzählerin immer wieder auch ihre eigenen Wertungen infrage stellen muss (vgl. z.B. 202), lässt sich daher als formale Umsetzung eines solchen Perspektivwechsels verstehen. Indem die Beständigkeit von Aussagen im Hinblick auf ihren Wahrheitsgehalt permanent unterminiert wird, irritiert der Text und verhindert so die Festlegung auf Eindeutigkeit in einem Diskurs, in dem Eindeutigkeit immer wieder zu Diskriminierungen führt. So lässt sich auch das Zulaufen auf den Zielpunkt Mutterschaft verstehen: Während die Erzählerin zwar einerseits berichtet, dass sie sich »weicher als sonst fühlt, irgendwas scheint sich zu lösen« (282), während sie sich langsam positiv ihrer Schwangerschaft zuwendet, wird ein solches stereotypes Frauenbild, das die Bestimmung in der Mutterschaft findet, auch wieder in Frage gestellt: »WÄRST DU ENTTÄUSCHT, WENN SICH MEINE SCHWANGER- UND MUTTERSCHAFT ALS ECHTE, VÖLLIG ›UNAMBIVALENTE‹ LÖSUNG FÜR ALL MEINE PROBLEME HERAUSSTELLEN WÜRDE?« (341) Indem hier gerade offengehalten wird, ob die Schwangerschaft einen solchen Ruhepol bietet, wird weder das klassische Mutterideal noch eine radikal-feministische Position, wonach eine solche Vorstellung den feministischen Idealen widerspräche, bestätigt – aber beides eben auch nicht abgelehnt. Ein solches Erzählverhalten ermöglicht der Erzählerin, flexibel zu bleiben, was insbesondere im Vergleich mit ihrer Großmutter deutlich wird; zugleich zeichnet sich die intensive Auseinandersetzung mit sich selbst als Gegenpol zur Flucht ihrer Mutter aus: »DU HAST DICH AN DIESELBE STELLE GESETZT. Ja. DEINE GROSSMUTTER HAT SICH AN DIESELBE STELLE GESETZT, EIN LEBEN LANG. […] DEINE MUTTER HAT SICH AN KEINE STELLE GESETZT.« (93-94) Ihre Großmutter kann sich von ihren rassistischen Gedankenstrukturen nicht lösen (vgl. 183) und auch die Begegnung mit dem Vater der Erzählerin ändert daran nichts – womit der Text die naive Idee, Rassismus ließe sich allein dadurch erledigen, dass Menschen unterschiedlicher Herkünfte, Ethnien, Kulturen o.ä. aufeinandertreffen, als nicht realisierbar verwirft. Ihre Mutter wiederum kann sich aus ihrer Erfahrung mit Überwachung in der DDR nicht lösen und flieht in ein abgelegenes Haus, in dem Handys – »Peilsender« – verboten sind. (246) Die Erzählerin kann dieses Erbe nicht ignorieren – ist ihm aber auch nicht unterworfen. »WO KOMMST DU HER? Ich komme –« (32) Die eindeutige Festlegung auf einen Herkunftsort – in Verbindung mit den dann damit verknüpften

27 Vgl. dazu Ngozi Adichie, Chimamanda: »The Danger of a Single Story«. [Ted Talk]. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg (letzter Abruf 26.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Assoziationen und Konnotationen – wird hier kontrastiert mit der offen gehaltenen Aussage »Ich komme«, die sich entweder als Unmöglichkeit einer einfachen Antwort oder aber als in die Zukunft offene Bewegung lesen lässt. Eine solche offene Bewegung wird auch den Leser:innen abverlangt: »der zweck des rätsels ist, dir auf die nerven zu gehen, dich zu verwirren, das ist alles. du sollst glauben, es gäbe eine antwort, und das macht dich irre. nur darum geht's. aber es gibt keine richtige antwort.« (122-123)

Wenn die Erzählerin dann ganz am Ende ihren Atem in einer Kaugummiblase verschließt und darauf hofft, dass dieser »klebrige[…] Ball von Atemluft« (349) einem Marienkäfer eine Verschnaufpause ermöglichen könnte, dann verlässt sie einerseits in Form ihrer Stimme den Snackautomaten, in den sie sich zurückgezogen hat.[28] Zugleich zeigt sich in diesem Bild, das gleichzeitig Kaugummi- und Seifenblase evoziert, aber auch die Dialektik des Romans symbolisch verdeutlicht: Ausruhen ist nötig, aber es heißt eben auch am Kaugummi kleben bleiben, während gleichzeitig die Flüchtigkeit der Seifenblase auf die fehlende Sicherheit jeglicher, scheinbar als ›richtig‹ gesetzter Aussagen verweist. Die Leerstelle Heimat, um die die Erzählerin kreist, wird damit nicht gefüllt. Indem der Roman auf die Problematik eindeutiger Setzungen verweist, positioniert sich *1000 Serpentinen Angst* aber gleichwohl in diesem Diskurs, und setzt normierenden Begriffsverständnissen die Notwendigkeit eines solchen dialektischen Verständnisses von ›Heimat‹ entgegen.

28 *Your silence will not protect you* heißt ein Essayband von Audre Lorde, der die destruktive Kraft von (selbst) auferlegtem Schweigen thematisiert, und den Sasha Marianna Salzmann in ihrem Aufsatz im Sammelband *Eure Heimat ist unser Alptraum* erwähnt. »Der einzige Weg, der verhindert, dass das, was man ist, gegen einen verwendet wird, sei das Sprechen über sich, bevor es andere tun.« Sasha Marianna Salzmann: »Sichtbar«, S. 13.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Politisch wird's im heimischen Wald
Natur- und Landschaftsdarstellung bei Andreas Gabalier

Gesa Allerheiligen

Mit »14 Aussagen über Andreas Gabalier, die zeigen, wer er wirklich ist«[1] überschreibt das Vice-Magazin im Februar 2019 einen Artikel, der die Kritik um die Person und das Werk des selbsternannten »Volks-Rock-'n'-Rollers«[2] Andreas Gabalier überblicksartig zusammenfasst. Im selben Monat lässt Spiegel-Online den Historiker und Literaturwissenschaftler Michael Fischer, einen »Experten für Nazi-Liedgut«[3], einige Liedtexte Gabaliers analysieren.[4] Bereits fünf Jahre zuvor konstatiert die taz: »Wer beim ›Volks-Rock-'n'-Roller‹ genauer hinhört, bemerkt, dass es jenseits der harmlosen Nostalgie und Liebe zum Dorf auch um Blut-und-Boden-getränkte Ideologie und rigide Identitäten geht, völkische wie sexuelle.«[5] Die folgende Untersuchung erörtert ebendiese Neben- und Untertöne, die ›zwischen den Zeilen‹ zu vernehmen sind: Bei flüchtigem Hinhören besingt Gabalier die malerische Landschaft seiner Heimat in zahlreichen Texten idealisierend und euphemistisch. Doch zugleich eignen sich diese vorgeblich harmlosen Heimat-Konstrukte ideal für rechtspopulistische Zwecke und zur Vermittlung ei-

1 Bartos, Patricia/Benkeser, Christoph: »14 Aussagen von Andreas Gabalier, die zeigen, wer er wirklich ist«. Auf: https://www.vice.com/de/article/bjqmw3/rechts-aussagen-von-andreas-gabalier-politische-einstellung-des-volks-rock-n-rollers (letzter Abruf 26.01.2022).

2 Das fast gleichnamige Album (2011) erscheint unter dem Titel *VolksRock'n'Roller*. In diesem Beitrag wird jedoch eine Schreibweise verfolgt, die näher an der deutschen Orthografie bleibt, somit werden entsprechende Bindestriche eingefügt.

3 Röhlig, Marc: »Was ein Experte für Nazi-Liedgut zu Andreas Gabaliers Texten sagt«. Auf: https://www.spiegel.de/panorama/ist-andreas-gabalier-rechts-experte-fuer-nazi-liedgut-analysiert-seine-texte-a-7c6cbf73-b4f2-4505-95d3-78160bd56e53 (letzter Abruf 26.01.2022).

4 Anlass zur medialen Diskussion Gabaliers war die geplante Verleihung des Karl-Valentin-Ordens durch eine Münchner Faschingsgesellschaft. Noch bevor Andreas Gabalier zur Kritik Stellung nahm, verteidigte der damalige Vorsitzende der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ), Heinz-Christian Strache, über Facebook Gabalier als »andersdenkenden Kunstschaffenden«; o.A.: »Wirbel um Auszeichnung. Strache verteidigt Gabalier«. Auf: https://www.nachrichten.at/kultur/wirbel-um-auszeichnung-strache-verteidigt-gabalier;art16,3096651#kommentarArt__outer (letzter Abruf 26.01.2022).

5 Brandstetter, Markus/Manhartseder, Sandra: »Hits mit Blut und Boden«. Auf: https://taz.de/Volks-Rock-n-Roller-Andreas-Gabalier/!5038525/ (letzter Abruf 26.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nes antiquierten und sexistischen Frauenbilds. Anhand derjenigen Liedtexte, die Tiernamen oder Landschaftsformationen prominent im Titel tragen, wird exemplarisch untersucht, wie die unpolitische Landschaftsbeschreibung mit der Rückbesinnung auf konservative Normen oder ein regionales Identitätsempfinden[6] verbunden wird.

Wer den »Volks-Rock-'n'-Roller« und seine Konzerte lediglich als massentaugliches Spektakel in Tracht versteht, übersieht die »sehr machtvolle Projektionsfläche«[7], die Gabalier allein mit der Forderung nach einem konsequenteren Vertreten der eigenen Meinung[8] schafft, etwa im Titel *A Meinung haben*[9], in dem Zweifel an der Zukunftsfähigkeit der »neue[n] Zeit, [des] neue[n] Land[es]« [3][10] geäußert werden. Es wird die Figur eines Einzelnen inszeniert, der »aufsteht und sagt, was er so denkt« [22] – eine Bezugnahme auf das populistische Narrativ des ›Das wird man ja noch sagen dürfen‹. Welche Meinung das ist, bleibt auf ambivalente Weise einerseits offen, andererseits ist sie durch die Assoziation mit völkischen Begriffen, ideologisierten Weltbildern und konservativen Ängsten bereits vorgeformt. Diese als harmlose Schlageridylle in der Steirischen Landschaft inszenierte Welt des »Volks-Rock-'n'-Rollers« schafft so »eine Echokammer für Rechtspopulismus«[11], die zwar provoziert, jedoch an jeder Stelle dementierbar bleibt.

Obwohl sich der Begriff als »außerordentlich wertgeladen und noch dazu unpräzise«[12] erweist und eine eindeutige Einordnung als rechtspopulistisch schwierig sein kann,[13] treffen – neben den Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten, den Provokationen und Dementis in Verbindung mit massentauglicher Heimatliebe[14] – mehrere den Begriff ›Populismus‹ definierende Merkmale auf Gabalier und seine Texte zu. In populistischen Beiträgen wird eine katonische Trennung zwischen dem sogenannten »Volk« und einer nicht näher bestimmten »Elite« postuliert.[15] Dass auch das »Volk« nicht näher spezifiziert und als Einheit ohne Interessensgegensätze inszeniert wird, führt zu einer

6 Vgl. Schütz, Wolfgang: »›So funktioniert der Populismus von Andreas Gabalier‹ [Interview mit Jens Wietschorke]«. Auf: https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Interview-Kulturforscher-So-funktionier-der-Populismus-von-Andreas-Gabalier-id56971516.html (letzter Abruf 26.01.2022).

7 Ebd.

8 Vgl. ebd.

9 Andreas Gabalier: »A Meinung haben«. Auf: *Mountain Man* (2015).

10 Diese sowie die folgenden Zitationen aus Liedtexten und Interviews werden in diesem Beitrag weitgehend in Standarddeutsch wiedergegeben, von einer Verschriftlichung der Mundart wird im Sinne der Verständlichkeit abgesehen. Zitationen aus Liedtexten werden unter der Angabe der Versnummer nach eigener Zählung in eckigen Klammern angegeben.

11 Schütz: »So funktioniert der Populismus von Andreas Gabalier«.

12 Spier, Tim: »Was versteht man unter Populismus?« Auf: https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulismus/192118/was-versteht-man-unter-populismus/ (letzter Abruf 26.01.2022).

13 Vgl. Priester, Karin: »Das Syndrom des Populismus«. Auf: https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulismus/240833/das-syndrom-des-populismus/ (letzter Abruf 26.01.2022.

14 Vgl. Winkelmann, Ulrike: »Aufstieg der Rechtspopulisten/Auch eine Frage der Sprache«. Auf: https://www.deutschlandfunk.de/aufstieg-der-rechtspopulisten-auch-eine-frage-der-sprache-100.html (letzter Abruf 26.01.2022).

15 Priester: »Das Syndrom des Populismus«.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

umfangreichen potenziellen Zielgruppe.[16] Der »Volks-Rock-'n'-Roller« hat sich ebendieses nomen proprium nicht nur tätowieren, sondern auch patentieren lassen.[17]

Ein weiteres Merkmal populistischer Rhetorik ist die Identitätsstiftung durch (explizite) Ausgrenzung.[18] Bei Gabalier wird diese Aus- und Abgrenzung implizit kommuniziert, wie die Journalistin Nora Gantenbrink bei einem Konzert Gabaliers beobachtet: »Er ist keiner von diesen veganen Hornbrillenträgern mit Bart und Blog, er ist einer von ihnen [seinen Fans]. Einer, dem es nicht peinlich ist zu sagen, dass es ihm ›dahoam‹ gefällt.«[19] Ebendieses »dahoam« wird insbesondere gekennzeichnet durch die Landschaft und Natur, die Gabalier in zahlreichen Texten emphatisch hervorhebt.

Sexy Bodys in heimische Seen

Dieser euphorische Heimatbezug wird bereits im Titel einiger Songs wie etwa Gabaliers Version des Strauss'schen *Donauwalzers*[20], der »heimlichen Hymne Österreichs«[21], deutlich. In *Ab zum See*[22] fungiert die Naturdarstellung als Kulisse für ein Badevergnügen im Mai, der sich aufgrund des »sexy Body[s]« [9] und des »Mädl[s] im Arm« [1] »schon warm« [2] anfühlt. Der landschaftliche Heimatbezug wird beispielsweise durch Markennennungen wie der nach einem Berg an der schweizerisch-österreichischen Grenze benannten Sonnencreme, »Piz Buin« [12], explizit gemacht. In einer späteren Version des Textes unter dem Titel *Seezeit*[23] bewirkt die Aufzählung von sechs Badeseen in Österreich einen weiteren Gabalier-typischen Heimatbezug. Auch Genderklischees werden reproduziert: »Die gute Sonnencreme ist schneller leer als hin, weil die feine Pigmentierung einer zarten Haut auf das Fingerspitzengefühl starker Männer vertraut« [13-15]. Mit »So manche flinke Hand hat sich die Finger verbrannt beim Schenkelinnenseiten-Auf-und-Niedergleiten« [16-17] folgt eine Passage, die nicht nur das sexuelle Erwachen im kulturgeschichtlich entsprechend konnotierten Wonnemonat Mai aufruft, sondern auch objektifizierende Denkmuster verharmlost und übergriffige Verhaltensweisen legitimiert. Gleichzeitig fügt sich die Passage so in die Kulisse unter dem sonnenbeschienenen »Hollerbusch« [3] ein, dass alles als ein für alle Beteiligten spaßiger Nachmittag am See verstanden werden kann. So bleibt die Möglichkeit zur Dementierung der verharmlosenden Darstellungen bestehen. Das »kalte Bacherl« [18] dient zur Kühlung des Getränks »Himbeerkracherl« [18], einem österreichischen Kult-Getränk, das bei Verzehr die Lippen rot färbt und somit erneut sexuelle Assoziationen

16 Spier: »Was versteht man unter Populismus?«

17 Vgl. Gantenbrink, Nora: »Der Trachtkerl«. Auf: https://www.stern.de/kultur/musik/andreas-gabalier-der-trachtkerl-3632046.html (letzter Abruf 26.01.2022).

18 Spier: »Was versteht man unter Populismus?«

19 Gantenbrink: »Der Trachtkerl«.

20 Andreas Gabalier: »An der schönen blauen Donau«. Auf: *MTV Unplugged* (2017).

21 Diem, Peter: »Land der Berge, Land am Strome«. Auf: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Bundeshymne (letzter Abruf 26.01.2022).

22 Andreas Gabalier: »Ab zum See«. Auf:*Home Sweet Home* (2013).

23 Andreas Gabalier: »Seezeit«. Auf: *Mountain Man* (2015).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

provoziert, die spätestens mit der nächsten Liedzeile plakativ werden: »vom Sommerkleid hat sich ein Dirndl befreit« [19]. Damit dient die Natur- und Landschaftsdarstellung hier als heimatbezogenes Setting für sexistisch-objektivierende Denkmuster.

Dies wird auch während einer Performance des Songs beim »Sommerfest der Volksmusik«[24] deutlich: Dort mimt Gabalier das »Auf- und Niedergleiten« [17] an seinen eigenen Schenkeln, bevor ein Close-Up auf das Gesicht der auf einer Bank platzierten Beatrice Egli, einer Schweizer Schlagersängerin, gezeigt wird. Später, bei der Liedzeile »Schwing' deinen sexy Body rein« [9], verharrt die Kamera zunächst auf ihren Brüsten, bevor sie zum Gesicht ›gleitet‹. Das Bühnenbild ruft in Verbindung mit dem Text zentrale literarische Topoi auf, Motive der idealisierenden Naturschilderung und des Locus amoenus, wie: rote Rosen, der Wonnemonat Mai als Hinweis auf Fruchtbarkeit – »das ist Leben pur« [4] –, starke Männer und zarte Frauen mit weißer Haut. So werden bereits sexuell konnotierte Topoi durch Bezüge zu regionalen Produkten verstärkt und durch intertextuelle Bezüge zu zeitgenössischen Songs wie »Pack' die Badehose ein« [9] und »Summertime« [10] aktualisiert.

Hirsche und Rehe im Wald

Ähnlich verhält es sich bei Texten, in denen der Wald als Setting fungiert – diese stellen den Großteil der Naturdarstellungen in Gabaliers Werk dar. Die wiederholte Analogisierung von Frau/Ricke und Mann/Rehbock ist besonders präsent in den Titeln *Sweet Little Rehlein*[25] und *12 Ender Hirsch*[26], die beide auf dem Album *VolksRock'n'Roller* erschienen sind. Sie reihen sich – mit apparentem male gaze – in die rechtskonservative Heimatidealisierung ein. Der Topos Wald hat sich in seiner Rezeption als »Projektionsfläche von sich laufend verändernden kulturellen Wertvorstellungen und entsprechenden menschlichen Sehnsüchten oder Ängsten«[27] erwiesen und wurde unter anderem auch in der NS-Zeit ideologisiert sowie für den Mythos der angeblichen germanisch-deutschen Überlegenheit instrumentalisiert.[28] Walddarstellungen können nicht ohne deren Codierung als völkischer Imaginationsraum[29] gedacht werden. Mit der nostalgischen

24 Andreas Gabalier: *Ab zum See* (2013, R: unbekannt), Auftritt beim *Sommerfest der Volksmusik* mit Florian Silbereisen, abrufbar unter https://www.youtube.com/watch?v=mqWelW3IhRU (letzter Abruf 26.01.2022).

25 Andreas Gabalier: »Sweet Little Rehlein«. Auf: *VolksRock'n'Roller* (2011).

26 Andreas Gabalier: »12 Ender Hirsch«. Auf: *VolksRock'n'Roller* (2011).

27 Drascek, Daniel: »›Wie wär's denn mit einem Wolf?‹ Waldbilder in populären Erzählungen des 19. und 20. Jahrhunderts«. In: Jahrbuch für Finnisch-Deutsch Literaturbeziehungen 49 (2017), S. 23-44, hier S. 44.

28 Vgl. Jung-Kaiser, Ute: »Der Wald als romantischer Topos. Eine Einführung«. In: Dies. (Hg.): Der Wald als romantischer Topos. Bern: Lang 2008, S. 13-36, hier S. 28.

29 Vgl. Kittelmann, Jana: »›Der Wald ist aber nicht ewig‹. Forstwissenschaftliche Themen in der Literatur des Realismus«. In: Claudia Schmitt/Christiane Solte-Gresser (Hg.): Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017, S. 347-360, hier S. 348.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sehnsucht nach einer idyllischen Vergangenheit hat sich schon der romantische Wanderer auf die Suche nach Waldeinsamkeit begeben, die auch Utopie bleiben musste.[30]

»Auf einer Lichtung im Wald« [1] steht das Reh in *Sweet Little Rehlein*, als es vom male gaze des Rehbocks erfasst wird. Im Musikvideo[31] wird dieser in Form vom Blick Gabaliers durch das Kameraobjektiv umgesetzt. Dabei kommt dem männlichen Rehbock mit Aussagen wie »er hat zu ihr gesagt« [12], »er hat sich gedacht« [27] und »heut' probiere ich [es]« [29] die aktive Sprecherrolle zu, während das Reh nur »steht« [2], »wartet« [9] und weder eigene Redeanteile hat noch Aktionen ausführt und ausschließlich durch »himmelblaue Augen« [11] charakterisiert wird. Die Unbeweglichkeit, die Reduzierung auf Äußerlichkeiten und die Objektifizierung, der das weibliche Gegenüber unterliegt, kulminieren im Musikvideo in der Nutzung eines taxidermischen Reh-Präparats anstatt eines lebendigen Rehs. Nach dem ersten Refrain nimmt der »Rehbock« [11] einen »Liebesduft im Wald in der Luft« [24] wahr, der vom »sweet little thing« [19] ausgeht, und stellt fest: »In mir macht's dingelingeling« [20]. Die sexuelle Komponente wird durch die traditionelle Assoziation von Jagd mit Erotik samt an der Wand präsentierten Jagdtrophäen und den Gabalier-charakteristischen Hüftschwung verdeutlicht. Dabei bietet die Parallelführung von dem Schuss aus dem Jagdgewehr samt Fadenkreuz mit dem Schuss des Kamerablitzes komisches Potenzial und dient als Pointe – eine Form der Normalisierung als harmlose humorvolle Unterhaltung, die auch in Bezug auf das Reh-Präparat funktioniert. Damit kann die bloße Unterhaltungsfunktion als Deckmantel über darunterliegende misogyne Denkmuster fungieren.

Aufgrund der parabelhaften Figuration von Männlichkeit im Rehbock und Weiblichkeit in der Rehgeiß lassen sich außerdem Parallelen zum Biologismus feststellen, der Gesetzmäßigkeiten in der Natur auf das zwischenmenschliche Zusammenleben überträgt: Wenn Menschen als mit der Natur verflochten angesehen werden, scheinen für sie auch die Gesetzmäßigkeiten der Natur zu gelten.[32] Versteht sich der Mann als denselben Naturgesetzen wie der Bock unterlegen, legitimiert und naturalisiert dies einerseits sexuell motivierte Handlungen und diesbezüglichen Kontrollverlust und andererseits die Ansicht, dass für sexuelle Handlungen das Einverständnis des Gegenübers nicht eingeholt werden müsse: »Du liebes Weiberl warte ein bisschen, bleib doch mal steh'n. Ich muss dir noch ein Busserl geben und dann lasse ich dich gehen« [30-33]. An dieser Stelle wird damit erneut der Locus amoenus als Ort der – machthierarchisch geordneten – Liebenden aufgerufen. In rechtsextremen Ideologien werden außerdem die Verwendung von Begriffen wie ›Art‹ und ›Rasse‹ sowie Konzepte wie ›Survival of the fittest‹ mithilfe von Biologismus begründet.[33] Gleichzeitig wird bei Gabalier mit dem Biologismus ironisch gebrochen, wenn im Musikvideo ein künstliches Reh verwendet wird: Die Metaphorisierung der Reh-Figuren in *Sweet Little Rehlein* ermöglicht

30 Vgl. Schütz, Erhard: »Romantische Waldarbeit«. In: Claudia Lillge/Thorsten Unger/Björn Weyand (Hg.): Arbeit und Müßiggang in der Romantik. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 329-344, hier S. 329-332.

