

»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 Roman¹ *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

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, verknappert 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.

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 hat¹², 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 Straßename ein Songtitel, jedes Haus filmbekannt, jeder Stadtteil und jede Ecke besungen, bedichtet, kulturell kartographiert bis zum Gehnichtmehr – 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.

»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.

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.

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 sentimental 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 Regiestuhllehnschild 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.

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=OyBw56Q6W7o> [letzter Abruf 31.01.2022]).

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 Corbijn's 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.

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)

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 gecovered. Dennoch erkennt Fisher bald, »dass der Sixties-Soul-Sound lediglich eine Simulation war und hier der Zutons-Song gecovered 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.

starb 2006 an einem Herz- und Kreislaufversagen in Folge seiner langjährigen Alkohol-sucht.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. Zimbels 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 Lindbergs 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 Einschlüge. *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\(letzter Abruf 31.01.2022\)](https://beta.musikwoche.de/details/210504(letzter%20Abruf%2031.01.2022)).

66 Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 461.

67 Ebd., S. 461-462.

68 Ebd., S. 463

69 Ebd., S. 202

70 Ebd., S. 362-363.

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 Lindbergs. 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 Lindbergs 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 Lindbergs 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 Physikaufgaben 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.

die ihn nicht immer loslassen, die er aber auch gar nicht loslassen will, wie es etwa seine Beziehung zu Helmut Dietl verdeutlicht.

