

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.

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 Zweifels 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.

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 Groß Erzählungen zu entlarven, mündet seiner Ansicht nach in einen »Realismus«, 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, Maurizio: *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.

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 Metamoderne¹⁶ 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 Gegenwarts-kultur 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 Brüssel 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.

welche den Zuschauer:innen suggerierten, dass das, was sie rezipieren, Realität sei. Kulturpessimistisch konstatiert er, dass der Pseudo-modernismus 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-

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 ehemals 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 Fragestellung

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?*