31 Andreas Gabalier: *Sweet Little Rehlein* (2012, R: unbekannt).

32 Vgl. Nicolaisen, Lukas: »Naturgesetz«. In: Fachstelle Radikalisierungsprävention und Engagement im Naturschutz (Hg.): Rechtsextreme Ideologien im Natur- und Umweltschutz – eine Handreichung. Berlin: Eigenverlag 2018, S. 16-19, hier S. 17.

33 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einerseits die Lesart als humorvolles Bild im Schlager, andererseits können an dieser Stelle politisch konnotierte Konzepte aus dem rechtskonservativen Spektrum in Bezug auf Geschlechterrollen festgestellt werden.

Gabaliers Reaktion auf Kontroversen: »Mountain Man« stets auf der Pirsch

Öffentliche Kontroversen löste die Inszenierung Gabaliers als »Mountain Man« auf dem Cover des gleichnamigen Albums[34] aus, dort fliegt ein Comic-Gabalier in Superhelden-Pose mit einer Frau im Arm über eine Landschaft, die stilisierte Alpen darstellen kann, die jedoch als Darstellung von Brüsten interpretiert wurde.[35] Auch in Interviews reproduziert Gabalier traditionelle Denkmuster und Verhaltensweisen, wenn er berichtet, wie »sein Mädchen« »gern« am Herd stünde und ihm »Fleischpflanzerl«[36] zubereite, obwohl sie studiert sei und zusätzlich drei Berufen nachginge. »Gewisse Dinge von früher waren nicht immer nur schlecht«, stellt er fest, und bezeichnet die Gegenwart als »genderverseuchte Zeit«[37].

Erneut fungiert der Wald als Setting in *12 Ender Hirsch*, das mit dem Motiv ›Hirsch‹ eine weitere Parallele zu *Sweet Little Rehlein* aufweist. »Wenn die Brunft die Vernunft dirigiert« [18], inszeniert sich in *12 Ender Hirsch* das animalisch triebgesteuerte, als Hirsch figurierte Männliche wieder als sexuelle »Urgewalt« [2]. Dass diese Gewalt nicht nur geschlechterspezifisch ist, sondern auch »gefährlich werden [kann], wenn die Hirsche röhren« [17], zeigen auch Aussagen wie »Sicher ist keine, heut' ist nichts verboten« [22-23]. Die Allegorie-Relation zwischen Jagd und Erotik wird erneut reproduziert, wenn das Lyrische Ich sich als »Jäger und Sammler, stets auf der Pirsch« [8] in seinem »Revier« [4] bezeichnet und »Dirndl« [7] als einen »guten Fang« [9] objektifiziert. Der Bruch, dass plötzlich der Hirsch zum Jäger wird, ist in diesem Text nur eine der zahlreichen Inkohärenzen. Zusätzlich ist eine vermeintliche Zensur von eindeutigen Begriffen der Sexualität oder deren Ersetzungen durch jodelhafte Ausrufe festzustellen: Die Jodel wie »Ich bin ein 12-Ender-Hirsch, der die Dirndls juhuhuui und dann holladrio holladrioo« [11-12] oder »In mir macht's dingelingeling« [20] aus *Sweet Little Rehlein* fungieren als Passepartoutwörter und fügen sich in ihrer Nicht-Festlegbarkeit bei maximalem Verständnis durch Eingeweihte in die ambivalente (Zeichen-)Sprache Gabaliers ein, wie er sie auch in Bezug auf völkische Kontexte verwendet. Seine Pose zum Ende eines Auf-

34 Andreas Gabalier: *Mountain Man* (2015).

35 Vgl. Stendel, Sarah: »Andreas Gabalier – der Marketing-Man in Lederhosen«. Auf: https://www.stern.de/kultur/musik/andreas-gabalier--sein-neues-album-mountain-man-6194716.html (letzter Abruf 26.01.2022).

36 Kreuzmann, Lisa: »›In der heutigen Zeit darf man nichts mehr sagen‹. Interview mit Andreas Gabalier«. Auf: https://rp-online.de/kultur/musik/andreas-gabalier-im-interview-man-darf-nichts-mehr-sagen_aid-18777435 (letzter Abruf 26.01.2022).

37 Mach, Marco: »Gabalier ein Schwulenfeind? So schießt der Sänger zurück«. Auf: https://www.merkur.de/kultur/andreas-gabalier-schwul-feind-merkur-interview-5183593.html (letzter Abruf 26.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tritts vom *12 Ender Hirsch*[38] ähnelt zudem stark der Körperhaltung, die auf dem umstrittenen »VolksRock'n'Roller«-Cover zu sehen ist. Das in »Leni-Riefenstahl-Bildsprache«[39] gehaltene Cover zeigt den Interpreten in einer Körperhaltung, die in ihrer Form an die Swastika erinnert. Gabalier streitet dies ab und stilisiert sich als Opfer, dessen Aussagen vorsätzlich missverstanden werden: »Ich finde diese Assoziationen echt unfassbar, und ich bediene sie auch nicht bewusst. Wenn jemand etwas negativ sehen will, wird er immer etwas finden oder notfalls sogar erfinden, was gar nicht da ist!«[40]

Politisierung des »Heimatschutzes«

Auf »Mountain Man« erscheint *Das kleine Haus*[41], das einen Heimatschutzgedanken transportiert. Darin wird eine »ein paar Hundert Jahre« [2] vergangene Idylle inszeniert: mit dem Auftritt von spielenden Kindern am Bach, mit einem in seiner Werkstatt schnitzenden Mann vor der Kulisse aus blühenden Blumen und christlichem Altar »im Wald an der Wiese« [5]. Erst mit der letzten Strophe erfolgt die Zäsur: »Jetzt hab'n sie das Häuschen im Wald niedergerissen, […] nur noch gemäht wird jetzt auf der Wiese, bald weiß keiner mehr, wie schön es mal dort war« [25-28]. An dieser Stelle wird die Entwicklung des Häuschens in Symbiose mit der es umgebenden Wiese stark pejorativ beschrieben; nicht nur ist ein unbekanntes und unantastbares Plural (»sie« [25]) für das dramatische »Niederreißen« [25] verantwortlich, gleichzeitig wird damit auch die zuvor als unberührt-natürlich deklarierte Wiese[42] agrar-ökonomisiert und landwirtschaftlich genutzt. Beides spricht konservative Ängste vor Veränderungen an: die Entwicklung zum Schlechteren sowie das Vergessen und Verlieren der ›guten, alten Zeit‹. In Gabaliers Version[43] der Ballade *Edelweiss*[44] heißt es: »Schütze die Hei-

38 Andreas Gabalier: *12 Ender Hirsch* (2012, R: unbekannt), Live-Auftritt, abrufbar unter https://www.youtube.com/watch?v=RtJb2pDkTss (letzter Abruf 26.01.2022).

39 Brandstetter/Mahnhartseder: »Hits mit Blut und Boden«.

40 Aussage im Interview mit der *WELT*, vgl. Rottmann, Kerstin: »Ich bin keine Helene Fischer in Lederhose [Interview mit Andreas Gabalier]«. Auf: https://www.welt.de/vermischtes/article142247730/Ich-bin-keine-Helene-Fischer-in-Lederhose.html (letzter Abruf 26.01.2022).

41 Andreas Gabalier: »Das kleine Haus«. Auf: *Mountain Man* (2015).

42 Hier liegt die u.a. »die Vorstellung von Wildnis als ›unberührter‹ Natur« (Franke, Nils: »Argumentationsmuster von RechtsextremistInnen im Bereich Natur- und Umweltschutz«. In: Gudrun Heinrich/Norbert Wiersbinski (Hg.): Naturschutz und Rechtsradikalismus. Gegenwärtige Entwicklungen, Probleme, Abgrenzungen und Steuerungsmöglichkeiten. Bonn: Bundesamt für Naturschutz 2015, S. 54-61, hier S. 59) zugrunde, die von diversen Disziplinen der (Kultur-)Wissenschaft jedoch abgelehnt wird (siehe etwa Bogusz, Tanja: »Kultursoziologie und Kultur- und Sozialanthropologie«. In: Stephan Moebius/Frithjof Nungesser/Katharina Scherke (Hg.): Handbuch Kultursoziologie. Band 1: Begriffe – Kontexte – Perspektiven – Autor_innen. Berlin/Heidelberg: Springer 2017, S. 1-14, hier S. 10).

43 Es handelt sich um eine Coverversion aus dem Musical »The Sound of Music« von Rodgers und Hammerstein (1977), in dem die Annexion Österreichs durch NS-Deutschland verhandelt wird (vgl. Sears, Ann: »The Coming of the Musical Play: Rodgers and Hammerstein«. In: Paul R. Laird/William A. Everett (Hg.): The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 185-202, hier S. 200).

44 Andreas Gabalier: »Edelweiss«. Auf: *Mountain Man* (2015).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mat zu jeder Zeit« [6]. Hier lassen sich Parallelen zur Rechten Ökologie[45] festmachen, die Umwelt- und Heimatschutz miteinander verbindet. Es zeigt sich die Nähe politisch konservativer Einstellungen zum Umweltschutz: So hatten nicht ausschließlich liberale Strömungen, sondern ebenso rechtskonservatives und rechtsextremes Gedankengut einen großen Einfluss auf die Ökologiegeschichte.[46]

Nach Jens Wietschorke besinge der Schlager zwar traditionell die Heimat, Gabalier bewege sich mit der Komponente des Heimatschutzes jedoch »im Bereich politischer Forderungen«[47]. Heimat wird als selbstverständlich gegebene, natürliche Größe inszeniert. Da diese – auch von anderen Schlagern – idealisiert beschrieben wird, erscheint sie erhaltenswert. Bei Gabalier jedoch folgt nach der Deskription dieser Landschaft die Inszenierung einer Gefahrenlage. Der anhand der Liedtexte herausgearbeitete Appell nach Heimatschutz an die Zuhörenden schließt sich nahtlos an.

»Gabalier […] wird politisch«[48], konstatiert auch Michael Fischer im erwähnten Interview mit Spiegel-Online und bezieht sich auf Gabaliers provokantes Spiel mit eindeutig konnotierten Begriffen aus Soldatenliedern, beispielsweise mit dem »eiserne[n] Kreuz, das am höchsten Gipfel steht« [11][49]. Dabei werden die konnotierten Begriffe in Form einer naturalisierten Ästhetik genutzt, die ein Dementi jeder politischen Intention ermöglicht. In Gabaliers Texten wird die Landschaftsdarstellung, anstatt als bloße Kulisse für Heimattümelei zu fungieren, zur Bedeutungsträgerin für ein sexistisches und rechtskonservatives Weltbild, das sich hinter der »unschuldige[n] Fassade«[50] verbirgt. Dies gelingt ferner durch die Aktualisierung kulturgeschichtlich verankerter Topoi wie die Jagd oder den Locus amoenus. Diese Aktualisierung erfolgt einerseits mithilfe textlicher und musikalischer Zitate, andererseits durch die Ästhetik von Gabaliers Person – etwa seiner Haartolle – sowie durch die Ästhetik seiner Auftritte und Musikvideos. Diese Ästhetiken weisen, ebenso wie die Markennennungen, einen starken Heimatbezug auf. So werden konservative Konzepte von Heimat, Partnerschaft und Sexualität populär und anschlussfähig – ganz ohne der elementaren gesellschaftlichen Aktualisierung dieser Konzepte Rechnung zu tragen.

---

45 Für weitere Informationen sei auf eine Publikation der Heinrich-Böll-Stiftung hingewiesen, die das Phänomen der Vereinnahmung von Ökologie und Umweltschutz durch völkisch-nationalistische und rechtsextreme Ideologien untersucht: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Braune Ökologen. Hintergründe und Strukturen am Beispiel Mecklenburg-Vorpommerns. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung 2012.

46 Vgl. Staud, Toralf: »Wie Rechtsextremisten in der Ökoszene mitmischen«. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Braune Ökologen. Hintergründe und Strukturen am Beispiel Mecklenburg-Vorpommerns. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung 2012, S. 14-17, hier S. 15. Siehe auch Wedemeyer, Bernd: »›Zurück zur deutschen Natur‹. Theorie und Praxis der völkischen Lebensreformbewegung im Spannungsfeld von ›Natur‹, ›Kultur‹ und ›Zivilisation‹«. In: Rolf Wilhelm Brednich/Annette Schneider/Ute Werner (Hg.): Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt. 32. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Halle vom 27.9. bis 1.10.1999. Münster u.a.: Waxmann 2001, S. 385-394.

47 Schütz: »So funktioniert der Populismus von Andreas Gabalier«.

48 Röhlig: »Was ein Experte von Nazi-Liedgut zu Andreas Gabaliers Texten sagt«.

49 Andreas Gabalier: »Mein Bergkamerad«. Auf: *Herzwerk* (2010).

50 Bartos/Benkeser: »14 Aussagen von Andreas Gabalier, die zeigen, wer er wirklich ist«.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fazit und Ausblick: Heimat metaphorisiert als idealisierte, bedrohte Landschaft

Die vorliegende Analyse konnte Hinweise darauf liefern, dass die Landschafts- und Naturdarstellung bei Andreas Gabalier nicht – wie im Schlager üblich – ausschließlich als Kulisse für idealisierte Szenen der Heimattümelei genutzt wird, sondern diese gleichzeitig als Metapher und zeichenhafter Code für die (Re-)Produktion eines konservativen Weltbilds instrumentalisiert wird. Dieses Bild wird durch Aussagen Gabaliers in Interviews sowie durch weitere Liedtexte erweitert und verstärkt, in denen die Naturdarstellung weniger präsent ist. So lutschen in *Zuckerpuppen*[51] Frauen verführerisch am »Himbeereis« [7], während in *Mei Großvater hat gesagt ;-)*[52] darüber informiert wird, dass »Frauen, die auf alles andere als Weiblichkeit bauen« [17-18] und »völlig verbissen, schon fast verkrampft emanzipiert« [21] wirken, die Freude am »Knuspern« [22] verderben, denn »wir [Männer] beißen viel lieber an einem echten Dirndl an« [24]. Heimatidealisierung schlägt in politische Aussage um, wenn das Steirergewand »mit Stolz« [10][53] getragen wird, sich mit »rustikale[n] Männer[n] in der modernen Zeit« [15][54] gebrüstet wird oder ein Titel *Vergiss die Heimat nie*[55] lautet. Das Feature mit Xavier Naidoo mit dem Titel *A Meinung haben*[56] sowie die Prätention eines »Genderwahns«[57] mit Aussagen wie »Man hat's nicht leicht auf der Welt, wenn man als Manderl noch auf ein Weiberl steht«[58] oder »Man muss doch nicht jeden Tag schmusende Männlein in der Zeitung oder auf Plakaten drucken«[59] schlagen in dieselbe Kerbe. Die Möglichkeit der Inszenierung als »Selbstparodie volkstümlicher Musik«[60] scheint aufgrund der Passung der von der Bühnenfigur vorgebrachten Texte mit den korrespondierenden Aussagen in Interviews ebenfalls strittig. Das Gesamtwerk Gabaliers »öffnet natürlich Resonanzräume für rechtsgerichtete politische Ideen«[61]. Diese Ideen werden in Texten wie *Heimatsöhne*[62] und *Neuer Wind*[63] expliziter. Damit kann auch das von Gabalier in einem Interview vorgebrachte Argument des unpolitischen Eskapismus in eine »kleine, heile Welt«[64] nicht bestehen.

---

51 Andreas Gabalier: »Zuckerpuppen«. Auf: *Home Sweet Home* (2013).

52 Andreas Gabalier: »Mei Großvater hat gesagt ;-)«. Auf: *Mountain Man* (2015).

53 Zitiert aus: Andreas Gabalier: »Steirerland«. Auf: *Da komm ich her* (2009).

54 Zitiert aus: Andreas Gabalier: »Bergbauernbuam«. Auf: *Herzwerk* (2010).

55 Andreas Gabalier: »Vergiss die Heimat nie«. Auf: *VolksRock'n'Roller* (2011).

56 Andreas Gabalier/Xavier Naidoo: »A Meinung haben«. Auf: *MTV Unplugged* (2017).

57 Vgl. etwa Mach: »Gabalier ein Schwulenfeind? So schießt der Sänger zurück«, ähnliche Aussagen vgl. Kreuzmann: »›In der heutigen Zeit darf man nichts mehr sagen‹«.

58 Andreas Gabalier: Dankesrede beim Amadeus-Award (2015), abrufbar unter https://www.atv.at/atv-at/gabalier-ausgebuht/v467417/ (letzter Abruf 26.01.2022), 01:55-02:02.

59 Vgl. Rottmann: »›Ich bin keine Helene Fischer in Lederhose‹«.

60 Michael Fischer in Röhlig: »Was ein Experte von Nazi-Liedgut zu Andreas Gabaliers Texten sagt«.

61 Jens Wietschorke in Schütz: »›So funktioniert der Populismus von Andreas Gabalier‹«.

62 Andreas Gabalier: »Heimatsöhne«. Auf: *VolksRock'n'Roller* (2011).

63 Andreas Gabalier: »Neuer Wind« (2020).

64 Schwebel, Luisa: »›Ich muss nicht jedem Zucker in den Hintern blasen‹ [Interview mit Andreas Gabalier]«. Auf: https://www.stern.de/kultur/musik/andreas-gabalier---ich-muss-nicht-jedem-zucker-in-den-hintern-blasen--8906150.html (letzter Abruf 26.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zur Inszenierung von Heimat im aktuellen Deutschrap

Michael Boch und Moritz Kalvelage

Der Begriff Heimat ist in den letzten Jahren zunehmend Diskussionsgegenstand der deutschen Öffentlichkeit geworden. Er wird häufig mit Identität und Authentizität zusammen gedacht und sogar als »Identitätskategorie par excellence«[1] bezeichnet. Auch im Deutschrap, welcher sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten als Populärkultur etabliert hat,[2] kommt dem Heimat-Aspekt insbesondere mit Blick auf die (Selbst-)Darstellung und Repräsentation von Minderheiten eine herausgehobene Bedeutung zu. Denn dort werden die Diskurse um Authentizität und Heimat in besonderer Art zusammengeführt.[3] Der folgende Artikel untersucht daher die künstlerische Praxis dieser Darstellungen anhand von Juri Lotmans Modell der Semiosphäre und der Geopoetik im Sinne Igor Sids.

Lotmans Modell der Semiosphäre »bezeichnet den Raum der Kultur als Sphäre zeichenhafter Kommunikation, der durch eine unaufhörliche Dynamik der Zeichenbildung und -tilgung prozessual definiert ist«.[4] Diese Kommunikationsdynamik kann auch zur Umcodierung von Zeichen führen, wenn z.B. interne Übersetzungen oder Übersetzungen aus externen Semiosphären stattfinden. Semiosphären grenzen sich

1 Huber, Andreas: Heimat in der Postmoderne. Zürich: Seismo 1999, S. 29.

2 Vgl. Bock, Karin/Meier, Stefan/Süß, Günter: »HipHop meets Academia: Positionen und Perspektiven auf die HipHop Forschung.« In: Dies. (Hg.): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: transcript 2007, S. 11-16, hier S. 11 und Süß, Heidi: »Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Sammelband erscheint.« In: Heidi Süß (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim: Beltz Juventa 2021, S 7-24, hier S. 7.

3 Die Perspektive von Rapper:innen auf den Komplex der Heimat hat in den letzten Jahren immer größere Bedeutung erfahren. Stellvertretend sei hier die Veröffentlichung *Das ist Germania. Die Größen des Deutschrap über Heimat und Fremde* von Juri Sternburg aus dem Jahre 2020 genannt. Dieser Band basiert auf der seit 2017 erscheinenden Doku-Serie *Germania*, in der bekannte Künstler:innen der Deutschrapszene zu ihrem Verhältnis und Verständnis von Heimat befragt werden: »Germania. Neue Perspektiven auf unser Land«. Auf: https://www.youtube.com/c/germania (letzter Abruf 26.01.2022).

4 Frank, Susanne: »Semiosphäre.« In: Stephan Günzel (Hg.): Lexikon Raumphilosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 369.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch dynamische Abgrenzungs- und Übersetzungsprozesse voneinander ab und bedienen je eigene Codes. An diesen Grenzen, den Peripherien der Semiosphären, haben Kategorien im Gegensatz zu den jeweiligen Zentren der Semiosphären keine absolute Geltung und werden disponibel.[5] Das Semiosphärenmodell macht Zeichensysteme und Zeichenbildungsverfahren (Semiose) also der Analyse zugänglich und erlaubt eine Differenzierung hinsichtlich zentraler Semiosen und peripherer Zeichen. Somit liefert es auch einen Mehrwert für die Analyse von Heimatinszenierungen im Deutschrap. An den Prozess der Umcodierung schließt die Geopoetik nach Igor Sid an. Geopoetik bezeichnet ein künstlerisches Verfahren, bei dem bedeutungskonstituierende Zentren durch künstlerische Praxis erschaffen werden, wodurch ein Umcodierungsprozess in Bezug auf eine bestehende Semiosphäre ermöglicht wird.[6] Mithilfe der Geopoetik werden also Raumaneignungen fassbar, die Rapper:innen durch Um- und Überschreibung sowie künstlerische Kartografie vollziehen.

Unsere These lautet, dass sich Heimat als zentrale Identitätskategorie in der Kategorie der ›Realness‹ im Rap[7] spezifiziert. Mit Hinblick auf diese ästhetische Kategorie findet ein Darstellen dieser Identitätskonstruktion statt, welches auch als ›Representen‹ bezeichnet wird. Dabei könnte Realness mit Authentizität übersetzt werden, ist aber nicht bedeutungsgleich – denn während Realness nur in Bezug auf die zentralen Maßstäbe der Rap-Kultur wirksam ist, findet Authentizität auch außerhalb der HipHop-Kultur Anwendung. HipHop ist durch einen starken Wettbewerbsgedanken geprägt. Dies führt dazu, dass auch die Realness ihre Bedeutung primär in agonalen Kontexten erhält und als Unterscheidung zwischen einer gelingenden ›realen‹ und einer als ›fake‹ betitelten misslungenen Darbietung erhält. Das bedeutet, dass die Konstruktion der eigene Identität einerseits glaubwürdig fungiert sein muss und andererseits in Konkurrenz zu Realnessbehauptungen anderer Rapper:innen steht. Wird nun die eigene Herkunft oder Umwelt als Garant für die eigene Realness dargestellt, findet eine Identifizierung mit dieser statt. Die eigene Heimat wird im Representen zu einem integralen Bestandteil der Identität von Rapper:innen. Die Verschränkung von Realness und Heimat ist besonders spannend, wenn sich im Rap marginalisierte Gruppen inszenieren oder sich hybride Kulturen in ihren lokalen Ausprägungen darstellen. Durch das Representen der eigenen Umwelt verzeichnen sich die Rapper:innen auf der Landkarte des Raps, im Folgenden auch ›RapMap‹ genannt. Diese künstlerische Kartografie

5 Vgl. ebd. und Lotman, Jurij M.: »Über die Semiosphäre«. In: Zeitschrift für Semiotik 12 (4/1990), S. 287-305, hier S. 295.

6 Urban, Urs: »Geopoetik.« In: Stephan Günzel (Hg.): Lexikon Raumphilosophie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 144-145.

7 HipHop setzt sich aus den vier Elementen Breakdance, Grafitti, Rap und DJing zusammen. Forman schlägt vor, Wissen (Knowledge) als ein fünftes Element hinzuzufügen: »Eine umfangreiche Wissensbasis in den USA über HipHop zeigt dessen Vielfältigkeit auf und schließt Kenntnisse sowohl über afroamerikanische oder ethnische, kulturelle und politische Praktiken als auch über die Geschichte des HipHop, seine Entstehung und Entwicklung als urbane Kunstform mit ein.« (Forman, Murray: »HipHop meets Academia: Fallstricke und Möglichkeiten der HipHop Studies.« In: Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süß [Hg.]: HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: transcript 2007, S. 17-36, hier S. 33).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hat starke Parallelen mit der von Sid und dem ›Klub der Krim‹[8] betriebenen Form der Geopoetik, die als künstlerische Gegenkartografie zu hegemonialen geopolitischen Kartierungen eingesetzt wird. Hierbei kommt der Raumaneignung durch die künstlerische Praxis von Rapper:innen eine zentrale Funktion zu.

Aufbauend auf diesen methodologischen Erörterungen analysieren wir Rap-Texte aus den 2010er Jahren in Bezug auf die Inszenierung von Heimat. Als zentrales Ergebnis wird sich zeigen, dass Rapper:innen verschiedenste Darstellungen ihrer Umwelt zur Heimatkonstruktion verwenden. Anhand der Vielfalt dieser Heimaträume zeigt sich das immense kreative Potential in der Repräsentation bisher marginalisierter Heimatvorstellungen, womit unser Aufsatz einen Beitrag zur Erschließung des Deutschraps für aktuelle Diskussionen um Realness, Heimat und Selbstinszenierung leistet.

Heimat im Deutschrap

Während das konservative Konzept ›Heimat‹ als eine räumlich gebundene Idylle begreift,[9] scheint für unsere Zwecke ein möglichst breites Verständnis von Heimat am produktivsten zu sein, welches erlaubt, die Vielfalt aktueller Konnotationen im Diskurs zu untersuchen. Dabei bauen wir auf Martin Nies auf, der Lotmans Model der Semiosphäre auf die räumliche Konstruktion von Heimaten anwendet und zwei paradigmatische Bedeutungen des Heimatbegriffs für die »in den populären ästhetischen und philosophischen Diskursen der Gegenwart«[10] ableitet:

1. Heimat als »erfahrene […] Absenz, gesuchtem Wunschraum und Utopie«[11]
2. Heimat als »*Imago*, dem an Örtlichkeiten gebundenen Bild«[12].

Heimat als Abwesendes, Gesuchtes und Gewünschtes realisiert sich zwar auf der einen Seite nie als konkreter Ort, doch sein semantischer Mehrwert ergibt sich erst durch eben jenen Bezug zur zu verwirklichenden Räumlichkeit.[13] Der Begriff kann unter-

8 Der geopoetische Klub der Krim (Krymskij géopoètičeskij klub) wurde 1995 in Moskau von Igor Sid und anderen Moskauer Autor:innen gegründet und tagt seitdem in Moskau. Ziel des Klubs war das Unterlaufen der russisch-geopolitischen Vereinnahmung der Krim durch das Etablieren einer ›Krimer Poetik‹. (Vgl. Marszałek, Magdalena/Sasse, Sylvia: »Geopoetiken«. In: Dies. (Hg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 7-18, hier S. 8).

9 Vgl. dazu auch den Artikel *Heimat: Eine Einführung* von Holger Grevenbrock im vorliegenden Band.

10 Vgl. Nies, Martin: »›A Place to belong‹ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ›Heimat‹ im Globalisierungskontext«. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hg.): Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative. Essen: Bachmann 2014, S. 165-180, hier S. 166.

11 Vgl. ebd. S. 164.

12 Vgl. ebd. [Herv.i.O.].

13 In dieser Spannung aus angestrebter Verwirklichung und Nicht-Lokalisierbarkeit in der Welt transformiert sich die Heimat vom verorteten Idyll zu einem Nicht-Ort. Wir schließen uns Nies an, der auf Marc Augés Definition von Nicht-Orten verweist: »So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schiedlich »kulturell, textuell oder individuell«[14] an Räume angebunden sein, woraus sich eine »*gelebte Heimat*«[15] wie auch Heimat als »*semiotisches Konstrukt*«[16] ergibt und kann sowohl zur Wiederherstellung als auch zur Neuschöpfung eines Raumes der Geborgenheit beitragen. Der Begriff steht somit immer im Spannungsfeld zwischen realen Beheimatungen und dem imaginären Konzept, welches aus Ideen, utopischen Entwürfen, erlebten Erfahrungen und einem leidhaften Geborgenheitsdefizit besteht.[17] Wir schließen uns dabei dem Konzept Hermes Andreas Kicks von Heimat als »gelebte[m] Symbol« an, in dem genau die Spannung von Imago, Utopie und Anspruch auf räumlicher Verwirklichung vereint sind.[18]

Da Heimat »nicht ohne einen Anspruch an Authentizität zu denken«[19] ist, gilt dies in Bezug auf den Rap auch für die Realness. Genau in diesem Moment findet sich der Konnex von Heimat und Realness. Wie aber der Zusammenhang von Realness als zentraler Kategorie des Rap und Heimat als Teil der Identitätskonstruktion unter dem Maßstab der Realness zu verstehen ist, soll im Folgenden dargestellt werden.

Mit Gabriele Klein und Malte Friedrich klassifizieren wir HipHop und Rap als eine hybride, glokale, wertkonservative, leistungsorientierte, männlich dominierte, theatrale und performative Kultur von Produzent:innen.[20] Die Kultur des Deutschrap, die wir mithilfe von Lotmans Modell der Semiosphäre beschreiben, ist ein lokale Ausprägung dieser Kultur. Mit Lotmans Modell lassen sich die oben genannten Charakteristika, die HipHop zu einem äußerst komplexen Geflecht von verschiedenen, sich in ständigem Wandel befindenden Zeichensystemen machen, in angemessener Weise analysieren. Hierbei ist kennzeichnend, dass die Veränderung und Aneignung von HipHop-externen Kategorien nicht nur zufälliges Produkt, sondern integraler Bestandteil der Semiosen sind. Dies bedeutet, dass nicht nur die peripheren Kategorien Veränderungen

---

als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort. […] Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.« (Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt: Fischer 1994, S. 92).

14 Nies: »›A Place to belong‹ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen«, S. 176.

15 Ebd. S. 177, [Herv.i.O.].

16 Ebd. [Herv.i.O.].

17 Vgl. ebd.

18 »Heimat ist eine Gegebenheit, im Spannungsfeld von Idealität und Materialität, von subjektiver Betroffenheit und objektivierbarerer Widerständigkeit. Dieses Spannungsfeld soll seinen Ausgleich und seine Form finden, soll aufgehoben sein in der Erfahrung eines ›gelebten Symbols‹ von Heimat.« (Kick, Hermes Andreas: »Heimat als gelebtes Symbol«. In: Martin Woesler (Hg.): Senex Non Semper Optimus, Senectus Autem Optima. Festschrift zu Ehren des 90. Geburtstagsvon Harald Holz. Bochum: Bochumer Universitätsverlag 2020, S. 223-238, hier S. 224).

19 Hüppauf, Bernd: »Heimat – die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung«. In: Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts, Bielefeld: transcript 2007, S. 109-140, hier S. 133.

20 Vgl. Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 9-10 und auch Seeliger, Martin: Soziologie des Gangsterraps. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. Weinheim: Beltz Juventa 2003, S. 32-33.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unterworfen sein können, sondern dass durch die spezielle Verfassung der Zentralkategorie Realness selbst weitere zentrale Kategorien, wie Männlichkeit, Kriminalität und Ethnizität, in ihrem Geltungsanspruch infrage gestellt werden können.

Der historische Ursprung der HipHop-Kultur lässt sich mit der South Bronx in den 1970er Jahren relativ genau angeben. Innerhalb kurzer Zeit differenzierte sich diese lokale Szene weiter aus und verbreitete sich in den USA und darüber hinaus. Um die Einheit dieser extrem diversen und stilreichen Kultur zu verstehen, sind die beiden Begriffe der Hybridität und Glokalität zentral. Nach Klein und Friedrich thematisiert Hybridität vor allem »die Differenz innerhalb kultureller Gemeinschaft.«[21] Dies bedeutet, dass es sich beim Rap niemals um eine homogene Kultur, sondern immer schon um eine Mischform verschiedenster kultureller Einflüsse handelt. Eine Kultur ist glokal, wenn sie sich einerseits global erstreckt und andererseits aus einer Vielzahl von differenten lokalen Kulturen besteht.[22] Beide Begriffe verweisen auf eine für die Kultur charakteristische Spannung: Erstens, da HipHop-intern und -extern ein homogener Ursprung immer wieder kulturinterne Kontroversen birgt und zweitens, da sich alle HipHop-Kulturen zwar auf irgendeine Weise auf einen gemeinsamen Ursprung in der Bronx der 1970er Jahre beziehen, die Bronx aber in ihren lokalen Ausdifferenzierungen nunmehr als stilisierter Teil der »global zirkulierende[n] Bilderwelten«[23] präsent ist.

Durch seine hybride und glokale Verfassung ist HipHop von ständigen Transformationen, Aneignungen und Abgrenzungen lokaler Szenen untereinander bestimmt und befindet sich dadurch immer im Spannungsfeld zwischen lokalen Ausprägungen und globalem Mythos.[24] Der Ursprung dieses globalen Mythos bleibt in Form der afroamerikanische Ghettokultur der 1970er Jahre verbindendes Element für alle lokalen Szenen. Denn »[e]rst der Verweis auf HipHop als eine Ghetto-Kultur schafft demnach die historische Kontinuität und Aktualität von HipHop als Kultur ethnischer Minderheiten«.[25] Aus dieser Ghettokultur speisen sich die zentralen Zeichen der Rapsphäre. Eine lokale Aneignung findet nur in der Abgrenzung, Transformation und Adaptation dieser statt. Die ursprünglich marginalisierte Gruppe des Rap ist demnach die afroamerikanische Gemeinschaft in der Bronx und bleibt bis heute ein zentraler Bezugspunkt für alle lokalen Szenen und damit auch für Deutschrap.

Ein klares Ordnungssystem in Form eines tradierten Wertekanons und eines kollektiv geteilten Ideals bildet hierbei das Grundgerüst der theatralen »Realworld«[26], innerhalb derer jeglicher Diskurs über Realness verortet ist. Mit Klein und Friedrich gesprochen: »[D]as, was als real gilt, formuliert sich nicht jenseits des theatralen Rahmens, sondern in Auseinandersetzung mit der Glaubwürdigkeit der Inszenierung.«[27] Der tradierte Wertekanon – der als Maßstab dient, um über die Qualität und die Realness einer Darbietung zu entscheiden – ist, wie bereits angeklungen, grundsätzlich konservativ,

21 Klein/Friedrich: Is this real?, S. 65.
22 Ebd., S. 10.
23 Ebd.
24 Vgl. auch Seeliger: Soziologie des Gangsterraps, S. 32-33.
25 Klein/Friedrich: Is this real?, S. 63.
26 Ebd., S. 11.
27 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

männlich dominiert und leistungsorientiert. Konservativ aufgrund des ständigen Rückbezuges auf die Werte der Bronxgemeinschaft – die wesentliche Bezugsgruppe wird im Rap als ›Posse‹ bezeichnet[28] – und ihrer Transformationen, männlich dominiert, da der ›Schwarze Mann‹ ihren Prototyp und ihr Ideal darstellt und leistungsorientiert, da es im Rap ständig darum geht, die eigene Position innerhalb der Rapgemeinschaft zu behaupten, wobei das Diktum gilt: »›HipHop ist nur Konkurrenz. Es ist ein Battle.‹«[29] Die Herausforderung liegt darin, über die Performance einerseits die eigene Realness glaubwürdig zu vertreten, andererseits innerhalb des vorgegeben formalen Rahmens originelle Abweichungen zu etablieren. Deren Sichtbarkeit ist nur über den Vergleich zu einem konservativen Kern oder zu stilbildenden Vorläufer:innen zu erreichen.

Die Aushandlungsprozesse in Form von Handlungen, Zuschreibungen und ausgeprägtem Habitus finden nur innerhalb des theatralen Rahmes der HipHop-Kultur statt, dessen zentrale ästhetische Kategorie die Realness ist. Realness wird erst durch den Auftritt und die Darbietung auf der Bühne erzeugt, die dann wiederum als real oder fake bewertet werden kann. Diese Bewertung findet in Bezug auf den tradierten Wertekanon und die Darbietung statt. Die Art und Weise, wie die Darbietung die klassischen Topoi bedient, transformiert oder ablehnt, kann zu einer Veränderung des Kanons selbst beitragen. Anders formuliert: Bezogen auf die Semiosphäre des HipHop stellt die Bilder- und Zeichenwelt des globalen HipHop in ihren lokalen Ausprägungen in jeder neuen Performance oder Produktion einen neuen Realnessanspruch. Folglich steht jeder Prozess der Semiose unter der zentralen Kategorie der Realness, da nur anhand von ihr über eine gelungene oder misslungene bzw. glaubwürdige oder unglaubwürdige Performance entschieden werden kann. Realness wird dabei unter dem Eindruck des globalen Wertekanons des HipHop verhandelt, was dazu führt, dass dieser Wertekanon selbst immer neue Transformationen innerhalb der glokalen Szenen erfährt, ohne aber seine zentrale Funktion zu verlieren.[30]

Aus der aufgezeigten Verbindung eines tendenziell konservativen, sich aber in lokalen Einigungen in ständigem Wandel befindlichen Wertekanons und dem alleinverbindlichen Anspruch der Realness des Dargestellten, ergibt sich die grundsätzliche Charakterisierung der Rapsphäre. Innerhalb der Realworld des Raps fungiert das Einbeziehen der eigenen Umwelt und deren Representen als eine eigenständige künstlerische Kartografie, die entweder als »Karte« oder »Map« bezeichnet wird.[31] Auf diese Karte wird immer wieder innerhalb des Raps referiert und im Sinne des Wettbewerbsgedanken Allianzen und Antagonismen innerhalb des Deutschraps gebildet. Dass im

28 Vgl. ebd, S. 21.

29 Eißfeldt im Interview, zitiert bei ebd., S. 47.

30 »Der Bezug zur imaginierten Welt des schwarzen HipHop, des Ghetto-Dasein und sozialer Grenzerfahrung, verspricht auch hier [in den lokalen primär weißen Szenen Deutschlands] unhinterfragt Authentizität, gilt als Maßstab von Echtheit und Glaubwürdigkeit.« (ebd. S. 77).

31 Diese RapMap wird in Raptexten häufig thematisiert: So markiert Gzuz diesen geopoetischen Akt im Feature mit den Beginnern »Wir packen Hamburg wieder auf die Karte« (Die Beginner/Gzuz/Gentleman: *Ahnma*), wodurch auch die Traditionslinie vorheriger Rapper aus Hamburg (sprich ›Die Beginner‹) beschritten wird. Es kommt aber auch zu ironischen Ausformungen dieses Aktes, wie z.B. durch Morlock Dilemma: »Ich habe die Erde rap-technisch auf die Map gesetzt« (Morlock Dilemma/Edgar Wasser: *Betaversion*).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Representen der eigenen Umwelt Heimatbedürfnisse artikuliert und vor allem Heimaten konstruiert werden, in denen es zu Abgrenzung zur hegemonialen geopolitischen Kartografie kommt, kann als Form der Umcodierung von Raum und damit als Raumaneignung gelesen werden. Um diese Form von künstlerischer Raumaneignung besser nachvollziehen zu können, knüpfen wir an die Geopoetik von Sid an.

Der Begriff der Geopoetik wurde zum ersten Mal vom schottischen Literaturwissenschaftler Kenneth White in den 1980er verwendet und von der Moskauer Autorengruppe ›Krim Klub‹ um Sid in abgewandelter Form zur Bezeichnung ihrer poetischen Programmatik übernommen.[32] Der Kerngedanke Sids war es mithilfe einer künstlerischen Kartografie gegen die bestehenden geopolitischen Restriktionen Russlands zu opponieren. Das Freiheits- und Emanzipationspotenzial wurde auf ihrer ersten Konferenz 1996 *Von der Geopolitik zur Geopoetik* in Anspruch genommen. Dieses Programm lässt sich mit Vladislav Kulakov in dem Gedanken zusammenfassen, »›dass die Künstler ihre Hauptstädte errichten, wo es ihnen beliebt‹«[33]. Die künstlerische Selbstbestimmung des eigenen Territoriums wird durch eine ›Geopoesis‹[34] geliefert, die wie die Geopolitik Fakten schafft, zum Beispiel eine unbedeutende Stadt zu ihrer Hauptstadt ausruft und so die Zentrums-Peripherie-Opposition aushebelt.[35] Wichtig ist hierbei, dass die Geopoetik primär ein künstlerisches sowie aktivistisches Programm beschreibt und erst nachträglich Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs fand. Die Geopoetik will schaffen und erfinden, was vorher noch nicht da war.[36] Dabei kann es sich sowohl um Umwidmungen von existierenden Räumen als auch um das Entwerfen von fiktionalen Räumen handeln. Für uns ist nun der schöpferische Aspekt der künstlerischen Kartografie auf die HipHop-interne Kartografie der Realworld von Bedeutung. Zusätzliche Relevanz erhält dies, sobald gesellschaftlich marginalisierte Gruppen ihre Umwelt representen und zu ihrer den kompetitiven Mechanismen der Rapsphäre ausgesetzten Identitätskonstruktion verwenden. So lassen sich zwar häufig Zentren der HipHop-Kultur in geopolitischen Zentren wie Landeshauptstädten ausmachen, jedoch erlaubt die dem HipHop eigene Art der Geopoetik auch eine Umschreibung dieser Zentren oder das Platzieren von bisher peripheren Städten und Orten auf der Karte. Dies bedeutet, dass nicht nur durch das Representen der eigenen Umwelt und Gemeinschaft ein emanzipatorisches Potenzial für marginalisierte Gruppen wie migrantische Milieus besteht, sondern dass dieses Potenzial auch in der Realworld von im HipHop marginalisierten Gruppen wie Frauen, LGBTQ+-Personen oder Gruppen des ländlichen Raumes liegen kann.[37]

---

32 Vgl. Frank, Susi K.: »Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge«. In: Magdalena Marszałek, Sylvia Sasse (Hg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 19-42, hier S. 20.

33 Vgl. ebd. S. 22-23.

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. ebd.

36 Vgl. ebd. S. 25.

37 Vgl. hierfür unter anderem Braune, Penelope: »Die (fe.male) herstory des deutschsprachigen Rap – vom Underground zur Modus Mio Playlist«. In: Heidi Süß (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 67-87, hier S. 67 und Sokee: »QUING Revisited – Keine Kapitulation, aber eine rekapitulation«. In: Heidi

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Analyse der Heimat im Deutschrap

Aufgrund der engen Vernetzung und des starken szeneinternen Bezugs aufeinander ist jede Darstellung von Heimat und Herkunft im Deutschrap gleichzeitig eine Positionierung in Bezug auf Realness – denn was als rapadäquate Heimat gelten kann, wird immer neu verhandelt. So eignet dem Rap als Teil der HipHop-Kultur eine bemerkenswerte Dynamik in der Herausbildung von Identitäten. Der Fokus liegt dabei auf der Konstruktion einer realen Identität der Rapper:innen, die sich primär durch Ein- und Ausgrenzungsmechanismen auszeichnet und gleichzeitig mit Ab- und Aufwertung verkoppelt ist. Dabei findet nicht selten ein Verschmelzen der Rapper:innen mit ihrer Kunstfigur statt.[38]

Mit dem Track *Zuhause* (2020) haben die 257ers ihrer Heimatstadt Essen eine Hymne geschrieben, die zentrale Aspekte von Heimat als Idylle bedient. So heißt es in der Pre-Hook:

> »Du bist die konstante Kulisse meines Films/Und spreche so wie du, hab‹ das alles in mir drin/Du bist nicht die Größte, aber wunderschön/Ich hab‹ schon Viele gesehen, aber will nicht mehr geh'n.«

Die Ruhrgebietsstadt wird als Raum beschrieben, der ein Gefühl von Zugehörigkeit in Aussicht stellt. Als der Ort, in dem sich ein Großteil des Lebens abspielt, prägt er auf positive Weise Sprache und Habitus der Rapper, womit er großen Anteil an der Konstitution der eigenen Identität nimmt. Dabei wird Essen nicht ausschließlich positiv beschrieben, das Verhältnis zur Stadt stellt sich als durchaus ambivalent dar, doch dies ändert nichts an der Bewertung der Stadt als wesentliche Bezugsgröße für die eigene Identität (»Bist für immer mein Zuhause und auch leider Kryptonit/Hast mich oft nicht gut behandelt, doch ich bleib‹ in dich verliebt«). Zentral für diese Heimatinszenierung ist das Fehlen von klassischen HipHop-Topoi wie dem Kontakt zum kriminellen Milieu, eines durch Diskriminierung und Armut geprägten Umfeldes oder die Betonung der eigenen Wehrhaftigkeit. Vielmehr wird die Heimat als Teil der Identität bejaht und durch den Verweis auf eine Stadt lokalisiert. Zwar stammen diese Zuschreibungen primär aus der konservativ-idyllischen Heimsphäre, doch bleibt der mitlaufende Bezug zum Wertekanon des HipHop nach wie vor intakt. So stellt sich die Frage, ob der Perfomance auch Realness zugesprochen werden kann, da die lokalen Bezüge (»Schornsteine rauchen wie die Kumpels vor dem Getränkemarkt/Egal, wo wir auf Tour sind, es wird Stauder importiert«) und die betonte Verbundenheit (»Denn du bist mein Zuhause, Zechentürme ragen wie Bäume aus dem Teer/Keine Berge und kein Meer, nur Herz«) eher eine HipHop-externe Bewertung in Bezug auf ihre Authentizität (nicht Realness) nahelegen.

Süß (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 222-238, hier S. 222 und unsere Analysen im Folgenden.

38 Vgl. Klein/Friedrich: Is this real?, S. 152-153.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dadurch, dass im Rap der »Poesie des Lokalen«[39] eine besonders wichtige Rolle zukommt, gibt es fast nichts, was nicht auf irgendeine Weise als lebensweltlich relevante Umgebung thematisiert wird. Die Bandbreite von als Heimat dargestellten Räumen im HipHop reicht daher von der Beschreibung und Inszenierung der eigenen vier Wände, über Stadtviertel, Szenen bis zu Landstrichen und nationaler Identität. Die Formen der lebensweltlichen Umgebung sollen stets in Bezug auf diese Bilder analysiert werden, um ihren peripheren Charakter zu betonen.

Das Zimmer

Die kleinste räumliche Einheit bildet das Zimmer, welches den Wohnort darstellt. Hierbei fällt auf, dass die Konstruktion und Darstellung der nächsten Umwelt der eigenen vier Wände immer mit der Künstler:innenpersona zusammenhängt. Gleichzeitig finden sich im Rap keine allgemeinen Topoi oder Vorgaben, wie das eigene Zimmer zu beschreiben ist – es kann sich also um ein Schlaf-, Bade- oder Wohnzimmer handeln. Das Zimmer ist dabei sowohl Ort des täglichen Lebens als auch der vermeintlichen Kunstproduktion. So wird SXTNs *Bongzimmer* (2017) primär als Konsumraum für Marihuana beschrieben, in welchem die heuristischen Konstruktionen des utopischen und real existierenden Raumes fluide sind. Geschildert wird meist ein konkreter Raum, der jedoch aufgrund fehlender Spezifika auch über utopische Qualitäten verfügt. Ästhetiken des Verfalls und Konsums dienen dazu, Zugehörigkeit und Geborgenheit zu artikulieren und erzeugen einen starken Kontrast zum bürgerlich-heimatlichen Wohnzimmer: »Ihr könnt euch denken, wo ich bin, wenn ihr mich sucht/Hier macht alles einen Sinn, hier geht's mir gut/Ich bin den ganzen Tag im Bongzimmer«. Das Bongzimmer dient der Zuflucht und ist im Gegenteil zur ›Realität da draußen‹ ein Ort des Wohlfühlens, den es nicht zu verlassen gilt. Heimat bleibt dabei ambivalent, da Geborgenheit vorrangig durch Substanzkonsum einer im HipHop weit verbreiteten und glorifizierten Droge erreicht wird: »Und warst du einmal da, gibt's kein Zurück/Hier kommst du wieder klar und findest Glück«.

Wohnhaus

Als nächstgrößere Einheit lässt sich das Wohnhaus bzw. der Hochhauskomplex beschreiben. Exemplarisch hierfür ist OG Keemos *Siedlung* (2019), in der sich der Mannheimer Rapper in das Paradigma von Sidos *Mein Block* (2004) einschreibt: Prominenteste Parallele ist hier die Nennung der Stockwerke in der Hook, wobei in *Siedlung* in der Aufzählung zugleich die Postleitzahl versteckt ist[40] (»Hoe, ich bin in der Siedlung, zwölf

39 Lipsitz, George: Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen. St. Andrä-Wördern: Hannibal 1999, zitiert bei: Klein/Friedrich: Is this real?, S. 88.

40 In Sidos *Mein Block* heißt es »Meine Stadt, mein Bezirk, mein Viertel, meine Gegend meine Straße, mein Zuhause, mein Block/Meine Gedanken, mein Herz, mein Leben, meine Welt reicht vom ersten bis zum sechzehnten Stock«. Siehe später im Kapitel ›Postleitzahlen und Tele-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stockwerke/Sechs Blocks plus mein Block und kein Cop in Sicht«). Darüber hinaus erfolgt auch hier ein Vermischen von negativen Attributionen wie Gewalt, Problemen mit Staatsgewalt und Justiz sowie dem unbedingten Wunsch, diesen Zustand nicht zu verändern. Der Protagonist bleibt im Viertel und steht – trotz familiärer Vorbehalte – für dieses ein, wodurch der Wertkonservativität der HipHop-Kultur und der Loyalität zur ›Posse‹ eine größere Bedeutung beigemessen wird als den Werten der Familie: »Mein Vater riet mir täglich dieses Leben ab, aber ich sag ›Ich sterb‹ für mein Barrio«.[41]

Im Deutschrapklassiker *Mein Block* von Sido werden nahezu alle räumlichen (Heimat-)Einheiten mit deren Bewohner:innen und charakteristischen Einheiten aufgezählt, sodass sich daraus eine Art Wimmelbild zu Sidos Wohnbezirk ergibt. Intro und Hook stellen Stadt, Bezirk, Viertel, Gegend, Straße, Zuhause und Block prominent ins Zentrum und der Block wird in die Begriffsfelder ›Wohnen‹ und ›Heimat‹ eingereiht. Während Begriffe wie »Stadt« oder »Gegend« neutral verwendet werden können, positioniert sich Sido mit »Block« offensiv gegen das »Einfamilienhaus« und somit eine bürgerliche Lebensweise – die Rappersona zeigt keinerlei Interesse den Block zu verlassen: »Hier bekomm‹ ich alles – ich muss hier nicht mal weg/Hier hab ich Drogen, Freunde und Sex.«

Neben der Tatsache, dass sich Zufriedenheit mit diesen drei essenziellen Bestandteilen einstellt, ist beachtlich, dass durch die Vermengung allgemein negativer und positiver Beschreibungen klassische Heimatvorstellungen aufgelöst werden. Die Adaption und der Transfer des Ghettos auf den Block halten zum einen den Ursprungsmythos bewusst aufrecht und stellen zudem (neue) Heimaten her. Zu jeder Etage des 16 Stockwerke hohen Gebäudes kennt der Rapper eine Geschichte oder Person. Über die so ausgedrückte Zugehörigkeit hinaus ist aber keine der Geschichten in einen klassisch heimatlichen Kontext, sondern primär im Bild Ghettos verortet. Es handelt sich wieder um ein ambivalentes Heimatkonzept, da der Block als vornehmlich pejorativer Ausdruck durch negative Attribuierung (Drogen, Sexarbeit, Kriminalität, Tod) eine Aufwertung erfährt. Die Transformation des (US-amerikanischen) Urbildes geht so weit, dass dieser ursprüngliche Mythos nicht mehr im Zentrum steht. Erst der Fortschritt der internen Kommunikation des Deutschraps ermöglicht also den primären Bezug OG Keemos zu Sidos Version des Ghettotopos in *Mein Block*.[42]

---

fonvorwahlen: Chiffrierte städtische Repräsentation‹. Durch die Chiffrierung der Postleitzahl ist OG Keemos Siedlung nicht nur in der Realworld, sondern auch in der Lebenswelt zu lokalisieren.

41 Diese Vorrangstellung der HipHop-Kultur findet sich im aktuellen Rap häufiger, wie in der Single *Für die Gang*, einer Kollaboration der Rapper UFO361 und Gzuz, welcher der HipHop-Crew 187 Strassenbande angehört (Gzuz) bzw. zu deren näherem Umfeld gehören (UFO361).

42 Vgl. hierzu Marcus Staiger zur Ästhetik von Aggro Berlin: »Sicher spielt hier auch Specters Erfahrung mit der französischen HipHop-Szene eine Rolle, denn einige Versatzstücke der Künstlervermarktung, wie sie Aggro Berlin betrieben hat, stammen von Vorbildern aus Frankreich. Das merkt man auch an der grundsätzlich eher europäischen Ästhetik der Bilder und Videos, die einen nicht als erstes an amerikanischen Rap denken lassen: Das Schmutzige der Vororte, das puristisch-martialische Outfit der Künstler, der Verzicht auf schrille und bunte Klamotten, das ist alles Specters Handschrift. Und dieser Einfluss geht weit über Aggro Berlin hinaus. […] Diese Ästhetik wurde später unzählige Male kopiert und lässt sich heute fast in jedem so gennannten Straßen-Rap-Video nachweisen.« (Loh, Hannes: »›man muss die dinge selbst in die hand nehmen.‹ Ein Gespräch mit

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beide Beispiele, sowohl OG Keemos *Siedlung* als auch Sidos *Mein Block*, nutzen Ghetto- und Straßenästhetiken wie hohe Häuser, Drogen und Gewalt, um auf einen ›realen‹ als auch realen, tatsächlich existierenden Ort zu rekurrieren, um von diesem ausgehend ein unkonventionelles Bild von Heimat und Familie zu erzeugen. Dies gelingt, indem in beiden Songs die Darstellung des Blocks zwischen dem Aufgreifen des Ghettotopos und dessen konkreter Verortung im Lokalen changiert.

Postleitzahlen und Telefonvorwahlen: Chiffrierte städtische Repräsentation

Die plakative Nennung städtischer Postleitzahlen und Telefonvorwahlen gehört wohl zu einem der einschlägigsten Phänomene der Rapszene. Nicht nur, dass sich viele Rapcrews nach ihren Stadtteilen benennen, sondern auch, dass diese als Chiffre oder Kürzel für die ganze Heimsphäre der eigenen Herkunft in der Colour des Ghettos oder in anderer Betonung fungieren. Je mehr Rapper:innen sich eine Postleitzahl zu eigen machen, desto größere Bedeutung erlangt diese Stadt in der Szene. Gerade für Stadtteile großer Städte eignet sich daher die Nennung der Postleitzahl zur weiteren Ausdifferenzierung und Distinktion als auch zur Identifikation mit einem bestimmten Ort und der dortigen Szene.

Zu den bekanntesten Kennungen der Deutschrapszene dürfte die 361 gehören, die sich aus den Postleitzahlen der beiden Kreuzberger Bezirke zusammensetzt. Beispiele für ihre Verwendung sind der Song *Willkommen in 361* (2005) von Mach One und Tarek von K.I.Z. oder auch der Name des Rappers UFO361. Mit dem Aufkommen der Frankfurter Gangsta-Rap-Szene um Haftbefehl ist mit der 069 eine weitere Telefonvorwahl bekannter geworden (vgl. Haftbefehl: *069* [2015]). Neben Großstädten wie Hamburg, Berlin und Frankfurt lassen sich solche Formen der Repräsentation in vielen anderen großen und kleinen Städten erkennen – z.B. widmete das Kölner Rapduo Lugatti&9ine dem Stadtteil Sürth im Süden Kölns mit *50999* den Titel ihres Debutalbums. Ähnliches ist bei den Bremer Rappern um das Kollektiv Erotik Toy Records zu finden: Mit »203 haben mich wieder und das ist schön« (Tightill/Ali Whales/Jay Pop: *Kolibri*, 2018) wird nicht mehr die vollständige Postleitzahl des Bremer ›Viertels‹ genannt (28203 [die Stadtteile Ostertor und Steintor werden als ›Viertel‹ bezeichnet]), sondern in ihrer Kodierung reduziert. doubtboy, weiteres Mitglied der Bremer Crew, verwendet mit »Triff mich 28er Ecke, wo die Treppe warmgesessen wird, seit damals mit 16« (doubtboy: *globetrotter*, 2020) dasselbe Muster der reduzierten Chiffrierung, um auf selbiges Viertel zu verweisen. Hierbei ist den Postleitzahlen nicht direkt anzusehen, ob sich hinter der Chiffre eine Großstadt, ein Vorort oder eine Kleinstadt befindet. So finden sich neben den Postleitzahlen Frankfurts oder Berlins auch die 257 von Essen Kupferdreh, einem ländlichen Vorort Essens (45257), im Bandnamen der 257ers – oder *9010* als Songtitel des Chemnitzer Künstlers Kummer, dem Frontmann der Band Kraftklub. Zum Erschließen

Marcus Staiger.« In: Sascha Verlan/Hannes Loh (Hg.): 35 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen: Hannibal 2015, S. 63-75, hier S. 71).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieser Chiffren und Codes wird also spezielles Wissen um die lokale HipHop-Kultur vorausgesetzt.[43]

Konkrete städtische Repräsentation

Neben den Stadtteilen bilden Städte zentrale Identifikationsorte und Räume für Rapper:innen, die von ländlich geprägten Orten und Dörfern bis zu Großstädten und Metropolen reichen. Neben der Größe und der Lage der Städte im deutschsprachigen Gebiet hat jede Stadt in der Realworld des HipHop, also der szeneeigenen Kartografie, eine eigene Geschichte. Da sich eine Stadt immer aus mehreren Stadtteilen zusammensetzt, können sich stadtintern verschiedene Szenen bilden und miteinander – im Sinne des mythischen Bandenkrieges – um die Vorherrschaft in der Stadt konkurrieren. Neben den stadtinternen Konflikten sind im Rap vor allem die Konkurrenz der Städte untereinander von Bedeutung. Lokale Herkunft und Gruppenbildung in der Realworld korrelieren demnach sehr häufig.

In Bezug auf bestimmte reale Räume kann von einer ›Poesie des Lokalen‹ gesprochen werden – besonders das Hamburger Rapkollektiv 187 Strassenbande tut sich in dieser Hinsicht hervor. So werden der Antonipark (Park Fiction) in *Palmen aus Plastik* (2016) von Bonez MC und RAF Camora mit seinen Palmenskulpturen (»Ich häng' auf mei'm Kiez unter Palmen aus Plastik/Am Meer aus Benzin ohne Sand doch das macht nix«) und der Florapark in *Unser Park* (2016) (»Schon damals, als leer war, waren wir jeden Tag im Florapark/Heut' ist dort Drogenmarkt, an jeder Ecke, ohne Spaß/Hajis am Wegrennen wegen Polizei, Großeinsatz 187, überall, an jeder Wand, chromschwarz«) als Orte der eigenen Identität beschrieben, deren Inszenierung so gut wie ohne explizite Anleihen an die US-amerikanische HipHop-Kultur auskommt. Interessant ist allerdings, dass sich bei *Palmen aus Plastik* eine Abwandlung der synthetischen Miami-Ästhetik findet, welches in das betont dreckige St. Pauli versetzt wird: »Haramburger Kiez, Sonne aus der Röhre/Fingernagel fake und die Hautfarbe Möhre/Meine Welt ist aus Plastik, doch macht nix).« Dadurch wird Hamburg als Stadt mit Deutschraptradition um eine Bedeutungsdimension erweitert.[44]

Demgegenüber wird der Nettelbeckplatz in Berlin Mitte in anderer Art und Weise Thema von Rapsongs. Die traditionelle Teilung des HipHop-Kosmos Berlin orientierte sich an den ehemaligen Staatsgrenzen Ost- und Westberlins. Diese geopolitische Trennung war auch noch in den 2000er Jahren konstitutiv für den sich entwickelnden Gangsta-Rap, in denen vor allem Westberliner Rapper:innen wie Westberlin Maskulin (bestehend aus Kool Savas und Taktloss) oder die Mitglieder des Labels ›Aggro Berlin‹ – zu dem unter anderem Sido, Bushido, Kitty Kat und Fler gehörten – große Erfolge feierten. Die Wahrnehmung Berlins als Zentrum des Gangsta-Rap war damit primär auf

43 Dies bekräftigt Formans oben erwähnten Vorschlag, die vier Elemente des HipHop um die Dimension des Wissens oder Knowledge zu erweitern. Vgl. Forman: »HipHop meets Academia«, S. 33.

44 Das Anknüpfen dieser Tradition wird vor allem in Beginner/Gzuz/Gentleman: *Ahnma* (2016) deutlich, auf welchem Gzuz als Feature der Beginner, die sinnbildlich für den alten Rap aus Hamburg stehen, fungiert.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Westberlin beschränkt. Dies änderte sich 2007 mit einer Kooperation des Marzahner Rappers Joe Rilla und Aggro Berlin.[45] Mit Joe Rilla wird zwar ›der Osten‹ auf der Rapkarte verzeichnet, doch hebt dies die Marginalisierung Ost-Berlins hervor, da es ein Einzelfall bleibt.[46]

Anders für Shacke One: Dieser inszeniert 2016 Nordberlin als eigenständigen Raum, der sich aus Bezirken des ehemaligen Ost- und Westberlins zusammensetzt. Nordberlin verläuft für ihn entlang der Panke – ein unscheinbares Fließgewässer, das in die Spree mündet und vom Ostberliner Stadtteil Pankow zum Westberliner Stadtteil Wedding fließt (Shacke One: *Boss der Panke*). In diesem Track wird Nordberlin als eigenständiger Kosmos inszeniert, der sich neben dem Kneipenleben vor allem auch durch seine geographische Lage (eben im Norden) auszeichnet: »Nordberlin! Betret' den Kosmos und begreife/Unser Leben spielt sich ab zwischen Zugdepot und Kneipe/Ich bin hungrig und verteil' Platzverweise an Dullis/Der Orpheus vom Nordkreuz wummert geile Muttis«; »Outbreaks, Huskies, Traffic Mafia [Nordberliner Graffiti-Crews, Anm.d.V.]/Bring' im Norden die dicksten Dinger«. Der in direkter Nachbarschaft zur Panke liegende Nettlebeckplatz wird durch den gleichnamigen Track *Nettelbeckplatz* gleich mitverzeichnet: »Tatort Nordberlin, Nettelbeckplatz«. Wie auch schon in den Tracks der 187 Strassenbande ist der Nettelbeckplatz zentraler Aufenthaltsort, an dem gechillt oder abgehangen wird.[47] Es wird getrunken, Graffiti gesprüht und vor Polizisten geflohen, womit fast alle Topoi des HipHop bedient werden: »Bin ich nicht beschäftigt, häng' ich Futschi-trinkend in der Kneipe/[…] Wie oft musste ich beim S- und U-Bahn-Malen botten.« Da das wahre HipHop-Leben in Nordberlin stattfindet, besteht kein Bedürfnis danach einen realeren Ort aufzusuchen: »Es gibt viele schöne Orte, doch ich fühl' mich nur im Wedding wohl.« (Shacke One: *Nettelbeckplatz*).

Diese Inszenierung erweitert Hiob 2018 mit *Nettelbeckplatzblues*. Der Song wird mit einem verzerrten Sample aus *Nettlebeckplatz* begonnen, wodurch sich Hiob explizit in dessen Tradition stellt. Ebene wie bei Shacke One wird der Nettelbeckplatz als real inszeniert, indem vor allem das kleinkriminelle Milieu porträtiert wird: »Die *Geto Boys*

45 Auf den Rap im Osten von Deutschland werden wir später noch eingehen.

46 So schrieb die Taz 2008: »Joe Rilla ist der Ostrapper. Der Mann aus der Platte, ›der Stolz des Ostens‹, wie sich der bullige Riese bereitwillig von seiner Plattenfirma Aggro Berlin bewerben lässt. […] Deutschland, oder zumindest Berlin, wird darauf wieder zweigeteilt, in den Westen und in den Osten und gleichzeitig in Oben und Unten. Die Verlierer finden sich jetzt auch für Hiphopper nicht mehr nur in Neukölln oder im Märkischen Viertel, sondern weit da draußen in der ehemaligen DDR. In Marzahn etwa, Joe Rillas Kiez, wo die Leute in Jogginghosen zum Einkaufen gehen und ihre Pitbulls im Schatten von Betonsilos bellen lassen. Joe Rilla hat auf der Karte des deutschen Hiphop nach Stuttgart, München, Hamburg und Berlin also eine weitere Eintragung gemacht, grob gesagt: den Osten.« (Hartmann, Andreas: »Hier spricht die Platte«. Auf: https://taz.de/Ostdeutscher-Aggro-Rapper/!5186443/[letzter Abruf 26.01.2022]). Dies erklärt auch, warum Finch Asozial noch 2018 auf dem Track *Ostdeutschland* rappt: »Weil Rapper aus dem Osten immer unbedeutsam war'n/Steht Finch-Asozial für ganz Dunkeldeutschland dar.«

47 »Das Abhängen im HipHop ist nicht einfach ein Nichtstun, sondern eine Aktivität, die man nicht allein, sondern gemeinsam ausübt. Chillen nennen nicht nur HipHopper diese Art der Beschäftigung. […] Man schlägt keine Aktivität vor, macht keine Pläne. Trotzdem kommt keine Langeweile auf, denn Chillen ist die Kultivierung des Nichts-Tuns, das Übungsfeld zum Cool-Sein und die notwendige Erholungspause für all die anderen Aktivitäten.« (Klein/Friedrich: Is this real?, S. 44).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

EP spielt im Kassettendeck/Brüder lächeln und präsentieren ihr Messer-Set/Das Milieu regiert hier wo der Pfeffer wächst«.[48] In diesem »Nordberliner-Koordinatennetz/Wo dir der Pitbull die Ganovenvisage leckt« werden zwar wie bei Shacke One Drogen konsumiert und Kneipen und Clubs aufgesucht, jedoch porträtiert Hiob die gealterten Protagonisten des Straßenlebens des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts (»Der Großstadtadel der Seventies/Neben dem roten Teppich wartet der Rettungsdienst […] Definitiv ihre Patina blättert/Die letzte Generation Berliner Straßencelebrities«). Damit liefert er quasi ein Prequel zur Geschichte Nordberlins und festigt dadurch die Realness des Stadtteils und Shake Ones als dessen neuen Vertreter (»MC von Shacke, aufgestiegen in den Straßenadel« Shacke One: *Boss der Panke*).

Andererseits werden auch HipHop-untypische Orte wie Kneipen oder Videotheken als heimatliche Räume inszeniert, ohne dabei auf klassische HipHop-Topoi zurückzugreifen. So besingt zum Beispiel der Wuppertaler Rapper Prezident die Kneipe Köhlerliesel im Track *9000m tief im Köhlerliesel* (2016). Abseits der Szene – und damit im Untergrund – entwirft er das Bild eines Kneipenabends: »Knapp 9000 Meter tief im Köhlerliesel/Ist, wo ich mich noch am ehesten hingehörend fühle/Flachmann unterm Sakko überm Büßergürtel/'N bisschen Bourbon, bisschen Zirbeldrüse/Ich lass' mich treiben durchs Luisenviertel«. Dabei betont er seine Rolle als Außenseiter, der nicht auf Erfolg, sondern auf seine Integrität als Künstler bedacht ist: »Mit 19 Underdog, mit 30 'ne kaputte Platte/Doch lieber hängenbleiben im Stacheldraht als klebrig sein von Zuckerwatte«. In ganz ähnlicher Weise wird in Destroy Degenhardts *Puaka Starlight* die Videothek als heimatlicher utopisch überhöhter Ort vorgestellt, der einen Sehnsuchtsort aus der Vergangenheit darstellt, da der Rapper früher in einer Videothek gearbeitet hat: »Ich schließ' den Laden auf/Die kleine Zauberwelt aus weißer Scheiße […] kann mir alles einbilden/Der Style ist blind«. Diese verklärte Welt der Videothek stellt dabei die wahre Heimat dar, die er gegen sein ›wirkliches‹ Zuhause abgrenzt: »Mein wirkliches Zuhause ist nicht mein wirkliches Zuhause«. In beiden Fällen werden Kneipe bzw. Videothek vor allem als Heterotopien[49] mit utopischem Potenzial inszeniert, die einen Gegenraum zur Gesellschaft und auch zu den szeneinternen Topoi darstellen.

Länder und Landstriche

Identitäten, die auf größere Gemeinschaften zurückzuführen sind, finden sich vor allem im migrantischen Rap. Aufgrund realer, lebensweltlicher Ordnungssysteme werden diese Figuren i.d.R. marginalisiert und positionieren sich in der Folge häufig als heimatsuchend, wobei es die Herkunftsländer sind, die als Heimaten inszeniert und imaginiert werden. Zugleich kann auf diesen Verweis verzichtet werden, wenn eigene Communities in Deutschland dargestellt werden. In *Entscheide Du* (2013) inszenie-

48 Die Geto Boys sind eine texanische HipHop Formation aus den 1980er und das Kassettendeck das klassische Abspielgerät für die damals verbreiteten Tapes.

49 Vgl. Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«. In: Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt: Suhrkamp 2006, S. 317-329, hier S. 325.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ren Chefket und MoTrip eine symbiotische kulturelle Verbindung, die sowohl zwischen Deutschland und dem Libanon als auch zwischen Deutschland und der Türkei existiert: »Einerseits, andererseits, ich bin mittendrin«. Damit wird nicht nur ein geographischer Kompromiss suggeriert, sondern auch eine konfliktfreie Antwort auf Entscheidungsfragen zu Herkunft und Identität angeboten. Darüber hinaus wird die Suche nach einer Heimat irrelevant, da sie durch sich selbst (das Individuum) zu ergründen ist. Chefket erteilt dem konservativen Verständnis von Heimat und Herkunft eine Absage: »Doch viele wollen mich verarschen während ich mit Farben klecker'/Sie kommen und sagen: ›Nur eine Farbe wäre besser‹«. Das Verständnis von deutscher und türkischer Kultur als unvereinbarer Dichotomie wird aufgegriffen und durch die Erweiterung des metaphorischen Farbspektrums impliziert negiert: »Schwarz-weiß kann ich nicht malen, wenn alles bunt ist für mich«. Identität ist für Chefket nicht als eine räumlich determinierte und abgeschlossene Einheit zu verstehen, sondern vielmehr durch hybride und glokale Verfahren gekennzeichnet – so wie Rap selbst auch.

Deutlich an Konjunktur gewonnen hat zudem das Betonen der ostdeutschen Identität im Deutschrap. Ohne die Perspektive nicht-weißer-Menschen mindern oder Rassismuserfahrungen relativieren zu wollen, lassen sich strukturell Übertragungen anstellen: Die nicht mehr zu erreichende ehemalige DDR wird nostalgisch verklärt und als Heimat dargestellt. Dieser häufig konservative Verweis auf vergangene und vermeintlich bessere Zeiten mit ebenfalls konservativer Werteorientierung konstituiert eine nicht zu erreichende, der Vergangenheit angehörende Heimat.[50] Einerseits dient diese Form der Präsentation des Ostens der Aufwertung gegen allgemeingesellschaftlich pejorative Charakterisierungen ›des Ostens‹. Andererseits werden die Härte und Männlichkeit des Ostens und der dort lebenden Personen betont, wodurch eine abgeschwächte und gleichwohl ausgebreitete Figuration des Ghettos erzeugt wird. Künstler:innen, die sich mit einer ostdeutschen Herkunft auseinandersetzen, operieren häufig mit westdeutschen Klischees über den Osten, wobei sich diese kritisch angeeignet werden.

Innerhalb des Deutschraps unternimmt die ostdeutsche Variante eine Hybridisierung der Ausdrucksformen marginalisierter Gruppen und lässt sie an die Semiosphäre der westlichen Imagination ostdeutscher Kultur grenzen. Vollzog sich dies in den

50 »Das ist der Osten, Deutschlands stolzes Herz/Hier gibt's noch so etwas wie Stolz, auch wenn's kaum wer glaubt/Wir geben kein Fick auf den Rest, baut die Mauer wieder auf! […] Das ist für mein Heimatland, das ist für den Osten/Das ist für Leute mit Hoffnung und Stolz/Das ist für mein Heimatland, das ist für den Osten/Das ist für das ostdeutsche Volk. [Hook wird 4 x wiederholt. Anm.d.V.].« (Hollywood Hank/Dissziplin: *Ostdeutschland*). Besonders die Ostdeutschen Rapper Hollywood Hank und Dissziplin inszenieren den Osten als homogenen Heimatraum. Es ist darauf hinzuweisen, dass vor allem Dissziplin eine große Nähe zur rechtsextremen identitären Bewegung hat und als einer ihrer zentralen Musiker auftritt. Dieser politischen Ausrichtung entspricht auch die Verwendung von nationalistischen Heimatmotiven wie Volk, Heimatland und Stolz. Wie diese Motive mit der Aneignung von HipHop-Strukturen bei gleichzeitiger Ablehnung der HipHop-Kultur interagieren, müsste Gegenstand einer stärker politisch ausgerichteten Untersuchung sein.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2000er Jahren noch primär in der Aneignung des Hooligan-Klischees[51] – und teilweise sogar in der Ablehnung der HipHop Kultur[52] – stellt sich dieser Vorgang in den 2010er Jahren komplexer dar.

Einschlägig hierfür ist der Track *Plattenbau O.S.T.* von Zugezogen Maskulin aus dem Jahr 2015: Darin wird das Bild einer abgehängten Ostjugend gezeichnet, die sich weder mit migrantischen Milieus noch mit einer gesamtdeutschen Kultur identifizieren kann. So wird sich selbst eine negative Form des Deutschseins zugesprochen, wenn Testo rappt »Das ist kein Deutsch mehr, was ich quatsche ist Kartofflisch.« Dabei wird Haftbefehls »Das ist kein Deutsch, was ich mache ist Kanackiş« (Haftbefehl: *Kanackis*, 2012) aufgegriffen[53], wodurch zum einen dessen Position und Aussage gefestigt wird, zum anderen mit »Kartofflisch« ein Transfer der Marginalisierungsposition auf die Jugend in Ostdeutschland vollzogen wird. Da es sich bei der Bezeichnung ›Kartoffel‹ um eine ironisch-abwertende Benennung Deutscher durch migrantische Gruppen handelt, ist die oben erwähnte negative Form des Deutschseins nicht ungebrochen und somit auch mit aufwertendem Impetus zu lesen. Der Track schildert vorrangig die Perspektivlosigkeit der Abgehängten: »Saufen um die Wette und dann tanzen wir zu Aggro Ansagen/Im Blaulicht der Krankenwagen«. Im *Plattenbau O.S.T.* ist der Deutschrap in prägender Weise präsent. Die ›Aggro Ansagen‹ sind eine Samplerreihe von Aggro Berlin. Da dieses Umfeld weder eine positive Identifikation bieten kann und vor allem ein Geborgenheitsdefizit hinterlassen wird, bleibt nur der erträumte Wegzug und die Projektion dieser Wünsche in das Fremde: »Das Viertel, das ist klein/Doch der Horizont ist weit/Verschwende deine Zeit/Verschwende deine Zeit«. Einen anderen Weg schlägt Finch Asozials Veröffentlichung *Onkelz Poster* mit Tarek von K.I.Z. von 2021 ein, deren Verschränkung von Text und Paratext (Musik und Video) die düstere Inszenierung und Ausweglosigkeit von *Plattenbau O.S.T.* noch überbietet. Im Track werden ostdeutsche Stereotype bedient, überspitzt und ins (wiederum stereotyp) ›Asoziale‹ verkehrt, wobei sich Verbitterung in Drogenexzessen mit Vodka und Crystal Meth artikuliert. Der exzessive Alkoholmissbrauch wird deutlich markiert: »Anfang 20, Leberzirrhose/Schuld an allem, sind die da oben/Wir hassen euch und ihr hasst uns«. Hierbei werden Bilder aus der Semiosphäre des Schlagers mit denen Ostdeutscher Kultur gekoppelt und dem Klischee eine lokale Ausdifferenzierung gegeben: »Auf dem Dorffest nah bei Dresden/Tanz‹ ich zu Wolfgang Petry«. In der Form Rap wird eine dem Rap ferne Kultur artikuliert. Hierbei handelt es sich um das provinzielle Dorffest, auf welchem Schlager und

51 Vgl. »Junge versteh mich nich' falsch/Ich erzähl nich´, wie cool ich bin/Ich steh für Ostberliner Hooligans/Ihr spielt in der Oberliga – Ich in der dritten Halbzeit« aus Joe Rilla: *Der Osten Rollt.*

52 »Siehst du das, hier gibt es keine XXL-Shirts/Keine schrägen Basecaps. Kids saufen bis es hell wird/Ich lieb das Junge, keiner will hier Hip-Hop sein/Jeden Zweiten findest du im Kickboxverein« aus Hollywood Hank/Dissziplin: *Ostdeutschland*.

53 »Der Rapper schnappte diese Begriffe auf, addierte eigene Neologismen und Dialekt hinzu – und herauskam das Kunstwort ›Kanackiş‹, so hieß auch Haftbefehls zweites Album. Ein riesiges Statement. Aus der Beschimpfung ›Kanake‹, die sich hauptsächlich gegen sogenannte Gastarbeiter richtete, wurde eine stolze Selbstzuschreibung.« (Davoudvandi, Miriam: »Weil er unsere Sprache spricht«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/musik/haftbefehl-als-vorbild-fuer-migranten-weil-er-unsere-sprache-spricht-a-d8f8a878-7e61-4073-bca8-58784a49daf1 [letzter Abruf 26.01.2022]).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kein Rap gespielt wird. Dabei konterkariert die klassischerweise in der Schlagermusik inszenierte Heimat die Trostlosigkeit des sonstigen Inhalts des Tracks. Interessant hierbei ist, dass *Onkelz Poster* im Paradigma der ambivalenten Heimat steht, sodass die Alternativen zur Ausweglosigkeit entweder die Anpassung an das Umfeld Bejahung oder die Flucht in Drogenexzesse bieten.

Fazit

Der spannungsreiche und ambivalente Heimatbegriff erfährt im aktuellen Deutschrap eine Reaktualisierung als zentrale identitätskonstruierende Kategorie. Dies liegt daran, dass im Zuge der im HipHop omnipräsenten Kategorie der ›Realness‹ die theatralen Darstellungen der eigenen Person im Spannungsfeld zwischen Transformation von globalen Mythen in authentisch(e,) lokale Szenen erfolgt. Die Heimat ist dabei nicht nur der Ort der Geborgenheit oder das zu realisierende Ideal des Heimatbedürfnisses, sondern repräsentiert gleichzeitig die lokale Szene, in der die Rapper:innen sich selbst verorten. Dabei ist der:die Rapper:in selbst das gelebte Symbol der Heimat, welches sich in den Produkten und Performances innerhalb der Realworld herstellt. Zwar lassen sich die ausgewählten Deutschraptracks auch unter Rückbezug auf die klassische Heimsphäre analysieren, jedoch bedarf es für den Großteil einer Neukontextualisierung innerhalb der Deutschrapsphäre. Da die HipHop-Kultur von jeher eine Kunstform marginalisierter Gruppen darstellt, werden in besonderem Maße deren hybride, brüchige und mit der geopolitisch-hegemonialen Heimatvorstellung im Konflikt befindliche Identitäten zum Vorschein gebracht. Im Zuge einer mit der Geopoetik in Zusammenhang zu bringenden künstlerischen Gegenkartografie, schreiben sich die Rapper:innen in die ›RapMap‹ Deutschlands ein. Auf dieser Karte rücken gesellschaftlich periphere Orte wie kriminelle Viertel, Parks, Kneipen oder Wohnblöcke ins Zentrum. Diese Inszenierungen lassen sich raumsemantisch analysieren und bilden ein breites Spektrum von Örtlichkeiten ab, welches vom eigenen Zimmer bis zu ganzen Landstrichen führen kann. Hierbei können Rapper:innen geopolitische Topoi wie die ehemalige Ost-West-Teilung Deutschlands und insbesondere Berlins aufnehmen und diese auf der RapMap verzeichnen. Oder sie betonen in den Selbstdarstellungen der eigenen Umgebung bestimmte Räume auf der Karte, wie im Beispiel von Nordberlin oder von Städten wie Essen oder Dresden, womit sie diese zu geopoetischen Zentren aufwerten. In diesem Transformationsprozess bekommen die globalen Mythen des Rap eine neue, weitere Bedeutung, die zu einer Emanzipation von lokalen Minderheiten führen kann. Gerade, da im Deutschrap die Hybridität, Glokalität und Brüchigkeit von Identitäten immer wieder zum Gegenstand der Darstellung gemacht wird, erweist sich dieser als ein besonders interessantes Untersuchungsfeld, an dem sich post-postmoderne Identitätsbildungen nachvollziehen lassen.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heimatkonstruktionen im Computerspiel – Eine narratologische Betrachtung

Marco Thunig

Einleitung – »Today, we're going home«[1]

Computerspiele sind fester Bestandteil der Jugend- und Erwachsenenkultur. Sie formulieren ›Storyworlds‹ und Raumstrukturen, in denen Spieler:innen sich mithilfe ihrer ›Avatare‹ bewegen. Anders als Romane und Filme zeichnen sie sich durch einen (mehr oder weniger) hohen Grad an Interaktionsmöglichkeiten aus. Aussagen der Spieler:innen, dass ein bestimmtes Computerspiel elementarer Bestandteil ihrer Kindheit gewesen sei, nostalgische Erinnerungen wecke oder in Auseinandersetzung mit der Spielumgebung gar Heimatgefühle errege, finden in den Kommentarspalten von Social-Media-Plattformen weitreichend Sympathie.

Indem sie alte Titel neu auflegt, bedient die Gaming-Industrie diese emotionale Resonanz. So ging am 26. August 2019 die aus dem Jahr 2004 stammende Ursprungsvariante des Massively Multiplayer Online Role-Playing Games (MMORPGs) *World of Warcraft* mit großem Erfolg erneut an den Start und läuft seither parallel (mit eigener und teils überschneidender Community) zur aktuellen Version *World of Warcraft: Shadowlands* (Stand 2021). Der Veröffentlichung von *World of Warcraft: Classic* ging ein von Spieler:innen, Youtuber:innen und Twitch-Streamer:innen geschürter Hype voraus, der das Kredo ›No Changes‹ pflegte – also forderte, dass die Neuveröffentlichung der Ursprungsvariante auch wirklich der Ursprungsvariante entspräche. Am Tag der Veröffentlichung von *World of Warcraft: Classic* leitete der (dadurch und zum damaligen Zeitpunkt) größte Twitch-Streamer *Asmongold* seinen Stream vor zehntausenden Live-Zuschauer:innen mit den Worten »Today, we're going home« ein. Ähnliche Neuveröffentlichungen mit eher marginalen Änderungen, die sich vornehmlich auf die Anpassung an heutige Multiplayer-Netzwerke und Betriebssysteme beschränken, finden sich unter anderem bei *Age of Empires II*, *Stronghold Crusader* oder *The Legend of Zelda: Ocarina of Time*.

1 https://www.youtube.com/watch?v=Wp8WU15v8Ec&t (letzter Abruf 26.01.2022), 00:06.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die starke emotionale Bindung der Spieler:innen an diese Gegenstände und der explizite Verweis auf Jugend- und Kindheitserinnerungen, die auf einen positiv konnotierten Ort der Selbstverwirklichung referieren, gewissermaßen auf ein ›Zuhause im Spiel‹, laden zu einer näheren Betrachtung von Computerspielen unter dem Gesichtspunkt ›Heimat‹ ein. Es stellt sich die Frage, inwiefern sich Heimat im Zusammenhang mit Computerspielen konstituiert und ob es möglich ist, diese Verbindung näher zu beschreiben.

Diese Betrachtung wird dazu vornehmlich auf ein narratologisches Instrumentarium zurückgreifen. Daher sei hier unter Heimat ein Sehnsuchtsort, als (vergangene) Utopie und ›erzähltes‹ Konstrukt, verstanden. Hinzu kommt eine Auffassung von Heimat als semiotischem Raum (nach Juri Michailowitsch Lotman), mit dem sich Heimatempfindende identifizieren. Identifikation meint in diesem Zusammenhang die potenzielle Selbstbeschreibung, Teil des betreffenden Raumes (gewesen) zu sein. Der Heimatbegriff ist damit nicht erschöpfend behandelt. Vielmehr soll die gewählte Ausrichtung dazu dienen, ›Heimat im Computerspiel‹ phänomenologisch zu greifen, um sie dann in einem breiteren Heimatdiskurs verorten zu können.

Damit dieses Unternehmen gelingen kann, bedarf es eines Begriffsapparates, der die besonderen Gegenstände des Computerspiels und ihre erzähltheoretischen Eigenheiten hervorhebt. Anschließend erarbeitet dieser Aufsatz drei Formen von Heimatkonstruktion im Computerspiel, die unter Zuhilfenahme von Beispielen verdeutlicht werden. Die Beispiele stammen aus unterschiedlichen Spielgenres, um auch fachfremden Leser:innen einen möglichst breiten Blick auf Heimat im Computerspiel zu ermöglichen. Die hier definierten Formen von Heimatkonstruktion decken ein Spektrum ab, das Heimat auf zweierlei Weise entstehen lässt. Einerseits ist die Heimat im Computerspiel ein vom Spiel angebotenes Konstrukt, das dazu einlädt, von Spieler:innen nachempfunden zu werden. Andererseits ist Heimat ein von Spieler:innenseite entwickeltes Konstrukt, das die Eindrücke des jeweiligen Computerspiels verarbeitet. Es ist zu bedenken, dass der zweitgenannte Fall, der großes Gewicht auf die individuelle Rezeption von Computerspielen legt, den Rahmen des narratologischen Instrumentariums zu sprengen droht. Abhilfe schafft eine Ausrichtung dergestalt, besonders jene Aspekte von Computerspielen zu beleuchten, die eine von Spieler:innenseite erzeugte Heimatkonstruktion begünstigen. Im dritten Teil dieses Aufsatzes werden die definierten Formen von Heimatkonstruktion auf den Heimatbegriff und seine Strapazierfähigkeit angewandt.

Begriffsapparat

Um die für diesen Aufsatz wichtigen Bestandteile von Computerspielen erfassen zu können, bedarf es der Differenzierung bestimmter Begriffe. Es gilt zunächst, die Begriffe ›Storyworld‹, ›Diegese‹ und ›Engine‹ voneinander zu unterscheiden. Die Storyworld

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eines Computerspiels ist die erzählte Welt.[2] Sie ist potenziell transmedial,[3] das heißt, dass sie sich auch aus den Inhalten anderer Medien speisen kann; etwa, wenn Romane sich der Welt des Computerspiels bedienen, um sie mit weiteren Details anzureichern oder andersherum, das Computerspiel die Welt eines Romans adaptiert beziehungsweise weitererzählt. In den meisten Fällen kann der Begriff Storyworld deckungsgleich mit dem Begriff der Diegese[4] verwendet werden.

Eine Unterscheidung kann sinnvoll sein, wenn die Diegese im Gegensatz zur Storyworld[5] eine monomedial betrachtete Welt bezeichnet. Die Diegese meint nicht minder als die Storyworld das gesamte beschriebene Universum der vorliegenden Erzählung,[6] im Gegensatz zur Storyworld bezieht sie sich jedoch auf eine spezifisch erzählte, selektierte Erscheinungsform des betreffenden Universums.

Das ›Star-Wars-Universum‹ mag hier als eindrückliches Beispiel dienen. In seiner Gesamtheit ist es eine mehrere Jahrtausende umspannende Storyworld, die sich aus populären Filmen, zahlreichen Romanen und erfolgreichen Spielen zusammensetzt. Die gemeinsame, märchenhafte Aufmachung ›Es war einmal vor langer Zeit in einer weit, weit entfernten Galaxie…‹ vereint dieses Konglomerat aus Erzählwelten zur großen ›Star-Wars-Storyworld‹. Ist der Blick jedoch spezifisch auf die Welt eines bestimmten Films, Romans oder Spiels ausgerichtet, kann der Begriff der Diegese die originellen Eigenheiten der erzählten Welt innerhalb dieser einzelnen Erscheinungsform beschreiben, während der Begriff der Storyworld Aussagen darüber ermöglicht, dass diese erzählte Welt Teil eines größeren, sich aus vielen Erzählwelten abstrahierenden Universums ist. Es ließe sich etwa sagen, dass die Diegese von Rogue one: A Star Wars Story eine wesentlich düsterere und erwachsenere Färbung erfährt als es für die Storyworld ›Star Wars‹ üblich ist. Ferner lassen sich zeitliche Dimensionen besser voneinander differenzieren. Die Handlung der Computerspiele der *Old-Republic*-Reihe ist 25.000 Jahre vor den Spielfilmen angesiedelt. Die zum Teil sehr verschiedenen Aussagen, die sich innerhalb der Spiele über die Storyworld ›Star Wars‹ treffen ließen, können so mit einer spezifischen Diegese separiert und eingeordnet werden. Die Nähe der Diegese zum einzelnen Erzähltext macht den Begriff zudem geeigneter, um zu erläutern, ob Elemente eben dieses spezifischen Erzähltextes sich auf Sachverhalte innerhalb der erzählten Welt oder außerhalb derselben beziehen.

Der Begriff der ›Engine‹ wiederum meint alle Bestandteile des Spiels im Hinblick auf ihre technischen und audiovisuellen Merkmale respektive die abgebildete Spielwelt,

2 Vgl. Ryan, Marie-Laure: »Story, Worlds, Media. Tuning the Instrument of a Media-Conscious Narratology«. In: Marie-Laure Ryan/Jan-Noël Thon (Hg.): Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology. Lincoln: University of Nebraska Press 2014, S. 25-49, hier S. 31-37.

3 Vgl. Friedmann, Joachim: Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game. Köln: Halem 2017, S. 13-15.

4 Vgl. Borstnar, Nils: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2008, S. 163-164.

5 Vgl. Thon, Jan-Noël: »Transmedial Narratology Revisited: On the Intersubjective Construction of Storyworlds and the Problem of Representational Correspondence in Films, Comics, and Video Games«. In: Narrative 25 (10/2017), S. 286-320, hier S. 292.

6 Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: Fink 2010, S. 147-149.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Interface, die Animationen, Hintergrundmusik und die Mechaniken, um das Spiel zu bewältigen. Diese Unterscheidung ist insofern wichtig, als dass sie die narrativen Elemente (wie Storyworld beziehungsweise Diegese) von den ludischen Elementen des Spiels abgrenzt. Nur weil die Spielfigur in der Engine umherspringt, Autos stiehlt oder (wiederkehrend) angeschossen ins Krankenhaus kommt, heißt das nicht, dass diese Ereignisse Bestandteil der Diegese sind. Ferner nehmen die Figuren innerhalb der Diegese auch nicht Bezug auf den Hintergrundsoundtrack des Spiels oder wähnen eine Leiste mit abrufbaren Zaubersprüchen in ihrer Nähe. Beides ist, je nach Spiel, ausschließlich Teil der Engine.

Maßgeblich sind zudem ›Avatar‹ und ›Spielcharakter‹ voneinander zu differenzieren. Häufig werden diese synonym verwendet, was jedoch gerade im Rahmen der Erzählforschung immer wieder zu Unstimmigkeiten und Missverständnissen[7] geführt hat. Der Avatar ist die audiovisuelle Spielfigur, die Spieler:innen durch Bedienung der Spielsteuerung innerhalb der Spielwelt bewegen. Es handelt sich um eine funktionale Abbildung in der Engine, die situativ vollständig vom Spielcharakter gelöst werden kann. Der Spielcharakter bewegt sich dagegen in der Diegese. Er ist die erzählte Figur mit Handlungsmacht, die partiell durch den Avatar in der Engine vertreten wird. Die Taten des Avatars sind nicht gleichbedeutend mit denen des Spielcharakters. So mögen Spieler:innen die nonlineare Struktur eines Spiels ausreizen, indem sie, anstatt der Haupthandlung zu folgen, den Avatar durch die Spielwelt hüpfen lassen, sich Schießereien mit der Polizei leisten oder anderweitig mit den Möglichkeiten der Spielwelt interagieren. Der Spielcharakter in der Diegese wird all diese Dinge nicht getan haben, wenn Spieler:innen die Haupthandlung zu einem späteren Zeitpunkt fortsetzen. Es sei denn, das Spiel erlaubt ausdrücklich die Möglichkeit, die Haupthandlung auf diese Weise zu beeinflussen. Doch selbst dann wird nur ein Teil der Aktivitäten des Avatars selektiert, um als Taten des Spielcharakters innerhalb der Diegese zu fungieren. Kurzum: Der Avatar ist die ludische Spielfigur innerhalb der Engine, der Spielcharakter dagegen die narrative Spielfigur innerhalb der Diegese. Durch den Avatar können ludische Elemente genutzt werden, ohne Einfluss auf den Spielcharakter und die Erzählung des Spiels zu nehmen.

Narratologische Ausrichtung

Wenn Spieler:innen von einer ›Heimat im Spiel‹ sprechen, beziehen sie den Heimatbegriff auf ein Empfinden, das durch unterschiedliche Konstruktionsvorgänge erzeugt werden kann. Das gilt sowohl von Seiten des Spiels, wenn es Spieler:innen animiert, sich mit der erzählten Welt zu identifizieren, als auch von Seiten der Spieler:innen selbst, die das Spielerlebnis nachträglich als eine erlebte Heimat erzählen.

7 Hier ist vornehmlich der Streit von Ludolog:innen und Narratolog:innen im Hinblick auf den erzählerischen Grad von Computerspielen gemeint, der unter anderem durch den nachfolgenden Aufsatz seinen Anfang nahm: Vgl. Juul, Jesper: »Games Telling stories? A brief note on games and narratives«. Auf: www.gamestudies.org/0101/juul-gts/ (letzter Abruf 26.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese Arten von Heimatkonstruktion lassen sich in drei Varianten aufteilen: die ›diegetische‹, die ›personale‹ und die ›mediale Heimatkonstruktion‹. Die hier formulierte Unterteilung basiert auf Beiträgen der Erzählforschung, die im Zusammenhang mit Computerspielen von ›medialer‹ und ›personaler Narration‹ sprechen.[8] Dabei meint die mediale Narration eine vom Spiel angebotene Erzählung (in Form von Zwischensequenzen, Dialogen, Ingame-Lektüre, Veränderungen der Spielumgebung etc.), während die personale Narration eine von Spieler:innen erzeugte Erzählung in den Fokus rückt. Die personale Narration behandelt genauer, was Spieler:innen sich zu ihrem Spielerlebnis erzählen. Dies kann sich vollständig von einer im Spiel angelegten Erzählung abheben, basiert aber auf interaktiv abgerufenen Eindrücken, die das Spiel vermittelt.

Die diegetische Heimatkonstruktion und die mediale Heimatkonstruktion gehen beide aus der medialen Narration hervor und versuchen diese, angewandt auf den Heimatbegriff, weiter zu differenzieren. Die personale Heimatkonstruktion entspricht dagegen weitgehend deckungsgleich der personalen Narration. Die unterschiedlichen Formen der Heimatkonstruktion sind nicht vollständig sondiert voneinander zu denken. Vielmehr dienen sie dazu, Heimat in Computerspielen aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu beleuchten.

Im Folgenden werden die diegetische, mediale und personale Heimatkonstruktion erläutert. Als wesentlich für die weitere Analyse erweist sich der Vergleich mit (klassischeren) Heimatmotiven außerhalb des Computerspiels sowie die Bezugnahme auf das in der Einleitung formulierte Verständnis von Heimat, das in den Beispielen zum Tragen kommt. Die Reihenfolge der Erläuterung spiegelt das Spektrum möglicher Erzählinstanzen. Während die diegetische Heimatkonstruktion eine Erzeugung von Heimat durch das Spiel vorsieht (die dann von Spieler:innen angenommen oder abgelehnt werden kann), wird die personale Heimatkonstruktion vornehmlich von Spieler:innen vorangetrieben, die aus ihrem Spielerlebnis eine Heimaterzählung bilden. Die mediale Heimatkonstruktion bewegt sich dagegen im Mittelfeld. Einerseits behandelt sie vom Spiel ausgehende, mediale Eindrücke, die Heimatassoziationen wecken können. Andererseits müssen diese Eindrücke nicht zwangsläufig auf solche Assoziationen abzielen, lassen sie aber durch eine Vertrautheit der Spieler:innen mit der Spielumgebung dennoch aufkommen. Festzuhalten ist jedoch, dass die Storyworld, die Diegese und der Spielcharakter Gegenstand der diegetischen Heimatkonstruktion sind, während die mediale Heimatkonstruktion sich auf die Engine von Computerspielen ausrichtet.

Diegetische Heimatkonstruktionen

Von einer diegetischen Heimatkonstruktion kann dann gesprochen werden, wenn die Diegese des Spiels (oder der Spielreihe) eine Form von Heimat anbietet und Spieler:innen sich durch einen hohen Immersionsgrad in diese Heimat imaginieren. Das Angebot einer solchen Heimatkonstruktion wird erkennbar, wenn sich das Spiel kultureller Zeichen(-folgen) bedient, die potenziell mit Heimat assoziierbar sind, und diese auf einen

8 Vgl. Matuszkiewicz, Kai: »Wer erzeugt die Geschichte? Mediale und personale Narrationen in digitalen Spielen«. In: Textpraxis 8 (2/2017), S. 1-19, hier S. 6-7.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Raum innerhalb der Diegese anwendet. Diese Zeichenfolgen sind sowohl syntagmatisch (zum Beispiel der erste Ort der Spielhandlung/des Lebens) als auch paradigmatisch als Orte von vertrautem Wohlgefühl und Sicherheit (für den Spielcharakter) denkbar. Besonders explizit wird die diegetische Heimatkonstruktion, wenn der Spielcharakter einen Ort ausdrücklich als seine Heimat bezeichnet. Weitere mögliche Merkmale, die Orte innerhalb der Diegese als Heimat markieren, sind das familiäre Umfeld des Spielcharakters, seine Freunde, seine Geburtsstadt und, im weitesten Sinne, eine von ihm als vertraut empfundene Umgebung, zu der er gerne zurückkehren würde.[9]

So gehört es traditionell zu jedem Hauptspiel der *Pokémon*-Reihe, das Abenteuer in einem beschaulichen Dorf zu beginnen, in dem ein Verwandter (in der Regel ein Elternteil) ausharrt und dem Spielcharakter die intradiegetische Möglichkeit anbietet, sich auszuruhen. Auf diesen Heimatort wird im Fortschreiten der Spielhandlung gelegentlich Bezug genommen. Es ist der Ort, ›an dem alles begann‹ und zu dem eine Rückkehr Geborgenheit verspricht. Einerseits durch die Nähe zu den nahstehenden Figuren des Spielcharakters sowie seine Vertrautheit mit allen vor Ort befindlichen Gegenständen, andererseits durch die Sicherheit vor Kämpfen und anderen Gefahren der Außenwelt. Der Spielcharakter verfügt zudem über ein eigenes Zimmer inklusive Bett, Fernseher und Spielekonsole, die das Elternhaus als sein Zuhause markieren. In *The Legend of Zelda: Wind Waker* kann der Spielcharakter jederzeit seine Großmutter auf der heimischen Insel besuchen und sich dort ›Omas Suppe‹ zubereiten lassen, die den Spieler:innen spielrelevante Vorteile verspricht. Auch hier dient die Insel als erster Ort der Spielhandlung, als Geburtsort des Spielcharakters, als vertrautes Umfeld und Omas Suppe als portables Konzentrat, das Heimat kulinarisch, familiär, medizinisch und ob seiner spezifischen Herkunft auch geographisch markiert.

In *World of Warcraft* verfügt jedes spielbare Volk über ein eigenes Startgebiet, das in der Storyworld als Heimat der jeweiligen Fraktion gilt. Zusätzlich können Gasthäuser, die verteilt in der Spielwelt vorzufinden sind, mittels ›Ruhestein‹ als Heimatort bestimmt werden. Nachdem ein Heimatort bestimmt wurde, kann der Avatar nach einer ›Abklingzeit‹[10] von jeweils 15 bis 60 Minuten seinen Ruhestein verwenden, um dorthin zurückzukehren. Zu Beginn des Spiels ist der Ruhestein auf das Startgebiet festgelegt.[11] Die unterschiedlichen Startgebiete realisieren den Ausgangspunkt der Reise und beherbergen Figuren des Volkes, dem der Spielcharakter angehört. Die Kultur und Hintergrundgeschichte des jeweiligen Volkes werden durch Questtexte, Zwischensequenzen und Dialoge begehbar. Im Rahmen dessen wird der Spielcharakter als Angehöriger

9 Ferner ist hier die Möglichkeit zu berücksichtigen, dass manche Zeichen, die in der Diegese mit Heimat assoziiert sind, Spieler:innen zunächst fremd anmuten. Eine erfolgreiche Heimatkonstruktion befähigt die Spieler:innen im Spielverlauf jedoch dazu, den entsprechenden Heimat-Code nachzuvollziehen.

10 Die Zeit, die ein Gegenstand oder ein Zauber im Spiel benötigt, bevor er erneut verwendet werden kann.

11 Hier ließe sich in Frage stellen, ob die spielrelevante Funktion des Ruhesteins tatsächlich Teil der Diegese ist oder lediglich dazu dient, einen schnelleren Standortwechsel innerhalb der Engine zu ermöglichen. Unabhängig davon ermöglicht die Verbindung von Ruhestein und Gasthaus jedoch, einen diegetischen Raum innerhalb der Spielwelt als Heimat zu markieren.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des betreffenden Volkes (und damit auch des Startgebiet-Raums) in die Diegese eingepflegt. Ferner genießen die Startgebiete besonderen Schutz durch Befestigungen und Wachpersonal. Der Spielcharakter erfährt heimische Sicherheit und die Gesellschaft von Gleichgesinnten. Die Nichtspielcharaktere (NPCs) kommunizieren das Verlassen des Startgebietes als Aufbruch in eine fremde, gefährliche Welt und schaffen damit ein Oppositionsverhältnis zum Heimatraum. Der Ruhestein dient wiederum als Vehikel, um heimische Rückzugsorte innerhalb der Welt zu schaffen, die Nahrung, Sicherheit und Erholung für den Spielcharakter versprechen.

Im Spiel *Fable: The Lost Chapters* wird der Spielcharakter als ein heranwachsender Junge eingeführt, der mit seiner Familie in einem (bezeichnend) idyllischen Dorf lebt. Nachdem dieses Dorf von Räubern überfallen wurde, findet er sich jedoch in der ›Heldengilde‹ wieder, wo er neue Freundschaften schließt und Bezugspersonen kennenlernt. Der Spielcharakter erlebt seine weitere Kindheit bis ins Erwachsenenalter in diesem geschützten Raum. Das Spiel realisiert eine diegetische Heimat in doppelter Hinsicht. Einerseits verfügt der Spielcharakter über einen positiv konnotierten Geburtsort, der durch den Überfall der Räuber entweiht wurde. Andererseits verbringt er den Großteil seiner Jugend in der Heldengilde, wo ihm Sicherheit und ein neues soziales Umfeld eine produktive Ersatzheimat schenken. Als der Spielcharakter schließlich nach vielen Jahren an seinen Geburtsort zurückkehrt, kann er sich durch die lehrreichen Jahre in der Heldengilde an den Räubern rächen und somit eine (verspätete) Verteidigung seiner Heimat realisieren.

In all diesen Spielen wird eine Heimat in der Spielwelt konstruiert. Es ist die Heimat des Spielcharakters[12], nicht der Spieler:innen, doch da diese das Geschehen aus seiner Sicht wahrnehmen, werden sie zur Identifikation angeregt und ferner, je nach Grad der Immersion, zu einem vorübergehenden Heimaterleben im Computerspiel.

Zu dieser unmittelbaren Form von Heimat in der Diegese kommt ein im Nachgang entstehendes Heimatempfinden, wenn der im Spiel veranschaulichte Heimatraum einen besonderen Grad an Eindrücklichkeit anbietet. Die Qualität dieser Eindrücklichkeit bemisst sich (unter anderem) am zeitlichen Umfang der Spielhandlung, der Dichte von emotional berührenden Handlungselementen und, weit gefasst, der Attraktivität der Storyworld. Ein wichtiger Aspekt ist zudem die Möglichkeit, ein hohes Maß an Vertrautheit mit der Diegese zu erlangen.[13] Ist die Eindrücklichkeit groß, findet nicht nur eine erfolgreiche Identifikation (mit dem Spielcharakter und seiner Heimat) beim

12 Wie oben bereits angedeutet, muss der Spielcharakter keine expliziten Aussagen über seine Heimat treffen, um sie in der Spielwelt identifizierbar zu machen. Die Spieler:innen sind durch Mittel der Diegese (wie Familienmitglieder des Hauptcharakters, Geburtsort, Ort des Spielbeginns, inkludierende Fremdzuschreibungen durch Nichtspielcharaktere etc.) dazu in der Lage, den Heimatort des Spielcharakters mehr oder weniger deutlich zu implizieren. Das muss jedoch noch nicht heißen, dass sie ihn unmittelbar selbst als Heimat empfinden. Damit dies geschieht, müssen Spieler:innen die Einladung des Spiels zur Identifikation (mit dem Spielcharakter und seiner Umgebung) annehmen.

13 Diese Möglichkeit ist durch eine betont lange Spielhandlung gegeben, durch den wiederholten Besuch bestimmter Orte der Diegese und das wiederkehrende Auftreten bereits bekannter Nichtspielcharaktere.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Spielen statt, sondern auch darüber hinaus, beim Wiedererkennen und (Zurück-)Imaginieren in die jeweilige Spielwelt. Im Folgenden soll dies deutlich werden: Zahlreiche Memes in sozialen Netzwerken wie Reddit und Twitter, sowie den Kommentarspalten von Youtube, verweisen auf die Treue der Spieler:innen zu ihrer ›Hood‹, wenn sie den Wendehammer der ›Grove Street‹ aus dem Spiel *Grand Theft Auto: San Andreas* zeigen.[14] Dort liegen das Elternhaus der Familie ›Johnson‹ (zu welcher der Spielcharakter gehört) sowie die Häuser anderer namhafter Nichtspielcharaktere, die als Freunde und Verwandte mit dem Spielcharakter die ersten und die letzten Kapitel des Spiels bestreiten. Das Spiel beginnt mit einer detaillierten Exposition in der Grove Street. Familie und Freunde des Spielcharakters, erste Handlungsschauplätze und bestehende Konflikte werden im Rahmen von zahlreichen vertonten Zwischensequenzen, Spielmissionen und Open-World-Elementen aufgeführt und charakterisiert. Dann verlässt das Spiel im Rahmen einer mehrere hundert Spielstunden umfassenden Handlung die Grove Street, um schließlich, für das entscheidende Finale, zu ihr zurückzukehren. Durch das Vehikel des Spielcharakters bietet das Spiel eine heimatbezogene emotionale Bindung an den Raum der Grove Street an, die durch das große zeitliche Investment der Spieler:innen (wenn sie sich darauf einlassen möchten) den Grad einer temporären Identifikation übersteigen kann und sich in einer realen Vertrautheit mit den Nichtspielcharakteren und der Umgebung, in der sich der Spielcharakter aufhält, ausdrückt. Die Spieler:innen, die das Angebot zur Identifikation annehmen und das Spielgeschehen in seiner Länge rezipieren, kennen die Straßen der Grove Street, das nächste Fast-Food-Restaurant, die Marotten der Nichtspielcharaktere und die Abenteuer, die sich innerhalb der Spielhandlung an den jeweiligen Orten zugetragen haben. Ähnlich wie Fans der Harry-Potter-Reihe sich auf die Identifikation mit einem bestimmten Haus in ›Hogwarts‹ berufen, berufen sich manche Spieler:innen von *Grand Theft Auto: San Andreas* auf die Grove Street und die ›Grove Street Families‹.

Die längerfristige (post-ludische) Identifikation mit (vom Spiel gebotenen) diegetischen Heimaträumen zeigt Überschneidungen mit der medialen und personalen Heimatkonstruktion. Die Schnittmenge liegt darin, dass Spieler:innen für eine Heimatkonstruktion Vertrautheit mit den Gegenständen des Spiels generieren (müssen). Allerdings handelt es sich, je nach Art der Heimatkonstruktion, um unterschiedliche Gegenstände. Das Alleinstellungsmerkmal der diegetischen Heimatkonstruktion (ob postludisch oder nicht) besteht darin, dass das Heimatempfinden ausschließlich durch die Identifikation mit dem Spielcharakter und seiner diegetischen Heimat entsteht. Die diegetische Heimatkonstruktion ist in der Spielwelt angelegt und auf die Diegese des Spiels ausgerichtet. Sie bedient sich kultureller Zeichen, um Orte innerhalb der Spielwelt als Heimat (des Spielcharakters) zu markieren. Sie wirkt nicht durch unabhängige[15] Heimat-Assoziationen der Spieler:innen, die Aspekte des Spiels außerhalb der

14 Vgl. https://www.reddit.com/r/gaming/comments/7hcxlw/i_dont_even_live_here_but_this_is_the_street/ (letzter Abruf 26.01.2022).

15 Natürlich haben die Spieler:innen einen emotionalen und kulturspezifischen Anteil daran, wenn sie sich mit einem Spielcharakter identifizieren; im Falle der diegetischen Heimatkonstruktion handelt es sich jedoch um eine angenommene Setzung des Spiels und weniger um den Versuch, eine eigene Erzählung zu formulieren.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diegese berühren. Kurzum: Die diegetische Heimatkonstruktion behauptet Heimat in der Diegese und lädt dazu ein, das Behauptete nachzufühlen.

In Spielereihen kann das Heimatempfinden aus der Diegese einzelner Spiele transzendieren. So spielt die *Elder-Scrolls*-Reihe ausnahmslos auf dem fiktiven Kontinent ›Tamriel‹. Wiederkehrende Motive wie der Einfluss kaiserlicher Institutionen, Handlungsorte, Namen und Ingame-Bücher ermöglichen Spieler:innen bei jedem neuen Titel eine Rückkehr in vertraute Gefilde. Geschieht dies, ist die diegetische Heimatkonstruktion nicht mehr auf die Diegese eines bestimmten Spiels ausgerichtet, sondern auf die Storyworld der gesamten Reihe. Andersherum können Spielereihen mit einer etablierten Heimatkonstruktion brechen, wenn die Diegese eines neueren Titels den Heimatraum zu weit von bisherigen Ablegern der Storyworld entfremdet.

Mediale Heimatkonstruktionen

Nicht minder als die diegetische Heimatkonstruktion scheint die mediale Heimatkonstruktion von Eindrücken abhängig, die das Computerspiel den Spieler:innen anbietet. Der wichtigste Unterschied dieser beiden Konstruktionsformen besteht darin, dass im Zuge einer medialen Heimatkonstruktion nicht die Storyworld Ausgangspunkt eines Heimatempfindens ist, sondern die Engine. Ein Narrativ, das einen bestimmten Raum explizit als Heimat behauptet, steht nicht im Fokus. Stattdessen werden Motive der Spielumgebung mobilisiert, um heimatkonnotierte Eindrücke zu erzeugen oder bestimmte Reize durch stetige Wiederholung in der Retrospektive zu Elementen von Heimat aufzuwerten.

Während die diegetische Heimatkonstruktion das bei Handlungsbeginn gezeigte Dorf in den *Pokémon*-Spielen als Heimat des Spielcharakters behauptet, liegt der Gegenstand der medialen Heimatkonstruktion in der Darstellung des damit verbundenen Idylls, der schönen Häuser[16], in angenehmen visuellen und akustischen Reizen sowie in der Erlangung einer heimischen Vertrautheit, sowohl mit der Spielwelt als auch eindeutig nichtdiegetischen Interfacecharakteristika. Letzteres meint zum Beispiel eine bestimmte Resonanz beim Betätigen von Schaltflächen in den Menüoptionen, Inventar-Geräusche beim Aufheben und Verschieben von Gegenständen, der Speichern-Jingle beim Sichern eines Spielstandes oder bestimmte Animationen, die das jeweilige Spiel charakterisieren. Die Eindrücklichkeit und das wiederholte Rezipieren dieser Elemente erregen ein hohes Vertrautheitsgefühl. Sowohl im Hinblick auf häufig besuchte Bereiche der Spielwelt als auch – im Falle der Interfaceakustik – auf das Spiel in seiner Gesamtheit. Wichtig ist, dass es sich hierbei, anders als bei der diegetischen Heimatkonstruktion, nicht mehr um die übersetzende Wahrnehmung des Spielcharakters han-

16 Ob ein Dorfidyll und schöne Häuser zielführend sind, um ein Heimatempfinden auszulösen, lässt sich nicht pauschalisieren. Sicherlich gibt es Spieler:innen, die andere Eindrücke mit Heimat verbinden. Unter anderem die *Pokémon*-Reihe scheint ein ländlich geprägtes Heimatmotiv zu forcieren. Vielmehr soll im Folgenden jedoch deutlich werden, dass im Vorfeld bestehende Heimatassoziationen keine Voraussetzung dafür sind, dass Spieler:innen durch charakteristische Elemente eines Spiels beginnen, es als (einen Teil von) Heimat zu empfinden.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

delt, sondern um die Wahrnehmung von Spieler:innen, die das Spiel unabhängig vom Spielcharakter sinnlich erfahren.

Hierbei sollte die mediale Heimatkonstruktion nicht mit einem rein mimetischen Prinzip verwechselt werden, das darauf abzielt, realweltliche Heimatassoziationen zu reproduzieren. Vielmehr stehen die positiv konnotierten Reize der Engine im Vordergrund, die den Spieler:innen so vertraut werden, dass sie daraus ein neues Heimatempfinden entwickeln (können), das noch über die unmittelbare Spielerfahrung hinauswirken kann. Einen hohen, qualitativen Stellenwert nimmt der Soundtrack des Spiels ein, der häufig mit bestimmten Spielsituationen assoziiert ist. Vergleichbar mit Volksmusik oder der charakteristischen Musik eines bestimmten Jahrzehnts (einerseits ob der kulturellen Verortung und andererseits ob der Nähe zur Jugend und Kindheit) kann auch das musikalische Thema des ›Brachlands‹[17] oder anderer Spielgebiete heimatliche Assoziationen auslösen.[18] Einerseits bietet das Spiel über die Ebene des Soundtracks eine wiederkehrend-vertraute Assoziationskette (Brachlandsoundtrack ≙ bekannte Umgebung) an, andererseits deuten die Spieler:innen die Heimat der Orcs, Trolle und Tauren in ein Stück eigene Heimat um. Ähnliches gilt für das Spielinterface. Der Strategieklassiker *Stronghold Crusader* begrüßt Spieler:innen im Hauptmenü mit der Animation eines zuschlagenden Ritters, während die Auswahl der verschiedenen Spielmodi mit basslastigen Metallgeräuschen einhergeht. Ohne das eigentliche Spiel begonnen zu haben, serviert das Interface bereits eine Vielzahl häufig auftretender Reize (mindestens bei jedem Spielstart). Die Vertrautheit mit diesen sinnlichen Reizen kann Spieler:innen als Grundlage für eine mediale Heimatkonstruktion dienen, die *Stronghold Crusader* zum persönlichen Spiel- und Heimatraum erhebt. Die vertrauten Reize, die das Spiel anbietet, sind mit realweltlichen Heimatassoziationen vergleichbar, die sinnliche Eindrücke in den Fokus rücken. Menschen, die mit den knarzenden Bodendielen ihres Elternhauses, dessen architektonischen Eigenheiten, der Tapetenfarbe oder bestimmten Gerüchen Heimat assoziieren, realisieren ebenso eine mediale Heimatkonstruktion wie Spieler:innen von *Stronghold Crusader*, die ihr Vertrautheitsgefühl mit der Interfaceakustik mental aufwerten.

Originalität scheint dabei einen hohen Stellenwert zu erfahren. Wenn mit den Eigenschaften der Engine keine Originalität verbunden wird, ist eine Heimatkonstruktion nicht möglich. Unter ›Originalität‹ sei hier das Vorhandensein eines Attributs verstanden, das Objekte und Eindrücke, die einer gemeinsamen Kategorie angehören, voneinander unterscheidbar macht. So mögen viele Computerspiele innerhalb ihres Hauptmenüs über Schaltflächen verfügen, die mit akustischen Reizen verbunden sind. Doch nur *Stronghold Crusader* formuliert diesen akustischen Reiz in Form seines spezifischen, ihm eigenen, basslastigen Metallgeräusches. Auf diese Weise wird das Schaltflächengeräusch zum *Stronghold-Crusader*-Schaltflächengeräusch. Es ist allerdings anzunehmen, dass ein hoher Grad an Vertrautheit fast zwangsläufig in ein subjektives Empfinden von Originalität mündet. Je mehr Details über ein Spiel bekannt werden, desto mehr Attribute liegen vor, die es von vergleichbaren Spielen unterscheidbar machen.

17 Das Brachland ist ein Gebiet innerhalb der Spielwelt von *World of Warcraft*, das vor allem von Orcs, Trollen und Tauren bewohnt wird.

18 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=Do5s0MQvF9s (letzter Abruf 26.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Potenziell kann also jedes Spiel als originell empfunden werden, sofern es Spieler:innen lange genug fesselt.

Die mediale Heimatkonstruktion tritt unter anderem (doch freilich nicht nur) dort in den Vordergrund, wo ein Spiel über keine oder nur eine sehr basale Storyworld verfügt. Im Spiel *Minecraft* erhalten Spieler:innen die Möglichkeit, eine zufallsgenerierte, aus Blöcken bestehende Spielwelt mithilfe verschiedener Werkzeuge (die wiederum aus anderen Blöcken und Einzelteilen gebaut werden) ihren Vorstellungen entsprechend zu gestalten. Eine vom Medium geschaffene Storyworld scheint es nicht zu geben. Heimat entsteht hier nicht durch Figuren und Geschichten, sondern durch die Originalität des Spielprinzips, entsprechende Geräusche beim Platzieren von verschiedenen Blöcken (Sand klingt anders als Stein), schrullige Tiersounds und -animationen sowie den rückständigen, gleichwohl stimmig-pixeligen Grafikstil. Um einen (zugegebenermaßen etwas platten, aber durchaus treffenden) Vergleich zu bemühen, nimmt die Engine in *Minecraft* die Rolle des Sandkastens oder Kinderzimmers ein, in dem ein kindgerechtes Ambiente sowie verschiedene Spielzeuge einen heimatlichen Entfaltungsraum ermöglichen.

Die Abgrenzung der medialen zur diegetischen Heimatkonstruktion mag andererseits dort an Trennschärfe verlieren, wo die Mittel der Engine unmittelbar zur Diegese beitragen. Das ist nicht immer der Fall, doch speziell dort wirken die beiden Konstruktionsformen besonders ineinander verschränkt. Daher lohnt sich auch hier eine differenzierte Betrachtung, wonach die Engine mitsamt der medialen Heimatkonstruktion die Rolle des discours einnimmt, wohingegen die Storyworld und die diegetische Heimatkonstruktion der histoire entsprechen.[19] Sowohl die Mittel des Erzählens als auch der Inhalt des Erzählten können demnach Ausgangspunkt eines Heimaterlebens sein.[20] Wichtig ist jedoch, dass die mediale Heimatkonstruktion (wie am Beispiel von *Minecraft* deutlich wurde) keiner im Spiel angelegten Erzählung bedarf. Vielmehr ist sie ein eigenständig wirkendes Prinzip, das über die gehäufte Verwendung vertrauter Reize ein Gefühl von Heimat ermöglicht.

Personale Heimatkonstruktionen

Die personale Heimatkonstruktion meint hingegen jene Heimat-Narrative, die Spieler:innen zu ihrem eigenen Spielerlebnis erzeugen. Diese entstehen zwar durch das Spielen des Spiels, beruhen jedoch nicht auf einer vom Spiel angebotenen Erzählung,

19 Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 11-12.

20 Dennoch ist hier deutlich zu betonen, dass die Parallelsetzung von discours und histoire im Hinblick auf Engine und Storyworld nur dort funktioniert, wo Spieler:innen tatsächlich in Auseinandersetzung mit einer ›medialen‹ Erzählung stehen. Spiele oder Spielbereiche (wie das Hauptmenü), die von sich aus keine Erzählung anstreben, zum Beispiel indem sie nur technische Optionen anführen, ausschließlich die Geschicklichkeit der Spieler:innen fordern oder wie *Minecraft* einen Spielplatz anbieten, verfügten sonst über einen discours ohne histoire. Ein weites und durchaus interessantes Feld bildet die Frage, ab wann bestimmte Elemente der Engine zur Diegese beitragen – also ob und inwiefern zum Beispiel die Kulisse eines Hauptmenüs bereits ein Stimmungsbild erzeugt, das den discours bei der Aufführung der Diegese oder gar der Storyworld unterstützt.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondern auf dem, was Spieler:innen als Retrospektive auf ihr Spielerlebnis formulieren. Die personale Heimatkonstruktion kann ergänzend zur diegetischen und medialen Heimatkonstruktion auftreten sowie als interpersonales Narrativ unter mehreren Spieler:innen.

So kann zum Beispiel von einer personalen Heimatkonstruktion gesprochen werden, wenn Spieler:innen sich erinnern, wie sie ein bestimmtes Spielgebiet betreten haben, welche Entdeckungen sie dort machten, welche Herausforderungen sie meisterten und welche Gefühle sie damit verbanden.[21] Im Hinblick auf *Grand Theft Auto: San Andreas* geht es dabei nicht mehr um die Identifikation mit dem Spielcharakter und der Grove Street, sondern darum, dass die Spieler:innen auf sich selbst referieren, wenn sie bestimmte Augenblicke des Spielerlebnisses als Teil ihrer persönlichen Biographie festmachen. So könnten sie etwa sagen: ›Es war ein wichtiger Augenblick meiner Kindheit, als ich damals zum ersten Mal die Grove Street betrat.‹

Die interpersonale Auslegung des Begriffs kann indes mit *World of Warcraft* (und sicherlich vielen anderen Multiplayer-Spielen) veranschaulicht werden. Dort erinnern sich die Spieler:innen der gemeinsam verbrachten Zeit; nicht bloß dahingehend, dass sie ein Spiel gespielt haben, sondern detailliert dessen, was innerhalb des Spielerlebnisses geschah. Zum Beispiel erzählen Spieler:innen, wie sie zum ersten Mal mit ihrer Gruppe den Drachen ›Onyxia‹ niederrangen, wie sie bestimmte Quests erledigten, seltene Ausrüstungsgegenstände fanden und um diese stritten. Die verschiedenen (realen) Persönlichkeiten der Spieler:innen, mit denen sie das Spielerlebnis teilten, werden als Figuren verarbeitet – nicht weniger, als handle es sich um eine Jugendclique, die gemeinsam in der gleichen Stadt aufwuchs.[22]

Dabei handelt es sich in jedem Fall um eine bewusste Selektion von subjektiven Spielerlebnissen, die im Verbund zum Narrativ ›Heimat‹ gereichen respektive zu einer Erzählung, die Nostalgie und Vertrautheit in der Qualität eines Heimaterlebens ausdrückt. Die Storyworld des Mediums ist für die personale Heimatkonstruktion unerheblich. An die Stelle der medialen rückt eine personale Storyworld, in der Spieler:innen die Hauptinterpret:innen sind und die Erzählung des Spielgeschehens sich ihrer subjektiv empfunden Handlung unterwirft. In der Storyworld von *World of Warcraft* mag der Drache Onyxia ein heimtückischer Bösewicht sein, den die Spielcharaktere aufhalten müssen. In der personalen Storyworld der Spieler:innen ist Onyxia dagegen der schwierige Bossgegner eines Dungeons, den zu bezwingen viel reale Mühe und Koordination erfordert; weshalb der Sieg über ihn nicht zuletzt eine persönliche, erinnerungswürdige und (in diesem Fall) interpersonale Errungenschaft darstellt.

Im Fall von *Minecraft* wird eine personale Heimatkonstruktion deutlich, wenn Spieler:innen einen bestimmten Bereich der (sehr großen) Spielwelt als ihr Zuhause be-

21 Elemente der diegetischen und der medialen Heimatkonstruktion können hierfür als Ausgangspunkt dienen. Zum Beispiel, wenn die Identifikation mit dem Spielcharakter als Kindheitserfahrung oder Erinnerungen hinsichtlich des Soundtracks und anderer Eigenschaften der Engine erzählerisch verarbeitet werden.

22 Vgl. Schmees, Dennis: »Der WoW-Effekt«. Auf: https://www.zeit.de/digital/games/2019-08/world-of-warcraft-classic-computerspiel-revival-ursprungsversion/ (letzter Aufruf am 26.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zeichnen – etwa den Platz, an dem sie ihr Haus gebaut haben und auf den sie ihre Aufmerksamkeit im Spiel konzentrieren. Ferner aber auch, wenn das Spiel selbst als Heimat im Sinne eines geschützten Entfaltungsraums erfahren wird und die darin erlebten Schöpfungen und Abenteuer rückwirkend als ein ›Damals in Minecraft‹ erzählt werden.

Strapazierfähigkeit des Heimatbegriffs

Die Betrachtung von Computerspielen unter dem Aspekt Heimat verweist auf eine hohe Dehnbarkeit des Begriffs. Das hier gewählte Grundverständnis von Heimat beruht auf der (romantisierten) Vorstellung eines real existierenden Ortes, der ein Höchstmaß an Geborgenheit verspricht und auf den sich eine Sehnsucht projiziert.[23] Die präsentierten Formen von Heimatkonstruktion erlauben es, dieses Verständnis auf digitale Entfaltungsräume auszuweiten und ihnen differenziert Rechnung zu tragen.

Dem lässt sich der Einwand entgegenhalten, ob die emotionale Bindung an bestimmte Spielerlebnisse, eine hohe Vertrautheit mit Spielumgebungen, sowie rezipierten Storyworlds, nicht lediglich auf prägenden Kindheits- und Jugendereignissen beruhen, die durch Nostalgie, popkulturelle Idealisierung und eine selektive Erzählung der Vergangenheit zu einer höherwertigen Idee von Heimat verklärt werden. Daran wäre aber in Frage zu stellen, inwiefern sich diese Verklärung, abgesehen vom virtuellen Charakter der Sehnsuchtsorte, von anderem Heimaterleben unterscheidet.

Ferner kann der Vorwurf erhoben werden, dass der Heimatbegriff durch die Inklusion von Computerspielerlebnissen Raum für andere, möglicherweise als zu speziell empfundene, Heimatassoziationen öffnet. Dadurch sei der Heimatbegriff (verkürzt gesprochen) auf alles anwendbar. Dem ist nicht zu widersprechen, solange ein ausreichendes Maß an Vertrautheit und eine ›Räumlichkeit‹[24] gewährleistet sind, kraft derer im Nachgang ein nostalgisches, darauf ausgerichtetes Narrativ konstruiert werden kann, mit dem sich die Erzählenden identifizieren.

Die gewählten Erläuterungen der verschiedenen Heimatkonstruktionen im Computerspiel umfassen beispielhafte Vergleiche mit traditionelleren Modellen von Heimat. Das Konzept der diegetischen Heimatkonstruktion mag dabei noch am ehesten dem entsprechen, was häufig – und mit fragwürdiger Anklage – unter den Begriff ›Eskapismus‹ fällt. Das entfremdet Computerspiele jedoch nicht von der Idee einer Heimat. Im Gegenteil. Die Heimatfilme der 1950er-Jahre verfügen zwar nicht über den interaktiven Charakter von Computerspielen, doch ihre heimatstiftende Wirkung[25] unterschei-

23 Vgl. Hüppauf, Bernd: »Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung«. In: Günter Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 109-140, hier S. 116.

24 Vgl. Lotman, Juri: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt: Suhrkamp 1973, S. 329-330.

25 Vgl. Nies, Martin: »A place to belong – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von Heimat im Globalisierungskontext«. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hg.): Heimat – Räume. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative. Göttingen: Christian A. Bachmann Verlag 2014, S. 165-180.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

det sich nicht von attraktiven Storyworlds in Computerspielen oder Romanen. Sowohl Heimatfilme als auch Computerspiele haben das ideologische und emotionserregende Potenzial, innerhalb ihrer Diegese eine Heimat zu behaupten, die zur Identifikation einlädt.

Mediale Heimatkonstruktionen sind hingegen mit einer Form von prägender Vertrautheit zu übersetzen, genauer mit einer positiv konnotierten emotionalen Resonanz für häufig erfahrene Reize. Die prägende Wirkung der quietschenden Dielen des Elternhauses, die Erinnerung an die Vegetation des Geburtstortes oder die Beschaffenheit der regelmäßig besuchten Freizeitstätten sind unmittelbar mit den repetierten Eindrücken der Engine viel gespielter Spiele vergleichbar. Das sinnliche und zeitliche Investment der Spieler:innen ist gleich – bloß auf andere Gegenstände ausgerichtet.

In der personalen Heimatkonstruktion wird indes der Gedanke betont, dass es zur Heimat gehöre, zur »eigenen Geschichte zu kommen«[26]. Die (gemeinsamen) Erlebnisse, im Hinblick auf bestimmte Orte, werden in einer (Selbst-)Erzählung verarbeitet, die auf ein (mehr oder weniger fiktives) Wohlgefühl referieren, das angeblich mit den Eindrücken der jeweiligen Orte einherging. Spieler:innen erzählen ihr Spiel wie das Aufwachsen in einer vertrauten Umgebung, wobei sie befremdliche oder unangenehme Erlebnisse in Teilen ausblenden oder (wie schon bei der medialen Heimatkonstruktion) zum originellen Charakter ihrer individuellen Erfahrung verklären.[27] Eine besondere Rolle kommt ferner den digitalen Communities in Online-Spielen zu,[28]da diese den Spieler:innen einerseits als Bezugspersonen dienen und andererseits einen gemeinsamen Erfahrungsschatz teilen, der als interpersonales Narrativ formuliert und aufrechterhalten wird.

Es lässt sich unter Einbezug der Ausgangsfrage resümieren: Heimat umfasst im (und durch das) Computerspiel potenziell die Identifikation mit einer attraktiven Storyworld, die (reale) Vertrautheit mit den positiven Reizen einer häufig rezipierten Engine sowie das in der Retrospektive geschaffene, individuelle Narrativ, das Spieler:innen zu ihrem (gemeinsamen) Spielerlebnis erzeugen. Diesen Beobachtungen ist gemein, dass sie ein Bedürfnis von Spieler:innen zum Ausdruck bringen, Computerspiele nicht bloß als gleichförmiges Unterhaltungsmedium zu konsumieren, sondern mit individuellen Deutungen anzureichern, die einen persönlichen Bezug herstellen und digitales (Spiel-)Geschehen detailliert in der eigenen Biographie verorten.

---

26 Huber, Andreas: Heimat in der Postmoderne. Zürich: Seismo Verlag 1999, S. 25.

27 Unter diese verklärten Negativerlebnisse können zum Beispiel Mängel des Spiels, leidenschaftliche Streitigkeiten mit Mitspieler:innen um Spielgegenstände oder ein als frustrierend empfundener Schwierigkeitsgrad fallen. Der Hype um die eingangs erwähnte, wiederveröffentliche Ursprungsversion von *World of Warcraft* ging nicht zuletzt mit der kollektiven Erinnerung einher, das Spiel böte trotz technischer Mängel, ungeregelter Beuteverteilung und (vermeintlich) frustrierend schwerer Bosskämpfe eine bessere Spielerfahrung als die gegenwärtige Spielversion. Dabei stand die (durchaus diskutable) Behauptung im Raum, diese Eigenschaften hätten dem Spiel erst seinen besonderen Charme verliehen. Dementsprechend gewann der Wunsch nach ›No Changes‹ einen hohen Stellenwert. Der Vergleich zur Sentenz ›Früher war alles besser!‹, die sicherlich ihren Platz im Heimatdiskurs hat, sei hier aufgeworfen.

28 Vgl. https://www.kulturrat.de/themen/heimat/heimat-kunst/virtuelle-heimaten-und-reale-gefueh le/ (letzter Aufruf am 26.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Heimat«

Literatur

Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschäftigten Leben. Frankfurt: Suhrkamp 1994.

Angelou, Maya: All God's Children Need Travelling Shoes. London: Virago 1986.

Anz, Thomas: »Heimatgefühle. Literarische Techniken der Emotionalisierung in der Repräsentation prototypischer Räume und Szenarien«. In: Garbiñe Iztueta/Mario Saalbach/Iraide Talavera et al. (Hg.): Raum – Gefühl – Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2017, S. 17-36.

Auerbach, Berthold: Auerbach's Dorfgeschichten. Mannheim: Bassermann 1848.

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt: Fischer 1994.

Ders.: Nicht-Orte. München: Beck 2014.

Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 9-12.

Bachtin, Michail: Chronotopos. Berlin: Suhrkamp 2008.

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die Neuen Archivisten. München: Beck 2002.

Ders.: Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin: Erich Schmidt 2015.

Baumann, Zygmunt: Flüchtige Moderne. Frankfurt: Suhrkamp 2003.

Belina, Bernd: Raum. Zu den Grundlagen eines historisch-geographischen Materialismus. Münster: Westfälisches Dampfboot 2013.

Bock, Karin/Meier, Stefan/Süss, Günter: »HipHop meets Academia: Positionen und Perspektiven auf die Hip-Hop Forschung.« In: Dies. (Hg.): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: transcript 2007, S. 11-16.

Bogusz, Tanja: »Kultursoziologie und Kultur- und Sozialanthropologie«. In: Stephan Moebius/Frithjof Nungesser/Katharina Scherke (Hg.): Handbuch Kultursoziologie. Band 1: Begriffe – Kontexte – Perspektiven – Autor_innen. Berlin/Heidelberg: Springer 2017, S. 1-14.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bomski, Franziska/Venzl, Tilman: Feine Kerls oder rechte Gorillas? Zur Kontroverse über Ostdeutschland zwischen Manja Präkels und Moritz von Uslar. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 14 (2/2020), S. 107-126.

Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehschnetzler, Hanna: »Einleitung: Revisiting ›Heimat‹«. In: Dies. (Hg.): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff, S. 1-22.

Borstnar, Nils: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft 2008.

Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia. New York: Basic Books 2001.

Braune, Penelope: »Die (fe.male) herstory des deutschsprachigen Rap – vom Underground zur Modus Mio Playlist«. In: Heidi Süß (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 67-87.

Dogramaci, Burcu: Heimat – Eine künstlerische Spurensuche. Köln: Böhlau 2015.

Drascek, Daniel: »›Wie wär's denn mit einem Wolf?‹ Waldbilder in populären Erzählungen des 19. und 20. Jahrhunderts«. In: Jahrbuch für Finnisch-Deutsch Literaturbeziehungen 49 (2017), S. 23-44.

Dröge, Franz/Krämer-Badoni, Thomas: Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform. Frankfurt: Suhrkamp 1987.

Ecker, Gisela: »Prozesse der ›Beheimatung‹. Alltags- und Memorialobjekte.« In: Friederike Eigler/Jens Kugele (Hg.): Heimat. At the Intersection of Memory and Space.« Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 208-225.

Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt: Suhrkamp 1990.

Ernst, Sebastian: Ärgerliche Räume und Räume der Ergötzlichkeit. Emotionale Topografien in der Frühen Neuzeit. Göttingen: V&R 2018.

Felsch, Philipp: Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990. München: Beck 2016.

Forman, Murray: »HipHop meets Academia: Fallstricke und Möglichkeiten der HipHop Studies«. In: Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süß (Hg.): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: transcript 2007, S. 17-36.

Foroutan, Naika/Hensel, Jana: Die Gesellschaft der Anderen. Berlin: Aufbau Verlag 2020.

Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Herausgegeben von Daniel Defert et al. Band 4: 1980-1988. Frankfurt: Suhrkamp 2005, S. 931-942.

Frank, Susanne: »Semiosphäre«. In: Stephan Günzel (Hg.): Lexikon Raumphilosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 369.

Frank, Susi K.: »Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge«. In: Magdalena Marszałek, Sylvia Sasse (Hg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 19-42.

Franke, Nils: »Argumentationsmuster von RechtsextremistInnen im Bereich Natur- und Umweltschutz«. In: Gudrun Heinrich/Norbert Wiersbinski (Hg.): Naturschutz und

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rechtsradikalismus. Gegenwärtige Entwicklungen, Probleme, Abgrenzungen und Steuerungsmöglichkeiten. Bonn: Bundesamt für Naturschutz 2015, S. 54-61.

Friedmann, Joachim: Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game. Köln: Halem 2017.

Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen: »Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung.« In: Dies. (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 9-54.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: Fink 2010.

Geuen, Vanessa: Kneipen, Bars und Clubs. Postmoderne Heimat- und Identitätskonstruktionen in der Literatur. Berlin: Ripperger & Kremers 2016.

Goosen, Frank: Sommerfest. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.

Grjasnowa, Olga: »Privilegien«. In: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 130-139.

Gumbrecht, Hans Ulrich: »Postmoderne«. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III, P-Z. Berlin: De Gruyter 2007, S. 136-140.

Han, Byung-Chul: Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart. Berlin: Ullstein 2019.

Härtling, Peter: Über Heimat. Ludwigsburg: Aigner 1982.

Holzem, Andreas: »Kirche – Kirchhof – Gasthaus. Konflikte um öffentliche Kommunikationsräume in westfälischen Dörfern der Frühen Neuzeit«. In: Susanne Rau (Hg.): Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume im Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Köln: Böhlau 2004, S. 447-462.

Huber, Andreas: Heimat in der Postmoderne. Zürich: Seismo 1999.

Huber, Mario: »Die Erinnerungs-Kartografie der Provinz samt ›Es war einmal…‹. Saša Stanišićs Roman ›Vor dem Fest‹ als Versuch einer intersubjektiven Gegenwartsfindung«. In: Garbiñe Iztueta/Mario Saalbach/Iraide Talavera et al. (Hg.): Raum – Gefühl – Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2017, S. 157-173.

Hüppauf, Bernd: »Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung«. In: Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 109-140.

Imgrund, Bernd: Eine kleine Geschichte der Kneipe. Vom faszinierenden Treiben rund um den Tresen. München: Riva 2020.

Ippolito, Enrico: »Beleidigung«. In: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 82-100.

Iztueta, Garbiñe/Saalbach, Mario/Talavera, Iraide et al.: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): Raum – Gefühl – Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945. Marburg: LiteraturWissenschaft.de 2017, S. 5-16.

Joachimsthaler, Jürgen: »Text und Raum«. In: KulturPoetik 5 (2/2005), S. 243-255.

Jung-Kaiser, Ute: »Der Wald als romantischer Topos. Eine Einführung«. In: Ute Jung-Kaiser (Hg.): Der Wald als romantischer Topos. Bern: Lang 2008, S. 13-36.

Kick, Hermes Andreas: »Heimat als gelebtes Symbol«. In: Martin Woesler (Hg.): Senex Non Semper Optimus, Senectus Autem Optima. Festschrift zu Ehren des 90. Geburtsgas von Harald Holz. Bochum: Bochumer Universitätsverlag 2020, S. 223-238.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kittelmann, Jana: »›Der Wald ist aber nicht ewig‹. Forstwissenschaftliche Themen in der Literatur des Realismus«. In: Claudia Schmitt/Christiane Solte-Gresser (Hg.): Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017, S. 347-360.

Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt: Suhrkamp 2003.

Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin: De Gruyter 2011.

Kullukcu, Bülent: »Interview: Integration ist Aufgabe des Gastgebers«. In: Kristina Kara/Firat Kara (Hg.): Haymat. Türkisch-deutsche Ansichten. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 71-76.

Lippitz, Georg: Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen. St. Andrä-Wördern: Hannibal 1999.

Loh, Hannes: »HipHop in der DDR. DJ Opossum.« In: Sascha Verlan/Hannes Loh (Hg.): 35 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen: Hannibal 2015, S. 520-524.

Ders.: »›man muss die dinge selbst in die hand nehmen.‹ Ein Gespräch mit Marcus Staiger«. In: Sascha Verlan/Hannes Loh (Hg.): 35 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen: Hannibal 2015, S. 63-75.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt: Suhrkamp 1973.

Ders.: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1972.

Ders.: »Über die Semiosphäre«. In: Zeitschrift für Semiotik 12 (4/1990), S. 287-305.

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt: Suhrkamp 2012.

Marszałek, Magdalena, Sasse, Sylvia: »Geopoetiken«. In: Dies. (Hg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 7-18.

Massey, Doreen: Space, Place, and Gender. Minneapolis: University of Minnesota Press 1994.

Matuszkiewicz, Kai: »Wer erzeugt die Geschichte? Mediale und personale Narrationen in digitalen Spielen«. In: Textpraxis 8 (2/2017), S. 1-19.

Mohn, Jürgen: »Heterotopien in der Religionsgeschichte. Anmerkungen zum ›Heiligen Raum‹ nach Mircea Eliade«. In: Theologische Zeitschrift 63 (4/2007), S. 331-357.

Mondtag, Ersan: »Interview. Ich wollte nie der Türke sein«. In: Kristina Kara/Firat Kara (Hg.): Haymat. Türkisch-deutsche Ansichten. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 33-35.

Neumeyer, Harald: »Rederaum Gasthaus. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Theodor Storms ›Der Schimmelreiter‹ und Wilhelm Raabes ›Stopfkuchen‹«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 52 (2011), S. 87-103.

Nicolaisen, Lukas: »Naturgesetz«. In: Fachstelle Radikalisierungsprävention und Engagement im Naturschutz (Hg.): Rechtsextreme Ideologien im Natur- und Umweltschutz – eine Handreichung. Berlin: [Eigenverlag] 2018, S. 16-19.

Nies, Martin: »›A Place To Belong‹ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ›Heimat‹ im Globalisierungskontext«. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hg.): Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative. Berlin: Bachmann 2014, S. 165-180.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Oesterhelt, Anja: »Topographien des Imaginären. Thesen zum Konzept der ›Heimat‹ in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts«. In: Edoardo Costadura/Klaus Ries (Hg.): Heimat gestern und heute. Bielefeld: transcript 2016, S. 201-213.

Oldenburg, Ray: The Great Good Places. Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangout at the Heart auf a Community. Boston: Dacapo 1999.

Pfister, Manfred: »Konzepte der Intertextualität«. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1-30.

Rau, Susanne/Schwerhoff, Gerd: »Öffentliche Räume in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Leitbegriffen und Themen eines Forschungsfeldes«. In: Dies. (Hg.): Zwischen Gotteshaus und Taverne. Köln: Böhlau 2004, S. 11-52.

Reinhardt, Jan D.: »Die Kneipe als Generator emotionaler Erinnerungen«. In: Psychologie & Gesellschaftskritik 30 (2/2006), S. 105-129.

Renner, Karl Nikolaus/Schupp, Katja: »Mündliches Erzählen«. In: Matías Martínez (Hg.): Erzählen. Ein Interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2016, S. 76-132.

Ryan, Marie-Laure: »Story, Worlds, Media. Tuning the Instrument of a Media-Conscious Narratology«. In: Marie-Laure Ryan/Jan-Noël Thon (Hg.): Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology. Lincoln: University of Nebraska Press 2014, S. 25-49.

Salzmann, Sasha Marianna: »Sichtbar«. In: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 13-26.

Sanyal, Mithu: »Zuhause«. In: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin: Ullstein 2019, S. 101-121.

Scharnowski, Susanne: Heimat. Geschichte eines Missverständnisses. Darmstadt: wbg Academic 2019.

Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Frankfurt: Fischer 2009.

Schmoll, Friedemann: »Orte und Zeiten, Innenwelten, Aussenwelten. Konjunkturen und Reprisen des Heimatlichen«. In: Edoardo Costadura/Klaus Ries (Hg.): Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven. Bielefeld: transcript 2016, S. 25-46.

Schroeter-Witte, Harald: »Kneipe«. In: Gotthard Fermor et al. (Hg.): Gottesdienst-Orte. Handbuch Liturgische Topologie. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2007, S. 227-233.

Schütz, Erhard: »Romantische Waldarbeit«. In: Claudia Lillge/Thorsten Unger/Björn Weyand (Hg.): Arbeit und Müßiggang in der Romantik. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 329-344.

Sears, Ann: »The Coming of the Musical Play: Rodgers and Hammerstein«. In: Paul R. Laird/William A. Everett (Hg.): The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 185-202.

Sebald, W.G.: Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1991.

Seeliger, Martin: Soziologie des Gangsterraps. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. Weinheim: Beltz Juventa 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sokee: »QUING Revisited – Keine Kapitulation, aber eine Rekapitulation«. In: Heidi Süß (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 222-238.

Stanišič, Saša: Herkunft. München: Luchterhand 2019.

Ders.: Vor dem Fest. München: Luchterhand 2016.

Staud, Toralf: »Wie Rechtsextremisten in der Ökoszene mitmischen«. In: Heinrich Böll Stiftung (Hg.): Braune Ökologen. Hintergründe und Strukturen am Beispiel Mecklenburg-Vorpommerns. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung 2012, S. 14-17.

Sternburg, Juri: Das ist Germania. Die Größen des Deutschrap über Heimat und Fremde. München: Droemer Verlag 2020.

Strzelczyk, Florentine: Un-Heimliche Heimat. Reibungsflächen zwischen Kultur und Nation. München: Iudicium Verlag 1999.

Sudmann, Andreas Jahn/Kelleter, Frank: »Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV.« In: Dies. (Hg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zu seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2012, S. 205-225.

Süß, Heidi: »Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Sammelband erscheint«. In: Heidi Süß (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 7-24.

Thon, Jan-Noël: »Transmedial Narratology Revisited: On the Intersubjective Construction of Storyworlds and the Problem of Representational Correspondence in Films, Comics, and Video Games«. In: Narrative 25 (10/2017), S. 286-320.

Urban, Urs: »Geopoetik.« In: Stephan Günzel (Hg.): Lexikon Raumphilosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 144-145.

Uslar, Moritz von: Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung. Frankfurt: Fischer 2010.

Ders.: Nochmal Deutschboden. Meine Rückkehr in die brandenburgische Provinz. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2020.

Wedemeyer, Bernd: »›Zurück zur deutschen Natur‹. Theorie und Praxis der völkischen Lebensreformbewegung im Spannungsfeld von ›Natur‹, ›Kultur‹ und ›Zivilisation‹«. In: Rolf Wilhelm Brednich/Annette Schneider/Ute Werner (Hg.): Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt. 32. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Halle vom 27.9. bis 1.10.1999. Münster u.a.: Waxmann 2001, S. 385-394.

Wenzel, Olivia: 1000 Serpentinen Angst. Frankfurt: Fischer 2020.

Zeh, Juli: Übermenschen. München: Luchterhand 2021.

Dies.: Unterleuten. München: btb Verlag 2017.

Onlinequellen

Bartos, Patricia/Benkeser, Christoph: »14 Aussagen von Andreas Gabalier, die zeigen, wer er wirklich ist«. Auf: https://www.vice.com/de/article/bjqmw3/rechts-aussagen

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

-von-andreas-gabalier-politische-einstellung-des-volks-rock-n-rollers (letzter Abruf 26.01.2022).

Brandstetter, Markus/Manhartseder, Sandra: »Hits mit Blut und Boden«. Auf: https://taz.de/Volks-Rock-n-Roller-Andreas-Gabalier/!5038525/ (letzter Abruf 26.01.2022).

Davoudvandi, Miriam: »Weil er unsere Sprache spricht«. Auf: https://www.spiegel.de/kultur/musik/haftbefehl-als-vorbild-fuer-migranten-weil-er-unsere-sprache-spricht-a-d8f8a878-7e61-4073-bca8-58784a49daf1 (letzter Abruf 26.01.2022).

Diem, Peter: »›Land der Berge, Land am Strome‹«. Auf: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Bundeshymne (letzter Abruf 26.01.2022).

Gantenbrink, Nora: »Der Trachtkerl«. Auf: https://www.stern.de/kultur/musik/andreas-gabalier-der-trachtkerl-3632046.html (letzter Abruf 26.01.2022).

Hartmann, Andreas: »Hier spricht die Platte«. Auf: https://taz.de/Ostdeutscher-Aggro-Rapper/!5186443/ (letzter Abruf 26.01.2022).

Hildebrandt, Tina/Lebert, Andreas: »Dort sagt mir jeder Baum eine Geschichte« [Interview mit Horst Seehofer]. Auf: https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2019-05/horst-seehofer-heimat-vermaechtnis-studie-heimatminister (letzter Abruf 27.01.2022).

Juul, Jesper: »Games Telling stories? A brief note on games and narratives«. Auf: www.gamestudies.org/0101/juul-gts/ (letzter Abruf 26.01.2022).

Kreuzmann, Lisa: »›In der heutigen Zeit darf man nichts mehr sagen‹. Interview mit Andreas Gabalier«. Auf: https://rp-online.de/kultur/musik/andreas-gabalier-im-interview-man-darf-nichts-mehr-sagen_aid-18777435 (letzter Abruf 26.01.2022).

Laloire, Lotte: »Ministerium der Schande«. Auf: https://www.neues-deutschland.de/artikel/1131465.heimatministerium-ministerium-der-schande.html (letzter Abruf 26.01.2022).

Mach, Marco: »Gabalier ein Schwulenfeind? So schießt der Schlagerstar zurück [Interview mit Andreas Gabalier]«. Auf: https://www.merkur.de/kultur/andreas-gabalier-schwul-feind-merkur-interview-5183593.html (letzter Abruf 26.01.2022).

Ngozi Adichie, Chimamanda: »The Danger of a Single Story«. [Ted Talk]. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg (letzter Abruf 26.01.2022).

Niasseri, Sassan: »Midsommar – Director's Cut«. Auf: https://www.rollingstone.de/reviews/kritik-midsommar-directors-cut/ (letzter Abruf 27.01.2022).

Nies, Martin: »B/Orders – Schwellen – Horizonte. Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation – eine raumsemiotische Positionsbestimmung«. In: Ders. (Hg.): Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten, S. 13-72. Auf: www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2019/10/Raumsemiotik-Martin-Nies-Hg._SMKS-Online-No.4-2018-red.pdf (letzter Abruf 26.01.2022).

o.A.: »Germania. Neue Perspektiven auf unser Land«. Auf: https://www.youtube.com/c/germania (letzter Abruf 26.01.2022).

Priester, Karin: »Das Syndrom des Populismus«. Auf: https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240833/das-syndrom-des-populismus (letzter Abruf 26.01.2022).

Röhlig, Marc: »Was ein Experte für Nazi-Liedgut zu Andreas Gabaliers Texten sagt«. Auf: https://www.spiegel.de/panorama/ist-andreas-gabalier-rechts-experte-fuer-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nazi-liedgut-analysiert-seine-texte-a-7c6cbf73-b4f2-4505-95d3-78160bd56e53 (letzter Abruf 26.01.2022).

Rottmann, Kerstin: »›Ich bin keine Helene Fischer in Lederhose‹«. Auf: https://www.welt.de/vermischtes/article142247730/Ich-bin-keine-Helene-Fischer-in-Lederhose.html (letzter Abruf 26.01.2022).

Saxer, Marc: »Linke Heimat«. Auf: https://www.ipg-journal.de/schwerpunkt-des-monats/heimat/artikel/linke-heimat-2614/ (letzter Abruf 26.01.2022).

Schmees, Dennis: »Der WoW-Effekt«. Auf: https://www.zeit.de/digital/games/2019-08/world-of-warcraft-classic-computerspiel-revival-ursprungsversion/ (letzter Abruf 26.01.2022).

Schreiber, Daniel: »Deutschland soll werden, wie es nie war«. Auf: https://www.zeit.de/kultur/2018-02/heimatministerium-heimat-rechtspopulismus-begriff-kulturgeschichte/komplettansicht (letzter Abruf 26.01.2022).

Schwebel, Luisa: »›Ich muss nicht jedem Zucker in den Hintern blasen‹ [Interview mit Andreas Gabalier]«. Auf: https://www.stern.de/kultur/musik/andreas-gabalier---ich-muss-nicht-jedem-zucker-in-den-hintern-blasen--8906150.html (letzter Abruf 26.01.2022).

Schütz, Wolfgang: »›So funktioniert der Populismus von Andreas Gabalier‹ [Interview mit Jens Wietschorke] «. Auf: https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Kulturforscher-So-funktioniert-der-Populismus-von-Andreas-Gabalier-id56971516.html (letzter Abruf 26.01.2022).

Spier, Tim: »Was versteht man unter Populismus?« Auf: https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/192118/was-versteht-man-unter-populismus (letzter Abruf 26.01.2022).

Stendel, Sarah: »Andreas Gabalier: Der Marketing-Man in Lederhosen«. Auf: https://www.stern.de/kultur/musik/andreas-gabalier--sein-neues-album-mountain-man-6194716.html (letzter Abruf 26.01.2022).

Winkelmann, Ulrike: »Aufstieg der Rechtspopulisten/Auch eine Frage der Sprache«. Auf: https://www.deutschlandfunk.de/aufstieg-der-rechtspopulisten-auch-eine-frage-der-sprache.724.de.html?dram:article_id=359906 (letzter Abruf 26.01.2022).

Zimmermann, Felix: »Virtuelle Heimaten und reale Gefühle. Inszenierungen von Heimaten in Computerspielen«. https://www.kulturrat.de/themen/heimat/heimat-kunst/virtuelle-heimaten-und-reale-gefuehle/(letzter Abruf 26.01.2022).

Art.: »Heimat«. Auf: https://www.duden.de/rechtschreibung/Heimat (letzter Abruf 26.01.2022).

Art.: »Heimat«. Auf: https://www.dwds.de/wb/Heimat (letzter Abruf 26.01.2022).

https://www.atv.at/atv-at/gabalier-ausgebuht/v467417/ (letzter Abruf 26.01.2022).

https://www.bmi.bund.de/DE/themen/heimat-integration/heimat-integration-node.html;jsessionid=F0F1C0F5D29DABCF939C6D53682263CB.2_cid287 (letzter Abruf 27.01.2022).

https://www.reddit.com/r/gaming/comments/7hcxlw/i_dont_even_live_here_but_this_is_the_street/ (letzter Abruf 26.01.2022).

https://www.youtube.com/watch?v=Do5s0MQvF9s (letzter Abruf 26.01.2022)

https://www.youtube.com/watch?v=Wp8WU15v8Ec&t (letzter Abruf 26.01.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Filme und Serien

Der Bergdoktor (D 2008, R: Verschiede).
Midsommar (USA/SWE 2019, R: Ari Aster).

Games

Age of Empires II (1999, Microsoft Game Studios).
Age of Empires II: Definitive Edition (2019, Microsoft Game Studios).
Fable: The Lost Chapters (2004, Microsoft Game Studios).
Grand Theft Auto: San Andreas (2004, Rockstar Games).
Minecraft (2009, Mojang).
Pokémon: Rote Edition (1996, Nintendo).
Pokémon: Schwert (2019, Nintendo).
Star Wars: Knights of the Old Republic (2003, LucasArts).
Star Wars: Knights of The Old Republic II: The Sith Lords (2005, LucasArts).
Stronghold Crusader (2002, Take 2 Interactive).
Stronghold Crusader HD (2012, Take 2 Interactive).
The Legend of Zelda: Ocarina of Time (1998, Nintendo).
The Legend of Zelda: Ocarina of Time 3D (2011, Nintendo).
The Legend of Zelda: Wind Waker (2002, Nintendo).
World of Warcraft. (2004/2008, Vivendi/Activision).
World of Warcraft: Classic (2019, Blizzard Entertainment).

Musikvideos und Songs

Andreas Gabalier: »A Meinung haben«. Auf: *Mountain Man* (2015).
Andreas Gabalier: »Ab zum See«. Auf:*Home Sweet Home* (2013).
Andreas Gabalier: *Ab zum See* (2013, R: unbekannt), Auftritt beim Sommerfest der Volksmusik mit Florian Silbereisen, abrufbar unter https://www.youtube.com/watch?v=mqWelW3IhRU (letzter Abruf 26.01.2022).
Andreas Gabalier: »An der schönen blauen Donau«. Auf: *MTV Unplugged* (2017).
Andreas Gabalier: »Bergbauernbuam«. Auf: *Herzwerk* (2010).
Andreas Gabalier: »Das kleine Haus«. Auf: *Mountain Man* (2015).
Andreas Gabalier: »Edelweiss«. Auf: *Mountain Man* (2015).
Andreas Gabalier: »Heimatsöhne«. Auf: *VolksRock'n'Roller* (2011).
Andreas Gabalier: »Mei Großvater hat gesagt ;-)«. Auf: *Mountain Man* (2015).
Andreas Gabalier: »Mein Bergkamerad«. Auf: *Herzwerk* (2010).
Andreas Gabalier: »Neuer Wind« (2020).
Andreas Gabalier: »Seezeit«. Auf: *Mountain Man* (2015).
Andreas Gabalier: »Steirerland«. Auf: *Da komm ich her* (2009).
Andreas Gabalier: »Sweet Little Rehlein«. Auf: *VolksRock'n'Roller* (2011).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Andreas Gabalier: *Sweet Little Rehlein* (2012, R: unbekannt).
Andreas Gabalier: »Vergiss die Heimat nie«. Auf: *VolksRock'n'Roller* (2011).
Andreas Gabalier: »Zuckerpuppen«. Auf: *Home Sweet Home* (2013).
Andreas Gabalier: »12 Ender Hirsch«. Auf:*VolksRock'n'Roller* (2011).
Andreas Gabalier: *12 Ender Hirsch* (2012, R: unbekannt), Live-Auftritt, abrufbar unter ht tps://www.youtube.com/watch?v=RtJb2pDkTss (letzter Abruf 26.01.2022).
Andreas Gabalier/Xavier Naidoo: »A Meinung haben«. Auf: *MTV Unplugged* (2017).
Beginner/Gentleman/Gzuz: »Ahnma«. Auf: *Advanced Chemistry* (2016).
Bonez MC/Gzuz/Sa4: »Unser Park«. Auf: *High & Hungrig 2* (2016).
Bonez MC/RAF Camora: »Palmen aus Plastik«. Auf: *Palmen aus Plastik* (2016).
Chefket/MoTrip/Tua: »Entscheide Du«. Auf: *Identitaeter* (2013).
Destroy Degenhardt: »Puaka Starlight«. Auf: *Handbuch des Giftmischers* (2017).
doubtboy: »globetrotter«. Auf: *Skit* (2020).
Feine Sahne Fischfilet: *Zuhause* (2018, R: Aron Krause). Auf: https://www.youtube.com/watch?v=QmHTcxY0S8Y (letzter Abruf 25.02.2022).
Finch Asozial: »Ostdeutschland«. Auf: *Fliesentischromantik* (2018).
Finch Asozial/Tarek KIZ: »Onkelz Poster«. Auf: *Fliesentischromantik 2* (2020).
Grim104: »Crystal Meth in Brandenburg«. Auf: *Grim 104* (2013).
Haftbefehl: »Kanackis«. Auf: *Kanackiş* (2010).
Haftbefehl: »069«. Auf: *Unzensiert* (2015).
Hollywood Hank/Dissziplin: »Ostdeutschland«. Auf: *Soziopath* (2006).
Hiob: »Nettelbeckplatz-Blues«. Auf: *Abgesänge* (2018).
Joe Rilla: »Der Osten Rollt«. Auf: *Auferstanden aus Ruinen* (2007).
Kummer: »9010«. Auf: *KIOX* (2019).
Lugatti & 9ine: *50999* (2017).
Mach One/Muerte/Tarek K.I.Z: »Willkommen in 361«. Auf: *Das Meisterstück Vol. 1 – Guter Rap Gedeiht Im Dreck* (2005).
Morlock Dilemma/Edgar Wasser: »Betaversion«. Auf: *Der Eiserne Besen II* (2015).
OG Keemo: »Siedlung«. Auf: *Geist* (2019).
Peter Orloff: *Zwischen Kirche und Kneipe* (2000, R: unbekannt).
Prezident: »Knapp 9000m tief im Köhlerliesl«. Auf: *Limbus* (2016).
Shacke One: »Boss der Panke«. Auf: *Stecks, Schmiers & Suffs* (2016).
Shacke One: »Nettelbeckplatz«. Auf: *Stecks, Schmiers & Suffs* (2016).
Sido: »Mein Block«. Auf: *Maske* (2004).
SXTN: »Bongzimmer«. Auf: *Leben am Limit* (2017).
Tightill/Ali Whales/Jay Pop: »Kolibri«. Auf: *The Lost Tracks* (2018).
UFO361/Gzuz: »Für die Gang«. Auf: *Ich bin 3 Berliner* (2017).
Zugezogen Maskulin: »Plattenbau O.S.T.«. Auf: *Alles brennt* (2015).
257ers: »Zuhause«. Auf: *HÖMMA!* (2020).

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Danksagung

Dieser Sammelband ist ein Projekt der Vielen. Inhaltlich fußt er auf einer mehrsemestrigen Beschäftigung mit Phänomenen der Gegenwartskultur im Oberseminar, das Prof. Dr. Moritz Baßler im Masterstudiengang Kulturpoetik der Literatur und Medien an der Universität Münster veranstaltet. Auch, wenn die hier veröffentlichten Beiträge die Namen einzelner Autor:innen tragen, so entstanden die ihnen zugrunde liegenden Ideen häufig in gemeinsamen Diskussionen in Münster, Oberwerries und Tecklenburg. Wir danken daher allen am Studiengang Beteiligten für ihren Input und die gemeinsame Gestaltung der Seminare. Insbesondere sind jene zu nennen, die als Autor:innen nun lose Fäden aufgegriffen, Thesen weitergedacht und für den Band aufbereitet haben. Für euer Durchhaltevermögen danken wir euch ganz herzlich. Unter den Autor:innen ist besonders Gesa Allerheiligen hervorzuheben, die uns zusätzlich im Korrektorat unterstützt hat.

Zu danken ist auch Moritz Baßler und seinem gesamten Team während dieser Zeit, namentlich Hendrik Günther, Antje Heide, Christopher Lukman, Philipp Ohnesorge, Philipp Pabst, Felix Schallenberg, Anna Seidel und Hannah Zipfel. Sie haben nicht nur den logistischen und intellektuellen Rahmen für unsere Erkundungen geschaffen, sondern uns auch während der Produktion des Bandes mit ihrer Expertise zur Seite gestanden.

Unser Dank gebührt außerdem Daniel Bonanati, Jonas Geske und Julia Wieczorek, die das Projekt auf Verlagsseite betreut haben. Einer breiteren Öffentlichkeit durften wir unsere Themen bereits im Jahr 2020 im LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster bei einer studentischen Tagung im Rahmen der Ausstellung *(The) Public Matters* vorstellen. Franziska Kunze und Daniel Müller Hofstede sei für diesen Denkraum sowie die Hilfe bei Organisation und Umsetzung gedankt.

Dieser Sammelband ist auch finanziell ein Projekt der Vielen. Wir hätten die Veröffentlichung nicht finanzieren können ohne die Unterstützung durch den Lehrstuhl von Moritz Baßler und die enorme Beteiligung an unserer Crowdfunding-Kampagne durch: Mathias Aan't Heck, Marita Allerheiligen, Kerstin Berlich, Peter Berlich, Michael Boch, Stephan Brössel, Nicolai Busch, Stephanie Catani, Hanna Engelmeier, Niklas Gödde, Andreas & Ruth Grevenbrock, Florian Hasenau, Gregor Kondla, Till Lorenzen, Sascha Michel, Gisela Mohr, Dieter & Ingeborg Nickel, Lena Pillkahn, Ludwig Scheerer, Nata-

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lie Scheerer, Simon Schlephorst, Lucretia Schmidt, Alex Severens, Familie Spitz, Sibel Taycimen, Frederik Tebbe, Ute & Klaus Tebbe, Doris Ueberfeldt, Johannes Ueberfeldt, Michael Ueberfeldt, Marina Uelsmann, Karoline Urbitzek, Babette Viegener, Franz Viegener, Petra & Michiel Voogt, Hannah Zipfel und Spender:innen, die lieber anonym bleiben möchten. Wir danken euch dafür, dass ihr uns mit eurer Spende nicht nur finanziellen Rückhalt gegeben, sondern auch einen großen Vertrauensvorschuss gewährt habt.

»Tamales and a bank account
Are all I need, so count me out«
Iggy Pop

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kulturwissenschaft

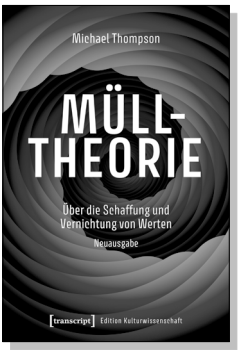


Tobias Leenaert

Der Weg zur veganen Welt

Ein pragmatischer Leitfaden

Januar 2022, 232 S., kart., Dispersionsbindung,
18 SW-Abbildungen
20,00 € (DE), 978-3-8376-5161-4
E-Book:
PDF: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5161-8
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5161-4



Michael Thompson

Mülltheorie

Über die Schaffung und Vernichtung von Werten

2021, 324 S., kart., Dispersionsbindung, 57 SW-Abbildungen
27,00 € (DE), 978-3-8376-5224-6
E-Book:
PDF: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5224-0
EPUB: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5224-6



Erika Fischer-Lichte

Performativität

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

2021, 274 S., kart., Dispersionsbindung, 3 SW-Abbildungen
23,00 € (DE), 978-3-8376-5377-9
E-Book:
PDF: 18,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5377-3

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kulturwissenschaft



Stephan Günzel

Raum

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

2020, 192 S., kart.
20,00 € (DE), 978-3-8376-5217-8
E-Book:
PDF: 16,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5217-2



Maximilian Bergengruen, Sandra Janßen (Hg.)

Psychopathologie der Zeit

Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2021

Januar 2022, 176 S., kart.
14,99 € (DE), 978-3-8376-5398-4
E-Book:
PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5398-8



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow, Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs, Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)

POP

Kultur und Kritik (Jg. 10, 2/2021)

2021, 176 S., kart.
16,80 € (DE), 978-3-8376-5394-6
E-Book:
PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-5394-0

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839462560 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -