

ANARCHITEXT

Andreas Neumeisters
Poetik und sein
erzähltes Bauen in
Könnte Köln sein



Anna-Carina Meywirth

Neofelis

Anna-Carina Meywirth

Anarchitext

Andreas Neumeisters Poetik und sein erzähltes Bauen in *Könnte Köln sein*



Anna-Carina Meywirth ist Literaturwissenschaftlerin und war bis 2022 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Kassel tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in Texten des 20. und 21. Jahrhunderts, Pop(ulär)kultur, Architektur- und Stadtdarstellungen in der Literatur, experimentellen Textformen und in der Darstellung des Klimawandels in zeitgenössischen Theaterstücken. Sie ist Bereichsherausgeberin des *Living Handbook*, eines lebendigen Nachschlagewerks des Lehr- und Forschungsschwerpunkts „Climate Thinking“ der Universität Kassel, das geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf den Klimawandel verhandelt.

Anna-Carina Meywirth

Anarchitext

Andreas Neumeisters Poetik und sein erzähltes Bauen
in *Könnte Köln sein*

Neofelis

Interdisziplinäre Dissertation an der Universität Kassel, Fachbereich 02 – Geistes- und
Kulturwissenschaften und Fachbereich 06 – Architektur – Stadtplanung – Landschaftsplanung
Anna-Carina Meywirth, 14. Juli 2021

gefördert durch den Open Access Publikationsfonds der Universität Kassel

unterstützt durch den Corona-Sonderfonds für Wissenschaftler*innen der Universität Kassel
mit Familienaufgaben

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.

© 2023 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

This work is licensed under a Creative Commons

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.



Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-419-3

ISBN (PDF): 978-3-95808-470-4

DOI: <https://doi.org/10.52007/9783958084704>

Inhalt

Einleitung	7
1 Neumeisters Texte. Poetische Schreibpraxis und Rezeption	21
1.1 Die sechs Romane im Überblick	21
1.2 Poetische Schnittmengen von Neumeisters Texten	27
1.3 ‚Faule‘ Texte und fleißige Leser – Vorüberlegungen zur Leserrolle	61
1.4 Prosumierendes Lesen	69
2 Anarchitext. Architektur als Material	77
2.1 Fragmentierte Stadtwahrnehmung – Zum Verhältnis empirischer, fiktionaler und situationistischer Einflüsse auf Neumeisters Texte	80
2.2 Von der Urhütte zur Anarchitektur	91
2.3 Aufbau der Analysen	100
3 Architektur und urbaner Raum in <i>Könnte Köln sein</i>	103
3.1 München	103
3.2 Moskau	149
3.3 Berlin	181
3.4 New York	227
3.5 Los Angeles	246

4 Ergebnisse und Ausblick	263
4.1 Inhaltsebene	265
4.2 Inhaltlich-poetische Ebene	268
4.3 Ergänzung der poetischen Verfahren	273
4.4 Ergänzende Beobachtungen	281
4.5 Der Leser als Koproduzent des Textes	282
4.6 Ausblick – Anarchitext mit System	283
Danksagung	285
Siglenverzeichnis	287
Literaturverzeichnis	288
Abbildungsverzeichnis	307
Tabellenverzeichnis	311
Werk- und Ausstellungsliste	312

Einleitung

Ich wollte einfach, dass man genauer hinschaut,
dass man sich umschaue, wo man eigentlich ist.¹

Here is what we have to offer you in its most elaborate form –
confusion guided by a clear sense of purpose.²

Verwirrung, „confusion“ – dieser Terminus des Zitats von dem Architekten und Konzeptkünstler Gordon Matta-Clark beschreibt möglicherweise am treffendsten das Gefühl eines unbedarften Lesers³, wenn er einen der ‚Romane‘ von Andreas Neumeister aufschlägt. Anstelle eines Fließtextes: Satzfragmente. Oder eine Abbildung. Anstelle von Figuren und Handlung: Material verschiedenster Herkunft. Anstelle ordnender Kapitelüberschriften: leere oder fast leere Seiten. Fazit: Diese teils dezidiert als Roman⁴ ausgewiesene Literatur widersetzt sich auf ‚anarchistische‘ Art und Weise den Genreregeln und stiftet somit vorsätzlich Chaos. Was fehlt ist die Orientierung – oder vielleicht eher eine Vorwarnung, eine Einführung in die Collagen, die den Leser erwarten. Dass die Verwirrung

1 Andreas Neumeister: *Infanten*. Katalog, Leipzig: Spector Books 2011, S. 187.

2 Gordon Matta-Clark: Here Is What We Have to Offer You in Its Most Elaborate Form – Confusion Guided by a Clear Sense of Purpose. In: *Canadian Centre for Architecture*, 1970–1978. <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/368905> (Zugriff am 21.03.2022).

3 Die vorliegende Arbeit verwendet im Rekurs auf Rezeptionsmodelle (wie z. B. die Rezeptionsästhetik) sowie im Kontext der Modellbildung das generische Maskulinum (der Leser, der Autor, der Rezipient etc.), in anderen Fällen wird eine geschlechtergerechte Schreibung verwandt.

4 Aufgrund dieser dezidierten Ausweisung in der jeweiligen Titelei werden die einfachen Anführungszeichen um das Wort ‚Roman‘ im Folgenden weggelassen – auch wenn von Neumeisters experimentellerer Variante des Genres die Rede ist.

stiftenden Texte ein System haben und somit doch nicht gänzlich unkontrolliert sein können, wird auf den zweiten Blick deutlich, wenn sich etwa Phrasen romanübergreifend wiederholen oder in Variationen zu finden sind.

Was folgt daraus für den Leser? Entweder schlägt er das Buch wieder zu oder er nimmt die Herausforderung an, sich in dieses System einzuarbeiten und nach seinen Prinzipien zu fragen. Das vielstimmige Textgewirr von Gegenwart und Vergangenheit, das im Zusammenwirken von Form, Inhalt und Materialzusammenschnitten entsteht, scheint den Rezipienten implizit dazu aufzufordern, sich auch ohne textinterne, Kohärenz stiftende Wegweiser zu verorten. Möglich wird dies ausschließlich durch das ‚genaue Hinschauen‘, das von Neumeister im eröffnenden Zitat postuliert wird und die vorliegende Untersuchung programmatisch begleiten soll.

Bereits mit diesen einleitenden Eindrücken zu Andreas Neumeisters Romanen lassen sich drei Kernfragen an seine Texte formulieren: Mit welchen literarischen Verfahren werden die Genreregeln konkret außer Kraft gesetzt? Wie erhält der Leser Zugang zum Text? Und welche Inhalte treten zutage, wenn der Rezipient ‚genauer hinschaut‘? An dieser Dreiteilung von Poetik, Rezeptionshaltung und detaillierter Textanalyse orientieren sich die drei Forschungsziele dieser Untersuchung, die nachfolgend formuliert werden.

Exemplarisch wird die vorliegende Arbeit den Roman *Könnte Köln sein*⁵ aus dem Jahr 2008 in den Blick nehmen. Einerseits, da es sich um die jüngste Publikation Andreas Neumeisters handelt, andererseits, da diese den Übergang von der literarischen Fokussierung des Autors zu einer (vorerst) künstlerischen (Architektur-) Gestaltung mittels Text markiert und somit eine Sonderrolle innerhalb seines Gesamtwerks einnimmt.⁶ Die profunde, aber fragmentarisch inszenierte Auseinandersetzung des Erzählers Erich Nachleger mit den Bauwerken und urbanen Räumen, die er während seiner Städtereisen besucht, verschränkt literarische wie architektonische Expertise stark ineinander, sodass eine interdisziplinär angelegte Untersuchung aus literaturwissenschaftlicher wie architekturtheoretischer Perspektive produktiv erscheint. Um darzulegen, welche Aspekte des Romans und seines Autors bereits in der Sekundärliteratur verhandelt worden sind und welche Aspekte bislang weniger Beachtung fanden, soll nun der aktuelle Forschungsstand skizziert werden.

Über den Autor Andreas Neumeister, 1959 in Starnberg geboren, lassen sich nur wenige Informationen zusammengetragen. Er studierte Ethnografie, lebt

5 Andreas Neumeister: *Könnte Köln sein. Städte, Baustellen, Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. Im Folgenden mit KKS sigliert.

6 Vgl. zu Neumeisters Architekturgestaltung z. B. seinen Katalog *Infanten* über die Fassadenarbeit für eine Privatschule im ehemaligen Heeresbekleidungsamt München in der Infanteriestraße 11a. Vgl. Andreas Neumeister: *Infanten*. Ausstellungskatalog. Leipzig: Spector 2012.

in München, hat sechs Romane bei Suhrkamp veröffentlicht⁷ und neben Literatur auch Hörspiele produziert, Texte für Ausstellungskataloge geschrieben sowie visuelle Arbeiten für Ausstellungen und Gebäudefassaden entworfen.⁸ Obwohl er sich laut eigener Aussage nie bewusst entschieden habe Popliteratur zu produzieren, wird er primär dieser Strömung zugerechnet und zwar meist in einer Nennung mit Thomas Meinecke und Rainald Goetz als so genannter „Suhrkamp-Popautor[]“⁹. Die Bezeichnung des Suhrkamp-Pops etablierte sich in den 1990er Jahren, um eine ‚vermeintlich intellektuellere[]‘¹⁰ bzw. ‚avanciertere‘ von einer kommerzielleren, mainstreamartigeren und bei Kiepenheuer & Witsch publizierten Popliteratur (KiWi-Pop) abzugrenzen.¹¹

In zahlreichen Handbüchern oder Sammelbänden zu Pop(literatur/-kultur/-musik) wird auf Neumeister rekuriert, tatsächlich nahezu ausschließlich in der Suhrkamp-Aufzählung mit anderen Popliteraten. Eingehendere Erläuterungen zum Autor, seinen Texten oder literarischen Verfahren bleiben teilweise gänzlich aus.¹² Diese Tatsache weist Neumeisters Texte zwar einerseits als festen Bestandteil eines popliterarischen Kanons aus, andererseits spiegelt sich dieser Status nicht in der Sekundärliteratur: Existieren zu anderen ‚kanonischen‘ Popliteraten wie Rolf-Dieter Brinkmann, Rainald Goetz, Thomas Meinecke oder Christian

7 Andreas Neumeister: *Äpfel vom Baum im Kies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988; ders.: *Salz im Blut*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990; ders.: *Ausdeutschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994; ders.: *Gut laut 2.0* [1998]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001; ders.: *Angela Davis löscht ihre Website. Listen, Refrains, Abbildungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002; ders.: *Könnte Köln sein*. Vgl. dazu ausführlicher die Kurzzusammenfassungen in Kap. 1.1. Für die Romane von Andreas Neumeister werden im Folgenden Siglen eingesetzt. Vgl. dazu das Siglenverzeichnis.

8 Vgl. dazu die Werk- und Ausstellungsliste.

9 Thomas Ernst: *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch 2001, S. 73–74; vgl. Moritz Baßler / Eckhard Schumacher: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, S. 1–30, hier S. 18; Enno Stahl: Popliteratur. Phänomen oder Phantasma? In: *satt.org*, August 2003. http://www.satt.org/literatur/03_08_pop.html (Zugriff am 22.03.2022); Ruben Donsbach: Ein Tourist im Zufallsmodus. In: *Die Zeit*, 08.05.2008. <https://www.zeit.de/online/2008/20/andreas-neumeister/komplettansicht?print> (Zugriff am 05.03.2022).

10 Moritz Baßler: Benjamin v. Stuckrad-Barre: Soloalbum (1998). In: Ders. / Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, S. 524–537, hier S. 524.

11 Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre oder Christian Kracht werden dem KiWi-Pop zugeordnet. Vgl. Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 189; Michael Peter Hehl: Literatur und Pop im Jahr 1995. In: Heribert Tommek / Matteo Galli / Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: de Gruyter 2015, S. 141.

12 Z. B. in Thomas Hecken / Marcus S. Kleiner (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler 2017.

Kracht detaillierte Textanalysen in Sammelbänden¹³, Monografien¹⁴ oder eine eigene Ausgabe der renommierten Zeitschrift *Text + Kritik*¹⁵, werden Andreas Neumeisters Texte häufig nur punktuell und als Teilthema von Aufsätzen der einschlägigen Fachliteratur angeschnitten, wenige Zeilen bis wenige Seiten lang. Überwiegend steht dabei *Gut laut*¹⁶ mit seiner musikarchivierenden Poetik und dem Erzähler-Ich als „Pop-Chronisten“¹⁷ im Zentrum. Nur wenige Erkenntnisse dieser Kurzanalysen lassen sich auch auf andere Texte Neumeisters beziehen, da die meisten sich entweder zu spezifisch mit dem inhaltlichen Fokus auseinandersetzen, der bei jeder Neumeister-Publikation variiert, oder da die Verfahren in *Gut laut* nicht in ihrer Textfunktion explizit gedeutet bzw. definiert werden, sondern in einer enumerativen Begriffsanhäufung (unter anderem Montage, Cut-up, Sampling, Listen, Archivierung) verschwimmen.

In Rezensionen und Feuilletonartikeln zu Neumeisters Romanen scheint sich die Aufzählung inhaltlicher und methodischer Schlagworte zur Textbeschreibung etabliert zu haben¹⁸ – teilweise in Kombination mit aneinandergeschnittenen

13 Vgl. unter anderem Stefan Bronner / Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*. Berlin: de Gruyter 2018; Susanne Komfort-Hein / Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Krachts Ästhetik*. Stuttgart: Metzler 2019; Stefan Greif: In Video veritas. Rainald Goetz' videographische Fernsehdokumentation 1989. In: Felix Holtschoppen / Frank Linden / Friederike Sinning / Silke Vitt et al. (Hrsg.): *Clips. Eine Collage*. Münster: Lit 2004, S. 115–132; Jan Röhnert / Gunter Geduldig (Hrsg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*. Berlin: de Gruyter 2012; Thomas Boyken / Ina Cappelmann / Uwe Schwagmeier (Hrsg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. Paderborn: Fink 2010.

14 Vgl. Florence Feiereisen: *Der Text als Soundtrack, der Autor als DJ: postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011; Nils Lehnert: *Oberfläche – Hallraum – Referenzhöhle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz' „Jeff Koons“*. Hamburg: Igel 2012; Lena Hintze: *Werk ist Weltform. Rainald Goetz' Buchkomplex „Heute Morgen“*. Bielefeld: Transcript 2020; vgl. die Analysen von Goetz', Meineckes und Krachts Texten in Elias Kreuzmair: *Pop und Tod. Schreiben nach der Theorie*. Berlin: Metzler 2020; Stephanie Schmitt: *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik*. Bielefeld: Transcript 2012; Innokentij Kreknin: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin: de Gruyter 2017.

15 Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Rolf Dieter Brinkmann*. München: Text + Kritik 1981; Charis Goer / Stefan Greif (Hrsg.): *Rainald Goetz*. München: Text + Kritik 2011; Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Christian Kracht*. München: Text + Kritik 2017.

16 Im Folgenden mit GL signiert.

17 Ingo Irsigler: „Music makes the world go sound“. Die Adaption popmusikalischer Verfahren in der neueren deutschen Pöpliteratur am Beispiel von Andreas Neumeisters *Gut laut* (1998 / 2001). In: *Arx Semeiotica* 30,1–2 (2007), S. 93–107, hier S. 97.

18 Vgl. Ingeborg Jaiser: Zustände wie im alten Rom. In: *Titel Kulturmagazin*, 14.07.2008 o. P.; Susanne Messmer: Der Pop auf Weltreise. In: *taz*, 05.04.2008. <https://taz.de/1850725/> (Zugriff am 21.03.2022). Bei Messmer durchziehen Aufzählungen die gesamte *Könnte Köln*

Neumeister-Zitaten. Seine Schnitttechnik spiegelt sich somit stilistisch in den Literaturbesprechungen. Die Idee ist kreativ, verstärkt aber auch die Wahrnehmung seiner Texte als geschlossene Systeme, für welches ‚neue‘ Worte zu fehlen scheinen, um sie aus einer Meta-Perspektive beschreibbar zu machen. Exemplarisch hierfür steht der folgende Auszug aus der Rezension über *Könnte Köln sein* von Roger Behrens:

Köln, die zweitausend Jahre alte Stadt, ehemals Großstadt, ist heute Kleinstadt – vor allem im Hinblick auf das Alltagsleben in Köln. Bei Neumeister hört sich das so an: „Erst mal was trinken, erst mal ein Kölsch.“ Oder: „Brauhaus Paffgen sagt (Selbstdarstellung): Der Nabel der Welt ist Köln. Der Mittelpunkt von Köln ist das Brauhaus Paffgen, und der Nabel der Gaststätte ist der Beichtstuhl mit seinem Thekenschaf...“ Mit dem Dom ist Köln das religiöse Zentrum Deutschlands, heiliges römisches Reich deutscher Nation: „Die Domplatte wurde 2006 in der ZDF-Reihe Unsere Besten zum beliebtesten Ort in Deutschland gekürt.“ Doch Köln als Baustelle sieht anders aus: „Kann mir irgendwer erklären, was es mit dem Kult um das eigentlich winzige Belgische Viertel auf sich hat?“ Und: „Köln-Kompakt-Kompilation, rührend ausgeprägter Lokalstolz.“ Das Zentrum Deutschlands am Rhein, „am deutschesten aller deutschen Flüsse“, ist schließlich ein „am Standort Köln“ in Betrieb genommenes Rechenzentrum: Das ist die Stadt als Baustelle – „weitere features: (...) – Redundante Stromzuführung – n+1 Klimatisierung“. Das Ende des Romans korrespondiert mit dem Anfang: „Abb.: Adam baut die Urhütte.“ Und: „Abb.: Die Urhütte“. Das sind zwei Hinweise auf nicht gedruckte, insofern unsichtbare Abbildungen – ein Verfahren, das Neumeister schon in anderen Büchern probierte.¹⁹

sein-Rezension, wie dieses längere Zitat ausschnitthaft zeigt: „Die diskontinuierlichen Faktencollagen aus Gefundenem, Gelesenem und Aufgeschnaptem, die Listen, Tabellen und Aufzählungen, Wiederholungen und Verschiebungen erlauben es, das Buch von hinten nach vorn oder mit großen Unterbrechungen zu lesen, die Gedanken vor, während und nach der Lektüre wild schweifen zu lassen und sich zu keinem Zeitpunkt belehrt zu fühlen. Wie immer stellt sich Andreas Neumeister damit beherzt in die Tradition des Prinzips Zufall bei Dada, der Emphase der tastenden, probierenden Umgangssprache inklusive Stottern, Stammeln und Stöhnen und der rauschhaften Spontanität in der Beat-Literatur, des Filmischen und Dokumentarischen bei Rolf Dieter Brinkmann und des Muts zur Lücke und zur grafischen Gestaltung in der konkreten Poesie – und obendrein knüpft er an Social Beat und Poetry Slam an, da seine rhythmisierten Texte an Refrains oder Loops in einem Song erinnern und immer besser klingen, wenn man sie laut liest oder vorgelesen bekommt. Der Kern des Ganzen: Andreas Neumeister war auf Reisen. In Rom, Berlin, München, New York, Frankfurt, Paris, Tallinn, Moskau, München, Los Angeles und Mexiko City.“ (Ebd.)

¹⁹ Roger Behrens: Alle Wege führen zum Dom. Städte, Baustellen und der Roman „Könnte Köln sein“. In: *Jungle World*, 16/2008. <https://jungle.world/artikel/2008/16/alle-wege-fuehren-zum-dom> (Zugriff am 05.03.2022).

Solche ‚Verweisschleifen‘, welche die literarischen Texte des Autors wortwörtlich oder stilistisch zur Textbeschreibung derselben nutzen, kommen in ähnlicher Form auch in der Forschungsliteratur vor, wenn dort auf die immer gleichen Artikel und Interviews über und von Andreas Neumeister rekurriert wird. Diese janusköpfige Tatsache mag einerseits ein Qualitätsmerkmal jener wiederholt zitierter Sekundärtexte darstellen, andererseits bildet sie die dünne Forschungslage zu Neumeisters Werk ab, die angesichts „seines ständigen Ehrenvorsitz[es] im deutschen Popschriftsteller-Olymp“²⁰ widersprüchlich erscheint. Als häufig erwähnte Quellen dieser Art seien hier exemplarisch Eckhard Schumachers *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*²¹ und das Interview „Pop bleibt subversiv“²² von Carsten Gansel mit Andreas Neumeister aus der *Text + Kritik*-Sonderausgabe zur Popliteratur genannt, die in nahezu jeder Publikation über Neumeisters Texte und/oder Popliteratur angeführt werden.²³ Um ein einschlägiges Beispiel für Neumeisters ‚Stand‘ in der Forschungsliteratur aufzuzeigen, eignet sich der 2011 von Olaf Grabienski, Till Huber und Jan-Noël Thon herausgegebene Sammelband *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, der alle zuvor beschriebenen Kriterien erfüllt: Neumeisters Name wird mehrfach in Aufzählungen mit anderen Popautoren genannt, auch im Kontext des ‚Suhrkamp-Dreigestirns‘²⁴, *Gut laut* wird zweimal kurz analysiert²⁵ und es existieren Referenzen auf das Gansel-Neumeister-Interview.²⁶ Darüber hinaus benennen die Autor*innen Neumeisters Methoden,

20 Jens-Christian Rabe: Tableau vivant der Gegenwart. In: *Süddeutsche Zeitung*, 31.07.2015. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/grossformat-tableau-vivant-der-gegenwart-1.2590298> (Zugriff am 21.03.2022).

21 Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

22 Carsten Gansel: POP bleibt subversiv. Gespräch mit Andreas Neumeister. In: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hrsg.): *Pop-Literatur*, Sonderband. München: Text + Kritik 2003, S. 183–196.

23 Darüber hinaus Charis Goer: Cross the Border – Face the Gap. Ästhetik der Grenzerfahrung bei Thomas Meinecke und Andreas Neumeister. In: Arnold / Schäfer (Hrsg.): *Pop-Literatur*, S. 172–182; Olaf Grabienski / Till Huber / Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin: de Gruyter 2011; Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck 2002.

24 Vgl. die folgenden Beiträge aus Grabienski / Huber / Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche*: Dirk Frank: „Literatur aus den reichen Ländern“. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre, S. 27–52, hier S. 27, 30; Eckhard Schumacher: Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2), S. 53–70, hier S. 63, 65.

25 Vgl. Frank: „Literatur aus reichen Ländern“, S. 43–44; Dennis Büscher-Ulbrich: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. In: Grabienski / Huber / Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche*, S. 165–186, hier S. 178–181.

26 Vgl. Frank: „Literatur aus reichen Ländern“, S. 28, 44.

die aber ausschließlich für *Gut laut* aufgezeigt und nicht eingehender definiert werden: „Mit literarischen Loop-Effekten arbeitet Neumeister gewissermaßen, übernimmt das serielle Prinzip aus der modernen elektronischen Musik und überträgt es auf seinen Text.“²⁷ Und: „Gut laut wirkt wie ein ‚Gedankensteno‘ mit endlosen Rekombinationsmöglichkeiten, Wiederholungen und Versatzstücken [...], Collagen, Listen, und Samples. Text dient hier als Material der Weltabbildung.“²⁸

Wie genau Loops, serielle Prinzipien, Collagen, Listen und Samples zu definieren sind, wie sich diese voneinander abgrenzen lassen, auf welche Weise sie in Text umgesetzt werden und insbesondere, welche Funktionen sie erfüllen, lässt sich nur unzureichend über die aktuelle Forschungsliteratur zum in Rede stehenden Autor beantworten. Ohne eine Schärfung der Begriffe bleibt Neumeisters literarische Schreibpraxis diffus und der Diskurs darüber verliert sich in deskriptiven Enumerationen. Bislang fehlt somit eine ausführliche Grundlagenforschung, welche die literarischen Verfahren Neumeisters textübergreifend erfasst, bündelt, definiert und diese – sofern sinnvoll – als übergeordnetes Analyseschema für alle Texterzeugnisse des Autors aufbereitet. Denn sind die zentralen Arbeitsweisen des Autors bekannt, so lassen sich auch seine ‚anarchischen‘ Texte schneller überblicken und dies verhilft den Rezipient*innen zur Orientierung. Diese ‚Entlastung‘ auf poetischer Ebene wirkt sich im Leseprozess folgerichtig auf die Erschließung des Textinhalts aus, die stärker in den Vordergrund rücken kann.

Forschungsziel 1 der vorliegenden Arbeit ist somit formuliert: Anknüpfend an Andreas Neumeisters prominente Rolle in der deutschen Pöpliteratur seit den 1990er Jahren sollen seine zentralen poetischen Verfahren aus allen sechs Romanen herausgefiltert sowie definiert und in ihrer Gesamtheit als Analyseschema zusammengefasst werden, das sich auch auf andere Textprodukte Neumeisters anwenden lässt.

Das sich anschließende Forschungsziel 2 basiert auf der Annahme, dass eine differenzierte Analyse von Neumeisters Texten nur dann erfolgen kann, wenn beide Segmente des engen Zusammenspiels von Form und Inhalt näher aufgeschlüsselt werden. Nach der ausführlichen Betrachtung der Form sollen daher auch die von Neumeister verhandelten Themen im Detail analysiert werden. Wie bereits dargelegt, wird der Architekturroman *Könnte Köln sein* zu diesem Zweck eingehender untersucht, der im Gegensatz zu dem inhaltlich wie poetisch breiter rezipierten Roman *Gut laut* noch weitgehend unerforscht ist.

27 Ebd., S. 43.

28 Büscher-Ulbrich: *The Soundtrack of Our Lives?*, S. 180.

*Oberflächenbetrachtung vs. ‚genaues Hinschauen‘ –
die Rezeption von Könnte Köln sein*

Obwohl nach *Gut laut* (1998) die Texte *Angela Davis löscht ihre Website* (2002) und *Könnte Köln sein* (2008) erscheinen, welche die zu definierenden poetischen Verfahren fortführen, inhaltlich jedoch andere Schwerpunkte setzen (Medienkritik und Architektur) und somit vielseitiges Textmaterial für weiterführende und vergleichende Analyseansätze liefern, scheint die Forschungsliteratur nach *Gut laut* stehenzubleiben und lediglich punktuell auf die beiden jüngsten Publikationen Neumeisters zu referieren. Während *Angela Davis löscht ihre Website* noch in einigen wenigen Publikationen eingehender untersucht wird,²⁹ bleibt die Betrachtung von *Könnte Köln sein* bis heute primär dem Feuilleton vorbehalten, mit der Ausnahme von Sabine von Dirkes Artikel „Under Construction: Andreas Neumeister’s Pop Modern Historiographics“. ³⁰ Ihre differenzierte Textanalyse nimmt nicht nur Bezug auf die literarischen Methoden des Autors, sondern beleuchtet an ausgewählten Textstellen auch historisch-politische Bezüge und geht somit detaillierter auf die Romaninhalte ein, die eng mit der vorwiegend deutschen Geschichte verwoben sind. Zwar wird *Könnte Köln sein* hier auch nur als Teilthema behandelt, jedoch überaus griffig und treffend in die Kontexte der anderen Romane eingegliedert.

Erstmals in der Sekundärliteratur nimmt Dirke eine den Textinhalt betreffende Einordnung von Neumeisters Gesamtwerk vor, indem sie drei thematische Schwerpunkte benennt: 1. Populärkulturelle Geschichte; 2. Kunstgeschichte, Architekturgeschichte und „aesthetic movements“³¹; 3. Politische Geschichte. Darüber hinaus rückt sie das ‚Geschichtskonzept‘ sowie die Ästhetik des Autors in die Nähe von Alexander Kluges Arbeitsweise und wertet den künstlerischen Gehalt der Neumeister’schen Texte aufgrund von Kluges Renommee auf.³²

29 Vgl. Anna-Carina Meywirth: „Die wirkliche Welt auf wirklichen Bildschirmen“. Fernsehen in Andreas Neumeisters *Angela Davis löscht ihre Website*. In: Dies./ Stefan Greif/ Nils Lehnert (Hrsg.): *Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 227–242; Karoline Baumann: „chill mingo night barbarella space cake mad cow disco party oder wie oder was?“ Zum Verhältnis von Musik und Sprache in den Texten von Max Goldt und Andreas Neumeister. In: *Focus on German Studies* 21 (2014), S. 60–75; Jörg Albrecht: *Abbrüche. Performanz und Poetik in Prosa und Hörspiel 1965–2002*. Göttingen: Wallstein 2014, S. 313; Sascha Seiler: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 317–320.

30 Vgl. Sabine von Dirke: Under Construction: Andreas Neumeister’s Pop Modern Historiographics. In: Margeret McCarthy (Hrsg.): *German Pop Literature. A Companion*. Berlin: de Gruyter 2015, S. 53–78.

31 Ebd., S. 57.

32 Vgl. ebd., S. 60–61, 66.

Kluges eigene Beschreibung seiner Kunst als „Baustelle“³³ übernimmt Neumeister – ob intendiert oder nicht, bleibt offen – in seinem Untertitel von *Könnte Köln sein: Städte. Baustellen. Roman*. Die Arbeit mit dem ‚realen Material der Welt‘ aus Gegenwart und Geschichte sowie das Zerschneiden und Zusammenfügen desselben sind ebenfalls charakteristisch für beide Autoren; „reine Handlungsprosa“ langweile Neumeister „wirklich zu Tode“.³⁴ An die Stelle einer stringent erzählten Geschichte, wie diejenige eines klassischen Romans, tritt somit ein Erzählen, das sich zum Ziel setzt, die Komplexität der Welt „ansatzweise“³⁵ adäquat abzubilden.

Die durch die Genrebezeichnung ‚Roman‘ formulierte Herausforderung an den Leser bedeutet vor dieser Folie das Erzählende im Fragmentarischen, dokumentarisch Anmutenden zu finden und die Spannung nicht in einer Handlung zu suchen, sondern in der Sprengkraft des Materials. So lässt sich mit Kluge zu dieser Arbeitsweise ergänzen: „Wenn Du einen Roman schreibst, ist die ganze Welt eine einzige Zulieferung.“³⁶ Kluges „Poetik der ‚Baustelle‘ vertraut dabei der offenen Form des Fragments, der assoziativen Montage, die die geschichtlichen Erfahrungsgehalte – zitierend, variierend – in immer neue Konstellationen rückt“.³⁷ Während Kluge demzufolge die „Geschichtlichkeit der Gegenwart“³⁸ auslotet, fokussiert Neumeister die ‚Gegenwärtigkeit der Geschichte‘. Die Verarbeitung des Materials unter anderem mittels Montage gehört zu den zentralen Verfahren beider in Rede stehender Autoren. Das Potenzial, das Kluge Montagen zuschreibt als „konstruktive Zerstörung der Realität“³⁹ also die Gleichzeitigkeit von Kreation und Destruktion bzw. Dekonstruktion, spiegelt sich auch in Neumeisters Schreiben wider, wenn Sprachmaterial aus einem Kontext in einen neuen oder auf eine fast leere Seite gesetzt wird. Die komplexe Wirkung der Montage zeigt die Definition, die der Literaturwissenschaftler Bernd Stiegler in seinem Aufsatz über Alexander Kluge entwirft, eindrucklich:

33 Ebd., S. 61. Vgl. Eike Friedrich Wenzel: Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme. In: Christian Schulte (Hrsg.): *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück: Rasch 2000, S. 103–118.

34 Gansel: Gespräch mit Andreas Neumeister, S. 185.

35 Ebd.

36 Alexander Kluge / Martin Walser: „Wenn Du einen Roman schreibst, ist die ganze Welt eine einzige Zulieferung“. In: Heinz Ludwig Arnold / Thomas Combrink (Hrsg.): *Alexander Kluge*. München: Text + Kritik 2011, S. 59–65, hier S. 59.

37 Christian Schulte: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): *Die Schrift an der Wand*, S. 9–10, hier S. 9.

38 Wenzel: Baustelle Film, S. 103.

39 Bernd Stiegler: Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage. In: Heinz Ludwig Arnold / Thomas Combrink (Hrsg.): *Alexander Kluge*. München: Text + Kritik 2011, S. 52–58, hier S. 52.

[Montage] ist ein ästhetisches, theoretisches und epistemologisches Prinzip. Sie ist eine Kunst der Analyse und Synthese, eine geschichts- und gesellschaftstheoretische Strategie, [...] eine Kunst des Zusammenhangs [und] die ebenso subtile wie beharrliche Arbeit mit Bildern gegen Bilder, mit Einstellungen gegen Einstellungen, mit Wahrnehmungen gegen Wahrnehmungen. Allein dadurch, dass zwei Bilder aufeinanderprallen, löst sich der Realitätsanspruch der einzelnen Einstellungen [...] zugunsten eines Zwischenraums auf, der dadurch etwas zeigt, dass er nichts zeigt.⁴⁰

Zwischenräume erschaffen, Themen aufeinanderprallen lassen, um somit die gewohnte Art und Weise der Wahrnehmung unmöglich zu machen und zu einer größtmöglichen „Vielstimmigkeit“⁴¹ zu gelangen – damit scheint der poetische Nagel Neumeisters auf den Kopf getroffen. Insbesondere in *Könnte Köln sein* verbinden sich diese Elemente mit der Verarbeitung architekturgeschichtlichen Materials in komplexen Zusammenschnitten, die bereits beim Durchblättern der Buchseiten eine große Diversität aufzeigen.

Das, was Neumeister als Textmontage in Buchform gebracht hat, ist eine komplexe Karte urbaner Räume. Schicht um Schicht legt diese Literatur Geschichte frei. Lässt die Stadt in ihrer historischen und sozialen Dichte beschreibbar werden.⁴²

Ruben Donsbachs treffende Zusammenfassung von *Könnte Köln sein* gilt es in der Analyse mit konkreten Beispielen zu füllen: Welche urbanen Räume werden thematisiert? Und auf welche Weise werden diese in Textform gebracht? Wie interagieren historische Fakten mit literarischen Verfahren, um eine ‚dichte‘ Darstellung von Architektur und urbanem Raum zu erzeugen?

Zur Beantwortung dieser Fragen bedarf es eines recherchierenden Lesens, eines – um das programmatische Eingangszitat erneut aufzunehmen – genauen und intensiven Hinschauens, um über eine Oberflächenbetrachtung des Romans hinweg zu gelangen und um Aufzählungs-, Verweis- und Zitierschleifen zu vermeiden.

Dies gelingt den Rezensent*innen des Städteromans nur teilweise. Ein Beispiel illustriert, dass sich aus den beiden unterschiedlichen Rezeptionsweisen des Durchlesens und des recherchierenden Lesens gegensätzliche Textintentionen ergeben können: Gleich drei Rezensionen bringen die Art und Weise der Stadtwahrnehmung von *Könnte Köln sein* wortwörtlich mit dem virtuellen

40 Stiegler: Die Realität ist nicht genug, S. 52–53.

41 Gansel: Gespräch mit Andreas Neumeister, S. 187.

42 Donsbach: Ein Tourist im Zufallsmodus.

Google-Earth-Globus in Verbindung: „Es ist ein Buch, das gewissermaßen aus der Google-Earth-Perspektive geschrieben ist. Es zoomt uns die ganze Welt heran und macht uns mit vielen ihrer Eigenheiten vertraut.“⁴³ Zwei dieser drei Besprechungen verkennen, dass der Roman keine Betrachtung oder Vergrößerung von bebauten Oberflächen anstrebt.⁴⁴ Nur eine*r dieser Rezensent*innen verweist auf die Diskrepanz zwischen der Intention der Karten-Software und des Textes: „Der Blick [des Erzählers] ist immer auf ein Stück Stadt gerichtet. Fassaden werden darunter zu Geschichte. Nie kommt das spielzeughafte Google-Earth-Gefühl auf.“⁴⁵

Während Schulte erfasst, dass es im Roman um ein *Durchdringen* der Fassaden geht, welches darunter zutage tretende, oftmals historische Schichten freilegt und somit über eine geografische Oberflächenwahrnehmung hinausgeht⁴⁶, schreibt Krumbholz *Könnte Köln sein* einen fast schon aufklärerischen Impetus zu, dem mit Magenau zu widersprechen ist: „Nie praktiziert er [Neumeister] einen überrumpelnden Erkenntnistriumalismus, sondern bleibt bescheidener Beobachter.“⁴⁷

Die Bedeutung des Romantitels *Könnte Köln sein* hingegen, auf welche Magenau in seiner Rezension zuvor zu sprechen kommt, ist weniger nachvollziehbar. So sieht er im Titel „die Desorientierung und die Ortlosigkeit des Sprechers“ abgebildet, „der gar nicht mehr so genau zu wissen scheint, wo er sich befindet.“⁴⁸ Diese Feststellung scheint aufgrund der eigenen, wortwörtlichen Verortung des Erzählers (z. B. „Arrival in New York“, KKS, S. 91) und des umfangreichen Erzählerwissens zu den Architekturen und Stadträumen unhaltbar. Wie schon in *Gut laut* setzt Neumeister auch bei seinem jüngsten Roman auf den Klang von Wörtern – und von Städten: „könnte Köln sein / dürfte Düsseldorf sein / müsste München sein“ (KKS, S. 80). Für die zahlreichen urbanen Reflexionen bedarf

43 Martin Krumbholz: In die Welt und zurück. In: *Neue Züricher Zeitung*, 14.05.2008. https://www.nzz.ch/in_die_welt_und_zurueck-1.732756 (Zugriff am 21.03.2022).

44 Vgl. ebd.; Natalie Bräuninger: Könnte Köln sein? In: *koelnarchitektur.de, das Architekturmagazin für Köln*, 05.08.2008. https://www.koelnarchitektur.de/pages/de/home/news_archiv/2121.htm (Zugriff am 05.03.2022).

45 Ralf Schulte: Stadtplan, Stadtscape. In: *Textem. Texte und Rezensionen*, 15.07.2008. <http://www.textem.de/index.php?id=1545> (Zugriff am 22.03.2022).

46 Dies formuliert auch Dirke treffend: „[...] traces of the past are embedded in the surfaces in which the current moment manifests itself [and] include many examples of failed political and cultural movements which aimed to resist the dominant powers that mark twentieth-century history.“ (Dirke: *Under Construction*, S. 55.)

47 Jörg Magenau: Simulierter Reiseführer. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 06.05.2008. https://www.deutschlandfunkkultur.de/simulierterreisefuehrer.950.de.html?dram:article_id=136165 (Zugriff am 21.03.2022).

48 Ebd. Eine ähnliche Sichtweise deutet auch Behrens in „Alle Wege führen zum Dom“ an.

es einer Vergleichsgröße, die hier mit Köln gewählt wurde und die in diesem Fall tatsächlich biografisch motiviert ist: „Diese Stadt [Köln] ist für mich schon seit langem eine Art mystischer Ort – wie München ist Köln stark katholisch geprägt; hat viel tolle Musik. Und ist auch architektonisch faszinierend [...]. Viel Nachkriegsarchitektur, viel weniger Rekonstruktion als in München. In Köln will ich dann wissen: Was ist dort anders als in Düsseldorf?“⁴⁹

Wenn der Erzähler sich nun genau verorten kann und der Text dennoch Desorientierung vermittelt bzw. überaus divergente Lesarten evoziert, kann es nur der Rezipient sein, dem Orientierungspunkte im Leseprozess fehlen.

Aus dieser Feststellung resultiert Forschungsziel 3 der Publikation, das die Art und Weise der Rezeption in den Blick nimmt: Kann im Durchblättern oder Überfliegen von Neumeisters Texten – als einer möglichen Rezeptionsweise – die jeweilige Thematik nur punktuell und an der Textoberfläche erfasst werden, wie die Beispielrezensionen zeigen, offenbaren sich die Komplexität und die Zusammenhänge der einzelnen Fragmente erst durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Text in Form von Recherchen. Dies mag zwar in gewisser Weise auf jeden literarischen Text zutreffen, jedoch bleiben Sinnzusammenhänge in Neumeisters Texten ohne Recherchen regelrecht verschlüsselt und führen zu der bereits dargelegten Attribuierung von Zufälligkeit, Hermetik oder ungenauen Interpretationsansätzen. Möglicherweise lässt sich mit diesen Zuschreibungen auch die Tendenz zur Beschreibung der literarischen Verfahren in der Sekundärliteratur begründen, die dazu führt, dass die Inhaltsebene etwa für das themenreiche *Könnte Köln sein* auf wenige Schlagworte reduziert bleibt. Nur die ‚aktive‘ Leseweise legt die „ungemeine[] Konstanz und Dichte“ frei, mit welcher der Roman urbanes Material zu einer „meisterhafte[n] Chronik der Gegenwart, der laufenden Ereignisse und Zumutungen“⁵⁰ verarbeitet und in welcher „Kunst, Politik, Musik und [...] Architektur [...] zu sich gegenseitig berührenden Systemen“⁵¹ werden.

Da der *Leser* des Textes damit in seiner Rezeptionshaltung eine Schlüsselfunktion einnimmt, wird diesem im Folgenden eine erhöhte Aufmerksamkeit zuteil, indem das Modell eines ‚idealen Lesers‘ entworfen werden soll. Es wird danach gefragt, wie oder ob die Lücken eines inkohärenten Textes durch ein aktives Rezeptionsverhalten geschlossen werden können oder sollten.

49 Stephan Trüby / Verena Hartbaum: „Mjunik leuchtet, München sucks.“ Andreas Neumeister im Gespräch mit Stephan Trüby und Verena Hartbaum. In: Dies. (Hrsg.): *Bayern, München: 100 Jahre Freistaat. Eine Raumverfälschung*. Paderborn: Fink 2019, S. 286–292, hier S. 291.

50 Thomas Ballhausen: Pop Goes the World. In: *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung* 36 (2009), S. 58–59, hier ebd.

51 Donsbach: Ein Tourist im Zufallsmodus.

Aufbau der Untersuchung

Kapitel 1 führt in die Texte Andreas Neumeisters ein, indem zunächst die Inhalte und der Aufbau seiner sechs Romane skizziert werden. (Kapitel 1.1) Aufgrund der eingangs dargelegten Begriffsunschärfe hinsichtlich seiner literarischen Verfahren folgt in Kapitel 1.2 die definitorische Arbeit an den aus der Sekundärliteratur zusammengetragenen zentralen Termini (Collage, Montage, Sampling, Cut-up, Fold-in, Wiederholung, Variation, Serie, Liste, Archivierung, Abbildungen). Beispiele aus allen Romanen Neumeisters illustrieren die Definitionen und zeigen somit die textübergreifende Verwendung der poetischen Mittel auf. Infolgedessen dienen diese nicht nur als Vorarbeit für die später folgende Analyse von *Könnte Köln sein*, sondern können als orientierendes Analyseraster für alle Textprodukte Neumeisters – Fassadenkunst, Ausstellungskataloge, Hörspiele etc. – angewandt werden.

Allein die Kenntnis dieser Verfahren genügt nicht, um der passagenweise mehr oder weniger vorhandenen Hermetik seiner Texte beizukommen. Die großen (Verstehens-)Lücken, provoziert durch das eingangs erwähnte Fragmentarische und das scheinbar assoziativ angeordnete mediale Material, verlangen danach minimiert zu werden. Um die Frage nach der Notwendigkeit intensiver Recherchen zum Füllen der Leerstellen der Neumeister'schen Texte zu beantworten, konturiert Kapitel 1.3 die Rolle des Lesers unter Bezugnahme auf die Rezeptionsästhetik⁵², Umberto Ecos *Das offene Kunstwerk*⁵³ und Fotis Jannidis' Modell-Leser⁵⁴. Basierend auf diesen Vorüberlegungen wird ein Lösungsmodell für eine recherchierende Rezeptionshaltung entworfen: diejenige des prosumierenden Lesens. (Kapitel 1.4)

Vom poetologischen Fokus leitet Kapitel 2 zum inhaltlichen Fokus auf *Könnte Köln sein* über. Es erläutert die den Roman durchwirkende, symbolträchtige Rolle der Architektur von der Widmung bis zum Buchende (Kapitel 2.2) und legt dar, wie die scheinbare Unvereinbarkeit von Fakten und literarischen Orten überwunden werden kann (Kapitel 2.1). Abschließend wird der Analyseaufbau von *Könnte Köln sein* skizziert (Kapitel 2.3). Die Notwendigkeit einer interdisziplinär angelegten Textanalyse wird insbesondere in diesem Kapitel herausgestellt und durch die detaillierten Referenzen im Roman auf Bauwerke und urbane Räume in ihrem historischen Kontext immer wieder bestätigt.

52 Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1990.

53 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk* [1962], aus d. Ital. v. Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

54 Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter 2004.

Exemplarisch werden in Kapitel 3 fünf der zahlreichen, im Text bereisten Städte untersucht (München, Moskau, Berlin, New York und Los Angeles), um möglichst vielseitige und detaillierte Erkenntnisse zum in der Sekundärliteratur bislang nur verschlagworteten Textinhalt zu liefern. Die Analysen verschreiben sich daher – ganz im Sinne des ‚anarchischen‘ Textes – keinem eng gefassten Analyseschwerpunkt und keiner festgeschriebenen Methode, sondern orientieren sich an der in Kapitel 1.4 formulierten prosumierenden Rezeptionshaltung.

Alle Ergebnisse und alle Muster, die sich im Text nach eingehender Betrachtung erkennen lassen, werden in Kapitel 4 – den drei zentralen Forschungszielen folgend – zusammengefasst: 1. die poetischen Verfahren und das Analyseschema, 2. die gewonnenen Erkenntnisse der Textanalyse und 3. das Fazit zur prosumierenden Rezeptionshaltung. Die Ergebnisse sollen ausgehend von *Könnte Köln sein* so weit systematisiert und schlussendlich abstrahiert werden, dass sie als Analysegrundlage für andere Textprodukte Neumeisters angewandt werden können. Die Arbeit schließt mit einem Ausblick.

Zuletzt gibt eine Liste von Andreas Neumeisters Werken einen ersten Überblick über sein Schaffen außerhalb des Suhrkamp-Verlags, das bislang nicht dokumentiert ist. Somit soll das im Hintergrund mitschwingende Vorhaben eingelöst werden, mit der vorliegenden Publikation die lückenhafte Grundlagenforschung zu dem in Rede stehenden Autor voranzutreiben.

1

Neumeisters Texte

Poetische Schreibpraxis und Rezeption

1.1 Die sechs Romane im Überblick

Andreas Neumeisters Romane – sechs an der Zahl, zwischen 1988 und 2008 erschienen – können kaum inhaltlich separiert voneinander beschrieben werden. Der deutliche Fokus auf das Sprachmaterial, das von Text zu Text immer weiter recycelt wird, führt zu einem Ineinandergreifen der Romane, das mit diesen kurzen Inhaltsangaben aufgezeigt werden soll.

Eine grobe inhaltliche Linie lässt sich vor allem mit *Äpfel vom Baum Kies*¹ und *Salz im Blut*² als Kindheits- und Jugenderinnerungen des in allen Texten präsenten Ich-Erzählers Erich Nachleger definieren. *Äpfel vom Baum im Kies* (1988) fokussiert dabei die Kindheit in dem München vorgelagerten Fünfseenland und ist in insgesamt 20 Unterkapitel und drei Hauptkapitel untergliedert, die mit „APFEL“, „ÄPFEL VOM BAUM“ und „BAUM IM KIES“³ betitelt sind. Stellt Nachleger im Text die landschaftliche Idylle der nationalsozialistischen Historie seiner Heimat gegenüber, fungiert er dabei zugleich als Ethnologe, der mal distanziert-objektiv und mal kindlich-subjektiv⁴ die Beobachtungen und Erinnerungen aus jungen Jahren schildert. Schulbesuche, Familienaktivitäten sowie

1 Im Folgenden mit ÄB sigliert.

2 Im Folgenden mit SB sigliert.

3 Sofern nicht explizit gekennzeichnet, entsprechen die Formatierungen der Neumeister-Zitate dem Original. In den Primärtexten werden häufig Satzzeichen weggelassen, Fettungen, Kursivierungen, Zeilenumbrüche oder (mehrere) Leerzeilen eingefügt. Auch diese Besonderheiten in der Formatierung werden übernommen und andernfalls als eigene Hervorhebungen ausgewiesen.

4 „Gestern war Mutters Festtag. Ich erfreute meine Mutter mit einem selbstgebastelten Geschenkblatt.“ (ÄB, S. 19.)

(meist lokal-)politische und gesellschaftliche Geschehnisse werden ironisch kommentiert oder kritisch reflektiert.

Am 14. Mai 1968 lernten wir die Steigerungsformen, sie stehen im Heft. Wie die Mutter ist: lieb, lieber, am liebsten; schön, schöner, am schönsten; fleißig, fleißiger, am fleißigsten [...]. (ÄB, S. 29)

Ein Aufsichtsrat hatte beschlossen, daß es [Perchting], genauso wie auch Leutstetten, Percha, Söcking, Wangen, Landstetten, Hanfeld und Hadorf, nicht seine eigene Gemeinde bleiben darf. Das alles muß jetzt Starnberg heißen, weil es so handlicher scheint. (ÄB, S. 49–50)

Die Erinnerung an die ‚Gegenwart in der Kindheit‘ nutzt Nachleger gewissermaßen als Sprungbrett, um zeitgeschichtlich noch weiter zurückzugreifen, über die nationalsozialistische Schule in Feldafing in den 1930er Jahren und die Olympischen Winterspiele in Garmisch-Partenkirchen, bis zur Entstehung des Starnberger Sees und des Würmtals durch Gletscherzungen und ablaufendes Schmelzwasser in der letzten Eiszeit. Schon im ersten Roman zeichnen sich somit Erzählstrategien ab, die auch in anderen Texten wieder zutage treten wie die Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart und die ethnologische Erzählperspektive.

Woher letztere rührt, wird in dem 1990 veröffentlichten *Salz im Blut* erzählt. In 32 Kapiteln, die weitgehend als Fließtext verfasst sind, lässt sich nachverfolgen, dass Erich Nachleger nach München zieht, um dort Ethnologie zu studieren. Anstatt jedoch das universitäre Umfeld oder das studentische Stadtleben zu beschreiben, um einen Spannungsbogen aufzubauen, wird dieser Aspekt lediglich als Aufhänger genutzt und die empirische Methode der Feldforschung zur Erzählstrategie umfunktioniert. Als eine Art postmoderner Flaneur durchstreift der Erzähler die Stadt München und gibt seine durch visuelle Reize motivierten Beobachtungen wieder, die sowohl das Alltagsleben, architektonische Bauwerke der Gegenwart und Vergangenheit als auch die damit in Verbindung stehende Geschichte Münchens beinhalten können.

Die initiierten Gedankengänge lassen den Erzähler oft in detailreiche Hintergrundinformationen ausschweifen. Diese bewirken nicht zuletzt durch schnelle Themenwechsel und fehlende Übergänge eine hohe Dynamik des Textes, die wiederum eine hohe Disponibilität des Lesers fordert. Die Details greifen zum Großteil auf kulturelles oder Fachwissen zurück und erzeugen dadurch ein tiefgründiges Stadtbild über die Oberflächenästhetik Münchens hinweg. Zu Recht wird die Stadt selbst in Besprechungen des Romans somit als Protagonistin

ausgemacht.⁵ Zeitweise stößt der Leser auf dokumentarische oder wissenschaftlich anmutende Passagen, denen unmittelbar im Kontrast dazu ein Stream of Consciousness folgen kann. Zahlreiche Genres sowie fiktionale und nicht-fiktional erscheinende Textteile gehen fließend ineinander über.

Als Straße der Geisteswissenschaften ist die Schellingstraße nach einem Philosophen benannt, nicht nach Hitler, der hier auch ganz gern verkehrte. Den Forschungsgegenstand der Völkerkunde (Ethnologie) bilden vornehmlich die außereuropäischen, schriftlosen Gesellschaften. Die Völkerkunde analysiert die unterschiedlichen Formen der Lebensbewältigung (Kultur), die von den menschlichen Gesellschaften entwickelt worden sind und tradiert werden, um letztlich zu allgemeinen Erkenntnissen über Beschaffenheit und Entwicklung von Kulturen zu gelangen. Zu diesem Zweck untersucht sie alle Bereiche einer Kultur in ihrem Aufbau und in ihren Funktionen und ist bemüht, die historischen Prozesse aufzuzeigen, die zur Ausbildung des gegenwärtigen Kulturbildes geführt haben. Der Ethnologe hält das Auge offen und denkt sich seinen Teil zu allem, was er sieht.

Mit

der

Trambahn

zum

Stachus.

Fußgängerzonen schön zu finden ist häßlich, dachte ich mir, Fußgängerzonen häßlich zu finden ist schön. Culture is the man-made part of the environment. (SB, S. 58)

Obwohl der Grundtenor des Erzählten ein positiver ist und eine durchaus affirmative Stadtwahrnehmung überwiegt, bleiben kritische Stellungnahmen nicht aus. Wurden lange die Gemütlichkeit der Münchener und das Image der ‚Weltstadt mit Herz‘ gefeiert, versucht der Erzähler nun (in den 1980er Jahren) eine Reflexion über die bis dato ausgeblendeten Jahre als ‚Hauptstadt der Bewegung‘ zu initiieren und implizit eine systematische Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit zu fordern. Die „Erinnerungsmaschine“⁶ Nachleger wird

5 Vgl. Franz Kotteder: Eine Stadt als Hauptperson. Andreas Neumeister: „Salz im Blut“ [Rezension]. In: *Süddeutsche Zeitung*, 02.08.2008. Der Artikel ist online nur noch als Review nachzulesen auf [buecher.de](https://www.buecher.de), o.D. https://www.buecher.de/shop/buecher/salz-im-blut/neumeister-andreas/products_products/detail/prod_id/24076391/ (Zugriff am 21.03.2022).

6 Christoph Jacke / Martin Zierold: Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine. Grundlegende Gedanken zur kommunikations- und kulturwissenschaftlichen Pop- und Gedächtnisforschung. In: Dies. (Hrsg.): *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Lang 2008, S. 199–210, hier S. 200.

durch das bewusste Aufdecken und Enttabuisieren der ‚braunen‘ Spuren der Stadt, die im gegenwärtigen Stadtbild primär in der Architektur auszumachen sind, zum Ruhestörer.

Thematisch schließt unmittelbar daran *Könnte Köln sein* (2008) an, in welchem die Architekturbetrachtungen sowie das Ausloten von Vergangenheit und Gegenwart fortgesetzt und geografisch von Deutschland auf Europa und Amerika ausgedehnt werden. Im Gegensatz zu anderen Romanen Neumeisters existiert hier kaum Fließtext im eigentlichen Sinne. Vielmehr kann von einer Sammlung von Textblöcken gesprochen werden, die durch eine oder mehrere Leerzeilen getrennt sind oder sogar durch ganze Leerseiten. Noch ausgeprägter als in *Salz im Blut* und *Äpfel vom Baum im Kies* stehen in *Könnte Köln sein* gebaute, nicht gebaute sowie nicht mehr existente Architekturen und urbane Räume im Mittelpunkt. Der reisende Erzähler kommuniziert nur selten mit anderen, psychologisch nicht ausgedeuteten Figuren, die sich mit ihm zu scheinbar zufällig ausgewählten Gebäuden verschiedener europäischer und amerikanischer Großstädte begeben. Während ausführliche Architekturbeschreibungen oder dialogische Elemente nur angedeutet werden, referiert der Erzähler Nachleger unter anderem dokumentarische Details zu den jeweiligen Bauten. Passagenweise scheint es, als zitiere er aus einem Geschichtsbuch, einem Informationsflyer oder einem Ausstellungskatalog.

Historically-Demonstrative Hall of Federal Service of Security of Russia (former name – the Chekist Hall of KGB of the USSR) was opened in September 1984 on the initiative of Y. V. Andropov, who was then the Chairman of KGB. The hall originally was created for perfecting professional training of the State Security organ's employees, as well as for education of young employees in the best traditions of special service organs (KKS, S. 180)

Der Romantext ist nicht in Kapitel unterteilt, dennoch kann jeweils der Besuch einer Stadt als thematische Einheit gelesen werden. Noch zu Beginn deuten sich minimale Handlungssetzen an, die sich aber im weiteren Textverlauf auflösen. Die beschriebenen Bauwerke sind Denkmäler der Geschichte, demonstrieren Macht, Verschwendung, Zukunftsvisionen, dokumentieren (ehemals) wichtige politische Schauplätze und werden von Nachleger implizit als prägender Bestandteil der Gegenwart deklariert. Dass es sich bei dem Erzähler ebenfalls um Erich Nachleger handelt, wird im Text nicht expliziert. Da der Protagonist aber von den gleichen Figuren wie in unter anderem *Salz im Blut* umgeben ist (Sus, Carl, Mutter und Vater, der Bauingenieur etc.) und biografische Details

mit denen Nachlegers übereinstimmen, kann von einem romanübergreifenden Erzähler gesprochen werden.

In *Ausdeutschen* (1994) beschränkt sich der geografische Raum auf Berlin zur Zeit des Mauerfalls. Die Erzählstimme erschließt sich die in vielerlei Hinsicht noch zweigeteilte Stadt nun zunächst in der Rolle eines Fotografen und versucht den historischen Zeitabschnitt nach eigenen Aussagen vergeblich über das technische Kamera-Auge zu konservieren. Den eigentlichen ‚Festakt‘ des Mauerfalls handelt der Erzähler in wenigen Zeilen ab – obwohl dies der Hauptgrund seines Aufenthalts ist –, um sich anschließend wieder situationistisch durch das Stadtgeschehen treiben zu lassen:

Kurze Inspektion der Hochsicherheitsvorbereitungen für den Vereinigungsabend. [...] Verstecktes Großaufgebot der Ordnungsmächte in den Nebenstraßen. Erste vergebliche Fotos. [...] Rituelles Abfackeln eines Mercedes auf dem Alexanderplatz. Zweite vergebliche Fotos. Ostberlin als Ost-Berlin ist in zwei Stunden gelaufen, hat ohnehin im Osten immer Hauptstadt geheißen. [...] Die letzte Stunde Westberlin als West-Berlin. Ein Pyromane läßt sich kein Feuerwerk entgehen. Vierundzwanzig Uhr null, hier trafen sich zwei Tage, und nur einer blieb übrig. Das war das. (*Ausdeutschen*, S.25)

Die Unfähigkeit oder die Verweigerung Nachlegers, Ereignisse in Bildern zu dokumentieren, zieht sich ebenfalls durch nahezu alle Texte. Anstelle von Abbildungen findet der Leser lediglich deren Überreste vor – die Bilduntertitel: „Abb.: Die modernste Grenze der Welt“ (*Ausdeutschen*, S. 126). Das Sprachmaterial erlangt infolgedessen als einzig verwendetes Medium eine noch höhere Signifikanz, da Rhythmus, Songtexte, Fernsichtexte und jene Abbildungen ausschließlich durch den Rückgriff auf sprachliche Äußerungen wiedergegeben werden.⁷

Gut laut (1998), das sich unter anderem aus Chartlisten und Reihungen prominenter Namen, Bands oder Songtiteln konstituiert, lässt sich als popmusikalisches und popkulturelles Archiv des Münchens der 1970er Jahre bezeichnen. Der Text besteht neben kleinen erzählenden Passagen hauptsächlich aus Leerzeilen, die von fettgedruckten Wörtern, Phrasen oder Sätzen unterbrochen werden. Der Blick des Lesers wird durch die optische Hervorhebung gelenkt, wohin bleibt unklar. Bleiben Setting, Erzähler und Figuren weitgehend identisch mit den anderen Texten, liegt der Themenschwerpunkt auf der musikalischen Sozialisierung des Erzähler-Ichs. Es versucht den „Klang von Mjunik“ (*GL*, S. 66)

⁷ Vgl. hierzu ausführlich Kap. 1.2.

einzufragen,⁸ indem die Figur fragmentiert und ausschnitthaft über Discobesuche, Musikvorlieben, Bands, DJs, Kassettenaufnahmen und andere popkulturelle Themen berichtet: „Roman sagt: Am tollsten ist, wenn die Kassette voll ist und endlich auch das letzte Stück ganz logisch zu allen anderen passt“ (GL, S. 31). Neben prägenden medialen Neuerungen (Kassettenrekorder, Farbfernsehen) werden ebenso zeitgeschichtliche Ereignisse eingeflochten (wie beispielsweise die Olympiade 1972, das damit einhergehende Attentat und die Fußballweltmeisterschaft 1974) – die Popmusik steht in *Gut laut* jedoch als omnipräsenter Lebensinhalt im Vordergrund. Diese regelrechte Musik-„Besessenheit“ spiegelt sich in der unerschöpflichen Materialfülle des Textes wider.

Immer alle Energie darauf verwandt, die richtige Musik für die erwünschte Wirkung zu finden. (GL, S. 74)

Lautsprecher statt Augen statt Dollarzeichen statt Augen

dachte, diese Besessenheit nimmt sicher wieder ab, statt dessen [*sic*] nimmt diese Besessenheit eindeutig mehr und mehr zu, obwohl uns diese Besessenheit zu einem früheren Zeitpunkt als nicht mehr steigerungsfähig erschien [...] (GL, S. 79)

Während in allen bisher erwähnten Texten noch erzählende Passagen vorhanden sind, löst sich die Präsenz des Erzählers in *Angela Davis löscht ihre Website*⁹ immer weiter auf. In dem 2002 veröffentlichten Text werden primär Medienzitate verarbeitet, verändert und neu zusammengesetzt, sodass abstruse Übergänge und Sinnzusammenhänge entstehen, die das Unterhaltungsprogramm des Massenmediums Fernsehen ad absurdum führen: „wir unterbrechen die Unterbrechung für die sofortige Ausstrahlung einer noch aktuelleren Meldung“ (AD, S. 28). Im Fokus steht darüber hinaus die mediale Verarbeitung des 11. September 2001, dem Tag des Attentats auf die Twin Towers des New Yorker World Trade Centers.

Die starke Collagierung hat zur Folge, dass *Angela Davis* zu einem großen Teil aus Listen (die beispielsweise Sendernamen, Fernsehstars und Songtitel enthalten) und Satzfragmenten besteht, die scheinbar ungeordnet aneinandergereiht sind.

8 Diese Phrase taucht bei Neumeister in zahlreichen Variationen auf: ‚der Klang von München‘, ‚der Klang von Mjunik‘, ‚the sound of munich‘, ‚the sound of mjunik‘ oder als Akronym ‚TSOM‘. München und Musik lassen sich somit als wiederkehrende Themen seiner Texte ausmachen.

9 Im Folgenden sigliert als AD.

RTS für Radio Televizia Srbije

SFB für Sender Freies Berlin

ZDF für Zweites Deutsches Fernsehen (AD, S. 12)

Mittels dieser ‚Unordnung‘ oder vielmehr ‚Umordnung‘ der Sätze ergeben sich nicht nur neue Bedeutungszusammenhänge, sondern ebenso Infragestellungen politischer und sozialer Realitäten („Third World victims count once / Second World victims count twice / First World victims count three times“, AD, S. 43), was *Angela Davis* zu einem thematisch und poetisch vielseitigen Text werden lässt.

1.2 Poetische Schnittmengen von Neumeisters Texten

Nach dem Überblick über die Romaninhalte und ihre Überschneidungen werden Neumeisters textübergreifende literarische Verfahren im Folgenden definiert. Ausgehend von denjenigen Bezeichnungen, die häufig in der Sekundärliteratur genannt werden, um die Poetik des in Rede stehenden Autors zu beschreiben, werden vier Hauptmethoden zusammengefasst. (Kapitel 1.2.1 bis 1.2.4) Diese Cluster zeigen an, dass die jeweiligen Verfahren eine große Ähnlichkeit im Erscheinungsbild oder in ihrer Funktion aufweisen. Jede der Methoden beginnt mit einer Begriffsdefinition, an welche sich exemplarische Analysen der Primärtexte zur Illustration anschließen.

1.2.1 Schnitttechniken: Collage, Montage, Sampling, Cut-up, Fold-in

Immer häufiger ist bezüglich der Gegenwartsliteratur vom Autor als DJ die Rede, der verschiedene Tracks ‚abmischt‘ und den Authentizitätsanspruch eines schöpfenden Autor-Ichs unterläuft.¹⁰

Collage, Montage, Sampling, Cut-up und Fold-in sind kreative Verfahren, denen das Merkmal des Mischens und Zusammenfügens von bereits existierendem Ton-, Text- und/oder Bildmaterial gemein ist. Manche Verfahren sind dabei aus der Kunst, manche hingegen aus der Musik oder dem Film auf die Literatur übertragen worden. Da sich die Arbeitsschritte dieser ästhetischen Prozesse

10 Natalie Bloch: Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmann. In: *Der Deutschunterricht* 55 (2004), S. 57–70, hier S. 63.

überschneiden, werden Sampling, Collage, Montage, Cut-up und Fold-in in diesem Kapitel zusammen gedacht. Eindeutige Unterschiede lassen sich insofern nur schwer herausarbeiten, als man bei der Recherche nach Definitionen auf unterschiedliche bis gegenläufige oder auch sich überlappende Begriffserklärungen stößt. Beispielsweise werden die Bezeichnungen Collage und Montage synonym verwendet.¹¹ Es kristallisiert sich in der einschlägigen Fachliteratur jedoch heraus, dass auf die Collage als ‚Oberbegriff‘ der Schnitttechniken rekurriert wird und dass sich von ihr wiederum alle anderen kreativen Methoden ableiten lassen. Ob das jeweilige Verfahren originär der Kunst, der Literatur, dem Film oder der Musik zuzuordnen ist, bleibt häufig unklar. Was diese Feststellung expliziert, ist, dass das ästhetische Erzeugnis am Ende selten einem einzelnen Verfahren zugeordnet werden kann und so stets ein vieldeutiges und facettenreiches Gesamtprodukt künstlerischer, musikalischer, filmischer und literarischer Einflüsse mit einer großen Wirkmacht darstellt.

Der Kunsthistoriker Hans Dieter Huber schreibt diesem Mixen der verschiedenen Bereiche subversives Potenzial zu, denn es bewirke eine „besonders starke Auflösung der traditionellen Systemgrenzen“.¹² Er wertet die ästhetischen Verfahren zu Kulturtechniken auf, die notwendig seien für ein differenzierteres Verständnis der Zirkulation von kulturellem, künstlerischem und gesellschaftlichen Material und dem damit einhergehenden Wandel.¹³

Der Terminus ‚Collage‘ soll nun aus den soeben angeführten Gründen als Überkategorie gehandelt und nicht gesondert erläutert werden. Detaillierter werden hingegen das Sampling und das Cut-up-Verfahren als spezifischere Unterkategorien in den Fokus gerückt und schließlich von der Montagetechnik abgegrenzt.

Cut-up

In der Forschungsliteratur beziehen sich die meist sehr kurzen Textpassagen zu der Produktion und deren Voraussetzungen für ein Cut-up entweder primär auf William Burroughs' Verständnis der Schnitttechnik oder beispielsweise auf das Vorgehen in der Pöpliteratur. Daraus resultiert ein sehr vereinfachtes Bild einer Methode, die sich von der literarischen Moderne bis heute gewandelt und zahlreiche Varianten ausgebildet hat. Lediglich die Monografie *Cut-up. Eine*

11 Das Gleiche gilt für Cross Column Reading und Mash-up. Vgl. Sigrid Fahrner: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 17–18.

12 Hans Dieter Huber: „Life Is A Cut-Up“. Schnittstellen der Intermedialität. In: Kunibert Bering / Werner Scheel (Hrsg.): *Ästhetische Räume. Facetten der Gegenwartskunst*. Oberhausen: Athena 2000, S. 90–103.

13 Vgl. ebd.

literarische Mediengerilla von Sigrid Fahrer stellt einige Definitionsvarianten nebeneinander, reflektiert sie kritisch und formuliert schließlich zentrale Spezifika und Ausprägungen der Schnittmethode. Sie bemerkt, dass die Forschung Cut-up „je nach Blickwinkel [...] zwischen Beat, Underground, Pop und Postmoderne“ verortet und der Fokus infolgedessen bei jeder Definition ein anderer sei. Fahrer hingegen verzichtet auf eine eindeutige Zuordnung zu einer der vier Kategorien und spricht stattdessen von „fließende[n] Grenzen“.¹⁴

Fahrer folgend, lässt sich die Cut-up-Methode folgendermaßen definieren: Die erste Notwendigkeit besteht im Zerschneiden von Textseiten¹⁵ oder Bildmaterial in beliebig viele Teile und im Zusammenfügen nach dem Zufallsprinzip; der Vorgang des Zusammensetzens wird Fold-in genannt.¹⁶ Den Zufall definiert Fahrer dabei als wesentliche Grundbedingung für die Entstehung von Cut-ups. Zweitens sind Cut-ups genuin intertextuell, da sie aus verschiedenen Eigen- und Fremdtexen bestehen. Autoritäre Strukturen werden so eliminiert, denn Kategorien wie ‚Original und Kopie‘ sowie der ‚Autor als Schöpfer‘ lösen sich in der Neukombination der Textfetzen auf.¹⁷ Die dadurch resultierenden harten Übergänge der Schnipsel lassen den Eindruck von Simultaneität entstehen und spiegeln so die Reizüberflutung und den Überfluss der (Post-)Moderne wider. Konventionelle Assoziationen, die mit Wörtern und Texten verknüpft sind, sollen dabei ‚abgeschnitten‘ und entweder in neue Sinnzusammenhänge gebracht oder ohne logische Integration in einen Kontext als bloßes, ‚systembefreites‘ Sprachmaterial wahrgenommen werden. Der Bruch geschieht sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene und äußert sich primär in Akausalität und dem Außerkraftsetzen jeglicher narrativer Strukturen, die in letzter Konsequenz Lesegewohnheiten stören und nach neuen Rezeptionsstrategien verlangen.¹⁸

14 Ebd., S. 13.

15 Die Erläuterungen konzentrieren sich hier auf die Cut-ups in der Literatur und blenden die Schnitttechniken der Kunst und Musik weitgehend aus.

16 Vgl. Christopher Balme: Heiner Goebbels. Zur Dramaturgie des Samplings. In: Stefan Tigges (Hrsg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 225–236; Dieter Hoffmann: *Von der neuen Subjektivität zur Pop-Literatur*. Tübingen: Francke 2006; Huber: „Life Is A Cut-Up“; Marcus S. Kleiner: Zur Poetik der Pop-Literatur (Teil 2: Burroughs, Fiedler, Brinkmann). In: *Pop-Zeitschrift*, 10.03.2013. <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/03/10/zur-poetik-der-pop-literaturteil-2-burroughs-fiedler-brinkmann-von-marcus-s-kleiner10-03-2013/> (Zugriff am 16.11.2022); Klaus Rümmele: *Zeichensprache. Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und Pop-Autoren der Gegenwart*. Karlsruhe: KIT 2012.

17 Vgl. Fahrer: *Cut-up*, S. 18–19; Kleiner: Zur Poetik der Pop-Literatur.

18 Vgl. Hoffmann: *Von der neuen Subjektivität zur Pop-Literatur*, S. 353; Kleiner: Zur Poetik der Pop-Literatur; Rümmele: *Zeichensprache*, S. 60–65.

Als drittes Spezifikum von Cut-ups führt Fahrer die Intermedialität auf, also die Integration von unter anderem Film und Bild in einen Text. Dieser Punkt ist jedoch insofern angreifbar, als im Zuge des erweiterten Textbegriffs auch Inhalte anderer Medien als Texte bezeichnet werden. Somit stellt sich die Frage, ob die Trennung von Intermedialität und Intertextualität tatsächlich notwendig ist. Das aus der literarischen Moderne¹⁹ stammende Verfahren Cut-up nutzt insbesondere alltagssprachliches Material, welches mittels Wiederholung, Vergrößerung, Verkleinerung, Kontrastierung und Inversion einer Reflexion unterzogen wird.²⁰ Die Realität soll somit nicht nachgebildet, sondern produktiv weiterverarbeitet werden, weshalb William Burroughs im Cut-up-Kontext häufig von einem ‚Reality Studio‘ spricht. Nach Huber steht permanent das „physische Greifbarmachen der Materialität der Sprache“ im Zentrum.

Im Cut-up bedient sich der Schriftsteller der schon existierenden Sprache als eines kulturellen Archivs, das er in seine Einzelteile zerlegt, um sie als Grundelemente zur Konstruktion neuer Hyper-Texte zu benutzen.²¹

Mit dem Begriff des Hypertextes vergleicht Huber das literarische Verfahren mit der netzartigen Verweisstruktur des Internets, das sich der Linearität eines gedruckten Textes entzieht. Des Weiteren ließen sich Verknüpfungen zu der Darstellung von Sucht- und Rauschzuständen herstellen sowie zur Sichtbarmachung unbewusster Denkvorgänge in Anlehnung an die *écriture automatique*. Einigkeit besteht in der Forschung vor allem darüber, dass sich keine konkreten Deutungsansätze der Cut-up-Produkte ausmachen lassen.²² Da keine Paratexte vorliegen, stoßen Analysierende an ihre hermeneutischen Grenzen, da sie auf die „Werkoberfläche angewiesen [sind], um Rückschlüsse über die Vorgehensweise zu ziehen“.²³ Bei der Zuordnung Neumeisters (und allen anderen Cut-up-Produzierenden) zu einer spezifischen Cut-up-Technik kann also lediglich aufgrund des visuellen Erscheinungsbildes seiner Texte heuristisch gemutmaßt werden, welcher Prozess dem Ergebnis vorausgegangen ist.

19 Das Cut-up ist vor allem durch den Dadaismus und Surrealismus populär geworden. Vgl. Hoffmann: *Von der neuen Subjektivität zur Pop-Literatur*, S. 351–357.

20 Vgl. ebd., S. 329; Kathrin Röggla, zit. n. Johannes Ullmaier: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil 2001, S. 165; Fahrer: *Cut-up*, S. 21.

21 Huber: „Life Is A Cut-Up“, S. 92.

22 Vgl. Fahrer: *Cut-up*, S. 21–25.

23 Ebd., S. 97.

Ein Cut-up entsteht in drei Arbeitsschritten: Select, Cut und Arrangement. Zunächst wählt der*die Künstler*in das zu verarbeitende Material aus („Select“), zerschneidet es mit Methode („Cut“) und arrangiert es zu dem gewünschten Endprodukt („Arrangement“). Zur Kategorisierung der unterschiedlichen Schnitttechniken des Arbeitsschritts ‚Cut‘ nimmt Fahrer folgende Unterteilung²⁴ vor:

- Zufälliger Schnitt: Dieser bezeichnet einen Schnitt durch das Material, der sich nicht an Buchstabengrenzen o. Ä. orientiert.
- Gesteuert-zufälliger Schnitt: Dieser Schnitt geht nach einem bestimmten System vor, z. B. wird ein Text in vier Teile geteilt, einmal längs und einmal quer.
- Autorintentional-gesteuerter Schnitt: Hier wird entlang semantischer Einheiten (wie nach Wörtern oder ganzen Sätzen) geschnitten. Oft werden Satzzeichen und lautmalerische Wörter in das Produkt integriert.
- Mentaler Schnitt: Bei dieser Technik wird keine Schere verwendet, das Produkt beruht gewissermaßen auf der Verschriftlichung visueller Eindrücke und Gedanken. Auch wenn Burroughs diese Methode infrage stellt, so findet sie dennoch eine Reihe von Befürwortern wie Rolf Dieter Brinkmann oder Hadayatullah Hübsch:

Heute ist es so, dass ich Cut-up im Kopf mache. Dieser rein mechanische Vorgang [...] ist für mich gar nicht mehr das Bestimmende, sondern die Idee, die hinter dem Cut-up steckt, so wie ich sie verstanden habe, ist für mich spannend. Ich empfinde Cut-up als das Zerschneiden von normativ gesetzten Assoziationsketten, die jeder in seinem Bewusstsein entfaltet.²⁵

Das nun folgende ‚Arrangement‘ der Textteile orientiert sich an den Kategorien der Schnitttechnik: zufälliges Arrangement, gesteuert-zufälliges Arrangement und autorintentional-gesteuertes Arrangement. Da ein mentales Arrangement kein sichtbares, künstlerisches Produkt hervorbringen würde, splittet Fahrer das autorintentional-gesteuerte Arrangement in zwei Unterkategorien:

- direkt autorintentional-gesteuertes Arrangement: Diese Kategorie lässt sich nur schwer konturieren, da offensichtlich sein müsste, dass das Material mit einer bestimmten Intention zusammengefügt wurde. Weil die Absicht des

24 Ausführlichere Erläuterungen der Schnitttechniken finden sich in ebd., S. 123–129.

25 Hadayatullah Hübsch, zit. n. ebd., S. 128.

Künstlers/der Künstlerin aufgrund des optischen Erscheinungsbildes jedoch nicht erfasst werden kann und „der Schnittmethode im Grunde widerspricht“, „gibt es keine Hinweise auf die Verwendung des direkt autorintentional-gesteuerten Arrangements“.²⁶

- nachbearbeitendes, autorintentional-gesteuertes Arrangement: Bei diesem Prozess wird ‚besonders gelungenes‘ Material ausgewählt und redaktionell bearbeitet, das bedeutet Kongruenzen, Füllwörter, Übergänge, gegebenenfalls Wiederholungen usw. werden eingefügt, wobei das Ellipsenartige und Fragmentarische der Texte beibehalten wird. Schnittstellen werden bei diesem Arrangement fingiert und durch Leerzeilen oder Satzzeichen visualisiert: //, ..., ---, -.²⁷

Den vorangegangenen Kategorien folgend, ließe sich Neumeisters Cut-up-Strategie in den Arbeitsschritten 2 und 3 (Cut und Arrangement) dem ‚Mentalen Schnitt‘ und dem ‚nachbearbeitenden, autorintentional-gesteuerten Arrangement‘ zuordnen. Aufgrund der zahlreichen exakten Wortwiederholungen und der permutierten Wortreihenfolgen in den Phrasen kann von einer Nachbearbeitung des Materials durch den Autor ausgegangen werden, wie folgender Textauschnitt illustriert:

Darstellung
Gegendarstellung

(die Aufhebung der Schriftform bedarf ebenfalls der Schriftform)

Darstellung gegen Darstellung

diejenigen, die tatsächlich etwas beobachtet zu haben glaubten, wurde dort beklagt, hatten längst schon Exklusivverträge mit privaten Fernsehsendern oder großen Pressehäusern abgeschlossen

Sätze, die mit 3 Punkten enden
Bild, BamS und Bunte

hypothetische Antworten auf tatsächliche Fragen
tatsächliche Antworten auf hypothetische Fragen

²⁶ Fahrer: *Cut-up*, S. 132.

²⁷ Vgl. ebd., S. 132–133.

der Lehrstuhl für Verschwörungstheorie war nur wenige Minuten vakant

Abb.: Kreuzung in Mitte

(die Betroffene selbst zeigte sich am ärgsten betroffen) (AD, S. 24)

black muslims in WTC
black muslims of the USA

Florida black votes / Florida white votes
was ist aus der Nation of Islam eigentlich geworden?

Abb.: Louis Farakahn (AD, S. 63)

Dass Neumeister besonders gelungenes Material immer wieder verwendet respektive recycelt, weist ihn zweifelsohne als ‚mentalen Schnittekünstler‘ aus, ebenso die Tatsache, dass keinerlei „Heterogenitätsmarkierungen“²⁸, also beispielsweise Schnitte, im Text auffindbar sind. Diese werden durch Leerzeilen, Zeilenumbrüche und einmal durch einen Slash ersetzt. Zudem sind alle Textfragmente an den Satzspiegel und die Typografie der Publikationen angeglichen, was sich mithilfe von Stichproben und dem Durchblättern der Bücher leicht überprüfen lässt.

Wie Hadayatullah Hübsch und Rolf Dieter Brinkmann geht es auch Neumeister um das „Zerschneiden von normativ gesetzten Assoziationsketten“, die er mittels verschiedener Erzählexperimente erprobt. Aus diesem Grund ist der in fast allen Texten vorhandene Erzähler Erich Nachleger als beobachtender Ethnologe konzipiert, dem es primär darum geht, das Wahrgenommene assoziativ, aber nachbearbeitet, zu dokumentieren. Diese cut-up-basierte Erzählstrategie wird in den beiden folgenden Zitaten besonders deutlich:

Der Ethnologe hält das Auge offen und denkt sich seinen Teil zu allem, was er sieht.
Mit
der
Trambahn
zum
Stachus.

Fußgängerzonen schön zu finden ist häßlich, dachte ich mir, Fußgängerzonen häßlich zu finden ist schön. Culture is the man-made part of the environment. (SB, S. 58)

28 Ebd., S. 133.

Drei riesige Buchstaben direkt neben der Autobahnspiste. Immer, wenn ich drei Buchstaben sehe, halte ich drauf. Eine irgendwie mit R beginnende Buchstabenfolge direkt neben der Autobahn. Autobahn nach Rom, Straße der Sonne, irgendwo zwischen Florenz und Orvieto, kurz hinter einer Brücke dieser riesige weiße Reklamequader, oder war es ein fensterloses Gebäude, mit einer roten Aufschrift, drei Buchstaben, die man so spät sieht, dass man kaum noch den Fotoapparat in Anschlag bringen kann, die man so spät sieht, dass man schon ganz nah dran ist, wenn man abdrückt, die augenblicklich auch schon wieder vorbeigewischt sind, ein Foto und noch ein zweites Foto, die total verwischt sind – die beide total verwischt sind, aber trotzdem erkennt man noch die drei roten Buchstaben auf einem riesigen weißen Quader – und auch an der plötzlich abgewandten Seite dieses Quaders – einige Meter hinter einer zu einem breiten Strich verwischten Leitplanke, erkennt man die drei roten Buchstaben R und D und B – nicht schon im Vorbeifahren, wohl aber später auf den Abzügen, zwei Fotos wie diese total verwischten Bilder, die RDB 72/73 aus dem Abteifenster des nach Rom rasenden Zuges gemacht hatte, zwei ebenfalls total unscharfe Fotos, nur nicht schwarz-weiß, nur nicht quadratisch, nur nicht vom Zug aus (KKS, S. 19–20)

Da Neumeisters Protagonist nicht psychologisch ausgedeutet ist und die Funktion des Beobachters sein einziges Charaktermerkmal zu sein scheint, wird deutlich, wie zentral die assoziative Struktur für Neumeisters Texte ist und dass es sich bei seiner Schnitttechnik um eine mentale handelt, die keiner Schere bedarf.

Ein genereller Widerspruch des Cut-ups, der unlösbar bleibt, ist das Nebeneinander von Zufall und Nachbearbeitung, der als „Aporie des Cut-up“²⁹ bestehen bleiben muss. Abschließend nimmt Fahrer eine wichtige Abgrenzung des Cut-ups zur Montage vor, welche die häufig synonyme Verwendung der Methoden infrage stellt. So muss immer dann von Montage die Rede sein, wenn Schnitte im Material nicht mehr wahrnehmbar sind und sich infolgedessen eine homogenere Werkoberfläche, meist in Form eines Fließtextes, ergibt.³⁰ Klingt die Unterscheidung in der Theorie sehr simpel, verkompliziert sie sich in der Praxis: Beispielsweise in Neumeisters Texten, die teils (wie *Salz im Blut*) eine hohe Fließtextdichte aufweisen, sind die Übergänge zwischen Collage und Montage fließend bis nicht eruierbar. Daraus bleibt zu schlussfolgern, dass der Effekt vom Autor bewusst intendiert ist und es sich anbietet, auf den Collage-Begriff zurückzugreifen – nicht im Sinne einer terminologischen Gleichsetzung mit der Montage, sondern lediglich als Überbegriff einer Sammlung von Schnitttechniken.

29 Fahrer: *Cut-up*, S. 135.

30 Vgl. ebd., S. 137–138.

Sampling

Das Sampling, das eigentlich ein „Produkt elektroakustischer Musik“³¹ ist, wendet Andreas Neumeister als literarisches Verfahren an. Beim musikalischen Sampeln werden digital aufgenommene Geräusche, Worte oder Töne „getriggert, gefiltert, in eine Endlosschleife eingegeben oder transponiert“³² und dadurch zu Motiven bzw. zu „Metaphern“.³³ Die isolierten und variierten Klangelemente, die Samples, wirken anschließend in einen neuen Klangkontext integriert als Tonzitat fort. Ein besonderer Effekt beim Sampeln kann entstehen, wenn der „Ursprungskontext“³⁴ der Musikstücke mitschwingt und z. B. ironische oder politische Umdeutungen ermöglicht.

Der Moment der Umdeutung in einem neuen Kontext grenzt das Sample vom herkömmlichen Kopieren oder Zitieren ab, denn ausschließlich dann, wenn das Ursprungsmaterial einer Nachbearbeitung unterzogen und neue Kontexte generiert werden, erfüllt es eine andere Funktion als das Zitat. Dieses dient vor allem im wissenschaftlichen Kontext der Beweisführung und erhöht die Reliabilität des Gesagten, sofern seine exakte Bedeutung nicht verändert wird.³⁵ Zitieren ist demnach als erster Arbeitsschritt des Samplingprozesses einzuordnen, bevor mit der Generierung eines neuen ästhetischen Produkts begonnen wird. Das Sampling ist damit nicht nur „eine Form des Zitats“, sondern aufgrund des Drag-and-Drop-Prinzips außerdem eine „Fortführung der Grundmethoden der Montage der Moderne“.³⁶

Festzustellen sind die vielschichtigen Verschränkungen der von Neumeister angewendeten Schnittmethoden also auch beim Sampling, das sich dadurch als Unterkategorie der Collage klassifizieren lässt. Großmann besteht zwar darauf, dass Sampeln nichts mit Zitieren zu tun habe, da der Fokus auf der technischen Verarbeitung liege, durch welche „musikalische Struktur [...] aufgebaut, zusammengeführt, montiert“³⁷ werde, jedoch wurde hier verdeutlicht, dass sich der gemeinsame Nenner von Zitat und Sample – die Verarbeitung von vorhandenem Material – nicht leugnen lässt. Oder konkreter:

31 Balme: Heiner Goebbels, S. 228.

32 Huber: „Life Is A Cut-Up“.

33 Balme: Heiner Goebbels, S. 231.

34 Ebd., S. 235.

35 Vgl. Feiereisen: *Der Text als Soundtrack*, S. 27.

36 Ebd., S. 26, 25.

37 Rolf Großmann: *Xtended Sampling*. In: Hans-Ulrich Reck / Mathias Fuchs (Hrsg.): *Sampling*. Wien: Hochschule für angewandte Kunst 1995, S. 38–43, hier S. 40.

Diese Technik [das Sampling] erlaubt es erstmals, das Montage- oder Collage-Prinzip auf annehmbarem Niveau in die Musik einzuführen, auf einem Niveau nämlich, auf dem nicht nur akustische Versatzstücke ‚wörtlich‘ zitiert, sondern zudem verändert und den jeweiligen Erfordernissen angepaßt werden können.³⁸

Aus dieser Aussage kann nun der Rückschluss gezogen werden, dass Sampling – ursprünglich aus Kunst, Literatur und Film auf die Musik übertragen – von Neumeister in modifizierter Form als Verfahren in die Literatur ‚re-importiert‘ wird und dazu beiträgt, Systemgrenzen aufzulösen. Insbesondere Heiner Goebels macht in seinem Aufsatz „Das Sample als Zeichen“ auf die Analogien zwischen den Systemen Musik und Literatur aufmerksam:

Musik als Text zu begreifen ist nicht nur schlüssige Metapher, sondern hat auch in der Analyse und Arbeitsweise programmatische Bedeutung: Musik gehört zum kulturellen Gedächtnis (wie Bilder, Texte) und lässt sich (wie Bilder, Texte) lesen. In der Musik verschränken sich nicht nur andere, ältere Musikschichten mit neueren, sondern sie bedarf sogar der ‚Lektüre des Lesers‘ und wird erst, wenn sie gehört ist, zu Ende geschrieben. [...] Es geht also nicht mehr um die Erfindung, Originalität, Individualität, sondern um die Perspektive auf das Vorzufindende, auf die Erzählung mit dem Vorgefundenen, in anderen als den bekannten Kontexten.³⁹

Damit verweist er unmissverständlich auf Umberto Ecos 1962 erstmals veröffentlichte Publikation *Das offene Kunstwerk* und schreibt dem Leser bzw. Hörer eine zentrale Rolle zu.⁴⁰ Es geht nicht mehr darum, über Original und Kopie zu sprechen, wohl aber darum, Perspektiven zu eröffnen und sich auf diese Weise zu positionieren. So sieht Goebels in der heutigen Zeit keine Möglichkeit mehr, Neues zu erfinden, da es sich stets um einen Rückgriff auf etwas schon Dagewesenes handele. Artikulation besteht für ihn ausschließlich in Verschiebungen von Material und Bedeutung.⁴¹

Sampling gestaltet sich dadurch als Experimentierfeld. Zunächst wird Material gehortet, um anschließend die Essenz daraus hör- bzw. lesbar zu machen ohne ‚langweilige‘ Redundanzen zu erzeugen: „[W]eg vom Plappern und zu einer kompositorischen Ökonomie, zu einer Präzisierung des Materials (z. B. drei Soli's [*sic*]

38 Dimitri Liebsch / Axel Spree: Erbschaft jener Zeit? Zu den Verhältnissen von historischer Avantgarde und Pop. In: Thomas Hecken (Hrsg.): *Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 141–162, hier S. 155.

39 Heiner Goebels: Das Sample als Zeichen. In: *heiner-goebels*, 1996. http://www.heiner-goebels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebels/read/234 (Zugriff am 05.03.2022).

40 Vgl. dazu ausführlicher Kap. 1.3.3.

41 Vgl. Goebels: Das Sample als Zeichen.

aufnehmen, die besten Stellen ‚samplen‘ und zu Einem montieren).“⁴² Diese Aussage liest sich gleichsam als Programmatik Neumeisters. Ihm geht es nicht darum, Handlung und Spannung aufzubauen, sondern aus Alltagswahrnehmungen Texte zu kompilieren – respektive Alltägliches zu sammeln, zu ordnen, zu verdichten, zu verändern, zu strukturieren und abschließend dessen Essenz zu publizieren. Das Alltägliche spiegelt die jeweilige Gegenwartskultur wider, sodass stets eine zeitliche Zuordnung erfolgen kann. Oftmals genügen dazu wenige Stichwörter als Indiz.

Kassetteninhalt festlegen
Kassettenhüllen entwerfen
Kassettentitel erfinden

hometaping is killing Leerkassetten

In besinnungslosem Speicherwahnsinn Tausende von Versuchsanordnungen durchgespielt, in nächtelangen Aktionen türmeweise Kassetten zusammengespielt. So gut wie nie ganze Langspielplatten überspielt, fast immer nur die besten Stücke aller Langspielplatten mit den besten Stücken anderer, dazu passender Langspielplatten kombiniert, immer wieder darauf achtend, wie die einzelnen Stücke in verschiedenen Reihenfolgen verschieden aufeinander reagieren. (GL, S. 29–30)

Aufgrund dieser extremen Sprachökonomie erscheinen Zusammenhänge und Themensprünge für den Leser nicht immer sofort nachvollziehbar, was insofern unproblematisch ist, als auch der Sound des Gelesenen maßgeblich ist. Dieser würde bei Erläuterungen zugunsten der Textkohärenz verloren gehen. Wo Samples eingesetzt werden, sollen stets Rhythmus und Klang ihre Wirkung zeigen, sowohl auf der musikalischen als auch auf der textlichen Ebene. Dies zeigt Neumeister insbesondere in seinem Roman *Gut laut*, der nicht nur inhaltlich, sondern ebenso poetologisch im Zeichen der Begeisterung für Musik steht. So werden neben Musikernamen auch Textbruchstücke aus Liedern verschiedener Jahrzehnte gesampelt. Eine besondere Rolle nehmen dabei die 1970er und 1980er Jahre ein, wie das Beispiel der Band Kraftwerk zeigt. Sie veröffentlicht 1978 das international erfolgreiche Album *Die Mensch-Maschine* und schreibt mit dem innovativen Einsatz von Synthesizern Musikgeschichte. Deren roboterähnlicher und technikbegeisterter Habitus wird von Neumeister unmittelbar auf seine Textgestaltung übertragen.

42 Ebd.

Menschmaschine sagt: der Ton
Menschmaschine sagt: der Ton, das Band
Menschmaschine sagt: der Ton, das Band, die Schleife

Beispiele paranormaler Tonbandstimmen. Menschmaschine sagt: Ich bin das 7. Album von Kraftwerk. (GL, S.26)

Die Thematisierung der Tonbandschleife imitiert dieselbe zugleich. Das, was der Rezipient beim Hören der Kraftwerk-Songs wahrnimmt, überträgt sich an dieser Stelle auf den Lesevorgang. Es geht in diesen Zeilen nicht um das Weiterschreiben einer Handlung, sondern um mantra-ähnliche „Klang-Poesie“, die einen „bestimmten Zustand“⁴³ auslöst – oder wie die Tonbandstimme in *Gut laut* sagt: „Ich verstehe die Sprachen nicht. Ich höre nur ihren Klang“ (GL, S.28). Wie durch Sampling neue Kontexte und nahezu unbemerkte Themenübergänge entstehen,⁴⁴ demonstriert eine Referenz auf die Band Sister Sledge, welche aus den vier Schwestern Kathie, Debbie, Kim und Joni Sledge besteht und deren Song *We are family* bis heute populär geblieben ist.

Sister Sledge singen: We're lost in music ...

Sister Sledge singen: ... we're caught in a trap ...

Sister Sledge singen: ... there's no turning back

wir sind Familie:

was ist aus Maggie, Terry und Suzy Roche eigentlich geworden?

was ist aus Lani, Laura und Tina Weymouth eigentlich geworden?

was ist aus Kathie, Debbie, Kim und Joni Sledge eigentlich geworden? (GL, S.96)

43 Ralf Hütter von Kraftwerk im Interview mit Jürgen Ziemer (Jürgen Ziemer: Kraftwerk. *Musique nonstop*. In: *Rolling Stone* 11/2009, S. 28–29, hier S. 29.).

44 Thomas Meinecke, der Sampling ebenfalls als Poetik seiner Texte einsetzt, beschreibt das ‚Faden‘ als zentrales Element des Sampelns folgendermaßen: „Was mich fasziniert an der Musik und am Sampling, ist, daß es möglich ist, mit Zitaten zu arbeiten und sie zu rekontextualisieren, dadurch auch anders aufzuladen, auch zu entladen und gar nicht mehr spürbar werden zu lassen – praktisch dieses Arbeiten mit zwei Plattentellern, wo man – mit einem Crossfader – sozusagen zwei Musiken gleichzeitig laufen lassen kann, die eine in die andere übergehen lassen kann und plötzlich die Platte runternimmt vom Plattenteller, von der das Publikum die ganze Zeit denkt, sie zu hören.“ (Thomas Meinecke: *Ich als Text. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 12.)

Der Liedtext von *Lost in Music*, der einmal mehr auf die Musikbesessenheit der erzählenden Figur anspielt, springt auf die wortwörtliche, deutsche Übersetzung des Liedtextes von *We are family* um. Diese fungiert gewissermaßen als Brücke, um weitere Bands der 1970er und 1980er Jahre zu thematisieren, die sich aus mehreren weiblichen Familienmitgliedern zusammensetzen: The Roches und Tom Tom Club. Auf diese Weise lassen sich innerhalb weniger Zeilen komplexe kulturelle Kontexte auffächern, die den Text in ein Erinnerungs- und Archivierungsmedium verwandeln.

Der Effekt des Sampelns bei Neumeister besteht nach Betrachtung der vorangegangenen Beispiele folglich in der inhaltlichen Verdichtung breiter Themenspektren, in der Demonstration (musik-)kultureller Expertise und in der Überschreitung medialer Systemgrenzen. Durch die Imitation musikalischer Ästhetik in Texten bedeutet Lesen demnach nicht primär Verstehen, es bedeutet Hören, Klang und Rhythmus. Insbesondere diese drei Merkmale grenzen das literarische Sample von den zuvor beschriebenen Schnitttechniken ab.

1.2.2 Wiederholung | Variation | Serie

Zunächst kann die Funktion der Wiederholung als rhetorisches Mittel benannt werden, das Aufmerksamkeit stiften soll. Allein durch die Repetition eines einzelnen Wortes, einer Phrase oder eines ganzen Satzes wird der Leser oder Zuhörer aufmerksam und die Wahrscheinlichkeit, dass derselbe sich an das Wiederholte zurückerinnert, steigt. So sehr die verschiedenen Definitionsansätze und -perspektiven der Wiederholung differieren, haben sie dennoch einen gemeinsamen Nenner: Sie besitzen ein kritisches Potenzial, das normierte Wahrnehmungsmodi stört und ein Mittel der Grenzüberschreitung darstellt. Die Theaterwissenschaftlerin Joy Kristin Kalu designiert die beim Rezipienten durch Repetitionen hervorgerufene Irritation sogar als das primäre Wirkungsziel, die sich vor allem im Übergang von einem Element in ein anderes vollzieht (Liminalität) und aufgrund dessen ästhetische Repräsentationsmechanismen ‚destabilisiert‘.⁴⁵

Die Forschungsliteratur zur Wiederholung und ihrer Ästhetik ist breit gefächert und befasst sich – mal nuancierter, mal beiläufiger – mit der Wirkung und Bedeutung von Repetitionen in Kunst, Musik und Literatur.⁴⁶ Häufig werden diese im Kontext der Serialität, der Reproduktion oder der Kopie (als

⁴⁵ Vgl. Joy Kristin Kalu: *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 81–82.

⁴⁶ In der Musik werden häufig wiederholte Sequenzen als Loops bezeichnet, die meist mit technischen Hilfsmitteln erstellt werden.

Gegenstück zum Original) thematisiert.⁴⁷ Auch Sammelbände, die sich mit verschiedenen Ausprägungen von Medialisierungen (Theater, Performances, Film und Fernsehen) auseinandersetzen, liefern einige interessante Anhaltspunkte zum Themenfeld, jedoch nehmen sie selten Bezug auf wortwörtlich wiederholte (Text-)Stellen, wie dies bei Andreas Neumeister der Fall ist. Aus diesem Grund werden Bezüge zu diesen inhaltlich sehr vielschichtigen Randthemen weitestgehend ausgeklammert, das Stilmittel der Variation als Unterkategorie der Wiederholung hingegen mitgedacht.

Laut Kalu können Repetitionen sowohl positive als auch negative Effekte beim Rezipierenden hervorrufen. Eine negative Bewertung der Wiederholung erfolgt dann, wenn keine subversiven Strukturen zu erkennen sind und sie mit Einfallslosigkeit oder einer sogenannten ‚nothing-new-Mentalität‘ betitelt wird.⁴⁸ Im idealen Fall der positiven Assoziation hingegen zeigt der Rezipient erhöhtes Interesse und nimmt eine reflektierende Haltung zum Ursprungsmaterial ein, welche die kritische Distanz zum Ausgangstext vergrößert. Erst durch die Wiedergabe des Gleichen treten die Differenzen zum Ursprungstext auf Wort- und/oder Bedeutungsebene in Erscheinung. Dabei motiviert die „Selbstthematizierung“ eines Zeichens eine „meta-semiotische Reflexion“ und ‚potenziert‘ gewissermaßen dessen Effekt im Text.⁴⁹ Vom Rezipienten müssen folglich wiederholte oder variierende Elemente erkannt, miteinander in Beziehung gesetzt und in ihrer Gesamtheit betrachtet werden, bedingt Repetition doch stets das Vorhandensein mehrerer, eng miteinander in Verbindung stehender Textbausteine. Ausschließlich einzelne, voneinander isolierte Textteile in Augenschein zu nehmen, würde der Definition der Wiederholung zuwiderlaufen. Erst in der kollektiven Wahrnehmung dieser Beziehungen tritt folglich der ästhetische oder hermeneutische Mehrwert in Erscheinung.⁵⁰

In der Musik zählt die Wiederholung zum festen strukturellen Bestandteil eines Stücks. Meist ist dann vom Refrain die Rede, der den Kerninhalt beispielsweise eines Liedtextes wiederholt, ihn dadurch akzentuiert und in Verbindung mit Rhythmus und Melodie eingängig macht. In Partituren sind Wiederholungen darüber hinaus zahlreiche eigene Zeichen zur Ökonomisierung der Notation

47 Vgl. Jürgen Felix / Bernd Kiefer / Susanne Marshall / Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Die Wiederholung. Festschrift für Thomas Koebner zum 60. Geburtstag*. Marburg: Schüren 2001; Elke Bippus: *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*. Berlin: Reimer 2003, S. 21.

48 Vgl. Kalu: *Ästhetik der Wiederholung*, S. 17.

49 Eckhard Lobsien: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München: Fink 1995, S. 29.

50 Vgl. ebd., S. 17.

zugewiesen, wie der Doppelpunkt oder die Spielanweisung ‚da capo‘.⁵¹ Während häufige Repetitionen in Popsongs keiner ‚Rechtfertigung‘ oder Erklärung bedürfen, so ist dasselbe Stilmittel in der Prosa weniger gängig und irritierend. Dazu merkt Helmut Schanze korrekt an, dass Repetitionen ihren Stellenwert und ihre Funktion erst durch den medialen Kontext erhalten und ausschließlich innerhalb desselben gedeutet werden können: Während fortdauernde Wiederholungen in den Distributionsmedien Erfolg indizieren, stehen sie in der Kunst für Entwertung (Kopie vs. Original) oder werden bewusst als Provokation eingesetzt.⁵²

Elke Bippus liefert mit ihrer Monografie *Serielle Verfahren* einen wertvollen Beitrag zur Beschreibung von Serialität in der Kunst, insbesondere mit der Thematisierung der Rezeption von Pop Art und Minimal Art in den 1960er Jahren. Mit dem verlagerten Fokus in der Kunstrezeption – vom Inhalt auf rein äußerliche, sich wiederholende und oftmals industriengefertigte Elemente eines Kunstwerks – vollzieht sich ein regelrechter Paradigmenwechsel von einer sinnlich-hermeneutisch ausgerichteten Rezeption zu einer aus der unmittelbaren Betrachtungssituation ausgelagerten, sprachzentrierten Wahrnehmung, die sich fast ausschließlich über sekundäre Texte konstituiert.⁵³ Neu ist, dass die Betrachtenden mehr denn je aktiviert werden und Künstler*innen selbst erklärende Texte zu ihren Kunstwerken verfassen. An dieser Stelle laufen Kunst und Literatur eng zusammen: Um Sinn zu konstruieren, muss der Rezipient der „Syntax“ des Kunstwerkes durch seine Lektüre eine „Semantisierung“ zuweisen.⁵⁴ So wechselt der Wahrnehmungsmodus des Betrachtenden von einem inhaltlich-subjektiven zu einer eher strukturellen Herangehensweise.⁵⁵

Die Subversion der Wiederholung liegt dabei in der Variation: Wird der Aufbau oder die Reihenfolge geringfügig verändert, führt dies unmittelbar zu einer Bedeutungsverschiebung, die entweder auf einen tieferliegenden Sinn verweist oder mehrere neue Sinnzusammenhänge und Semantiken eröffnet. Demzufolge nehmen „serielle Prinzipien [...] Einfluss auf unsere Wahrnehmung und bestimmen mögliche Lektürewesen“.⁵⁶ Schließlich geraten auch althergebrachte Vorstellungen von Autor*innenschaft und Konzeption eines Werkes ins Wanken: Das Bild von Autor*innen oder Künstler*innen als kreativen Schöpfer*innen

51 Vgl. Helmut Schanze: Da capo. Kleine Mediengeschichte der Wiederholung. In: Felix / Kiefer / Marshall / Stiglegger (Hrsg.): *Die Wiederholung*, S. 31–40, hier S. 32.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. Bippus: *Serielle Verfahren*, S. 12–14.

54 Ebd., S. 19.

55 Vgl. ebd., S. 14–17.

56 Ebd., S. 16.

kann nicht länger aufrechterhalten werden, wenn diese sich reproduktiver und somit vermeintlich „unkünstlerisch[er]“⁵⁷ Techniken bedienen. Und ebenso ist beispielsweise ein Romantext nicht ‚unliterarisch‘, weil er entgegen dem gängigen Modell einer Handlungsentwicklung mit sich wiederholenden Passagen spielt. Dieses Aufbrechen bestehender Strukturen regt ein Umdenken an, denn „[w]o es die Wiederholung gibt, sind Anfang und Ende gleichermaßen aufgehoben“.⁵⁸ Start und Ziel müssen neu definiert sowie Grenzen neu gesteckt werden. Einige Ausführungen zur Wiederholung erinnern an das zuvor erläuterte Sampling. Jedoch ist die Repetition eindeutig davon abzugrenzen, da das Wiederholte nicht zwingend auf bereits vorhandenes Material zurückgreifen und auch keine Umdeutung erfahren muss. Sehr wohl kann aber die Wiederholung als eine poetische Variation zum Sampling verstanden werden.

I'm informed, I'm entertained, I'm infotained, I'm okay
(AD, S. 40)

Neumeister setzt die Wiederholung häufig und in unterschiedlichen Varianten ein: wortwörtliche Wiederholungen ganzer Sätze oder Phrasen – wie im vorangegangenen Zitat –, Anaphern, wiederholte Syntaxen („Was ist eigentlich aus [Person x] geworden?“, „[Person x] sagt:“), eine Mischung aller drei Varianten oder eine ins Englische übersetzte Version. Vor allem in *Angela Davis löscht ihre Website* tritt der Einsatz von Repetitionen respektive Variationen stark in den Vordergrund:

pausenlos kreisen fremde Gedanken und fremde Weltbilder, getarnt als eigene Gedanken und eigene Weltbilder, um eine imaginäre Achse: jedes Musikvideo will eine kleine, runde Geschichte erzählen (AD, S. 15–16)

57 Bippus: *Serielle Verfahren*, S. 25.

58 Lobsien: *Wörtlichkeit und Wiederholung*, S. 251.

stets kreisen fremde Weltbilder getarnt als die eigenen Weltbilder um eine unsichtbare Achse, Zeitmaschinen, Geschichtskompressoren, ein wesentlicher Unterschied zu 1960 ist die massenhafte Verfügbarkeit an Informationen, die in ihrer Fülle jede Zensur überflüssig machen (AD, S. 18)

[...] wiederholt kreisen fremde Gedanken und Weltbilder verkleidet als eigene Gedanken und Weltbilder um einen imaginären Refrain. Tonbandschleife sagt: ich bin die Stimme des Vize-Präsidenten (AD, S. 44)

[...] wieder und wieder kreisen fremde Gedanken und Weltbilder als eigene Gedanken und Weltbilder um die ewig gleichen Formeln (ebd.)

Wie bei den vorangegangenen Techniken wird die Wiederholung nicht nur methodisch umgesetzt. Auch der Textinhalt setzt sich mit Repetitionen auseinander, nämlich mit den immer wiederkehrenden Gedanken und dem permanent notwendigen Infragestellen des Gesehenen. Dieser implizite Aufruf zu einer reflektierten Auseinandersetzung, der sich hier auf die Informationsflut der Gegenwart bezieht, ist im Kontext von *Angela Davis löscht ihre Website* als Medienkritik zu lesen. Um nicht Gefahr zu laufen, „fremde Gedanken und Weltbilder“ mit den eigenen zu verwechseln, bedarf es einer aktiven Rezeption anstelle von „Berieselung“⁵⁹. Erst durch die wiederkehrende Formulierung erhalten die zitierten Passagen im Leseprozess eine erhöhte Aufmerksamkeit und bilden – wie der Refrain in einem Song – die Kernaussage des Textes. Ebenso funktioniert der wiederholte Ausspruch „you decide“ (u. a. AD, S. 22), der die Aufforderung zu einer selbstbestimmten Medienrezeption nochmals verstärkt. Eine völlig andere Intention verfolgt die Wiederholung hingegen in folgender Textpassage:

alle Je t'aime-Fassungen miteinander vergleichen
Jane Birkin und Brigitte Bardot miteinander vergleichen

alle Je t'aime-Fassungen miteinander vergleichen
Donna Summer und Jane Birkin miteinander vergleichen

alle Je t'aime-Fassungen miteinander vergleichen
Brigitte Bardot und Donna Summer miteinander vergleichen (GL, S. 187)

59 Vgl. Meywirth: „Die wirkliche Welt auf wirklichen Bildschirmen“.

Mit der Nennung der verschiedenen Versionen des Popsongs *Je t'aime* wird auf den zeitlichen Kontext der beginnenden 1970er Jahre referiert, auf die Sexuelle Revolution und auf den durch das Release ausgelösten Skandal.⁶⁰ Mit den drei Versionen des Liedes von Jane Birkin (1969) als Filmmusik zu Serge Gainsbourgs Film *Je t'aime moi non plus*, Brigitte Bardot (1986) und Donna Summer (1978) wird über die Letztgenannte der für Neumeister typische Bezug zur Münchener Musikszene der 1970er Jahre hergestellt.⁶¹ Donna Summer, eine der populärsten Sängerinnen ihrer Zeit, produziert zusammen mit Giorgio Moroder, der in München seine Karriere beginnt und bald zum internationalen Star der elektronischen Musik avanciert. Die Wiederholung liest sich somit als Fingerzeig auf eine dazugehörige Story und auf einen größeren thematischen Kontext, der zu den zentralen, wiederkehrenden Themen (München, Popkultur, DJ-Culture) von Neumeisters Texten passt. Dem Autor gelingt es auf diesem Weg popkulturelle Geschichten zu erzählen, ohne dazu einen kohärenten Text kreieren zu müssen. Es genügen wenige Wörter, um zahlreiche Informationen miteinander zu verlinken und einen Sinn zu konstruieren – jedoch nicht offensichtlich auf der Textoberfläche. Dazu muss der Leser entweder über ein adäquates Weltwissen verfügen oder aber mehr leisten, als ‚einfach nur zu lesen‘. (Vgl. Kapitel 1.3)

Manche wiederholend eingesetzten Anaphern verteilen sich über das Gesamtwerk Neumeisters und lassen den Leser automatisch einen textübergreifenden Zusammenhang herstellen. Dass sich die Wirkung von Repetitionen erst durch die Betrachtung eines größeren Kontextes ergibt und weniger auf kleine Passagen anwendbar ist, demonstriert das Beispiel „Musik für [...]“. Der Erzähler ist permanent auf „der Suche nach der richtigen Musik für die jeweilige Umgebung“ (KKS, S. 80), wobei die Absurdität der jeweiligen Orte (Heizungskeller, kreuzungsfreie Vorfahrtsstraßen) dafür steht, dass die Allgegenwärtigkeit von Musik eine unabdingbare Notwendigkeit für Nachleger darstellt. Erneut fungiert ein zunächst unscheinbares sprachliches Element wie dieses als Indiz für einen übergeordneten Themenkomplex (nämlich die Musikbesessenheit des Erzählers), der sich erst durch den Einsatz eines poetischen Verfahrens im Text manifestiert.

Musik für Autobahnraststätten

Musik für Autobahnbrücken (KKS, S. 19)

60 Vgl. Tilman Baumgärtel: *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*. Berlin: Kadmos 2015, S. 315–328 (Kap. 13: Die Maschine zu einer schlampigen Maschine machen. Donna Summer, Giorgio Moroder und *I Feel Love*).

61 Vgl. *Je t'aime moi non plus* (*Je t'aime*, F 1976, R: Serge Gainsbourg).

Musik für kreuzungsfreie Vorfahrtstraßen
Musik für Stadtautobahnen (KKS, S. 80)

Musik für Aufzüge. Musik für Hochhäuser. (KKS, S. 126)

Musik für Kinderzimmer

Musik für Jugendzimmer (GL, S. 35)

Musik für Heizkeller

Musik für Übungskeller

Musik für Partykeller (GL, S. 113)

music for Show Rooms

music for Dark Rooms (AD, S. 73)

Schlussendlich ist festzustellen, dass das Prinzip der Wiederholung für Neumeisters Texte sowohl als eigenständige poetische Methode relevant ist als auch für ein weiteres zentrales Verfahren der Popliteratur: die Archivierung. Erst durch das Archivieren von kulturellem Material wird ein *wiederholter* Zugriff darauf möglich. Nach Moritz Baßler ist die Tätigkeit des Archivierens, wie im folgenden Kapitel erläutert wird, dabei abzugrenzen vom Begriff des (kulturellen) Archivs. Des Weiteren soll gezeigt werden, inwiefern die Liste als wichtiges ‚Hilfsmittel‘ im Prozess der Archivierung einzuordnen ist.

1.2.3 Listen und Archivierung

„Als *Archiv* bezeichnen wir [...] die Summe aller Texte einer Kultur, die einer Untersuchung zur Verfügung stehen. Im Archiv sind diese Texte einander gleich- und nebengeordnet zugänglich. Das Archiv ist ein Textkorpus.“⁶² Und: „Was nicht im Archiv ist, kann kulturwissenschaftlich nicht behandelt werden.“⁶³ Baßlers kurze und prägnante Definition reicht aus, um zu zeigen, dass das kulturelle Archiv alle Kontexte festlegt, auf welche vom jeweiligen literarischen Text aus zurückgegriffen werden kann.

Sobald ein Text auf einen *anderen* zugreift, muss unweigerlich auf Kristevas Intertextualitätsbegriff, der für diesen Vorgang zentral ist, rekurriert werden. Laut Kristeva existieren Texte nämlich nicht als ein autonomes Ganzes, sondern

62 Moritz Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen: Francke 2005, S. 196 (Herv. i. Orig.).

63 Ebd., S. 181.

konstituieren sich durch Beziehungen zu anderen Texten.⁶⁴ Baßler schlägt mit seinem Archiv-Begriff in diesem Zusammenhang ein Synonym für ‚Kontext‘ vor und verdeutlicht, dass ein Text niemals ohne sein „Verhältnis zu einem Korpus“⁶⁵ rezipiert werden kann. Text und Archiv stellen demzufolge ein komplexes kulturelles Netzwerk dar, das von beiden Komponenten gespeist wird; entweder greift der Text auf den Inhalt des Archivs zurück oder er fügt ihm neue Inhalte hinzu.

Im Besonderen zeigt Baßler dies in seiner einschlägigen Monografie *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (2002) anhand der Popliteratur auf, indem er das Einschreiben kultureller Texte ins Archiv (Archivierung) als spezifisch popliterarisches Verfahren herausstellt. Alltagsgegenstände, Marken, Produkte etc. finden durch ihre Nennung Eingang in die Romane, werden dadurch konserviert und können folglich immer wieder in Erinnerung gerufen werden. Diese Funktion respektive die „wiederholte Zugänglichkeit“ oder „Speicherung“ der Gegenwartskultur sowie die „Verbalität“, die Transformation von Kultur in lesbaren Text, können als die zwei Grundeigenschaften der Archivierung herausgestellt werden.⁶⁶

Die Inhalte des Pop-Archivs sind stets Sammlungen aus Bekanntem, aus Beobachtungen des Alltags, niemals aber augenscheinliche Gesellschaftskritik.⁶⁷ Obschon politische Stellungnahmen vorhanden sind, müssen diese erst unter Bezugnahme auf das Archiv ausgemacht und freigelegt werden. ‚Sammler*innen‘ nehmen bei der Wiedergabe nie eine Position außerhalb ihres erzählten Kosmos ein,⁶⁸ sondern sind eindeutig Bestandteile desselben – möglicherweise ist dies ein Grund dafür, warum die Protagonist*innen popliterarischer Romane größtenteils Ich-Erzähler*innen sind, die ihren Alltag detailliert beschreiben. Als populäre Beispiele wären hier Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* und Christian Krachts *Faserland* zu nennen.

64 Vgl. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3. Königstein: Athenäum 1972, S. 345–375; Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv*, S. 65–67; Frauke Bernd / Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt 2013, S. 38–40.

65 Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv*, S. 68.

66 Moritz Baßler: Was nicht ins Archiv kommt. Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion, 6. Göttinger Workshop zur Literaturtheorie. In: *Simone Winko*, 13.01.2006. http://www.simonewinko.de/bassler_text.html (Zugriff am 05.03.2022).

67 Vgl. Moritz Baßler: Sammeln und Generieren. Aktuelle Archivierungsverfahren in Pop-Literatur und Kulturwissenschaft. In: Reto Sorg / Adrian Mettauer / Wolfgang Proß (Hrsg.): *Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft*. München: Fink 2003, S. 155–168, hier S. 155.

68 Vgl. ebd., S. 164.

Bei Andreas Neumeister lässt sich diese Erzählstruktur am ehesten in *Salz im Blut* wiedererkennen, wenn auch nur passagenweise, da seine Figuren selten direkte Äußerungen tätigen, die über einen kurzen Kommentar hinausgehen:

Jetzt frage ich mich, warum ich Zusatzzahl nur einmal gesehen hatte. Jetzt, wo es zu spät ist. Zusatzzahl sind nicht mehr. Solange sie noch existierten, waren sie neben der Freiwilligen Selbstkontrolle Münchens fast einzig bemerkenswertes Strandgut, das die Neue Welle ins Voralpenland gespült hatte. [...] Ob aus Gram über fehlenden Erfolg und ausgebliebene Anerkennung oder nur weil der Schlagzeuger abdankte - die Band löste sich auf. Ein Andenken aber bleibt uns. Letztes Jahr entstanden in Berlin, in einem dem Checkpoint Charlie benachbarten Studio, die Aufnahmen zur nächsten Maxi. Zur Produktion hatten sich Zusatzzahl hörbar Zeit gelassen, doch schließlich fehlte ihnen das Geld zum Pressen. Zum Essen. So steht uns das Werk jetzt nur als 25minütige Kassette zur Verfügung. Gekonnt naiv verpackt, nennt es sich: Alles egal. (SB, S. 128–129)

Speziell für die „popliterarische Auflistung“ fasst Heinz Drügh treffend zusammen, dass diese

nicht auf Vollständigkeit abzielt, sondern von ästhetischen, rhetorischen oder semantischen Kalkülen geprägt [und] nicht als bloße Affirmation einer hyperkommodifizierten Kultur zu verstehen [ist], sondern als eine Art dichte Beschreibung, eine Verhandlung von Gegenwart sowie als Kraftwerk poetischer Innovation.⁶⁹

Der Auflistung wird hiermit eine vermeintliche Oberflächlichkeit abgesprochen. Stattdessen erhält sie den Status eines komplexen literarischen Mittels mit einem Höchstmaß an Offenheit und Deutungspotenzial.

Listen erweisen sich beim Archivieren als effiziente Strategie, um auf möglichst wenig (Text-)Raum möglichst viele Inhalte zu platzieren. Dabei können sehr heterogene Begrifflichkeiten aneinander gereiht werden ohne heterogen zu *wirken*, da sich auf diese Weise unwillkürlich ein (neuer) Kontext ergibt, der Homogenität herstellt oder suggeriert. Infolgedessen stiften Listen immer Ordnung, schaffen neue Beziehungen zwischen Wörtern, kreieren Hierarchien oder zerstören sie,⁷⁰ lenken die Aufmerksamkeit des Lesers und besitzen aufgrund aller genannter Eigenschaften eine große Wirkmacht im Text.

69 Heinz Drügh: Germanistik. In: Thomas Hecken / Marcus S. Kleiner (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 340–344, hier S. 343.

70 Vgl. Thomas Wegmann: Archive, Listen, Tagebücher. In: *POP. Kultur und Kritik* 3,1 (2014), S. 80–83, hier S. 82.

Umberto Eco hat der Liste eine eigene Monografie gewidmet, in welcher er bilder- und beispielreich ihre Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten in Kunst und Literatur herausarbeitet.⁷¹ Bei Eco sind Listen, Aufzählungen und Kataloge eine Methode, um Grenzenloses darzustellen oder etwas, was das menschliche Wahrnehmungsvermögen übersteigt. Dabei kann es sich gleichermaßen um subjektive Empfindungen (beispielsweise das Gefühl der Überwältigung) wie um faktisch Unendliches (beispielsweise das Weltall) handeln. Damit einhergehend spiegeln Listen die Haltung ihres Urhebers zum Genannten, das Phantastische, Beängstigendes, Betörendes oder Banales thematisieren kann. Als Beispiel für Letzteres führt Eco, wie so häufig, James Joyces' *Ulysses* an: Dort werden einzelne, triviale Gegenstände aus der Schublade von Leopold Bloom aufgezählt.⁷² Damit verdeutlicht Eco, dass es keinen Zweck oder Sinn für die Existenz einer Liste geben muss, wohl aber Gründe. Z. B. die „pure Liebe zur Liste“, die „Lust am Mehr“⁷³ oder einfach aus „Vergnügen“⁷⁴ – möglicherweise die einzig greifenden Erklärungsversuche für das Zustandekommen der Neumeister'schen Listen ost- und westberliner „Kleingartenanlagen mit a“ (Ausdeutschen, S. 49, S. 107) oder dieser Aufzählung aus *Äpfel vom Baum im Kies*:

[...] Aprilwein,
Aprilbock,
Apriltag,
Apostel,
Andreas,
Andex,
Andel,
Apfel
Ael.

Aal,
Ah!
Aa,

Ä. (ÄB, S. 261)

71 Vgl. Umberto Eco: *Die unendliche Liste*, aus d. Ital. v. Barbara Kleiner. München: dtv 2011.

72 Vgl. ebd., S. 15–16, 67.

73 Ebd., S. 82.

74 Ebd., S. 79.

Sobald Ironie eine Rolle spielt, lässt sich die Wirkung einer Liste im literarischen Text steigern und es bedarf umso mehr einer Reflexion durch die Rezipierenden. Rabelais setzt Aufzählungen beispielsweise ein, um die nach Ordnung strebenden Gelehrten zu parodieren, indem er zahlreiche Möglichkeiten auflistet, sich, so Eco, den „Hintern“⁷⁵ abzuwischen. Und er stellt zudem die Unterscheidung von praktischer Liste (Einkaufszettel, Register) und poetischer Liste infrage, indem er einen Bibliothekskatalog in seiner Gesamtheit niederschreibt, der so nicht existiert.⁷⁶

Häufig treibt uns die Unersättlichkeit der Aufzählung dazu, auch praktische Listen wie poetische zu lesen – und in der Tat ist das, was eine poetische von einer praktischen Liste unterscheidet, nur *die Absicht mit der wir sie betrachten*.⁷⁷

An dieser Stelle wird die Art und Weise der Rezeption an den Leser bzw. Betrachter übergeben und damit einhergehend ein hohes Maß an Verantwortung und Sinnstiftung. Treibt man diese Überlegung auf die Spitze, so entscheidet allein der Leser durch seine subjektive Haltung, ob ein Einkaufszettel tatsächlich ein Einkaufszettel ist oder ein Stück Literatur, das sich poetisch ausdeuten lässt. Daran gilt es sich zu erinnern, wenn Neumeister seitenweise Abkürzungen mit drei Buchstaben von A bis Z (AD, S. 114–116), Städtenamen (KKS, S. 112–114) oder Baumaterialien (KKS, S. 214) auflistet.

Thomas Wegmann, der sich eingehender mit den Aufzählungen in Susan Son-tags Tagebüchern beschäftigt hat, legt den Fokus auf die reduzierende Wirkung der Listen. Weite und komplexe Themenspektren lassen sich auf engstem Raum komprimieren, nicht zuletzt, weil ihnen häufig Verben fehlen und mit ihnen „der Vorgang der Narration, der Bewegung, Zeitlichkeit und Handlung“.⁷⁸ Nun stellt sich die Frage, wie ein solches ‚Wortreihenkonzentrat‘ ohne narrative Strukturen und ohne syntaktische Ästhetik als literarischer Text rezipiert werden kann.

Eine mögliche Antwort lässt sich mit einer Analogie zur Informatik finden: Komprimierte Dateien sind in der Informatik in der Regel dazu gedacht, zu einem späteren Zeitpunkt wieder ‚entpackt‘ zu werden. Diese Funktion übernimmt in der Literatur der Leser, der gerade aufgrund der sprachlichen Reduziertheit einer Liste über kleinste Variationen stolpert und diese wiederum – auf das kulturelle Archiv zurückgreifend – in vielschichtige Bedeutungsgeflechte zu integrieren vermag. Er ‚entpackt‘ also das komprimierte Sprachmaterial, kriert

75 Eco: *Die unendliche Liste*, S. 249.

76 Vgl. ebd., S. 371.

77 Ebd. (Herv. A. M.).

78 Wegmann: *Archive, Listen, Tagebücher*, S. 82.

im Leseprozess einen Kontext und kann somit auch Deutung generieren. Ohne den Rezipienten und ohne das Archiv funktioniert folglich die Poetik der Liste nicht. Das Netzwerk, das Text und Archiv bilden, konserviert neben allgemeinkulturellen Phänomenen ebenso individuelle Lebenswelten, wie diejenige von Susan Sontag in ihren Tagebüchern oder diejenige von Erich Nachleger in Neumeisters Romanen. Diese „Archivierung des eigenen Selbst“⁷⁹ ist womöglich das narrativste Element solcher durch Listen und Handlungsarmut geprägter Texte, wird doch das Erzählte in einer Figur als kleinstem gemeinsamen Nenner zusammengehalten.

1.2.4 Abbildungen

Optisch ebenso auffällig wie die Listen sind die Abbildungen bzw. die Anspielungen auf Abbildungen bei Neumeister. Während im Fließtext aller Neumeister-Texte ab 1994 keine Bildelemente auftauchen,⁸⁰ werden sie zum Großteil an Buchanfang und -ende von der gleichen Eröffnungs- und/oder Schlussgrafik gerahmt. Die im Comicstil angefertigte Zeichnung einer Hand, die eine Karte hält (Abb. 1), ist an den jeweiligen Inhalt des Buches angepasst. Dazu wird der Text auf der Karte ausgetauscht oder durch ein Foto ersetzt. Die Grafik als sich wiederholendes ‚Passepartout‘ steigert zum einen den Wiedererkennungswert für den Leser und stellt zum anderen optisch die Serialität der sich inhaltlich ergänzenden Neumeister-Texte her.

Obzwar bei Andreas Neumeister keine Abbildungen innerhalb der Buchtexte vorhanden sind, sind sie dennoch omnipräsent. Anstatt der Bilder findet der Leser lediglich einen Verweis darauf: die Bilduntertitel, die jeweils mit „Abb.“ markiert werden:

79 Wegmann: Archive, Listen, Tagebücher, S. 83.

80 Eine Ausnahme stellt der erste Roman *Äpfel vom Baum im Kies* dar, bei welchem die drei Hauptkapitel jeweils mit einem Ausschnitt des auf dem Suhrkamp-Cover abgebildeten Pressefotos eröffnet werden. Außerdem zeigt die Eröffnungsgrafik nicht wie bei den anderen Texten die Hand mit Karte, sondern den Abdruck einer Kinderhandschrift aus einem Schulheft mit einem kurzen Vermerk des Lehrers am Ende. Die Schlussgrafik ist eine teils händisch geschwärzte Seite aus Friedrich Nicolais *Beschreibung einer Reise durch Deutschland*. Vgl. Friedrich Nicolai: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten von Friedrich Nicolai*, Bd. 6. Berlin / Stettin 1785, S. 693. Der Erzähler setzt seinen Namen an die Stelle des dort erwähnten Starnberger Entdeckungsreisenden Heinrich Zimmermann, der mit Cook auf Weltreise ging. Nachleger sieht sich demzufolge selbst als Entdecker, dessen ethnologischen Beobachtungen und Notizen sich durch alle literarischen Texte Neumeisters ziehen. In *Salz im Blut* wird dieser Gedanke erneut aufgenommen: „Niemand freilich konnte voraussehen, daß ich einst mit Kapitän Cook um die Welt segeln würde [...]“ (SB, S. 69.) Und: „Meine Sicht der Welt ist nicht eigentlich eine Weltsicht, sondern, nicht anders als bei Captain Cook, immer nur eine Sicht derjenigen Teile der Welt, die ich selbst gesehen habe.“ (SB, S. 7.)



Abb. 1: Beispiel einer Eröffnungsgrafik mit Hand im Comicstil aus *Angela Davis löscht ihre Website*.

Abb.: Modell der Neuen Reichskanzlei in Berlin, Maßstab 1 : 1, Ansicht Wilhelmstraße, Potsdam-Babelsberg 1938 (KKS, S. 37)

Abb.: NS-Leistungsschau Gebt mir vier Jahre Zeit, Berlin 1937 (KKS, S. 39)

Abb.: Stalin haßte das Fliegen (Ausdeutschen, S. 125)

Abb.: Andy Warhol, Images of Munich (GL, S. 66)

Dieser Aspekt Abwesenheit macht sie zu einem interessanten Untersuchungsaspekt: Welche Funktionen erfüllen Bildelemente, die bewusst ausgespart bleiben? Um sich dieser Frage möglichst produktiv zu nähern, ist es sinnvoll zunächst die gegenteilige Situation zu erörtern: Welche Bedeutung würden die Bilder generieren, wären sie visuell verfügbar? Die erste Feststellung, die sich aus den oben aufgeführten Beispielen ergibt, ist, dass es sich bei Neumeisters Abbildungen zum Großteil um Fotografien handeln müsste. Die Untertitel weisen weniger auf künstlerische Fotografien hin, sondern je nach Kontext meist auf Pressefotos, beispielsweise von Stars, auf Alltagsmomente und -gegenstände sowie auf Bauwerke. Alle Bilder würden infolgedessen etwas zeigen, das in der

Realität mit einer Kamera aufgenommen werden kann und hätten dokumentarischen Charakter.

Nach Susan Sontag stellt Fotografieren eine Möglichkeit dar, Erfahrungen zu sammeln, sie mithilfe der Kamera einzufangen und sich somit die Welt anzueignen.⁸¹ Mehrfach betont sie, dass Fotos zwar die Realität aufnehmen, aber dennoch stets als eine „Interpretation der Welt“⁸² gelesen werden müssen. Mit dieser Art der ‚Leseanleitung‘ ist es daher möglich, zwei zunächst widersprüchlich erscheinende Rezeptionsweisen miteinander zu vereinen; auf der einen Seite, das Foto kritisch-reflektiert als eine von vielen möglichen Darstellungen des Abgebildeten zu lesen, und auf der anderen, das Foto ‚für bare Münze‘ – also als „Beweismaterial“⁸³ – für etwas tatsächlich Geschehenes bzw. Existierendes aufzufassen: „Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‚bestätigt‘, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt. In einem bestimmten Anwendungsbereich inkriminiert die Kameraaufzeichnung.“⁸⁴

In diesem Sinne begeben sich Fotografierende immer in die Position von Voyeur*innen, die ihre Beobachtungen optisch festhalten, um sie sich wiederholt anschauen zu können. Alles, was in der Welt geschieht, ist mittels Kamera konsumierbar geworden und belegbar, was sich vor allem im Tourismussektor beobachten lässt.⁸⁵

Auch Neumeisters Erzähler setzt die Kamera mehrfach als Reisender ein und thematisiert seinen Umgang mit dem Apparat – zwar selten, aber auffallend detailliert. In *Salz im Blut* setzt er Fotografieren zunächst mit Belegbarkeit gleich und definiert die Fotografie indirekt als Gegenstück zur Fiktion:

Sechs Jahre hatte der Film im alten Apparat überlebt, aber beim Zurückspulen ist er gerissen, Stefan und ich konnten nur diejenigen Fotos retten, die ich erst kurz zuvor geschossen hatte, um den Film vollzukriegen. Unsere Frankreich-Reise bleibt weiterhin optisch nicht belegbar, das Reisetagebuch könnte frei erfunden sein. Keine Aufnahme mit der Côte Sauvage als Kulisse beweist die frühe Fremderfahrung. Die Welt vor der Erfindung der Fotografie und des Zelluloids existiert nur in schriftlicher und gemalter Form, in ausgegrabenen Realien und in Abdrücken längst verflüchtigter Materie. (SB, S. 35)

81 Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie* [1977], aus d. Engl. v. Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 2018, S. 9–10.

82 Ebd., S. 11.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Vgl. ebd., S. 15–16.

Dass diese Einschätzung des Fotos als Gegenpol zur Fiktion ironisch zu verstehen ist, belegen die Aussagen auf den nächsten Seiten, sodass die Verlässlichkeit des Erzählten infrage gestellt und die Aufmerksamkeit des Lesers zum Spielball des Erzählers wird: „Auch die vier Oktoberfestfotos beweisen im Grunde nicht viel“ (SB, S. 127). Fotos dienen dem Erzähler vor allem *nicht* als Beweismittel, stattdessen nutzt er die medialen Optionen des Apparats (Belichtung, Lichtverhältnisse, Perspektive, Bewegung), um die Wirklichkeit gefiltert darzustellen und um sie damit zu ‚entschärfen‘.

Der eigentliche Zustand der Welt erscheint immer in einem falschen Licht. Die allermeisten Fotos werden bei Sonnenschein gemacht. Bei Sonnenverfinsterung durch steile Wolkenwände ist die Belichtung zu lang, und die Schärfe würde verwackelt. Am Horizont unter dem bedrohlichen Geschiebe ein dreckiges Gelb. (SB, S. 148)

Schließlich fokussiert sich Nachleger am Ende von *Salz im Blut* ausschließlich auf den ‚als ob‘-Charakter von Fotografien. Das heißt, die in Rede stehenden Fotos zeigen nicht Schottland, sondern ein mögliches Abbild von Schottland; sie tun nur so, ‚als ob‘ sie Schottland ‚wirklich‘ zeigen würden:

Was aussieht wie Polaroids, sind keine Polaroids. Was aussieht wie Schottland, ist nur die Abbildung von Schottland. Der Kanzler auf dem Bildschirm ist immer nur die Abbildung des Kanzlers. (SB, S. 155)

Diese Ansicht teilt auch Susan Sontag und spinnt den Gedankengang weiter. Wenn Fotos Abbilder der Realität sind, so können in einem Buch abgedruckte Fotografien „ganz offensichtlich“ nichts anderes sein als „das Abbild eines Abbilds“.⁸⁶ Jede mediale Stufe, die zwischen Welt und Rezipienten geschaltet wird, führt damit unweigerlich zu immer fiktiveren bzw. artifizierteren Darstellungen, die vom Rezipienten als solche identifiziert werden müssen. Die Notwendigkeit des reflektierten Umgangs mit dem Gesehenen stellt somit einen Grund dar, warum Neumeister Abbildungen in seinen Texten ausspart: Reflexion kann nur gewährleistet werden, wenn der Leser über etwas stolpert, das seine Sehgewohnheiten stört – wie beispielsweise der offensichtliche Hinweis auf das Vorhandensein einer Abbildung, die ihm verweigert wird. Auf diese Weise wird eine ‚mediale Filterstufe‘ übersprungen und der Vorstellungskraft des Rezipienten überlassen.

86 Ebd., S. 11.

Erfolgt die Tätigkeit des Fotografierens bei Nachleger eher spontan und wenig systematisch („Was malerisch ist, kann man in Zeitnot notfalls auch fotografieren“, KKS, S. 146; „ich musste das natürlich gleich fotografieren“, KKS, S. 59), so lässt sich ein umso strategischerer, geradezu perfektionistischer Umgang mit den *Abzügen* jener Fotografien feststellen: „Je komplizierter die Verhältnisse, desto vergeblicher der Versuch, Geschichte in rechteckige Abbildungen zu zerlegen“ (ÄB, S. 64). Die Prozesse des Fotografierens und des Abbildens sind folglich bei Nachleger strikt voneinander getrennt. Die selbst attribuierte Unfähigkeit, das Gesehene ‚angemessen‘ abzubilden, ist allerdings nicht mit einem Scheitern seiner fotografischen Tätigkeit gleichzusetzen, entscheidet sich der Erzähler doch für das Medium der Sprache, um seine visuellen Eindrücke darzustellen. Ebenso in *Ausdeutschen*, als es Nachleger aus seiner Perspektive misslingt, den Mauerfall *fotografisch* festzuhalten. Das Resultat sind lediglich einige „vergebliche Fotos“ (Ausdeutschen, S. 25). Stattdessen liegt dem Leser jedoch am Ende ein gegenwartsgesättigter Bericht aus dem sich im Umbruch befindenden urbanen Raum vor. Das „mediale Reinheitsgebot[]“⁸⁷ wird bei Neumeister demzufolge trotz der Fokussierung auf die Schrift also nur scheinbar und nur auf der Textoberfläche eingehalten, ganz im Sinne der Pop-Tradition. Aufgrund dessen müssen Neumeisters Texte letztlich als „Hybride“⁸⁸ klassifiziert werden.

In ihrem Aufsatz zu „Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der sechziger Jahre“ warnt die Medienwissenschaftlerin Brigitte Weingart davor, die vielschichtigen hybriden Poptexte ausschließlich aus einer Forschungsperspektive (nur auf der Bild- oder nur auf der Textebene) zu betrachten und sie damit zu simplifizieren.⁸⁹ Das Anliegen der Popautoren reiche dabei viel weiter als nur intermediale Texte zu schreiben. Vielmehr gelte es, mediale Wahrnehmungen und Reflexionen

möglichst ‚direkt‘ ins Buch zu übertragen, [...] den Text als intermediale Schnittstelle zu gestalten, ihn als eine Oberfläche zu inszenieren, in die sich visuelle und akustische Erlebnisse (Film, Fernsehen, Werbung, Musik, Verkehr etc.) ‚unmittelbar‘ einschreiben.⁹⁰

87 Brigitte Weingart: In / Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der Sechziger Jahre. In: Wilhelm Voskamp / Dies. (Hrsg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. Köln: DuMont 2005, S. 216–258, hier S. 216.

88 Ebd.

89 Vgl. ebd., S. 218.

90 Ebd., S. 228.

Neumeister wählt in diesem Zusammenhang die Schrift als Universalmedium, um mit dieser andere Medien zu artikulieren. Diese Methode bringt die Schrift an Grenzen ihrer Darstellungsmöglichkeiten und steigert mitunter dadurch die Intensität ihrer Wirkung, dass sie entweder als einzig sichtbares Medium auf ein unsichtbares verweist (wie das Beispiel der „Abb.“ demonstriert) oder aber ebenfalls absent ist, was sich in Leerzeilen und -seiten manifestiert. Ausgerechnet aufgrund ihrer Abwesenheit nimmt die Schrift visuelle, gestaltende Eigenschaften an, da die Fließtextstruktur aufricht, um Lese-Leerräume bzw. Lese-Leerläufe zu kreieren. Dass sich Bilder also besser für die Darstellung räumlicher Repräsentationen eignen und Sprache besser für die Darstellung zeitlicher Abläufe,⁹¹ falsifiziert Neumeister damit eindrücklich.

Die Koppelung von Foto und erläuternder Bildunterschrift ist eine Tradition der Pressefotografie. Zu erläutern, was genau ein Foto zeigt oder was nicht, erscheint wie eine Absicherung seitens des*der Autor*in, dass das Bild ‚korrekt‘ rezipiert wird. Oder der*die Autor*in profitiert von der gängigen Annahme, dass Bild und Unterschrift tatsächlich in einem Zusammenhang stehen und dass deren Vorhandensein dem Leser ein Höchstmaß an Authentizität vermittelt.⁹² Kritisch betrachtet zeugt die unreflektierte Annahme, dass es sich bei Bildunterschriften stets ausschließlich um eine „semantische[] Vereindeutigung der vieldeutigen Fotografie“⁹³ handle, von Naivität. Auf die Problematik von beschrifteter Fotografie wies bereits Roland Barthes in seinem Essay „Die Rhetorik des Bildes“ hin, in welchem er zu bedenken gibt, dass Schrift die Vieldeutigkeit des Bildes einschränke und es gewissermaßen in seiner Wirkung bevormunde.⁹⁴ Eine Bildunterschrift wird in diesem Sinne immer auch zur Bild-Vorschrift. Indem Neumeister die vermeintliche Einheit von Abbildung und Abbildungsunterschrift splittet und ausschließlich den Text verwendet, lenkt er die Aufmerksamkeit auf dasjenige Element, was vom Betrachter für gewöhnlich als sekundär wahrgenommen wird. Die erläuternde Funktion des Bilduntertitels entfällt vollkommen, da das zu Erläuternde fehlt und der Rezipient allenfalls mutmaßen kann, was das zugehörige Bild gezeigt hätte. Damit schränkt der Text das Bild semantisch nicht ein, sondern verstärkt stattdessen die Polysemie. Selten können daher die von Neumeister verwendeten Untertitel eindeutig einem abzubildenden Gegenstand zugeordnet werden. Referiert beispielsweise die „Abb.: Kleiner

91 Vgl. Stefanie Rentsch: *Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle*. München: Fink 2010, S. 45.

92 Vgl. ebd., S. 55.

93 Ebd.

94 Vgl. Roland Barthes: *Rhetorik des Bildes* [1964], aus d. Franz. v. Gabriele Röttger-Denker. In: Peter Geimer / Bernd Stiegler (Hrsg.): *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 93–111.

Wagen“ (AD, S. 13) auf ein motorisiertes oder auf ein nicht-motorisiertes Fahrzeug? Oder auf das Sternbild ‚Kleiner Wagen‘? Auch der Kontext gibt darüber keinen Aufschluss.

Obwohl im Text kein dezidierter Suchauftrag an den Leser formuliert wird, respektive notwendig für den Leseprozess ist, gelingt es dank der Datenfülle des Internets dennoch, einige Abbildungen ausfindig zu machen, deren Bildunterschriften im literarischen Text verwendet wurden. Ist eine solche Suche erfolgreich, zeigt das Ergebnis erhellende bis kuriose kulturelle, politische und geschichtliche Bezüge zum Kontext des Buches. So lässt sich beispielsweise in *Ausdeutschen* der Verweis auf einen *Spiegel*-Artikel aus dem Jahr 1991 finden und in *Gut laut* der Untertitel eines Kraftwerk-Pressefotos aus Tim Barrs Monografie *Kraftwerk. From Düsseldorf to the Future (With Love)*⁹⁵ (Abb. 2 & 3):

Abb.: Der Mensch ist allergisch gegen das 20. Jahrhundert
Unterzeile: Allergiepazient in den USA (*Ausdeutschen*, S. 109)

Abb.: The robots onstage for the launch of The Man Machine, ironically Florian's doppelgaenger is still holding a flute though the instrument didn't appear on this album (GL, S. 18)

Zusammenfassen lässt sich die Wirkung von Fotografien oder deren Untertiteln in Neumeisters Texten mit Susan Sontag:

Die letzte Weisheit des fotografischen Bildes [und alleinstehender Bildunterschriften] lautet: „Hier ist die Oberfläche. Nun denk darüber nach – oder besser: erfühle, erkenne intuitiv –, was darunter ist, wie eine Realität beschaffen sein muß, die so aussieht.“ Fotos [und Untertitel], die von sich aus nichts erklären können, fordern unwiderstehlich zu Deduktion, Spekulation und Phantastereien auf.⁹⁶

Damit ist dem Umgang mit Abbildungen – ähnlich wie mit Wiederholungen und Listen – kein Bedeutungssystem zugrunde zu legen, sondern ein unkontrolliertes Spiel mit Verweisen auf (visuelle) Kontexte, das die Vielschichtigkeit sowie den Anspruch des literarischen Textes enorm erhöht und aus dem „Vergnügen“⁹⁷ an der Methode selbst gespeist wird.

95 Allianz der Ärzte und der Zellen. In: *Der Spiegel*, 46/1991, S. 288–307, hier S. 303. <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/13491644> (Zugriff am 01.01.2023); Tim Barr: *Kraftwerk. From Düsseldorf to the Future (With Love)*. London: Ebury 1998, o. P.

96 Sontag: *Über Fotografie*, S. 28.

97 Eco: *Die unendliche Liste*, S. 279.



Allergie-Patient in den USA*: „Der Mensch ist allergisch gegen das 20. Jahrhundert“

Abb. 2: Pressefoto aus: *Der Spiegel*, 46/1991, S. 303.

1.2.5 Zwischenfazit

In der Gesamtbetrachtung der Definitionen zeigen sich innerhalb der vier Hauptmethoden zwar Unterschiede, jedoch sind diese in der konkreten Anwendung am Text kaum oder gar nicht voneinander abzugrenzen. Die Ursache ist darauf zurückzuführen, dass entweder der Prozess, der zum sichtbaren Ergebnis geführt hat, nicht mehr nachvollziehbar ist (beispielsweise durch den mentalen Schnitt und das nachbearbeitende, autorintentional-gesteuerte Arrangement) oder dass ein Verfahren gleichzeitig Teil eines anderen Verfahrens sein kann: Die Wiederholung z. B. kann als eigenständige Methode in einem Text identifiziert werden oder als Teil einer Collage, einer Variation oder einer Liste. Auch wäre es möglich, ein Cut-up als Collage zu betiteln. Jedoch ist nicht jede Collage ein Cut-up; ob die Betitelung als Cut-up zutrifft, entscheiden der vorangegangene Arbeitsprozess und die Rolle des Zufalls in diesem Kontext.

Diese genannten Punkte spielen insbesondere für die Analyse von Neumeisters Texten eine Rolle, da alle in den Romanen verwandten Versatzstücke an Typografie und Satzspiegel der Publikationen angeglichen sind. Infolgedessen trägt die ‚vereinheitlichte‘ Textoberfläche ohne „Heterogenitätsmarkierungen“⁹⁸ dazu bei, ohnehin schwer zu identifizierende Schnitttechniken und Arbeitsprozesse noch unsichtbarer werden zu lassen. Die Akzentuierung des Sampling-Begriffs,

98 Fahrer: *Cut-up*, S. 133.



The robots onstage for the launch of *The Man Machine*, ironically Florian's doppelgänger is still holding a flute though the instrument didn't appear on this album (Ebet Roberts)

Abb. 3: Der in *Gut laut* vermerkte Abbildungstertitel entstammt einem Kraftwerk-Pressefoto.

welche insbesondere in der Sekundärliteratur zu *Gut laut* auffällt, ist in diesem Zusammenhang kritisch zu hinterfragen: Werden die aneinander geschnittenen Textteile in *Gut laut* lediglich als Samples bezeichnet, weil der gemeinsame Nenner von Verfahren und Romaninhalt die Musik ist? Oder liegt der Schnittfokus tatsächlich primär auf dem Spiel mit Sprachklängen und -rhythmen, was das literarische Sampeln von anderen Schnitttechniken abgrenzt? Die Unterscheidung, ob es sich bei einer Textstelle um eine ‚allgemeinere‘ Collage handelt oder um das spezifischere Sample, lässt sich erst nach einer eingehenderen Analyse vornehmen. Angesichts der großen Anzahl an Textelementen, die Neumeister miteinander kombiniert und die somit im Detail zu untersuchen wären, liegt der überbordende Aufwand auf der Hand.

Als Konsequenz der vorangegangenen Erkenntnisse muss danach gefragt werden, inwiefern die Unterscheidung der definierten Verfahren für eine Textanalyse

und das Erkenntnisziel, das diese verfolgt, zweckmäßig ist. Sinnvoll erscheint vielmehr die Verwendung von Oberbegriffen, die je nach Analyseziel weiter zu differenzieren wären. Diese zusammenfassende Herangehensweise verstärkt und untermauert den bereits zu Kapitelbeginn vorgenommenen Vorschlag, alle Schnitttechniken unter dem Begriff der Collage mitzudenken. Obwohl dieser Vorschlag zunächst aus der Ungenauigkeit bzw. Unterschiedlichkeit der Begriffsverwendung in der Forschungsliteratur resultierte, so erweist er sich nun als produktiv für die übersichtliche Kategorisierung von Neumeisters Textverfahren. Eine ‚Feinjustierung‘, das bedeutet die Einordnung einer Textstelle in eine Unterkategorie der Schnitttechniken, soll nur dann erfolgen, wenn Aufwand und Erkenntnisgewinn im Verhältnis zueinander stehen. Somit ergibt sich die in Tabelle 1 zusammengefasste Übersicht der poetischen Verfahren, die als Analyseschema eingesetzt werden kann.

Forschungsziel 1, die Andreas Neumeister zugeschriebenen poetischen Verfahren zu definieren, zu bündeln und in einer Übersicht zu erfassen, wurde mit Kapitel 1.2 somit erreicht. Im Anschluss an diese eingehende Betrachtung von Neumeisters poetischer Schreibpraxis, rückt nun die Rolle des Lesers seiner Texte in den Mittelpunkt. Die fehlenden Sinnzusammenhänge und die aus dem Buch heraus verweisenden Textstücke, die durch die literarischen Verfahren produziert werden, überfordern dezidiert. Wie der Leser mit der Materialfülle der Romane umgehen kann, sollen die Überlegungen des folgenden Kapitels zeigen, um dem in der Einleitung formulierten Forschungsziel 3 näher zu kommen, ein Modell für den ‚idealen Leser‘ von Neumeisters Texten zu entwerfen.

Tabelle 1: Übersicht der poetischen Verfahren

Poetisches Verfahren	Unter-kategorie	Merkmale	Funktion
Collage	Montage, Sampling, Cut-up, Fold-in,	Aussuchen, Schneiden, Mischen und Zusammenfügen von bereits existierendem Ton-, Text- und/oder Bildmaterial in Textform, Akausalität	Auflösung/ Infragestellung konventioneller Kontexte / Systemgrenzen, Generierung neuer Kontexte, produktive Weiterverarbeitung der Realität, besonders große Deutungsoffenheit
Wiederholung	Variation, Serie	Repetitionen mit und ohne Veränderungen auf Wort und / oder Satzebene	Aufmerksamkeit / Irritation stiften, Störung von gewohntem Rezeptionsverhalten, Grenzüberschreitung, Bedeutungsverschiebung
Archivierung	--	Textfokus auf der Nennung kultureller Inhalte	Konservierung und Transformation kultureller Inhalte in Text
Liste	--	Aneinandergereihte Nennungen verschiedenster Inhalte, häufig untereinander und damit optisch abgesetzt	(Neu-)Ordnen, Hierarchisieren oder Hierarchien aufbrechen, Generierung neuer Kontexte, Stiftung von Aufmerksamkeit / Irritation, Vergnügen
Abbildung	--	Abbildungsuntertitel (meist mit „Abb.“ oder „Fig.“ gekennzeichnet) ohne Abbildung	Entschärfung/ Filterung der Wirklichkeit, Reflexion des (Nicht-)Geschehenen, Fokussierung auf das Medium Text

1.3 ‚Faule‘ Texte und fleißige Leser – Vorüberlegungen zur Leserrolle

Mit seinen collagenartigen Romanen gelingt es Neumeister Lesegewohnheiten zu stören und so – idealerweise – den oft passiven Lesefluss in ein aktives Lesen umzuwandeln. Die zunächst willkürlich erscheinende Hintereinanderschaltung von Textfetzen und von Themensprüngen fordert ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit. So entsteht für den Leser möglicherweise der Eindruck einer Reizüberflutung, was als Problem oder aber als Potenzial der Texte zu klassifizieren ist.

Es gilt nun herauszuarbeiten, inwiefern sich die Rezeption von Neumeisters Texten von dem Gros der Textsorte Roman abhebt. Dass etablierte Methoden bei der Interpretation im Hinblick auf den in Rede stehenden Autor oftmals an ihre Grenzen stoßen, lässt sich mit zwei Textmerkmalen begründen: zum einen mit den äußerst vagen Vernetzungen der einzelnen Wörter bzw. Informationen, die sich zumeist nicht direkt im Text befinden, sondern auf Zusammenhänge außerhalb des Textes verweisen. Zum anderen lassen sich insbesondere Erzähler und Zeit nicht eindeutig in bestehende Kategorien einordnen, da diese im Text als Sonderformen konstruiert sind. So ist zwar ein Erzähler vorhanden, dieser tritt aber nicht als eine psychologisch beschreibbare Figur in Erscheinung, sondern als den Text zusammenhaltendes ‚Artikulationsmedium‘. Infolge dieser Vagheiten kann auch die Zeitstruktur nicht eindeutig erfasst werden, wie in den Analysen detaillierter aufzuzeigen sein wird. Aus diesem Grund fokussieren sich die nun folgenden Reflexionen zur Rezeption auf das Charakteristikum von Neumeisters Texten: die überaus ausgeprägte Verweisstruktur.

Existieren zwar in allen literarischen Texten zahlreiche intertextuelle bzw. intermediale Verweise, so hebt sich die Intensität der Verweisstruktur in Neumeisters Texten jedoch von genrekonformeren Varianten ab und führt dazu, dass seine Romane im Leseprozess – trotz inhaltlicher wie sprachlicher Zugänglichkeit – wenig kohärent erscheinen und große Leerstellen beinhalten. Sie sind folglich leicht zu lesen, aber schwer zu verstehen.

Was hier nun wie eine literaturwissenschaftliche Binsenweisheit klingt, ist essenziell, um die folgenden Ausführungen zu stützen und besonders, um die Leerstellen in Neumeisters Romanen von denjenigen anderer Romane abzugrenzen. Die Vorüberlegungen zur Leserrolle dienen mithin nicht der Feststellung, dass Neumeisters Texte in besonders hohem Maße Leerstellen beinhalten (dies trifft auch auf andere fragmentarische Texte zu), sondern vielmehr dazu, eine Strategie zu erarbeiten, wie diese Texte gelesen und gedeutet werden können.

Die Forschung hat sich bereits vielfach mit dem Phänomen komplexer Texte auseinandergesetzt⁹⁹ – in verschiedenen Kontexten, mit verschiedenen Forschungszielen und mit dem Ergebnis, dass sich den in Rede stehenden Texten jeweils mit spezifischen Methoden genähert werden kann. Keine dieser entwickelten Analysemethoden, wenngleich auf umfangreicher literaturtheoretischer Expertise basierend, hat sich in der Literaturwissenschaft durchsetzen können. Ob dies aufgrund mangelnder oder überbordender Differenziertheit der Theoreme geschah, kann nicht abschließend beantwortet werden, interessanterweise besitzen diese Forschungsarbeiten jedoch oftmals einen gemeinsamen Nenner: Sie greifen in ihren Überlegungen auf ähnliche, ‚klassische‘ Theoretiker der Literaturwissenschaft zurück – wie Roland Barthes oder Umberto Eco – und entwickeln von diesen ausgehend ihre jeweils eigenen Text- oder Lesestrategien. Nachfolgend werden einige dieser probaten Ansätze aktiver Textrezeption als Vorüberlegungen einer anschließend näher zu beschreibenden Leserrolle skizziert und zusammengefasst. Ausgangspunkt der theoretischen Bezüge ist die Klassifizierung von Neumeisters Romanen als leicht zu lesende, aber unter Umständen schwer zu verstehende Literatur mit zahlreichen Leerstellen.

1.3.1 Lesbare, schreibbare und produzierbare Texte

Der Begriff der Lesbarkeit von Texten stammt von Roland Barthes. In *Die Lust am Text*, erstmalig 1973 veröffentlicht,¹⁰⁰ unterscheidet er diese von schreibbaren Texten. Lesbare Texte sind demnach weitgehend geschlossen – respektive kohärent und verständlich –, stellen keine Ansprüche an den Rezipienten und der Rezipient stellt keine an den Text, er nimmt seine Inhalte ohne Infragestellung auf. Schreibbare Texte hingegen animieren den Leser stets zur Mit- oder Neukonstruktion seiner Bedeutung und sind somit als offen zu betrachten. John Fiske beschreibt die aktive Mitarbeit des Lesers sogar als notwendig, damit der Text für den Rezipienten überhaupt eine Sinnzuschreibung erfahren kann.¹⁰¹ Fiske entwickelt die vorgenommene Unterteilung von Barthes weiter im Hinblick auf populäre Texte, denn ihm zufolge sei ein populärer Text zwar schreibbar, aber nicht schwer zu lesen und wird demgemäß zur Mischform. Diese Kategorie nennt er produzierbare Texte (producerly).¹⁰² Sie sei nötig, um Barthes

99 Die informationsgeladenen und/oder fragmentarischen Texte, von denen nun die Rede sein wird, erhalten in der Sekundärliteratur zahlreiche Namen wie offene, dichte, enzyklopädische, rhizomartige, verlinkte bzw. verknüpfte Texte, die hier synonym verwendet werden.

100 Roland Barthes: *Die Lust am Text*, aus d. Franz. v. Ottmar Ette. Berlin: Suhrkamp 2010.

101 Vgl. John Fiske: *Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur* (1989). In: Charis Goer / Stefan Greif / Christoph Jacke (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Pop.* Stuttgart: Reclam 2013, S. 169–181, hier S. 169.

102 Vgl. ebd., S. 169–170.

Annahme zu widerlegen, dass ein lesbare Text eher zugänglich und damit populärer sei, während „der schwerer zu erfassende, avantgardistische, [...] nur eine Minderheit“¹⁰³ anspreche. Populäre Texte haben offene Grenzen, fließen ineinander und ins Alltagsleben über. Weder Ästhetik und Alltag werden (wie in der Hochkultur) voneinander getrennt, noch soll zwischen Text und Leben unterschieden werden. Letztlich erfordert der produzierbare Text nichts zwingend, bietet aber offene Bedeutungsräume an, die ohne Vorgabe oder Regelwerk vom Leser gefüllt werden können.

Er [der produzierbare Text] überlässt sich, wie widerwillig auch immer, den Verwundbarkeiten, Grenzen und Schwächen seiner bevorzugten Lesart. Er beinhaltet – während er versucht, diese zu unterdrücken – Stimmen, die denjenigen, die er favorisiert, widersprechen. Er hat lose Enden, die sich seiner Kontrolle entziehen, sein Bedeutungspotential übertrifft seine eigene Fähigkeit, dieses zu disziplinieren, seine Lücken sind groß genug, um ganze neue Texte in diesen entstehen zu lassen – er befindet sich, im urreichsten Sinne des Wortes, jenseits seiner eigenen Kontrolle.¹⁰⁴

Das, was Fiske als „Lücken“ oder „Bedeutungspotentiale“ designiert, erinnert an Wolfgang Iser's Leerstellen, die einer genaueren terminologischen Abgrenzung bedürfen.

1.3.2 Leerstellen

Wolfgang Iser ist einer der wichtigsten und populärsten Vertreter der Rezeptionsästhetik. Als Mitglied der Konstanzer Schule führt er die bis heute zentralen Termini der Leerstelle und des impliziten Lesers ein und spricht mit der Hinwendung vom Text auf die Rolle des Lesers von einem Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft.¹⁰⁵ Obgleich Iser's Konzepte unbestritten zu den literaturtheoretischen Grundlagen zählen, hält sich dennoch die Kritik, dass Iser dem Leser zwar eine wichtige Position zuweise, diesen selbst aber nicht dezidiert untersuche. Dadurch manifestiere sich eine „Entontologisierung“¹⁰⁶ des Lesers. Der Literaturwissenschaftler Marcus Willand verteidigt den Rezeptionsästhetiker dahingehend, dass der Konzeptentwurf eines ‚realen‘ Lesers zwar nicht konkret als Forschungsvorhaben Iser's formuliert wurde. Abschließend muss er

103 Ebd., S. 174.

104 Ebd., S. 175.

105 Vgl. Marcus Willand: *Lesermodelle und Lesetheorien. Historische und systematische Perspektiven*. Berlin: de Gruyter 2014, S. 13.

106 Vgl. ebd., S. 11–12.

jedoch eingestehen, dass primär die Terminologie Iser geblieben sei und sich letztlich kein „nennenswerter theoretischer Progress“¹⁰⁷ ausmachen ließe. Die Leerstelle sowie der implizite Leser bilden den Dreh- und Angelpunkt der Text-Leser-Kommunikation. Die Textstrategie literarischer Texte besteht – im Gegensatz zu nicht-fiktionalen Texten – darin, Unbestimmtheitsstellen zu schaffen, sodass Deutungsoffenheiten erzeugt werden. Nicht-fiktionale Texte verfolgen hingegen die Textstrategie, möglichst wenige Leerstellen entstehen zu lassen. Zentral ist dabei, dass Leerstellen laut Iser nicht mit *bestimmten* Inhalten gefüllt werden sollen, sondern durch das *individuelle* Vorwissen des Lesers, weswegen eine Vielzahl von möglichen Deutungen erst auf diese Weise entstehen kann. Leerstellen sind somit keine „Bestimmungslücken“, sondern „Besetzbarkeit[en] einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers“.¹⁰⁸ Individuelle Einstellungen und Erwartungen des Lesers sind mithin essenziell, da literarische Texte erst mittels dieser ausgestaltet werden.¹⁰⁹ „Leerstellen sind damit für Iser immer dort gegeben, wo der Leser über die Durchbrechung der Anschließbarkeit zur aktiven Mitarbeit bei der Konstituierung des Textsinns veranlaßt wird.“¹¹⁰

Hierbei wird das Problem evident, dass Iser mit Bezug auf den empirischen Leser arbeitet und damit individuelle mentale Vorgänge erklären muss, was die Kompetenz der Literaturwissenschaften übersteigt. Daher können Iser's Überlegungen zwar wichtige Ansätze für Interpretationsvorgänge liefern, die durch das kommunikative Verhältnis von Text und Leser entstehen, eine Modellbildung ist allerdings nicht möglich. Aufgrund dieser Problematik stellt sich die Frage, ob eine solche Notwendigkeit überhaupt besteht oder ob es unter Umständen nicht produktiver wäre, den Schwerpunkt auf die Individualität des Text-Leser-Verhältnisses zu legen. Inwiefern dies innerhalb eines wissenschaftlichen Rahmens gelingen kann, erläutert Umberto Eco in seiner Poetik des offenen Kunstwerks.

107 Vgl. Willand: *Lesermodelle und Lesertheorien*, S. 13.

108 Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 284.

109 Vgl. Wolfgang Iser: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive. In: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink 1994, S. 253–276, hier S. 264; Doris Pany: *Wirkungsästhetische Modelle. Wolfgang Iser und Roland Barthes im Vergleich*. Erlangen: Palm & Enke 2000, S. 66.

110 Pany: *Wirkungsästhetische Modelle*, S. 60.

1.3.3 Der ‚faule Text‘

Es muß vermieden werden, daß ein einziger Sinn sich aufdrängt: der leere Raum um das Wort herum, das Spiel mit der Typographie, die räumliche Komposition des Textes tragen dazu bei, dem Wort eine Aura des Unbestimmten zu verleihen und es auf tausend verschiedene Dinge hindeuten zu lassen.¹¹¹

Der Autor, Medienwissenschaftler und Semiotiker Umberto Eco entwirft mit seiner Monografie *Das offene Kunstwerk* einen interdisziplinären Deutungsansatz ästhetischer Produkte aus Kunst, Musik und Literatur, der mit Konsequenz und Evidenz den Rezipienten ins Zentrum der Interpretation rückt. Er macht ihn somit zum essenziellen Bestandteil des Schaffensprozesses, denn erst durch die Mitarbeit des Rezipienten ließen sich laut Eco (Kunst-)Werke vollenden.¹¹² Damit opponiert der Semiotiker zugleich gegen die okzidentale Überhöhung des Autors, durch die das ästhetische Produkt automatisch eine Abwertung erfährt.

Wie lässt sich der Begriff der Offenheit eines Kunstwerks bzw. eines Textes definieren? Laut Eco ist die Form, also der vollendete Text als Ausgangspunkt des Deutungsprozesses, an sich *geschlossen*, die Interpretation selbst jedoch *offen*: Jeder Leser trägt aufgrund seiner Lesart, welche durch individuelles Vor- und Weltwissen geprägt ist, zur Hervorbringung des Kunstwerks bei, da er seine Erfahrungen an einen durch das Werk festgesetzten Rahmen heranträgt und damit dessen vielfältige Deutungsmöglichkeiten aufzeigt und aktualisiert.¹¹³ Der Begriff des ‚Rahmens‘ verweist dabei auf den wichtigen Aspekt, dass Interpretationen, die sich innerhalb dieser geschlossenen Form vollziehen, niemals willkürlich sein können, sondern indirekt der Kontrolle des Autors unterliegen. Beispielhaft dafür hebt Eco die Literatur der Moderne (insbesondere Franz Kafka, Bertolt Brecht und James Joyce) hervor. Aufgrund des hohen Symbolgehalts und Unbestimmtheitsgrads fehle es diesen Texten an Orientierungszentren, die einzig durch den Rezipienten geschaffen werden können und auch sollen. Eco spricht dabei von einer bewusst eingesetzten „Poetik des Andeutens“¹¹⁴ der Autoren, die sich in einer großen Offenheit des literarischen Textes manifestiert und

111 Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 37.

112 Vgl. ebd., S. 29. Umberto Eco bezieht seine Theorie gleichermaßen auf Kunst, Musik und Literatur und erläutert die Poetik ausführlich mit treffenden Beispielen aller drei Künste. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich jedoch primär auf die Literatur.

113 Vgl. ebd., S. 29–31.

114 Ebd., S. 37.

einen weiten Spielraum für den Interpreten eröffnet, jedoch vermittelt der vom Autor begrenzten Form nicht beliebig gedeutet werden kann:

[I]n den ausdrücklich auf das Andeuten gegründeten dichterischen Werken aber möchte der Text bewußt die persönliche Welt des Lesers so anregen, daß er aus der Tiefe seiner Innerlichkeit eine über geheimnisvolle Konsonanzen zustande kommende Antwort zieht. Jenseits der metaphysischen Intentionen oder der präziösen und dekadenten Geisteshaltung, die derartigen Poetiken zugrunde liegt, enthüllt hier der Mechanismus der ästhetischen Rezeption eben diese Art von ‚Offenheit‘.¹¹⁵

Der Leser kann somit seine Disponibilität steigern, respektive dem Text ‚theoretisch‘ und ‚mental‘ zuarbeiten.¹¹⁶ Er wird infolgedessen an der Erstellung des Werks beteiligt – und zwar „in einem Akt der Kongenialität mit seinem Urheber“.¹¹⁷ Der Rezipient erfährt in Ecos Ästhetiktheorie also nicht nur eine Aufwertung, er wird sogar auf eine Stufe mit dem Künstler bzw. Autor gestellt. Die Beziehung zwischen Leser, Autor und Text bestünde somit ohne Hierarchie. Das Ziel dieser dialektischen Zusammenarbeit von Kunstwerk und Rezipient ist es dabei, nicht einen vollständig ausgedeuteten Text zu liefern, vielmehr ist „das Unbestimmte“ das „gültige[] Ergebnis“ des Interpretationsvorgangs.¹¹⁸ Der anderen Methoden impliziten Ansicht, dass der Sinn im Kunstwerk selbst verborgen sei, wird somit widersprochen und konträr dazu postuliert, dass Bedeutung auch außerhalb des Werks generiert werden könne. Die dadurch begünstigte Offenheit von Kunstwerken bewirkt schließlich, dass sie stets von neuem gedeutet werden und daher ein hohes Maß an Aktualität mitbringen. Ob diese Aktualisierungen plausibel sind, wird sich durch das permanente Aushandeln im Diskurs ausweisen.¹¹⁹

Ecos Theorie beschreibt den vorangegangenen Ausführungen zufolge also keine weitere Methode, die ein explizites Interpretationshandwerkszeug liefert, sondern vielmehr eine bestimmte Rezeptionshaltung, die den Leser ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Insofern lässt sich Ecos Designation als Vordenker der Rezeptionsästhetik nachvollziehen. Obwohl er sich nicht dezidiert der Hermeneutik verschreibt, stellt diese jedoch eine wichtige Basis dar, um den „Prozeß ästhetischer Kommunikation“¹²⁰ gelingen zu lassen.

115 Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 37.

116 Vgl. ebd., S. 41.

117 Ebd., S. 31.

118 Ebd., S. 48.

119 Vgl. ebd., S. 59.

120 Helge Schalk: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 19.

In ebendieser diskursiven und dialektischen Dynamik, die sich im Spiel mit der Mehrdeutigkeit von Kunstwerken manifestiert, ohne dabei feste Regeln zu etablieren, lässt sich der progressive Charakter des *Offenen Kunstwerks* verorten. Offenheit bleibt nach Eco nicht nur eine ‚Eigenschaft‘ von Kunstwerken, sie ist gleichsam ein „Instrument revolutionärer Pädagogik“, das emanzipierte und selbstdenkende Rezipienten benötigt, die dem „faulen Text“¹²¹ einen Sinn zuschreiben.

Pauschal kann zusammengefasst werden: Je offener ein Text, desto literarischer ist er und desto stärker ist die Abhängigkeit von der interpretativen Aktivität des Lesers. Aus dieser Kausalkette lässt sich nun weiter schlussfolgern, dass eine hohe Leseraktivität zwar nicht essenziell für die *Existenz* eines sehr offenen Texts ist, wohl aber für sein *Funktionieren*. Dem Rezipienten lässt die Textstruktur in diesem Fall ausreichend Raum für kreative Deutungsansätze, während geschlossene Texte lediglich eine reproduktive Rezeption zulassen und demzufolge über eine geringere Literarizität verfügen.¹²² In diesem Sinne kann von einer narrativen Kommunikation zwischen Text und Interpreten gesprochen werden, deren Komplexität Fotis Jannidis in seiner Monografie *Figur und Person* konzise darlegt.

1.3.4 Der Modell-Leser

Besonders fruchtbar im Zusammenhang mit der Rolle des Lesers erscheint der von Jannidis weitergedachte Modell-Leser Umberto Ecos.¹²³ Mit Hilfe des Modell-Lesers lässt sich nicht nur die schon im *Offenen Kunstwerk* beschriebene Leserrolle erfassen, sondern auch die andere Seite der dialogischen Text-Leser-Kommunikation: die Textstrategie.

Der Modell-Leser beschreibt zunächst, ähnlich wie Iser und Ingardens Appellstruktur bzw. Leerstelle, eine Art idealen Leser, der nicht direkt erwähnte Informationen eines literarischen Textes zu ergänzen weiß. Ein Beispiel soll dies mit einem Zitat aus *Könnte Köln sein* illustrieren: „Stalins Schwestern. Die Vorstellung vom geselligen Kreis der sieben Schwestern.“ (KKS, S. 167) Der Modell-Leser versteht, dass hier nicht von Stalins vermeintlichen Verwandten die Rede ist, sondern von den sieben Hochhäusern im Zuckerbäckerstil, die der Diktator zur Demonstration seiner Macht in Moskau errichten ließ. Der Modell-Leser muss demzufolge auf Informationen zurückgreifen, die ausschließlich außerhalb des Textes zu finden sind, und die verschiedenen Bedeutungen in ihrem

121 Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 41.

122 Vgl. Schalk: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation*, S. 156–157.

123 Im *Offenen Kunstwerk* selbst benennt Eco den Modell-Leser noch nicht als solchen, die Interpretationsansätze der James-Joyce-Texte stellen jedoch Vorüberlegungen für jenen dar. Vgl. ebd., S. 151.

Kontext korrekt identifizieren. Während Eco nicht explizit zwischen der Kommunikation des Textes (‚Textstrategie‘) einerseits und den Fähigkeiten des Lesers (‚Kompetenzen‘) andererseits unterscheidet bzw. sein Augenmerk eher auf Erstgenannte legt, stellt Jannidis diese Differenzierung besonders heraus.¹²⁴ So wäre in dem oben angeführten Beispiel die Kompetenz des Modell-Lesers das *Wissen*, dass mit den Sieben Schwestern keine menschlichen Lebewesen gemeint sind, und die Textstrategie die *explizite Benennung* der Sieben Schwestern als von Stalin erbaute Moskauer Hochhäuser, obgleich der Text dieses Wissen nicht mitliefert.

Nach der zusammenfassenden Definition von Jannidis ist der Modell-Leser

ein anthropomorphes Konstrukt, das gekennzeichnet ist durch die Kenntnis aller einschlägigen Codes und auch über alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die vom Text erforderten Operationen erfolgreich durchzuführen. [Z]u diesen Kompetenzen [gehört] auch ein Gedächtnis, um das textspezifische Wissen aufbauen zu können, sowie die Fähigkeit, Inferenzen zu bilden. In diesem Sinne ist der Modell-Leser keineswegs ein Textkonstrukt, sondern ein *textbasiertes* Konstrukt.¹²⁵

An dieser Stelle drängt sich die berechtigte Frage auf, warum Jannidis einen Modell-Leser einführt, wenn die Rolle des Lesers bereits ausführlich in Rezeptionsästhetik und -forschung beschrieben wurde. Die Antwort liefert ein zentraler Aspekt, der bei dieser Theoriebildung bisher außer Acht gelassen wurde: die kognitive Leistung des Interpretieren, die eine zentrale Rolle für die Qualität der Interpretation spielt. Aus diesem Grund ist es für Jannidis unabdingbar, diesen Aspekt zum festen Bestandteil einer Literaturtheorie zu machen. Die Problematik dieses Vorhabens lässt sich schnell veranschaulichen: Aus seiner narratologischen Perspektive beschreibt Jannidis zunächst den positiven Effekt, dass die Literaturwissenschaft komplexe Instrumentarien zur Textanalyse bereitstellt und damit überaus detaillierte Aussagen über beispielsweise Figuren oder zeitliche Strukturen getroffen werden können. Die Kehrseite der Medaille wird jedoch deutlich, wenn die Untersuchungsgegenstände ebenso komplex sind wie die Instrumentarien selbst. Tritt dieser Fall ein, wird der Umfang der Informationsmenge schnell ‚unhandlich‘ und ‚überfordernd‘

124 Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 30–31.

125 Ebd., S. 31.

für Literaturwissenschaftler*innen, sodass auf „hermeneutische Strategien“ zurückgegriffen werden muss, die „zwar unverbindlicher sind, aber [...] durchaus bewährt“.¹²⁶

Da die individuellen kognitiven Fähigkeiten, also das jeweilige Vorwissen eines Lesers, Kern der Hermeneutik sind, müssten demzufolge wie bei Iser's empirischem Leser psychologische bzw. mentale Prozesse zum Bestandteil einer Theorie gemacht werden, was die literaturwissenschaftlichen Grenzen übersteigen würde. So fungiert der Modell-Leser an dieser Stelle als Konstrukt, das stets die gleichen Fähigkeiten und Eigenschaften besitzt, nämlich alle für den jeweiligen Text notwendigen, und sich dadurch vom empirischen, psychologischen Leser abgrenzt.

1.4 Prosumierendes Lesen

Die Vorüberlegungen zur Leserrolle haben gezeigt, welche Eigenschaften sowohl die Texte als auch die Leser besitzen müssen, um einen möglichst produktiven Rezeptionsprozess zu initiieren. Ist der Text schreibbar oder gar produzierbar, wird der Leser automatisch am Entstehen des Textes beteiligt. Der produzierbare Text gestaltet sich dabei besonders bedeutungs offen, eröffnet er diverse Deutungspotenziale, die keiner Regelmäßigkeit oder Kontrolle unterliegen. Aufgrund seiner ‚losen Enden‘ und ‚großen Lücken‘ ordnet er sich seiner jeweiligen Lesart unter. Fiske postuliert mit der Formulierung der ‚losen Enden‘ eine Leserrolle, die Bedeutungen nicht ausschließlich innerhalb des vom Text gesetzten Rahmens sucht, sondern unbedingt darüber hinaus geht. Das Geschriebene konstituiert damit keine Interpretationsgrenzen, es skizziert lediglich den flexiblen Rahmen als Ausgangspunkt der Textdeutung.

Diese Offenheit muss, mit Iser und Eco gesprochen, jedoch als Textstrategie angelegt sein, um der Anwendung des individuellen Vorwissens, den Einstellungen und den Erwartungen des Rezipienten Raum zu geben. Im Gegensatz zu Iser bündelt Eco alle Reflexionen zum Leseprozess in der Rolle des Lesers selbst und definiert ihn gewissenmaßen als Schlüsselfigur. Ohne ihn könne das Kunstwerk nicht vollendet werden, was ihn auf eine Stufe mit dem Autor stellt. Wie Fiske sieht Eco den Text als losen Bedeutungsrahmen, der interpretatorischer Willkür entgegenwirkt. Die einzig existente ‚Maßregelung‘ des Rezipienten würde indirekt im Diskurs stattfinden, wo Deutungen zwar nicht aktiv ausgeschlossen, aber plausiblere favorisiert werden.

126 Ebd., S. 17–18.

Die aktive Leserrolle verlangt zusammenfassend also erstens die Integration individueller Herangehensweisen und Standpunkte, welche schließlich die Orientierungszentren des Textes bilden, zweitens eine Recherche, die sich über die Textgrenzen hinaus erstreckt, um Deutungspotenziale auszuschöpfen sowie drittens die Akzeptanz von Mehr- bzw. Uneindeutigkeiten, die aufgrund der Unabgeschlossenheit von Texten stets bestehen bleiben.

Es erscheint wenig einträglich, aus den gewonnenen Erkenntnissen, die einen (idealerweise) individuell agierenden und damit unberechenbaren Leser in den Fokus rücken, eine systematische ‚Rezeptionsanleitung‘ zu entwerfen. Dem Beispiel Ecos folgend, soll die Definition der Leserrolle vielmehr eine bestimmte *Rezeptionshaltung* evozieren und die Emanzipation des Lesers vom Text befördern. In der wissenschaftlichen Argumentation dient Jannidis’ Modell-Leser dazu, den Bezug auf individuelle psychologische Prozesse respektive auf die kognitive Leistung des Interpreten zu vermeiden und von einer Art ‚allwissendem Leser‘ auszugehen, der aufgrund seiner Kompetenzen alle Bedeutungsräume des zu analysierenden Textes zu füllen vermag.

Aus diesem Resümee der vorangegangenen Kapitel 1.3.1 bis 1.3.3 lässt sich der ideale Leser für Andreas Neumeisters Texte ableiten: Seine Texte geben dem Leser nur wenige Informationen, die zur Bildung von Kohärenz und logischen inhaltlichen Schlussfolgerungen nötig wären und sind damit produzierbar. So bleiben zahlreiche Uneindeutigkeiten und Leerstellen seiner Romane bestehen. Letztgenannte können aus diesem Grund als sehr offene Texte klassifiziert werden. Neumeisters ‚Poetik des Andeutens‘ besteht dabei weniger aus dem Gebrauch von Symbolen als vielmehr aus Sindekonstruktionen und dem Spiel mit (Wort-)Bedeutungen. Ein Beispiel dafür ist die häufige Verwendung von Wortwitzen und Kalauern, ähnlich wie in James Joyces’ *Finnegans Wake* (1939).

Der ideale Leser nimmt nun diese großen Informationslücken als kreatives Potenzial des Textes wahr und beginnt mit der Deutung des Ungesagten und Nichtvorhandenen. Umberto Eco fasst an Joyces’ Beispiel treffend zusammen, was der Modell-Leser eines solch offenen Textes leisten muss: „*Finnegans Wake* erwartet also einen idealen Leser, der sehr viel Zeit zur Verfügung hat, mit großem Assoziationsvermögen ausgestattet ist, dessen Enzyklopädie fließende Grenzen hat – keineswegs also *irgendeinen* Leser.“¹²⁷ Darüber hinaus muss er über ein

127 Umberto Eco: *Lector in fabula*, aus d. Ital. v. Heinz-Georg Held. München: Hanser 1987, S. 72 (Herv. i. Orig.).

hohes Sprachniveau verfügen, Unmengen von Bezügen herstellen und somit eine „größtmögliche Anzahl [...] sich überlagernde[r] Lektüren zur gleichen Zeit [...] erfassen“.¹²⁸

In terminologischer Anlehnung an die Informatik ist das, was für den Leser vom Text sichtbar bzw. lesbar ist, nur die nutzerfreundliche Oberfläche, die aufgrund des vereinfachten visuellen Erscheinungsbildes dazu verführt, den Text als leicht rezipierbar einzustufen und ihn damit möglicherweise zu unterschätzen. Unter der Oberfläche kommen die eigentlichen, komplexen Prozesse zum Vorschein, die bei Neumeister beispielsweise aus der Integration medialer Verfahren in den literarischen Text bestehen. Bleibt es bei einer oberflächlichen Rezeption, können zahlreiche Verweise nicht decodiert werden. Obwohl das Geschriebene auf typografischer Ebene weitgehend Homogenität suggeriert, stellten sich seine Texte nach eingehender Analyse als Hybride heraus, als „intermediale Schnittstelle[n]“.¹²⁹ Hinterlegte, aber nicht optisch hervorgehobene Verweise auf weiterführende Kontexte, die im Folgenden als ‚Links‘ bezeichnet werden, deuten auf Bilder und andere mediale Darstellungsformen hin oder zitieren diese und lassen den Text zu einem ‚Hypertext‘ oder ‚Hypermedia‘ im übertragenen Sinne werden. Die lineare Textstruktur wird somit in eine multilineare transformiert. Im Rückblick ist ein Lektüreverlauf zwar immer „linear strukturiert“, allerdings ist

der Weg, der zu [diesem] geführt hat, ein Lektürepfad voller Abschweifungen. Wie Fuss- oder Endnoten unterbrechen die *Hypertext-Links* den linearen Lesefluss und entführen den Leser zu anderen Textstellen, die sich jedoch nicht mehr innerhalb eines Textes befinden, sondern auf viele andere ‚äusserliche‘ Texte verweisen. Der Verweis auf diese Texte, genauer: die Adressierung an diese Texte, ist der *Link*. *Links* eröffnen dabei nicht nur den Raum für Abschweifungen, sondern auch für Verweise, die das Ziel haben, Verbindungen herzustellen.¹³⁰

Insofern ist das Darstellungsmittel eines Romans nicht nur in der geschriebenen Sprache zu sehen, wie der Medienwissenschaftler Reiner Matzker unterstellt.¹³¹ Vielmehr tritt ein literarisches Werk als „geschlossenes System“ auf (im Sinne von

128 Ebd.

129 Weingart: In / Out, S. 228.

130 Uwe Wirth: Die Schnittstellen zwischen Riss und Sprung. Vom herausgerissenen Manuskript zum Hypertext-Link. In: Sigrid Schade / Thomas Sieber / Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *SchnittStellen*. Basel: Schwabe 2005, S. 87–96, hier S. 88 (Herv. i. Orig.).

131 Vgl. Reiner Matzker: *Ästhetik der Medialität. Zur Vermittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien*. Reinbek: Rowohlt 2008, S. 16.

bedrucktem Papier zwischen zwei Buchdeckeln), „das sich in ein offenes ausbreitet“¹³²: Die lineare Struktur muss aufgrund medialer Bezüge aus dem Text heraus kapitulieren.¹³³ Nicht allein das lineare Lesen verschafft automatisch einen Zugang zum Inhalt, vielmehr müssen sich sowohl das Leseverhalten anpassen (beispielsweise durch über den Text hinausgehende Recherchen) und die Haltung des Lesers zum Text. Andersfalls bleibt der Rezipient ein Außenstehender, welchem sich der Sinn des Niedergeschriebenen kaum erschließt.

Hubert Winkels exemplifiziert in seinem Aufsatz „Vom Buch zum Hypertext und zurück“ bereits, dass der Leser selbst zum „operativen Teil der Informationskopplungen“¹³⁴ wird. Folglich gestaltet er durch seine Recherchen und Linkverfolgungen seinen Text in Quantität und Qualität mit. Ein Roman dient somit auch bei Winkels lediglich als Referenzrahmen. Für den Literaturkritiker ist es in dieser Hinsicht nur eine Frage der Zeit, wann sich die „starre“ Sender-Empfänger-Relation auflöst, um einer „intervenierenden, mitspielenden, mitkonstruierenden“ zu weichen.¹³⁵ Aus einem vermeintlich oberflächlichen, da sprachlich reduzierten, Inhalt entsteht in der Folge ein informationsgeladenes Textnetz – wie bei Neumeister. Seine zahlreichen Verweise als Hyperlinks zu deklarieren, erweist sich in vielerlei Hinsicht als fruchtbare Analogie, wie die Analysen zeigen sollen.

Annina Klappert hat dies mit ihrer Monografie *Die Perspektiven von Link und Lücke* in Jean Pauls Texten bereits erprobt und die Konsequenzen der hypertextuellen Struktur für den Leser untersucht.¹³⁶ Sie arbeitet zwei mögliche Lesarten für diese dichten Textgewebe heraus und nennt sie ‚Link‘ und ‚Lücke‘.

Die erste Lesart, das ‚Lesen auf Links‘, bedeutet demnach, dass der Leser den möglichen Verknüpfungen, die der Text anbietet, folgt und über diese Lesewege Sinn konstruiert. Dazu sind drei Aspekte von zentraler Bedeutung: Erstens, dass der Text durch seine Schreibweise die inhaltlichen Verknüpfungen anbietet, zweitens, dass die Lektürewise des Rezipienten sich an den möglichen Lesewegen orientiert, und drittens, dass der Leser den Text ‚positiv‘ wertet (nämlich als kreativ, innovativ, plural, modern oder aktiv).

132 Henry Sussmann: Vier Punkte über das Schicksal des Zitats im Zeitalter seiner virtuellen Realität. In: Martin Roussel (Hrsg.): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*. München: Fink 2012, S. 197–208, hier S. 199.

133 Vgl. ebd.

134 Hubert Winkels: Vom Buch zum Hypertext und zurück. Thomas Hettches testende Texte. In: Christian Döring (Hrsg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 215–233, hier S. 219.

135 Ebd.

136 Vgl. Annina Klappert: *Die Perspektiven von Link und Lücke. Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte*. Bielefeld: Aisthesis 2006.

Der zweiten Lesart, dem ‚Lesen auf Lücke‘, geht eine negative Bewertung des Textes voraus. Ihm werden von einem skeptischen Leser Regellosigkeit, Maßlosigkeit und Willkür attribuiert. Die Lesestrategie äußert sich demzufolge in einem ‚Überlesen‘ der Lücken, um so zumindest auf der Oberfläche die Lesbarkeit des Textes zu erhöhen. Dem Lesen auf Lücke wird damit allerdings der Grund der Verlinkungen eines solchen Textes entgehen, den Klappert mit Jean Paul darin vermutet, den Leser auf ein viel größeres und mögliches „Seh-Universum“¹³⁷ hinzuweisen, wie dies Hypertexte ebenfalls tun. Auch bei Klappert spielt infolgedessen das individuelle Leseverhalten bzw., rekurrierend auf Barthes, die ‚Lust am Text‘ eine zentrale Rolle für den Interpretationsprozess.¹³⁸

Zwar können gedruckte Hyperlinks nicht mit ihrem programmierten Äquivalent im World Wide Web gleichgesetzt werden, weshalb sie auch als „Quasi-Hypertexte“¹³⁹ betitelt werden, das Resultat bleibt dennoch das gleiche: Das literarische Prinzip der Linearität kann unter der Verwendung von Hyperlinks nicht fortbestehen und muss gebrochen werden.¹⁴⁰ Das Aufbrechen wiederum basiert auf assoziativ gesteuerten Rezeptionsvorgängen, da es dem Leser sowohl im Internet als auch im gedruckten Text unmöglich ist, allen Verweisen zu folgen. Gedruckte Hypertexte werden in Form von diskursiven Sprüngen oder als Brüche erkennbar.¹⁴¹

Obwohl der fertige Text also einen groben Referenzrahmen bildet, bedeutet dies nicht, dass er starr und unverformbar ist. Primär die Rezeptionshaltung verleiht ihm Dynamik und Bewegung, ohne seine generelle Konsistenz zu verändern. Der Umgang des Lesers mit dem Text gleicht – metaphorisch gesehen – dem Arbeiten mit Knetmasse: Weder Menge noch Gewicht, noch Beschaffenheit, noch Farbe ändern sich beim Modellieren, wohl aber sind Form, Perspektive sowie der Schwerpunkt des Produkts nahezu unbegrenzt veränderbar und jeder Künstler hinterlässt unweigerlich seinen Fingerabdruck im Material.

Ebenso unkontrollierbar wie der Ablauf und die Richtung des verzweigten Rezeptionsprozesses stellt sich dessen Abschluss dar. Wann ist der prinzipiell unendliche hypertextuelle Leseweg ‚zu Ende‘? Erneut kann hier ausschließlich auf die Subjektivität verwiesen werden: Der Leseweg endet, wenn der Leser die Lust verliert oder „Desorientierung“ eine zu starke Überforderung auslöst:

137 Ebd., S. 502.

138 Vgl. Barthes: *Die Lust am Text*.

139 Wirth: Die Schnittstellen zwischen Riss und Sprung, S. 90.

140 Vgl. ebd., S. 91.

141 Vgl. ebd.

Doch gerade wegen seiner Netzstruktur wird es schwierig, Entwicklungen zu schildern und beim Leser Spannung zu erzeugen. [...] werden Zusammenhänge auf Dauer versteckt, kommt es zu einer interpretativen Desorientierung [...]. Dem Leser vergeht die Lust am Hypertext, wenn die diskursiven Sprünge und Widersprüche nicht mehr interpretativ nachzuvollziehen sind.¹⁴²

Wie groß das Netz der Verweise bei Neumeister ist, hat Kapitel 1.2 zu den poetischen Schnittmengen gezeigt. Die Links werden demnach einerseits durch die Verwendung dieser verschiedenen poetologischen Methoden gesetzt, andererseits durch thematische Stichwörter, die bewirken, dass der Rezipient vom linearen Lesefluss abweicht, oder – nach Klappert zusammengefasst – den Links folgt und Umwege in Kauf nimmt, um Lücken zu schließen und Sinn zu konstruieren.

Obwohl sich die jeweiligen Charakteristiken der Links unterscheiden und sie mal aus Cut-ups entstehen, mal aus Wiederholungen oder Abbildungsunterschriften – ihre Wirkung besteht unentwegt darin, konventionelle Ordnungen dekonstruieren oder anzuzweifeln. Stets werden intendiert Systemgrenzen verwischt bzw. unkenntlich gemacht, um Eindeutigkeit zu vermeiden und den Leser zum Umdenken zu animieren. Neumeisters hypertextuelle Schreibpraxis ist ein ständiger Appell an die Polysemie, eine Aufforderung zur Infragestellung des Offensichtlichen, die überraschende und neue Perspektiven auf Wahrscheinliches oder Bewährtes ermöglicht. Die Integration zahlreicher medialer Formate und Methoden in seinen Texten ist daher kein Zitat oberflächlicher Konsumkultur, sondern ein Postulat neuartiger und vielschichtiger Rezeptionsmethoden. Ob verborgene Informationen unter der Oberfläche abgerufen werden oder nicht, hängt allein vom Rezipienten und seiner Disponibilität ab. Respektive entscheidet derselbe, wie komplex, synergetisch und subversiv der gelesene Text wird. Infolgedessen entwickelt sich der Leser zum Mitgestalter, nicht nur des gedruckten Textes, sondern ebenso von Tönen, Bildern und Oberflächen.

Der literarische Text muss, um der umfangreichen Partizipation des Rezipienten gerecht zu werden, vielmehr als *Text 2.0* bezeichnet werden. Abgeleitet vom Terminus ‚Web 2.0‘ bedeutet dies, dass das Produkt (die Website oder der Text) vom Rezipienten mitgestaltet werden muss, um seinen Sinn zu erfüllen. Im Internet steht den Nutzern zum ‚Befüllen‘ meist eine Art Maske bzw. ein Profil zur Verfügung, dessen Inhalte individuell gestaltbar sind. Besonders prominente Beispiele

142 Uwe Wirth: Literatur im Internet. Oder: Wen kümmert's, wer liest? In: Stefan Münker / Alexander Roesler (Hrsg.): *Mythos Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 319–337, hier S. 334.

der Web-2.0-Anwendungen sind Facebook oder Ebay. Facebook-Profile sind stets nach dem gleichen Prinzip aufgebaut und erhalten erst ihre Aussagekraft, wenn eine Person diese ‚Rahmen‘ mit eigenen Inhalten füllt. Andernfalls bliebe es lediglich eine leere Hülle. Ebenso verhält es sich mit der Rezeptionshaltung, die Andreas Neumeisters offene Texte verlangen. Der Text als Rahmen ist – ähnlich einem offenen Profil – gesetzt, die Lücken fordern zum Auffüllen auf. Dabei existiert nicht nur *ein* möglicher Inhalt für eine Lücke, sondern eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten. Wie der Nutzer des Web 2.0 konsumiert der Leser nicht ausschließlich, er produziert gleichermaßen und wird infolgedessen zum Prosumenten bzw. *prosumer*.

Der Schöpfer des bereits 1980 entstandenen Neologismus ist der Futurologe Alvin Toffler, der sich in seiner Forschung vor allem mit dem gesellschaftlichen Wandel durch die Digitalisierung auseinandersetzt.¹⁴³ In *The Third Wave* sagt er voraus, was besonders in den letzten Jahren immer mehr zur Realität geworden ist: Die Grenzen von Produktion und Konsum lösen sich auf, da die Konsumierenden aufgrund neuer Web-, Kommunikations- und Verkaufskulturen vermehrt zur Partizipation und Mitgestaltung aufgefordert werden.¹⁴⁴ Hellmann spricht sogar von einem neuen Zeitalter der Partizipation,¹⁴⁵ das weit über die bereits bekannten *Do-it-yourself*-Konzepte hinausgeht und das bis heute nicht an Wirkmacht verloren hat.

Zentrale Merkmale des Prosumierens sind die unmittelbare, selbstbestimmte Einflussnahme und die Involviertheit der Konsumierenden in die Entstehung eines Produkts, ohne die – und das ist der entscheidende Punkt – der Herstellungsprozess nicht beendet werden kann.¹⁴⁶ Damit ist die Rolle des Konsumenten unmittelbar mit der Rolle des Lesers vergleichbar: Auch der Text kann ohne Rezeption nicht abgeschlossen werden, sondern erhält seinen Sinn erst durch den Leseprozess. Die hier herausgearbeitete Rezeptionshaltung wird aus diesem Grund als *prosumierendes Lesen* bezeichnet und definiert sich auf der Basis der vorangegangenen Erkenntnisse wie folgt: *Das prosumierende Lesen ist eine Rezeptionshaltung, bei welcher der Rezipient einen produzierbaren Text*

143 Vgl. Birgit Blättel-Mink: Vorwort. In: Dies. / Kai-Uwe Hellmann (Hrsg.): *Prosumer Revisited. Zur Aktualität einer Debatte*. Wiesbaden: VS 2010, S. 7–9, hier S. 7–8.

144 Vgl. Alvin Toffler: *The Third Wave*. New York: Morrow 1980; Sebastian Deterding; Henry Jenkins: Textuelles Wildern und Konvergenzkultur. In: Andreas Hepp / Friedrich Krotz / Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS 2009, S. 235–246, hier S. 244; Kai-Uwe Hellmann: Prosumer Revisited: Zur Aktualität einer Debatte. Eine Einführung. In: Blättel-Mink / Ders. (Hrsg.): *Prosumer Revisited*, S. 13–48, hier S. 26.

145 Vgl. Hellmann: Prosumer Revisited, S. 13–14.

146 Vgl. ebd., S. 24, 36.

liest (konsumiert) und den linearen Lesefluss aufgrund seiner hypertextuellen Struktur unterbricht, um ihn mit textexternen Inhalten zu füllen. Der Leser als aktiver Koproduzent ist somit notwendig zur Vollendung des Textes. Er wird als Prosument bezeichnet. Ein Text, der diese Rezeptionshaltung verlangt, soll als Text 2.0 betitelt werden.

Auf welche Quellen der Prosument bei seinen Leseumwegen zugreift, liegt in seinem Ermessen. Der Rückgriff auf das individuelle Vorwissen ist dabei ebenso zulässig wie eine umfangreiche Recherche in Bibliotheken, dem Internet etc. Das World Wide Web vereinfacht die ‚literarische Spurensuche‘ sicherlich um ein Vielfaches und bietet dem zeitgenössischen Leser das denkbar größte Informationsreservoir. Auch wenn der Einbezug des Internets im theoretischen Kontext zur Textinterpretation bislang kaum diskutiert wurde, so ist es insbesondere bei produzierbaren Texten ein wichtiges Hilfsmittel zur Sinnkonstruktion, denn dank Suchmaschinen genügen einzelne Stichwörter, um verborgene Kontexte aufzuspüren, wenn das individuelle Vorwissen an seine Grenzen stößt. Die ‚textexternen Inhalte‘, auf welche die Links verweisen, kommen folglich ganz konkret formuliert durch die aktive Recherche des Rezipienten zustande, die sehr wahrscheinlich zu einem Großteil über das Internet erfolgt. Damit ist das prosumierende Lesen eine Rezeptionshaltung, die grundsätzlich schon über einen langen Zeitraum existiert, aber in hohem Maß von den technischen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts begünstigt wird und deren Vorgehensweise aufgrund des von Toffler beschriebenen gesellschaftlichen Wandels mehr und mehr zur Alltagspraktik geworden ist.

2

Anarchitext

Architektur als Material

Nachdem die Poetik von Andreas Neumeisters Texten erläutert und das prosuierende Lesen als ideale Lesestrategie der Texte herausgearbeitet wurde, soll unter Berücksichtigung beider und nach der nun folgenden thematischen Einleitung in den ‚Architekturroman‘ eine ausführliche Textanalyse von *Könnte Köln sein* erfolgen.

Diverse Orte bereist der Erzähler Erich Nachleger, der seine subjektiven Äußerungen zu den besuchten Bauwerken und Stadtlandschaften rar sät und dem Leser stattdessen zahlreiche Informationen darbietet. Insbesondere aufgrund seiner Offenheit ließe sich der Text unter zahlreichen verschiedenen Aspekten betrachten: eine rein popästhetische Untersuchung wäre ebenso gerechtfertigt wie eine raumtheoretische Betrachtung hinsichtlich der Raumproduktion als Manifestation von Macht. Den Erzähler als Flaneur-Figur einzuordnen und ihn in die Tradition der (postmodernen) Großstadt- oder Reiseliteratur zu stellen, wäre eine weitere mögliche Forschungsperspektive, ebenso wie die reine Analyse künstlerischer und medialer Verfahren. Da der Roman aber die Architektur als sein konstituierendes Element vorstellt, soll diese auch den Untersuchungsschwerpunkt bilden – insbesondere vor dem Hintergrund des Analyseziels: die sich am collagierten Textverlauf orientierende, detaillierte Auseinandersetzung mit dem Romaninhalt.

Die Architektur spiegelt sich außerordentlich symbolträchtig in der Widmung, im Romanbeginn (der analog den Beginn der menschlichen Bautätigkeit aufgreift), im Titel und nicht zuletzt im gesamten Textverlauf wider, der sich fast unterordnend um die Betrachtung verschiedener Architekturen spinnt. Architektur kann somit einerseits als ‚Materie‘ (Urstoff) – das den Text ‚Nährend‘ (von lat. *mater*) – deklariert werden, andererseits aber auch als inhaltliches

‚Material‘ (Werkmittel), welches Neumeister auf literarischer Ebene verarbeitet.¹ Ausgehend von den Fassaden der gegenwärtigen Stadtbilder lässt Andreas Neumeister die subtile Erzählinstanz unter die Oberflächen und in die architektonischen Zwischenräume blicken und erstaunliche, skurrile wie groteske Verbindungen zu Entstehungshintergründen und historischen Ereignissen herstellen. Die thematisierten Bauwerke oder geografischen Räume erfahren eine kreative Einbettung in den möglicherweise vergessenen, verdrängten oder verschwiegenen Kontext und werden als wichtige Produkte gesellschaftlichen Handelns aufgewertet. Vor diesem Hintergrund wird die Architektur als fruchtbarer Textzugang eingesetzt, um eine detaillierte und differenzierte Interpretation des Romans leisten zu können und das in den Text eingearbeitete, architektur-spezifische Wissen adäquat abzubilden.

Trotz ihrer Allgegenwart – oder womöglich gerade deswegen – bleibt die Architektur im alltäglichen städtischen Leben oftmals eine unbeachtete Kulisse. Dieser Tatsache wirkt Neumeister mit *Könnte Köln sein* entgegen, indem er vergangene oder gegenwärtige Prozesse offenlegt, die neuen und alten Bauwerken inhärent sind. Der Text spricht sich ebenso wie die Architektin Susanne Frank dafür aus, Architektur nicht ausschließlich als Spiegel der Gesellschaft wahrzunehmen, sondern vielmehr die „große Wirkmächtigkeit“ der Bauwerke „sowie deren Eigenschaft als Medien der alltäglichen materiellen und symbolischen Produktion und Reproduktion“² in den Mittelpunkt zu stellen. Jeder baulichen Konstruktion, seien es einzelne Gebäude oder ganze Städte, wohnt somit ein Stück gesellschaftlicher Realität inne, welche Architektur gewissermaßen in einen Raum der Selbstoffenbarung transformiert. Sie ist unmittelbares Kommunikationsmedium zwischen Vergangenheit und Gegenwart.³ Bewusst gewählte Stile, Formen und Farben sind das Ergebnis menschlichen Handelns und infolgedessen Indikatoren des zeitlichen Entstehungskontextes. Dass Architektur ‚lesbar‘⁴ ist, wie Neumeister suggeriert, sei damit unter Beweis gestellt.

1 Vgl. Materie. In: *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Bd. 7, hrsg. v. der Dudenredaktion, Mannheim / Zürich: Duden 2006, S. 513.

2 Susanne Frank: *Architekturen – Mehr als ein Spiegel der Gesellschaft*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 25/2009, S. 16–21, hier S. 19.

3 Vgl. Joachim Fischer: *Architektur als „schweres Kommunikationsmedium“ der Gesellschaft*. In: Peter Trebsche / Nils Müller-Scheeßel / Sabine Reinhold (Hrsg.): *Der gebaute Raum. Bausteine einer Architektursoziologie vormoderner Gesellschaften*. Tübingen: Waxmann 2010, S. 63–82, hier S. 77–78.

4 Vgl. Winfried Nerdinger: *Architektur wie sie im Buche steht*. In: Ders. (Hrsg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. München: Pustet 2006, S. 9–19, hier S. 15.

Warum das Verhältnis von Mensch und Stadtbauwerken überaus sensibel ist, erklärt sich durch die Allgegenwart der Architektur, die damit in ihrer Präsenz und Wirkung von kaum einem anderen Medium übertroffen werden kann.⁵ Bauliche Eingriffe in das Stadtbild – sei es in Form von Neubauten, Umbauten oder Abrissen – sind folgerichtig auch stets Eingriffe in das Interagieren der Baukörper untereinander sowie zugleich in die sozialen Gefüge der Bewohner. Die Fassaden treten kontinuierlich in Kontakt mit der Umwelt, erinnern, evozieren, provozieren oder kaschieren. Ändern sich Oberflächen, räumliche Aufteilungen oder Nutzungsarten einer Architektur, bleiben ihr dennoch vergangene Ereignisse und Strukturen inhärent, was sie nach Aleida Assmann als Erinnerungsmedium und Gedächtnis der Geschichte designiert oder aber nach Fischer als „schweres Kommunikationsmedium“.⁶ Diesen Brückenschlag von der Vergangenheit zur Gegenwart über die Architektur nachzuvollziehen, gelingt Neumeister in *Könnte Köln sein*. Seine literarisch umgesetzte Sicht auf urbane Bauwerke deckt sich mit derjenigen Fischers: Obwohl Wahrnehmung nie gänzlich neutral sein kann, treten die subjektive Perspektive des Erzählers und die Figureninteraktion im Großteil des literarischen Textes zurück, um die von den Baukörpern und urbanen Räumen ausgelösten Kommunikationsvorgänge zu akzentuieren. Das aufgrund der Gattungsspezifika scheinbar Unvereinbare von Architekturreflexion und Roman kann so ineinander verschwimmen und neue ästhetische Produkte und Sinnkonstruktionen hervorbringen.

Einen literaturwissenschaftlichen Stolperstein begründet die Tatsache, dass alle Orte, die der Erzähler bereist und alle Bauwerke, die angesprochen werden, tatsächlich existieren. Der Großteil der genannten Fakten im Roman ist nachprüfbar, infolgedessen sind Fiktion und Realität untrennbar miteinander verwoben. Die Wahrnehmung des Lesers erfährt somit im Spiel zwischen Neutralität, Allgemeingültigkeit, Subjektivität und Fiktion eine Schärfung. Sich von der naiven Informationsaufnahme zu emanzipieren, stellt eine permanente Herausforderung des Rezipienten dar.

Um die in der Analyse geplanten Ergänzungen literarischer Ortsangaben mit Fakten real existierender Orte theoretisch zu untermauern und um gegen deren strikte Trennung im Kontext von Neumeisters Schreibpraxis zu argumentieren, soll mithilfe des literaturgeografischen Ansatzes gearbeitet werden. Welche Rolle der Situationismus dabei spielt, zeigt der zweite Teil des Folgekapitels.

5 Vgl. ebd.

6 Fischer: Architektur als „schweres Kommunikationsmedium“, S. 63; vgl. Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck 2014.

2.1 Fragmentierte Stadtwahrnehmung – Zum Verhältnis empirischer, fiktionaler und situationistischer Einflüsse auf Neumeisters Texte

Die Literaturgeografie fokussiert, inwiefern empirische Bauwerke und Räume mit Geoinformationen aus fiktionalen Texten zusammenhängen. Aufgrund der prinzipiellen Trennung von Fiktion und Realität polarisiert der in Rede stehende Ansatz in den einschlägigen Forschungsbereichen. Die Germanistin Barbara Piatti hat in ihrem „Plädoyer für eine visualisierte Geographie der Literatur“⁷ jedoch überzeugende Antworten auf sämtliche Einwände vorgelegt, um die Institutionalisierung der Literaturgeografie voranzutreiben. Ohne ausführlich auf Piattis Plädoyer einzugehen, stützen sich die folgenden Ausführungen auf zwei ihrer Argumente für den literaturgeografischen Ansatz.

Einmal sieht Piatti die Anlage für den Zusammenhang von empirischem und fiktionalem Raum in der Literatur selbst. Obwohl es nicht notwendig wäre, verarbeiten beispielsweise Romane häufig reale Orte und verknüpfen Figuren und empirische Schauplätze intensiv miteinander (wie z. B. Alfred Döblin in *Berlin, Alexanderplatz*). Verschiedene literarische Techniken können den „Bezug zum Georaum entweder betonen oder verschleiern“.⁸ Des Weiteren wird sowohl von Experten als auch von Laien im Gespräch über Literatur stets eine räumliche Verortung unternommen, sodass von einem grundsätzlichen Orientierungsbedürfnis des Menschen ausgegangen werden kann: „Ist ein Schauplatz benennbar, wird er unweigerlich benannt; ist das nicht der Fall, wird mit ebensolcher Sicherheit darauf hingewiesen, dass eine Lokalisierung des Geschehens nicht möglich sei.“⁹

Der Literaturwissenschaftler Toni Bernhardt schlägt eine sehr offene Definition der Literaturgeografie vor, welche den folgenden Ausführungen zugrunde gelegt werden soll:

Literaturgeographie ist das *Sammeln, Kartographieren, Visualisieren* und *Interpretieren* unterschiedlicher Fakten und Zusammenhänge zwischen Literatur und dem realen

7 Barbara Piatti: Mit Karten lesen. Plädoyer für eine visualisierte Geographie der Literatur. In: Brigitte Boothe / Pierre Bühler / Paul Michel / Philipp Stoellger (Hrsg.): *Textwelt-Lebenswelt. Interpretation interdisziplinär*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 261–288.

8 Ebd., S. 268. Vom „Georaum“ ist immer dann die Rede, wenn eindeutig auf den realen Raum verwiesen wird. Vgl. ebd., S. 265.

9 Ebd., S. 269.

Raum, der empirisch erfahrbar ist. Nicht alle Schritte zusammen [...] müssen gegeben sein, um von Literaturgeographie zu sprechen.¹⁰

Solange folglich der Grundsatz gegeben ist, dass analysiert wird, inwiefern ein literarischer Text auf einen empirischen Raum rekurriert, kann von Literaturgeografie gesprochen werden. Diese Definition ermöglicht es, die Vielseitigkeit und das Ausufernde der Texte unter der Bezugnahme auf den Georaum adäquat abzubilden, ohne Einschränkungen aufgrund methodischer Grenzen vornehmen zu müssen.

Wurde Andreas Neumeister in der Fachliteratur und im Feuilleton häufig als Großstadtethnologe betitelt, so scheinen sich darüber hinaus ebenfalls Bezüge zu den einzelnen Tätigkeitsbereichen der Literaturgeografen herstellen zu lassen:

- Er *sammelt*. Sammeln liegt Neumeisters Texten als essenzielle Vorgehensweise zugrunde und folgt keiner Systematik. Jegliche Informationen und Ereignisse, die in irgendeiner Weise interessant erscheinen, werden festgehalten. Diese „Sammelwut“ ist ein Spezifikum popliterarischer Texte und dient der Archivierung der Gegenwart.¹¹ Kultur wird in Textform konserviert und rezipierbar (vgl. Kapitel 1.2.3). Insbesondere Neumeister richtet sein Hauptaugenmerk auf die urbane Gegenwart und damit auf die Architektur als visualisierte Summe politischer, kultureller und sozialer Entwicklungen.
- Er lässt seine Figur realen *Karten* folgen. Kartierungen im eigentlichen Sinne existieren in Andreas Neumeisters Texten zwar nicht, doch werden Karten und die Tätigkeit des Kartierens an einigen Stellen in *Salz im Blut* thematisiert und schwingen in *Könnte Köln sein* mit. Die Affinität des Erzählers zur Kartografie tritt deutlich in den Vordergrund, wenn er sagt: „Auf guten Karten sieht man, wo es sich lohnt hinzugehen“ (SB, S. 155) und: „Manchmal komme ich mit Landkarten unterm Arm aus der Stadt zurück“ (SB, S. 152). Ein interessanter Aspekt ist, dass sich die Äußerungen der Figur auf historische Stadtkarten Münchens beziehen. In der Regel bedient sich eine ortsunkundige Person eines aktuellen Stadtplans zur Orientierung. Da Nachleger München seit seiner Kindheit kennt, ist sein Ziel ein anderes. Mithilfe der besagten Karten verortet er sich im München der letzten Jahrzehnte und Jahrhunderte. So überlagern sich Stadtgeschichte und urbane Gegenwart für

10 Toni Bernhardt: Literaturgeographie als Literaturgeschichte. Theorien und Modelle. In: Marjan Cescutti / Johann Holzner / Roger Vorderegger (Hrsg.): *Raum – Region – Kultur. Literaturgeschichtsschreibung im Kontext aktueller Diskurse*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2013, S. 45–66, hier S. 45 (Herv. A. M.).

11 Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 184.

den Erzähler auch visuell auf Karten. Der experimentelle oder ‚verkehrte‘ Einsatz von Karten (wie etwa bei den Situationisten ab den 1950er Jahren) reizt Nachleger ebenfalls, um beispielsweise durch die Verwendung von „Stadtpläne[n] anderer Städte“ bewusste „Desorientierung“ (KKS, S. 137) hervorzurufen und die Stadtwahrnehmung dadurch zu verändern.

- Er *visualisiert*. Zwar werden Visualisierungen von Neumeister umgesetzt, jedoch nicht in Bildern, sondern auf typografischer und auf Layout-Ebene. Sie dienen dort als Ausdrucksmittel der Poetik und nicht der abbildenden Darstellung eines Georaums im eigentlichen Sinne. Infolgedessen wird eine ausführliche Erläuterung der visuellen Ebene hier ausgeklammert.
- Er *interpretiert*. Dabei fungiert der Erzähler Erich Nachleger als Sprachrohr und als gemeinsamer Nenner aller Texte. Informationen zu Gegenwart und Vergangenheit werden durch die Erzählinstanz verknüpft, ironisiert, kommentiert, perspektiviert und stellen somit eine Interpretation der Wirklichkeit bzw. der realen Räume dar, wie hier im Sprechen über Rom: „Rom wird nie fertig, behaupte ich mal, Rom wird trotzdem nie modern werden. In Rom wird repariert, nicht gebaut. Die modernsten Bauten der Stadt stammen aus der Zeit des Faschismus. Das kann ich ohne groß zu verallgemeinern behaupten.“ (KKS, S. 22)

Obwohl die Permeabilität von literarischem und empirischem Raum trotz der eingangs aufgeführten Argumente ein großes Diskussionspotenzial besitzt, sind in Neumeisters Texten deutliche Anlagen vorhanden, die eine ergänzende Rezeption von realen und fiktionalen Räumen nahelegen. Der Autor kreiert mit seinen Texten eine Art Schnittstelle, nicht um zwischen Fiktionalem und Realem zu unterscheiden, vielmehr geht es um deren Überlagerung. Dabei spielt er mit dem Leser, indem er – wie im Kontext der Abbildungen erläutert (Kapitel 1.2.4) – einerseits verschiedene Filter zwischen Welt und Rezipienten schaltet, welche die Darstellungen des Georaums artifiziert werden lassen. Andererseits integriert er Bild- und Architekturbeschreibungen sowie Zitate aus Architekturführern in den Text, die geradezu dazu anstiften, das Geschilderte im empirischen Raum aufzurufen.¹² Die Darstellungsmöglichkeiten mittels Schrift werden dadurch ausgereizt. So eignet sich die Literaturgeografie, deren Entwicklung noch in den

12 Bspw. in KKS, S. 131, wenn Nachleger die Place de la Concorde in Paris beschreibt („sehr extravagant, sehr selbstbewusst, sehr französisch: ein schon Anfang des 19. Jahrhunderts nach einem Überschallflugzeug benannter Platz!“) oder das Capitol Records Building in Los Angeles: „Das erste runde Hochhaus der Welt. Symbolische Architektur, Zeit der Plattenwechsler: das Nachkriegsgebäude sollte einen Stapel Singles auf einem Plattenspieler verkörpern.“ (KKS, S. 227.)

Kinderschuh steckt, als „Experimentierfeld“¹³ für eine experimentelle, ‚anarchische‘ Literatur wie die von Neumeister.

*Umherschweifen – „[o]hne genauen Plan“*¹⁴

Die Affinität des Erzählers zu Karten und die damit verknüpften Wahrnehmungs- und Bewegungskonzepte der Figur sollen nun noch einmal stärker fokussiert werden, um Aufschluss über die Textstruktur von insbesondere *Könnte Köln sein* zu geben.

Das in den Romanen gespiegelte Interesse für die kreative Auseinandersetzung mit dem Georama hat seinen Ursprung auf empirischer Ebene: Andreas Neumeister benennt in einem Interview mit dem Architekturtheoretiker Stephan Trüby und der Architektin Verena Hartbaum ganz konkret seine Methode der urbanen Rezeption (hier in Bezug auf die Entstehung von *Ausdeutschen*), welche das Arbeitsmaterial für die literarischen Texte liefert:

ST: Mit ihrem Folgebuch *Ausdeutschen* gehen Sie dann inhaltlich nach Berlin ...

AN: Ja, ich habe mir da den ganzen Winter Zeit genommen, situationistisch durch die Stadt zu laufen. Ohne genauen Plan. Ich hatte immer einen Fotoapparat dabei und habe auch viele Fotos gemacht. Ich erinnere mich, wie schwierig es in Ostberlin war, sich an der Kreuzung zu entscheiden, in welche Richtung man gehen sollte – es sah ja alles so unfassbar aus.

ST: Haben Sie *Ausdeutschen* dann auch in Berlin geschrieben?

AN: Nein, wenn ich auf Reisen bin, dann bin ich dort erst mal so absorbiert, dass ich überhaupt nicht zum Schreiben komme. Ich mache dann nur ein paar Notizen, viele Fotos, laufe einfach rum und genieße das. Das ist für mich wie die schönste Bergwanderung. Erst wenn ich Zuhause bin, setze ich mich zum Schreiben hin.¹⁵

Neumeisters Referenz auf den Situationismus liest sich wie ein Lösungsschlüssel für die Themen- und Zeitsprünge in seinen Texten sowie für die Auswahl der besuchten Orte: Das erwähnte situationistische Durchqueren der Stadt verweist auf die „Theorie des Umherschweifens“ von Guy Debord.¹⁶ Der französische Künstler ist Wortführer der 1957 gegründeten Avantgardebewegung Situationistische Internationale, die bis in die 1970er Jahre in den Bereichen der

13 Piatti: Mit Karten lesen, S. 288.

14 Neumeister zit. n. Trüby / Hartbaum: „Mjunik leuchtet, München sucks“, S. 290.

15 Ebd.

16 Guy Debord: Theorie des Umherschweifens [1956], aus d. Franz v. Pierre Gallisaires, Hanna Mittelstädt und Roberto Ohrt. In: Anneke Lubkowitz (Hrsg.): *Psychogeografie*. Berlin: Matthes & Seitz 2020, S. 35–42.

Politik, Kunst und urbanen Architektur agiert, um die Grenzen dieser Disziplinen aufzubrechen und eine Veränderung des Alltagslebens durch die Schaffung kreativer Situationen herbeizuführen.¹⁷ „[D]ie Situationisten [wollten] den städtischen Raum als vielstimmiges, spontanes Kunstwerk verstanden wissen, das auf der Mitwirkung und Teilhabe aller beruhte.“¹⁸ Um diese Programmatik in die Praxis umzusetzen, entwickelt Debord neben anderen spielerischen Wahrnehmungsexperimenten die Methode des Umherschweifens:

Unter den verschiedenen situationistischen Verfahren ist das Umherschweifen eine Technik des eiligen Durchquerens abwechslungsreicher Umgebungen. Das Konzept des Umherschweifens ist untrennbar verbunden mit der Erkundung von Wirkungen psychogeografischer Natur und der Behauptung eines konstruktiven Spielverhaltens, was es in jeder Hinsicht den klassischen Begriffen der Reise und des Spaziergangs entgegenstellt.¹⁹

Das Umherschweifen oder Driften definiert sich somit als spielerische, zunächst zufällige Tätigkeit, die einen Gegenpol zu alltäglichen Handlungen mit fixem Zweck oder Ziel darstellt. Touristisch motivierte oder ‚meditativ-spazierende‘ Bewegungen schließt der Künstler explizit aus. Im Gegensatz zum Flaneur lässt sich der Umherschweifende nicht passiv und gemächlich durch das Straßennetz treiben, sondern grenzt sich durch züiges, „aktives Erkunden“²⁰ von diesem ab. Auch die Tatsache, dass Guy Debord ausdrücklich das Driften in kleineren Gruppen empfiehlt, um „bessere objektive Schlüsse“²¹ über das Umfeld ziehen zu können, unterscheidet die situationistische Methode von der Figur des Flaneurs, der stets alleine unterwegs ist.²²

Nach Debord lassen sich mit Hilfe des „eiligen Durchquerens“²³ die Auswirkungen des urbanen Raums auf die Psyche erforschen (Psychogeografie). Der sich bewegende Betrachter nimmt in den durchwanderten Stadtabschnitten

17 Vgl. Pia Wiegink: *Theatralität und öffentlicher Raum. Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*. Marburg: Tectum 2005, S. 46.

18 Anneke Lubkowitz: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *Psychogeografie*, hier S. 10.

19 Debord: *Theorie des Umherschweifens*, S. 35.

20 Max Jakob Orlich: *Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957–1972)*. Bielefeld: Transcript 2011, hier S. 138.

21 Debord: *Theorie des Umherschweifens*, S. 38.

22 Für eine kurze Zusammenschau der unterschiedlichen literarischen Realisierungen des Gehens im städtischen Kontext vgl. Lubkowitz: Vorwort, S. 9–10.

23 Debord: *Theorie des Umherschweifens*, S. 38.

die unterschiedlichen Stimmungen – die „Einheiten der Atmosphäre“²⁴ – wahr, dokumentiert diese möglichst und erlangt in der Folge eine sensibilisierte, reflektierte Wahrnehmung der Stadtstruktur.²⁵ Das an der Oberfläche homogen wirkende Stadtbild wird aufgrund der differentiellen atmosphärischen Mikrozonental mental fragmentiert und die „angebliche[] Einheit“²⁶ des urbanen Raums zur Disposition gestellt. Aus dieser Wahrnehmungsmethode resultiert ein zentraler Kritikpunkt Debords, der hier besonders hervorgehoben werden soll: Als rein faktische Darstellung einer Topografie fehle konventionellen Stadtkarten diese für die Situationisten relevante ‚psychogeografische Information‘. Diese Stadtpläne müssten – so die Forderung – „studiert, richtiggestellt und verbessert werden“.²⁷ Die Veränderung der Stimmung von einer individuell festgelegten urbanen Einheit zu einer anderen könnte über eine solche „erneuerte Kartografie“²⁸ dargestellt werden.

Beispiele für situationistische Stadtkarten entwirft der Künstler selbst in einer Zusammenarbeit mit seinem dänischen Kollegen Asger Jorn, einem ebenfalls zentralen Wortführer der Situationistischen Internationale. Als Teil einer Serie von vier Kunstwerken gilt die Karte mit dem Titel *The Naked City* (Abb. 4) als prominenteste Arbeit, die aus dieser Avantgardebewegung hervorgegangen ist. Zu sehen sind ausgeschnittene und vereinzelt aufgeklebte Areale aus einem Pariser Stadtplan, die mit Pfeilen verbunden sind, um die „unbewusste[n] Beziehungen“²⁹ der urbanen Einheiten untereinander zu visualisieren und mögliche Erkundungswege aufzuzeigen.

Die Kartendarstellung, die Debord und Jorn auf der Basis ihrer dokumentierten *Dérives* durch Paris entwickelt haben, bildet im Gegensatz zu traditionellen Stadtplänen mögliche Bewegungsrouten ab, die keinen fixen Start- oder Endpunkt besitzen.³⁰ Die Collage folgt einer subjektiven Ordnung, die Stimmung und Stadtraum auf der visuellen Ebene miteinander vereint.

Der Titel *The Naked City*, übernommen von dem gleichnamigen Film aus dem Jahr 1948, „seems to suggest a layering bare of their psychogeographic experiences of the city, stripped of the enervating and repellent parts of the city to

24 Ebd., S. 41.

25 Vgl. Orlich: *Situationistische Internationale*, S. 137.

26 Wiegink: *Theatralität und öffentlicher Raum*, S. 50.

27 Debord: *Theorie des Umherschweifens*, S. 40.

28 Guy Debord: Einführung in eine Kritik der städtischen Geografie [1955], aus d. Franz. v. Pierre Gallisaires, Hanna Mittelstädt und Roberto Ohrt. In: Lubkowitz (Hrsg.): *Psychogeografie*, S. 19–26, hier S. 24.

29 Lubkowitz: Vorwort, S. 7.

30 Vgl. Wiegink: *Theatralität und öffentlicher Raum*, S. 55–56.

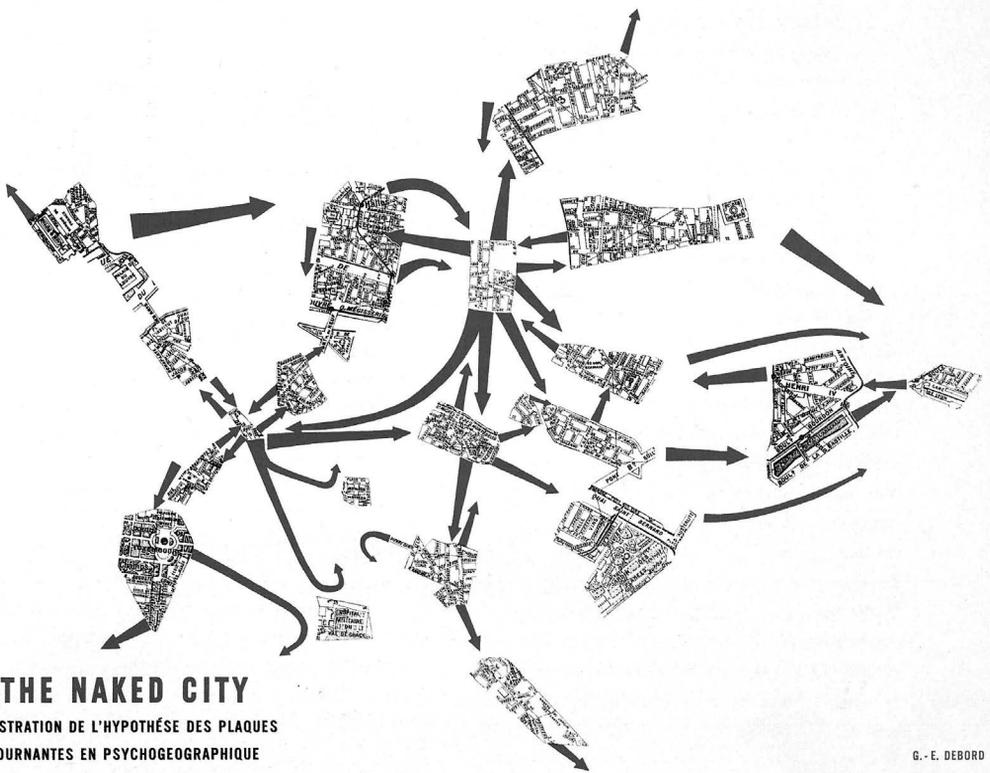


Abb. 4: Guy Debord: *The Naked City*, 1958.

reveal those areas of pleasure, fascination, and adventure“.³¹ Letztgenannte Areale befinden sich keinesfalls in touristischen Zentren, sondern unterscheiden sich dezidiert von diesen als von Konsum und Kapitalismus ‚unberührtere‘ Zonen. So weist Debord in seiner „Einführung in eine Kritik der städtischen Geografie“ ausdrücklich auf die „*Nichtbefolgung* üblicher [also touristischer] Empfehlungen“ hin und denunziert den Tourismus „als populäre Droge ebenso widerlich wie Sport oder Kaufkredit“.³² Der Ursprung dieser radikalen Kapitalismuskritik lässt sich mit McDonough und Sadler treffend zusammenfassen:

Cities were for them [the Situationists] profoundly historical landscapes, whose current appearances were shaped – as geological strata underlay physical landscapes – by the successive events that time has buried, though never completely effaced. [They had]

31 James Trier: *Guy Debord, the Situationist International, and the Revolutionary Spirit*. Leiden: Brill 2019, S. 69. Vgl. *The Naked City* (*Stadt ohne Maske*, US 1948, R: Jules Dassin).

32 Debord: Einführung in eine Kritik der städtischen Geografie, S. 24 (Herv. i. Orig.).

a desire to rediscover and reconnect with that history, and specifically with the revolutionary legacy of the city in its most radical guises.³³

To some extent Debord and Jorn's situationist maps [...] served as guides to areas of central Paris threatened by redevelopment, retaining those parts that were still worth visiting and disposing of all those bits that they felt had been spoiled by capitalism and bureaucracy.³⁴

Vor diesem Hintergrund fungiert das Umherschweifen als psychogeografisches Werkzeug, mit welchem sich urbane Manifestationen sozialer und kapitalistischer Machteinflüsse detektieren lassen.³⁵ Entgegen jeder Vermutung, dass mit der Absenz der ‚bedrohten‘ Quartiere auf dem Stadtplan die von den Situationisten hervorgehobenen Problematiken ausgeblendet würden, scheint die fragmentierte Kartierung diese umso stärker herauszuarbeiten und zu kontrastieren.³⁶ Die großen weißen Flächen zwischen den vergleichsweise kleinen ‚sehenswerten‘ Arealen verdeutlichen, wie stark ein urbaner Raum aus situationistischer Perspektive in seiner Gesamtheit von ‚unsensiblen‘ städtebaulichen Maßnahmen bzw. negativen „Atmosphäre[n]“³⁷ geprägt ist. Oder geht man von einem wortwörtlichen Ausschneiden sehenswerter Stadtteile aus einer materiellen Stadtkarte aus, bleiben große Teil der Stadt ‚übrig‘, weil sie bereits zu stark durch kapitalistische Einflüsse verfremdet wurden und somit keinen Platz auf der psychogeografischen Karte erhalten. Diese Betrachtungsweise zeigt deutlich, warum eine Visualisierung der Erkenntnisse des Umherschweifens durchaus sinnvoll ist und warum beide (problematische wie sehenswerte) urbane Einheiten dadurch akzentuiert werden.

Obwohl Neumeister seine Methode der Stadtaneignung selbst in die Nähe der Situationisten rückt, können auf den zweiten Blick lediglich rudimentäre Parallelen festgestellt werden, die sich ausschließlich auf die Praxis des Gehens beziehen und nicht auf ideologischer Ebene zu finden sind. So thematisiert Neumeister die Wirkung der urbanen Umgebung auf die Psyche nur punktuell in seinen Texten, wobei es dabei eher allgemein um die psychologische Wirkung

33 Tom McDonough: Introduction. In: Ders. (Hrsg.): *Situationists and the City*. London: Verso 2009, S. 1–31, hier S. 11.

34 Simon Sadler: *The Situationist City*. Cambridge: MIT 1998, S. 61.

35 Vgl. Lubkowitz: Vorwort, S. 12.

36 Vgl. Wiegink: *Theatralität und öffentlicher Raum*, S. 58.

37 Debord: Theorie des Umherschweifens, S. 41.

von (Macht-)Architektur auf den Betrachter geht, als um negative Einflüsse kapitalistischer Natur, wie es bei den Situationisten der Fall war.³⁸

Wenngleich Neumeisters Erzähler als Tourist in zahlreichen Städten unterwegs ist, steht das ‚Abarbeiten‘ touristischer Hotspots nicht im Vordergrund. Die Ansteuerung dieser Orte erfolgt nicht aufgrund eines Plans, sondern aufgrund eines aufrichtigen Interesses an dem kulturellen Erinnerungswert der Bauwerke und Areale, das sich oftmals im Aufzeigen historischer Hintergründe offenbart, wie die Analysen in Kapitel 3 zeigen werden. Darüber hinaus werden touristische Highlights nicht als solche hervorgehoben. Die oberflächliche Wahrnehmung als Massenattraktion oder populäres ‚Must-see‘ wird entweder ironisiert oder aufgebrochen, um auf eine bedeutungsschwere historische Vergangenheit zu verweisen.³⁹

Fruchtbar sind Neumeisters Anleihen situationistischer Stadtwahrnehmung in Hinblick auf die grundsätzliche Skepsis, mit welcher eine Stadt in ihrer gegenwärtigen urbanen Einheit infrage gestellt wird. Die bewusste, aktive Auseinandersetzung mit der städtischen Umgebung im Durchschreiten derselben bewirkt jeweils eine Sensibilisierung und eine Reflexion bestehender, gewesener sowie geplanter Strukturen. Infolgedessen kann bei Neumeisters wie bei Debords Wahrnehmung das im Alltäglichen unsichtbar Gewordene wieder aktiviert und zur Disposition gestellt werden. Während Debord dezidiert von abzugrenzenden Einheiten spricht, die auch optisch als Fragmente beispielsweise auf der Karte *The Naked City* zu sehen sind, ergeben sich diese in Neumeisters Texten durch eine außerordentliche Faszination oder Abneigung des Erzählers gegenüber bestimmten Arealen. Besonders augenscheinlich kann dies am Beispiel Münchens nachvollzogen werden, das als Lebensmittelpunkt des Erzählers in allen Texten Neumeisters präsent ist. Eine solche urbane Einheit bildet z. B. der Olympiapark oder der Hofgarten.

Aufgrund dieser – teilweise wiederkehrenden – Fokussierung auf bestimmte Stadtareale, kann somit auch bei Neumeister bzw. seinem Erzähler von einer fragmentierten Stadtwahrnehmung gesprochen werden. Die Darstellung der verschiedenen Städte in *Könnte Köln sein* soll demnach keine repräsentative sein,

38 „Alle Rekonstruktionszeichnungen sagen mir: von den Bauwerken im repräsentativen Zentrum Roms, von einzelnen und von allen zusammen in ihrer massierten Gesamtheit, ging eine fiese Kälte aus, fieses Amalgam aus brutaler Staatsmacht und nicht weniger machtbewußt-skrupellosem religiösem Kultus. Brutale Einschüchterungsaure.“ (KKS, S. 27); „Kann man in sowas [Architektur der NS-Zeit] auch nur einen einzigen klaren Gedanken fassen?“ (KKS, S. 74); „Es riecht nach allerschärfster sozialer Kontrolle, ganze Städte, in denen sich niemand traut, seine Wäsche im Vorgarten zu trocknen“ (KKS, S. 251).

39 Vgl. z. B. die historischen Verweise zum Odeonsplatz und zur Feldherrnhalle in München (KKS, S. 70–71) sowie die ironische Bemerkung zum Walk of Fame in Los Angeles (KKS, S. 226).

sondern das Ergebnis mehr oder weniger punktueller, vom Zufall beeinflusster Stadterkundungen. Denn wie im Eingangszitat aus dem Interview mit Stephan Trüby und Verena Hartbaum angedeutet, ergeben sich diese Wahrnehmungszentren aus dem Umherschweifen im Straßennetz „[o]hne genauen Plan“. ⁴⁰ Das auf diesen Erkundungsgängen gesammelte Material („ein paar Notizen, viele Fotos“⁴¹) generiert schließlich die Basis des literarischen Textes und untermauert infolgedessen die Einordnung von Neumeisters Cut-up-Strategie als eine mentale, nachbearbeitende und autorintentional-gesteuerte.

Eine Visualisierung von Nachlegers fragmentierter Stadtwahrnehmung Münchens nach Debords Vorbild zeigt (Abb. 5): Wie auch *The Naked City* hebt Nachlegers Karte einige Stadtbereiche hervor, die weder auf konventionellen Stadtkarten noch in touristischen Reiseführern besondere Aufmerksamkeit erhalten, wie das Hasenbergel oder der mittlerweile nahezu vollständig überbaute Flughafen Riem. Hingegen sind einige klassische Touristenzentren wie der Viktualienmarkt oder die Frauenkirche auf der Karte nicht existent. Die Pfeile, die bei Debord mögliche Routen des Umherschweifens symbolisieren, müssen für die fragmentierte München-Karte hingegen umgedeutet werden. Sinnvoller erscheint es, die Pfeile für das Aufzeigen historischer und/oder erzählerischer Zusammenhänge einzusetzen. Die auf der Karte sichtbaren Relationen ergeben sich infolgedessen erst durch ihre Zusammenschau bzw. Gegenüberstellung im Text, wie die Analysen in Kapitel 3 zeigen werden. Z. B. betonen die Textpassagen zu München die enge Verbindung zwischen Hofgarten(umgebung), dem Haus der Kunst und der Prinzregentenstraße (Abb. 5, Nr. 1–3, vgl. Kapitel 3.1.1) oder sie stellen eine Verknüpfung zwischen dem Hasenbergel (Abb. 5, Nr. 9) mit dem Stadtteil Neuperlach her. ⁴² (Abb. 5, Nr. 7)

Nach diesen Vorbemerkungen zur Architektur, zum Verhältnis von Georaum und literarischem Raum sowie zu den situationistischen Einflüssen auf Neumeisters Texte wird die Architekturthematik nun als substanzieller Analysegegenstand des Romans motiviert.

40 Neumeister zit. n. Trüby / Hartbaum: „Mjunik leuchtet, München sucks“, S. 290.

41 Ebd.

42 Neumeister erzeugt durch die Gegenüberstellung der Erhöhung (*elevation*) und der Vertiefung / Mulde (*depression*) eine Verbindung zwischen Hasenbergel und Neuperlach. Er verweist mit diesen beiden Stichwörtern auf die Entstehungsgeschichten beider Stadtteile: „Munich elevation: Das namengebende Hasenbergel selbst ist acht Meter hoch. Der von wiederaufgefüllten Schützengraben durchzogene und schon in alten Katasterplänen als Hasenbergel ausgewiesene Hügel ist acht Meter höher als seine flache Umgebung.“ (KKS, S. 83); „Heizers Munich Depression [ein Landschaftskunstwerk] als hinplanierte Senke draußen im neu entstehenden Satellitenstadtteil [*sic*] Neuperlach“ (KKS, S. 213).

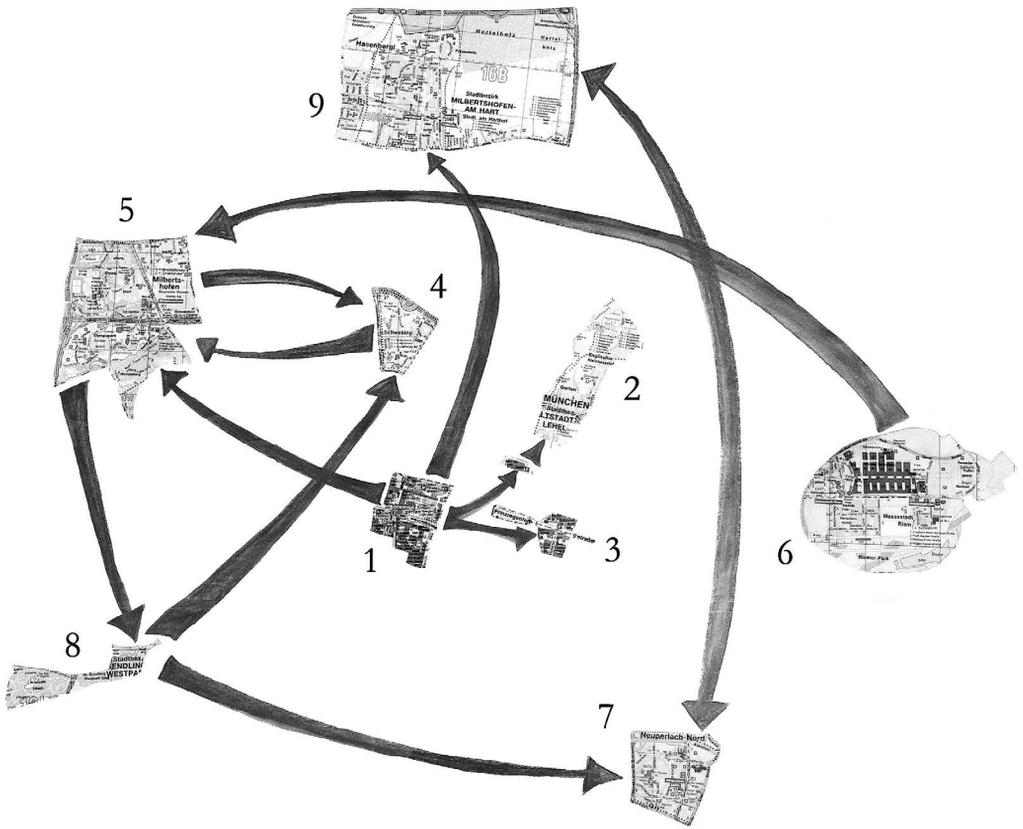


Abb. 5: Eigene Visualisierung von Nachlegers fragmentierter Stadtwahrnehmung Münchens nach Debords Vorbild.

Legende für die Karte von Nachlegers fragmentierter Stadtwahrnehmung (Abb. 5)

1. Hofgarten und Umgebung, KKS, S. 63–71.
2. Haus der Kunst / Englischer Garten, KKS, S. 67–68, S. 191–192, S. 200.
3. Ehem. Luftgaukommando / Prinzregentenstraße, KKS, S. 72–75.
4. Schwabylon (Leopoldstraße / Schwabing), KKS, S. 214–219.
5. Olympiapark und BMW-Hochhaus, KKS, S. 211–219, SB, S. 6, S. 21–23, GL, S. 9, S. 22–25.
6. Ehem. Flughafen München Riem, KKS, S. 75–76, GL, S. 7–19.
7. Neuperlach (Munich Depression), KKS, S. 213–214.
8. Westpark, KKS, S. 214, SB, S. 73–75.
9. Hasenberg, KKS, S. 77–85.

2.2 Von der Urhütte zur Anarchitektur

Noch bevor der Leser sich in *Könnte Köln sein* orientieren kann, noch bevor er genau weiß, welche Art von Roman ihn erwartet, spannt der Text auf subtile Weise ein Bedeutungsfeld auf, das die Perspektive auf den weiteren Textverlauf maßgeblich mitbestimmt. Dieses Feld besteht aus drei Eckpunkten: erstens aus der Widmung an den Konzeptkünstler und Architekten Gordon Matta-Clark, zweitens aus der Eröffnungsgrafik (Hand mit beschriftetem Zettel), die auf Thomas Hobbes' *Leviathan* hinweist, und drittens aus dem ersten Satz des Romans „Abb.: Adam baut die Urhütte“ (KKS, S. 6).

Die Urhütte, ein „Bild für den Anfang der Architektur“⁴³, ist ein gedankliches Konstrukt, das der Begründer der Architekturtheorie Vitruvius um 30 v. Chr. im zweiten seiner *Zehn Bücher über Architektur* niederschreibt.⁴⁴ Es leitet auf literarische Art und Weise her, wie Menschen begannen, sich feste Behausungen aus Naturmaterialien zu bauen und damit den Beginn der Zivilisation und der Architektur markieren. Die Urhütte als tatsächlich nachzuweisende Bebauung existiert folglich nicht.⁴⁵ Adams Erwähnung in der Romaneröffnung verweist in diesem Kontext auf die Vorstellung, dass dieser sich nach seiner Vertreibung aus dem Paradies einen Unterschlupf errichtet und somit lange Zeit als ‚erster Architekt‘ gilt, der sich von natürlichen Behausungen (z. B. Höhlen) emanzipiert und „den Schritt zur *künstlichen* Herstellung der Behausung“⁴⁶ vollzieht. Andreas Neumeister greift diesen literarischen Beginn der Zivilisation auf, um seinen Text über „Städte. Baustellen“, wie es im Untertitel des Romans heißt, zu eröffnen. Über die Jahrhunderte hinweg werden zahlreiche unterschiedliche Visualisierungen von der Urhütte bzw. von Adams Urhütte angefertigt. Interessant ist an dieser Stelle, dass Neumeister dieses architektonische Konstrukt in Form eines Textelements, als Abbildungsuntertitel und nicht die Abbildung selbst, in seinen Roman integriert. Auf diese Weise referiert der Abbildungsuntertitel nicht nur auf *eine* mögliche, sondern auf *alle* existierenden Visualisierungen der Urhütte.

Den Gedanken des Zivilisationsbeginns fortführend, resümiert Neumeister auf der Folgeseite zahlreiche Eckpunkte der menschlichen Entwicklung und des technischen Fortschritts; und zwar in Form einer Aufzählung, die etwas

43 Vgl. Wolfgang Meisenheimer: *Modelle als Denkräume, Beispiele und Ebenbilder. Philosophische Dimensionen*. Wiesbaden: Springer 2018, S. 224.

44 Vgl. Vitruvius: *Zehn Bücher über Architektur*, aus d. Lat. von Curt Fensterbusch, 7. unv. Aufl. Darmstadt: WBG 2013.

45 Vgl. Meisenheimer: *Modelle als Denkräume*, S. 225–227.

46 Heinrich Klotz: *Geschichte der Architektur. Von der Urhütte zum Wolkenkratzer*. München: Prestel 1995, S. 17 (Herv. i. Orig.).

hyperbolisch vom Landgang bis zur Gegenwart reicht (KKS, S. 7). Das Hier und Jetzt wiederum bildet den erzählerischen Ausgangspunkt für die Architekturreflexionen des Erzählers Erich Nachleger. Der Beginn der Architekturgeschichte ist für den Text somit abgesteckt, doch wodurch wird ‚das Ende‘ markiert? „Wo waren wir stehengeblieben?“ (KKS, S. 7).

Dass Neumeister mit seinem Roman einen größtmöglichen Bogen der Architekturgeschichte spannen möchte, offenbart seine schnell zu überlesende Widmung an den Konzeptkünstler und Architekten Gordon Matta-Clark (1943–1978). Im surrealistischen Milieu aufgewachsen,⁴⁷ beginnt er in den 1970er Jahren Gegenstände und insbesondere Häuser zu ‚dekonstruieren‘: Seine prominentesten Projekte, die sogenannten *Cuttings*, bestehen aus zersägten Gebäuden, die durch diesen Eingriff ihren ursprünglichen Zweck, nämlich den Schutz vor Witterungen, verlieren und somit die Rezeption von Architektur sowie die bisherigen Perspektiven auf dieselbe zur Disposition stellen. Aufgrund der geöffneten Fassaden entstehen direkte Einblicke in die häufig privaten Räumlichkeiten, die im Zusammenspiel mit dem nun möglichen Weg des Sonnenlichts durch das Bauwerk eine besonders eindrucksvolle Wirkung entwickeln. Schnitte, so Matta-Clark, „seien die einfachste Art, Komplexität zu schaffen, ohne etwas zu bauen“.⁴⁸ Obwohl die Löcher und Spalten in den Hausfassaden, Wänden, Böden und Dächern teils wie das Ergebnis einer spontanen Performance mit der Kettensäge wirken, sind die Vorbereitungen akribisch und folgen jeweils einem dezidierten Konzept. Diese Gleichzeitigkeit von ideengeleiteter und in höchstem Maße durchdachter Kunst prägen Matta-Clarks Projekte und entwickeln sich zur Handschrift seines Wirkens.⁴⁹

Die „Hinterfragung der vorgefertigten und präfigurierten Rollen und Relationen von Räumen“⁵⁰, die sich in einer Art ‚kreativer Zerstörung‘ von Bauwerken bzw. in ihrer De-Konstruktion im wörtlichen Sinne manifestiert, ist revolutionär. Entgegen seiner ursprünglichen Profession als Architekt *plant* der Künstler kein neues Bauwerk mit einer spezifischen Funktion *auf Papier*, sondern *transformiert aktiv* etwas Bestehendes, Funktionsloses in eine präventöse Skulptur. Über eines der populärsten Projekte der *Cuttings*, ein einmal senkrecht in der Mitte zersägtes Haus mit dem programmatischen Titel *Splitting* (1974) (Abb. 6), sagt ein Künstlerkollege Matta-Clarks: „What most impressed us, [...] was that

47 Der surrealistische Konzeptkünstler Marcel Duchamp war Matta-Clarks Patenonkel. Vgl. Bruce Jenkins: *Gordon Matta-Clark. Conical Intersect*. London: Afterall 2011, S. 91.

48 Matta-Clark zit. n. Hubertus von Amelnunxen: Gordon Matta-Clark – Scriptor. In: Ders. von / Angela Lammert / Philip Ursprung (Hrsg.): *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2012, S. 94–99, hier S. 94.

49 Vgl. Jenkins: *Gordon Matta-Clark*, S. 91.

50 Ballhausen: *Pop Goes the World*, S. 58.



Abb. 6: Gordon Matta-Clark: *Splitting*, 1974.

wall of space, that slot of light, that not-quite-empty space that absolutely transformed the house into a different kind of subject: sculpture.“⁵¹ Und Matta-Clark erklärte während der Arbeiten an dem ebenso viel beachteten Projekt *Conical Intersect* (1975): „We’re not breaking anything; we’re trying to recreate something here [...]“⁵²

Nicht als statisch, sondern als „perpetual metamorphosis“⁵³ nimmt Matta-Clark Architekturen wahr und arbeitet diesem Schlagwort folgend primär mit Gebäuden, die bereits für den Abriss vorgesehen sind. So existieren seine ‚Originale‘

51 Zit. n. Jenkins: *Gordon Matta-Clark*, S. 63.

52 Ebd., S. 1. *Conical Intersect* ist der von Matta-Clark und seinem Team durchgeführte kegelförmige Schnitt in ein Pariser Wohnhaus aus dem 17. Jahrhundert als Beitrag zur 9. Biennale de Paris 1975. Das Haus befindet sich unmittelbar neben dem gerade entstehenden Centre Georges-Pompidou und gilt als Statement gegen den durch die Gentrifizierung bevorstehenden sozialen Wandel des Quartiers. Die Wirkung des konischen Einschnitts gleicht einem Fernglas für Passanten durch die freigelegten Wohnräume hindurch auf das Centre Georges-Pompidou. Vgl. ebd.

53 Matta-Clark zit. n. Matthias Korn: Ein bescheidener Vorschlag zum Kennenlernen von Architektur: Destruieren. Gordon Matta-Clarks Building Cuts. In: Eduard Heinrich Führ / Ehrengard Heintzig (Hrsg.): *Zum Interpretieren von Architektur. Konkrete Interpretationen* 13,1 (2009). <https://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/108/Korn/korn.php> (Zugriff am 21.03.2022).

immer nur kurze Zeit.⁵⁴ Zwar dokumentiert Matta-Clarks Team die Arbeitsprozesse auf V8-Filmen, die *Wirkung* der entstehenden Gebäude-Skulpturen in ihren urbanen Kontexten kann hingegen nur noch imaginiert werden. Selbst diese Nicht-Rezipierbarkeit ist intendierter Bestandteil von Matta-Clarks Konzept der permanenten Wandlung von Architektur. Sein Begriffsentwurf des *non-u-ments* spielt mit der Vergänglichkeit und Veränderung gebauter Umgebung: „If the monument is about fixing a place in history by giving shape to memory and form to power, the non-u-ment is about a forsaking of power [...]“⁵⁵ Dass Erinnerung sich auch ohne fixe, steinerne Skulpturen denkmalartig manifestieren kann, zeigt das Fortwirken von Matta-Clarks progressivem Architekturverständnis selbst, das sich nahezu ausschließlich in Vergänglichem visualisiert und dessen dennoch gedacht wird. In diesem Sinne artikuliert sich in der Diskrepanz zwischen der ursprünglichen Infragestellung von Architektur durch den Künstler und seiner ikonenhaften Rezeption im 21. Jahrhundert eine Transgression von high culture und low culture.

Mit Matta-Clark lassen sich somit die „Grenzen der Architektur“⁵⁶ ausloten – Raum formen, prägen und reflektieren, ohne zu bauen. Drückt sich darin möglicherweise eine Negation von Architektur aus?

Vor diesem Hintergrund erscheint Neumeisters Einbezug Matta-Clarks umso einleuchtender: Der Urhütte als Anfangspunkt wird die Dekonstruktion als Endpunkt der Architektur gegenübergestellt. Dass dieser Endpunkt jedoch ausgerechnet vor Romanbeginn in Form einer Widmung platziert ist, mit welcher der Autor zweifelsohne eine Verbundenheit zum Schaffen des Künstlers ausdrückt, bewirkt eine gänzlich neue Gesamtausrichtung des Textes, denn Matta-Clarks Konzept des Schneidens als Mittel zur Reflexion und Brechung bestehender Tatsachen lässt sich nahezu eins zu eins auf Neumeisters Vorgehensweise übertragen: Analog zu den *Cuttings* des Künstlers führt Neumeister *Schnitte* im Text durch, lässt optisch ebenso wie auf der Bedeutungsebene Löcher und Spalten entstehen, die einerseits Irritation hervorrufen, weil sie einem gewohnten (Text-)Erscheinungsbild zuwider laufen, und die andererseits durch die Durchbrechung von Fassaden innere Strukturen offenlegen. Ebenso die Tatsache, dass

54 Vgl. Mark Glöde: Den Raum zerschneiden – den Raum denken. Zu den Filmarbeiten von Gordon Matta-Clark. In: Gertrud Koch (Hrsg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 88–99, hier S. 90.

55 Sandra Zalman: Ruins and Non-u-ments. In: *Tate Research Publication*, 2017. <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper/ruins-and-non-u-ments> (Zugriff am 22.03.2022).

56 So lautet der Titel des einschlägigen Artikels von Philip Ursprung: Grenzen der Architektur. In: Amelunxen / Lammert / Ursprung (Hrsg.): *Gordon Matta-Clark*, S. 29–47.

das *scheinbar Zufällige* einer durchdachten Struktur unterliegt und dokumentarischen Charakter besitzt, lässt sich auf das Autoren- wie auf das Künstlerkonzept übertragen.

Matta-Clarks Werke verweisen auf ihre *eigene Begrenztheit* bzw. auf die begrenzte Abbildung der Kunst im Medium Film: Der Akt des Zerschneidens ist zwar als Filmmaterial archiviert, der Prozess selbst und dessen Performancecharakter – „die authentische Erfahrung“⁵⁷ – lässt sich allerdings nicht mehr vor Ort rezipieren. Ebenso reizt Neumeister die Möglichkeiten seines Mediums Text aus, indem er andere Medien in Form von Text integriert. Teils lassen sich diese Einbettungen entlarven, wie beispielsweise durch das kulturelle Archiv, das Textteile unter anderem als Songtexte wiedererkennt.

Auch wenn Neumeister nicht wie der Performancekünstler aktiv mit der Motorsäge in bestehende Architektur eingreift, so verfolgt er mit seinen mentalen Schnitten dennoch das gleiche Ziel: gewohnte, statische Fassaden zu dynamisieren, sie dadurch in das Bewusstsein der Betrachter zu befördern und die darunter liegenden Schichten freizulegen. *Dekonstruiert* wird demzufolge eine Gebäude- oder Stadtbiografie, deren Rückgriffe über zahlreiche unterschiedliche Ansätze erfolgen. Architekturhistorische Aspekte fließen ebenso in diesen Reflexionsprozess ein wie kunst- oder musikwissenschaftliche.

„[M]aking space without building it“⁵⁸ sei Anarchitektur, notiert Matta-Clark seinerzeit auf einer Karte, ein *Portemanteau* aus ‚Anarchie‘ und ‚Architektur‘. Neumeisters ‚Verarbeitung‘ von bestehender und vergangener Architektur, ihre Reflexion, Kritik und (De-)Kontextualisierung kann zweifelsohne durch diese Definition abgedeckt werden. Durch seine Texte provoziert er eine Auseinandersetzung mit Raum auf der mentalen Ebene, indem er durch das Aufbrechen und Neuordnen von Zusammenhängen neue Denkräume entstehen lässt. In diesem Sinne wird bei Neumeister Raum geschaffen, ohne diesen – auf literarischer Ebene – zu bauen. Dabei setzt er Erzählkonventionen außer Kraft, die den Text ‚unberechenbar‘ und in diesem Zuge ‚anarchisch‘, also gesetzlos, erscheinen lassen. Um Neumeisters anarchischen Umgang mit Text und Architektur

57 Glöde: Den Raum zerschneiden – den Raum denken, S. 91.

58 Vgl. James Attlee: Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. In: *Tate Papers*, 07/2007, https://www.researchgate.net/publication/240916970_Towards_Anarchitecture_Gordon_Matta-Clark_And_Le_Corbusier (Zugriff am 05.03.2022). *Anarchitecture* war ursprünglich der Name einer kollaborativen Ausstellung im Jahr 1974, die Gordon Matta-Clark gemeinsam mit seinen Künstlerkolleg*innen organisierte. Der Kulturjournalist James Attlee bemerkt kritisch, dass der Begriff ‚Anarchitecture‘ in der Fachliteratur ausschließlich mit Matta-Clark, nicht aber mit den anderen Künstler*innen des Kollektivs in Verbindung gebracht wird (ebd.).

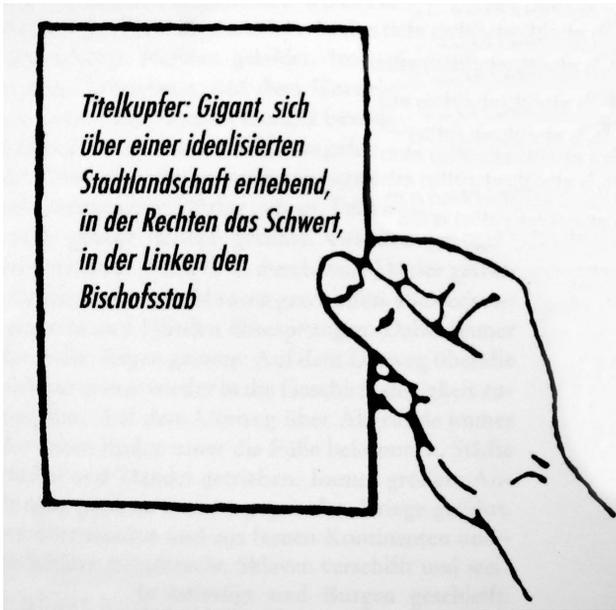


Abb. 7: Eröffnungsgrafik aus *Könnte Köln sein*, die den oberen Teil des Frontispitzes von Hobbes' *Leviathan* beschreibt.

infolgedessen an denjenigen Matta-Clarks anzulehnen und zugleich von ihm abzugrenzen, soll seine Literatur als *Anarchitextur* bezeichnet werden.

Zwischen den von Neumeister fixierten Endpunkt der Architektur und den Anfangspunkt schiebt sich in *Könnte Köln sein* schließlich als drittes eröffnendes Textelement die optisch markante Grafik der im Comiestil gezeichneten Hand. Sie hält ein weißes Blatt mit der Aufschrift „Titelkupfer: Gigant, sich über einer idealisierten Stadtlandschaft erhebend, in der Rechten das Schwert, in der Linken den Bischofsstab.“ (Abb. 7) Der Kartentext beschreibt die obere bildliche Gestaltung des bis ins kleinste Detail durchkonstruierten Frontispizes des *Leviathan*⁵⁹, Thomas Hobbes' 1651 formulierter und bis heute rezipierter Staatstheorie. (Abb. 8)

Der Leviathan ist ein durch den Menschen unbezwingbares mythologisches Untier, das seinen Ursprung im biblischen Buch Hiob findet.⁶⁰ Hobbes verwendet diese Kreatur, um die Allmacht des Staates zu verbildlichen und die

59 Vgl. dazu im Detail Reinhard Brandt: Das Titelbild des *Leviathan*. In: Wolfgang Kersting (Hrsg.): *Thomas Hobbes Leviathan: oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*. 2. bearb. Aufl. Berlin: Akademie 2008, S. 25–46.

60 Vgl. ebd., S. 35.



Abb. 8: Oberer Teil des Frontispizes von Thomas Hobbes' *Leviathan*, 1651.

Notwendigkeit seiner Existenz für eine funktionierende Gesellschaft aufzuzeigen. Ohne das Eingreifen des Leviathan würden die Gesellschaften im permanenten Krieg untereinander stehen und im „chaotischen Urzustand“⁶¹ verharren. Damit das Chaos überwunden und in einen Zustand der Ordnung umgekehrt werden kann, hält Hobbes den Verzicht aller Mitglieder auf ihre Rechte und Freiheiten für unumgänglich. Der somit allmächtige Staat garantiert im Gegenzug Schutz vor innerstaatlichen wie vor außerstaatlichen Angriffen.⁶²

Diese Staatstheorie aus dem 17. Jahrhundert stellt Neumeister zu Beginn des Romans unkommentiert aus, indirekt, über die knappe Bildbeschreibung, die als Link fungiert und den prosumierenden Leser unweigerlich auf das vielschichtige

61 Klaus Schubert / Martina Klein: *Leviathan*. In: *Das Politiklexikon*. 7. aktual. u. erw. Aufl. Bonn: Dietz 2018. <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/296422/leviathan> (Zugriff am 22.03.2022).

62 Vgl. ebd.; Thomas Lau / Volker Reinhardt / Rüdiger Voigt: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Der sterbliche Gott. Thomas Hobbes' Lehre von der Allmacht des Leviathan*. Baden-Baden: Nomos 2017, S. 11–16, hier S. 11.

Frontispiz des *Leviathan* stoßen lässt. Zwischen der Widmung an Matta-Clark und Adams Urhütte platziert, reiht sich Hobbes' Schrift erst auf den zweiten Blick in die Architekturthematik von *Könnte Köln sein* ein. Die Tatsache, dass die Abbildung nur ausgestellt und nicht kommentiert wird, erhöht die Deutungsoffenheit, die erst im Leseprozess der folgenden 276 Seiten eingegrenzt werden kann. Was geschieht, wenn der Einzelne seine Freiheit und seine Rechte an den Staat abtritt? Wie geht dieser bevollmächtigte Staat mit seiner Verantwortung um? Wird der von Hobbes beschriebene, chaotische Zustand, der ohne den Staat als Souverän herrschen würde, in einen friedlichen transformiert? Und kann der Staat tatsächlich Schutz gewährleisten?

Könnte Köln sein generiert keine Antworten und setzt sich nicht unmittelbar mit politischen Systemen auseinander. Jedoch begreift der Text die Architektur – nicht ausschließlich, aber passagenweise vordergründig – als steingewordene Ergebnisse staatlichen Handelns. Welche skurrilen Ergebnisse Macht in Form von Bauwerken liefert, offenbart sich insbesondere in Gebäuden diktatorischer Regime.⁶³ Die Willkür ihrer Auftraggeber, die nicht selten zugleich die Leviathane der politischen Systeme waren, bleibt somit als historisch-visuelles Zeugnis über die Dauer des Regimes hinweg bestehen, teilweise bis in die Gegenwart. Ob auch die Entstehungskontexte oder lediglich die Fassaden dieser Bauten in den sich permanent verändernden Stadtstrukturen präsent bleiben, bestimmen wiederum die gegenwärtigen, (politisch) autorisierten Entscheidungsträger. Das System dieser Entscheidungsträger und ihre Wirkungsabsichten gilt es, so suggeriert der Text, permanent kritisch zu reflektieren:

die Stadt, in der wir vorwiegend leben

der Staat, in dem wir vorwiegend leben

das System, in dem wir vorwiegend mehr oder weniger freiwillig leben (KKS, S. 64)

Was Nachleger unterschwellig durch das Frontispiz des *Leviathan* mitschwingen lässt, ist, dass dem Staatskörper – in der Abbildung tatsächlich bestehend aus den einzelnen Mitgliedern der Gesellschaft – durch das Abtreten der eigenen Rechte ein unkritisches Vertrauen in sein Handeln entgegengebracht wird. Der gegenwärtige Blick in die Welt und in die Weltgeschichte führen hingegen vor Augen, dass gutgläubige Unterordnung nicht den von Hobbes' erdachten friedlich-geordneten Zustand herbeiführt. Vor diesem Hintergrund hinterfragt der Erzähler gegenwärtige (urbane) Zustände, entweder durch direkte

63 Vgl. dazu insb. die Analysen zu München (Kap. 3.1) und Moskau (Kap. 3.2).

Fragen („wie viel Gegenwart verträgt die Gegenwart?“, KKS, S. 65) oder indirekt über den Vergleich von Gegenwärtigem mit vergangenen Bedeutungen, Architekturen und politischen Handlungen.

Was heute banal klingt, war es möglicherweise nicht immer [...] Situationen und Konstellationen, die heute eine nicht mal mehr erwähnenswerte Selbstverständlichkeit haben, müssen diese Selbstverständlichkeit nicht schon immer gehabt haben. (KKS, S. 208, S. 211)

Neumeister bewirkt durch das indirekte Bildzitat des *Leviathan* und dessen Position im Text als ‚Aushängeschild‘ eine Pointierung der politischen Deutungsebene. Die kritische Betrachtung einer Architektur scheint somit nur möglich zu sein, wenn neben Ästhetik, Funktion und Konstruktion auch historisch-politische Aspekte berücksichtigt werden. Im Vordergrund von Nachlegers Architekturkritik steht auch die Frage nach dem Gebrauch und Missbrauch von Macht und ihrer Manifestation in der Architektur:

Wie lange, das frage ich Georg, muss man an der Macht sein, um einen Architekturstil zu prägen? Wie viel Macht muss man wie lange haben, um einen Architekturstil unter eigenem Namen zu etablieren? (KKS, S. 175)

Die Antwort gibt sich der Erzähler einige Seiten später selbst:

um eine Architektur namentlich zu prägen, muss man nicht nur so lang wie möglich an der möglichst absoluten Macht sein, sondern muss das Thema Bauen auch sofort und für alle unmissverständlich zu einem, wenn nicht zu dem Schlüsselthema und zur absoluten Chefsache machen (KKS, S. 182)

Ob und wenn ja, welche Erkenntnisse der Erzähler Erich Nachleger in *Könnte Köln sein* gewinnt, welche Fragen er aufwirft und auf welche Weise Architektur rezipiert und reflektiert wird, soll eine eingehendere Textanalyse darlegen.

2.3 Aufbau der Analysen

In der Textanalyse des Romans rückt die prosumierende Lesehaltung in den Fokus, welche den zahlreichen Links aus dem Text heraus folgt, Bedeutungsverknüpfungen herstellt und infolgedessen den Text 2.0 und seine möglichen Deutungen aktiv mitgestaltet. *Könnte Köln sein* bildet in diesem Sinne den Referenzrahmen für diese multilineare Herangehensweise, für diesen „Lektürepfad voller Abschweifungen“.⁶⁴

Da die Methode in Kombination mit Neumeisters auf den ersten Blick unüberschaubarem Text eine große Materialfülle mit sich bringt, wird die Eingrenzung auf ein dezidiertes Analyseziel erschwert. Um dennoch möglichst fokussiert und textorientiert zugleich arbeiten zu können, findet die Eingrenzung nicht primär durch eine übergeordnete Fragestellung statt, sondern über die urbanen Räume, die in *Könnte Köln sein* verhandelt werden. Exemplarisch werden daher fünf der zahlreichen im Roman thematisierten Städte ausgewählt: *München* als Lebensmittelpunkt des Erzählers wie des Autors eröffnet die fünf Analysekapitel. Nicht nur in *Könnte Köln sein*, sondern ebenso in weiteren Texten Neumeisters – insbesondere in *Salz im Blut* – werden Kultur, Geschichte und Bauwerke der bayerischen Landeshauptstadt ausführlich reflektiert und formen infolgedessen ein textübergreifendes thematisches Zentrum. Die Auswahl der folgenden Städte lässt sich einerseits damit begründen, dass Neumeister ihnen im Hinblick auf die Seitenanzahl den größten Textraum gewährt, andererseits bilden sie die Vielseitigkeit des ‚Baustellen-Romans‘ ab: *Berlin* als zweite deutsche Stadt, auf allen Ebenen zutiefst geprägt durch ihre über vierzigjährige Teilung, bietet eine kontrastierende Perspektive zum hedonistischen München. *Moskau* als dritte europäische, aber kulturell und politisch in vielerlei Hinsicht grundverschiedene Metropole vergegenwärtigt, in welchen enormen Ausmaßen Architektur als Spielball von Macht genutzt wurde. Mit den beiden größten Städten der Vereinigten Staaten *New York* und *Los Angeles* wird der Blick auf die Architektur des amerikanischen Kontinents gelenkt, um ausgerechnet in den Touristenzentren die weniger touristisch-plakativen Aspekte der (Architektur-)Geschichte zu erhellen. Die einzelnen Städte werden im Roman nicht optisch eindeutig über Kapitel voneinander abgegrenzt. Start- und Endpunkte der Stadtpassagen müssen jeweils ‚erlesen‘ werden und sind erst auf den zweiten Blick durch tendenziell größere Leerräume zu erkennen. München als Wohnort des Erzählers wird in *Könnte Köln sein* mehrfach an unterschiedlichen Stellen thematisiert. Da die Passagen in sich geschlossene Einheiten bilden, die keinen die Chronologie betreffenden Bezug untereinander herstellen, ist die Stadtreihenfolge und die jeweilige

64 Wirth: Die Schnittstellen zwischen Riss und Sprung, S. 88.

Position einer Metropole im Roman austauschbar. Auffällig ist lediglich, dass der Erzähler nach einer Reise ins Ausland stets nach (meistens) München oder in eine andere deutsche Stadt zurückkehrt.

Die Herausforderung des Romantextes besteht darin, dass Aufbau und Themen der jeweiligen Passage zu einer Stadt individuell ausgestaltet sind. Um die spezifische literarische Darstellung des einzelnen urbanen Raums möglichst präzise herauszuarbeiten, dienen die folgenden Leitfragen der Orientierung:

- Lassen sich Kriterien dafür finden, welche urbanen Räume und Architekturen im Roman beschrieben werden?
- Auf welche Art und Weise finden Bauwerke und urbane Räume Eingang in den Text?
- Existieren Muster oder Gemeinsamkeiten in der Gesamtbetrachtung der verhandelten Bauten bzw. lässt sich ein eindeutiger Fokus identifizieren, thematisch (z. B. Politik, Geschichte etc.) oder bestimmte Zeitabschnitte betreffend (z. B. Epochen, Architektur-, Kunst- oder Musikströmungen)?
- Inwiefern positioniert sich der Erzähler zu seinen Stadtdarstellungen und welche Rolle nehmen die vereinzelt genannten Figuren im Text ein?
- Lässt sich eine Systematik in dem auffälligen Arrangement des Romantextes erkennen im Sinne einer dezidierten ‚Textarchitektur‘?
- Welchen ‚Mehrwert‘ bringt das prosumierende Lesen gegenüber einer weniger aktiven Rezeptionshaltung?

In den Analysen sollen sich einerseits die poetischen Schnittmengen aus Kapitel 1 widerspiegeln,⁶⁵ andererseits sollen eventuelle weitere poetische Muster herausgearbeitet werden, die sich nicht optisch auf der Textoberfläche erfassen lassen, sondern erst durch eine nähere Betrachtung der Textinhalte erkennbar werden. Jede der fünf Teilanalysen beginnt mit einer knappen Einführung in die Geschichte der einschlägigen Stadt. Dabei wird keine lückenlose historische Darstellung anvisiert. Vielmehr orientieren sich die ausgewählten Aspekte dieser Zusammenfassung an den Themen, die im Kontext der jeweiligen architektonischen Reflexionen in *Könnte Köln sein* angeschnitten werden und dienen dem Leser als Orientierung, Einordnung und als Grundlagenwissen für die sich anschließenden Ausführungen. Jede Teilanalyse enthält zudem eine einleitende

65 Da die in Kap. 1.2.5 herausgestellten Verfahren im literarischen Text omnipräsent sind, wird auf die Funktion derselben in der Textanalyse nur gesondert eingegangen, wenn es für die spezifische Textpassage besonders relevant erscheint.

oder abschließenden Gesamtbetrachtung, in welcher die mosaikartigen urbanen Perspektiven des Erzählers der jeweiligen Stadt zusammengefügt werden. Da im Text selbst zahlreiche Zeit-, Themen- und Gedankensprünge existieren, die insbesondere nach ausführlicheren Erläuterungen unübersichtlich erscheinen können, folgt jede Analyse entweder dem Textverlauf des Romans oder aber den Themenkomplexen, die innerhalb eines ‚Stadtkapitels‘ gesplittet auftauchen. Diese werden zusammengefasst und innerhalb eines Analyseabschnitts betrachtet. Aufgrund des großen Themenreichtums auf oft wenig Textraum konzentrieren sich die nachfolgenden Analysen auf die zentralsten Themen, die innerhalb einer Stadt-Passage verarbeitet werden. Um die einzelnen Aspekte der Textinterpretation bestmöglich nachvollziehen zu können, ist es hilfreich, die einschlägige Textpassage aus *Könnte Köln sein* parallel aufzuschlagen. Bei den längeren Ergänzungen, die unweigerlich durch das prosumierende Lesen entstehen, fungiert der literarische Text als zusätzliche Orientierung. Im letzten Kapitel erfolgt schließlich eine konzise Darstellung der Analysenergebnisse aus Kapitel 3.

3

Architektur und urbaner Raum in *Könnte Köln sein*

3.1 München

Bereits seit dem 15. Jahrhundert besitzt München den Ruf als „schöne Stadt der Künste und Künstler[*innen]“¹, der über die verschiedenen Herrscherperioden hinweg bis in die Gegenwart erhaltene geblieben ist. Die Stadtbildpflege, die ebenfalls von Beginn an „bewußt, konstant und systematisch“² erfolgt, erhält in der bayerischen Landeshauptstadt einen so hohen Stellenwert wie nirgendwo sonst in Deutschland. Architektonisch wie politisch nimmt dabei das Areal Residenz – Hofgarten – Odeonsplatz eine zentrale Rolle in der Stadtgeschichte Münchens ein.

Die Residenz, über 600 Jahre Regierungssitz der bayerischen Herzöge, Könige und Kurfürsten, entsteht in ihrer jetzigen Gestalt über mehrere Jahrhunderte und unter verschiedensten politischen und kulturellen Einflüssen. Als Ort, an welchem ebenso die Kunstsammlungen der Wittelsbacher untergebracht waren, trägt die Residenz mit dem angeschlossenen Hofgarten maßgeblich zu Münchens Ruf als Kunststadt bei.³ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verlagert sich zudem die Stadtmitte vom Marienplatz zur Residenz, als König Maximilian I. Joseph und sein Sohn Ludwig die erste Stadterweiterung vornehmen, um die wachsende politische Bedeutung Münchens auch durch das Baugeschehen abzubilden.⁴

1 Winfried Nerdinger: *Architekturführer München*. Berlin: Reimer 2007, S. VIII.

2 Ebd.

3 Vgl. Walz, Tino / Otto Meitinger / Toni Beil (Hrsg.): *Die Residenz zu München. Entstehung – Zerstörung – Wiederaufbau*. München: Bayerische Vereinsbank 1987, S. 15.

4 Vgl. Nerdinger: *Architekturführer München*, S. VIII–XI.

Mit Ludwig I. als König beginnt 1825 ab dem Tag seines Regierungsantritts eine rege Bautätigkeit, um seinen Plan zu verwirklichen, München als ‚Isar-Athen‘ zu gestalten. Sein größtes Projekt ist die nach ihm benannte Prachtstraße, die er vom Odeonsplatz bis zum Siegestor primär durch Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner im klassizistischen und neuromanischen Stil entwerfen lässt.⁵ Bedeutende Architekturen im Bereich Odeonsplatz, welche in diesem Kontext entstehen, sind unter anderem die zur Erweiterung des Platzes zurückgesetzten Bauten Odeon und Leutenberg-Palais, das Tor zum Hofgarten, das Bazargebäude an dessen Westseite sowie die Feldherrnhalle. Letztere ist aufgrund von Adolf Hitlers *Marsch auf die Feldherrnhalle* am 9. November 1923 „mit der bayrischen und deutschen Geschichte verhängnisvoll verbunden“.⁶ Hätte nicht der Zweite Weltkrieg Hitlers Wirken in München unterbrochen, das bereits nach sechs Jahren Diktatur beträchtliche städtebauliche Veränderungen zur Folge hatte, wäre das bedeutsame Areal Residenz – Hofgarten – Odeonsplatz nicht mehr existent.⁷ In der Tatsache, dass die Münchener Bevölkerung im Verlauf der Geschichte konsequent auf die Fortführung von Tradition bestand und Neuerungen gegenüber skeptisch blieb, sieht Nerdinger den Grund für das dortige schnelle Erstarken reaktionärer Kräfte nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, die den Aufstieg Hitlers begünstigt haben.⁸

Nach dem Einschnitt durch die Periode des Nationalsozialismus, die Münchens Image nachhaltig prägt, setzt sich die Stadt bereits wenige Jahre nach Kriegsende zum Ziel, die ‚braune Vergangenheit‘ durch eine Fokussierung auf eine unbeschwerte Zukunft verblassen zu lassen. Die Rolle als Austragungsort der Olympiade 1972 ist für die Stadt München zukunftsweisend: Sie bedeutet für München die Chance, mit dem Ruf als Hitlers *Hauptstadt der Bewegung* abzuschließen und zwar durch ein revolutionäres, ganzheitliches und damit mutiges Olympia-Konzept, das sich von allen bisherigen löst. Darüber hinaus rechtfertigt die Stadt auf diese Weise enorme finanzielle Ausgaben für den Ausbau ihrer bis dato unzeitgemäßen Infrastruktur. Eine grundlegende Erneuerung des Verkehrsnetzes ist in den 1960er Jahren dringend notwendig, die Umsetzung hätte jedoch mit den bis dahin verfügbaren finanziellen und technischen Mitteln ca. 30 Jahre gedauert. Durch Olympia und somit schneller fließende Gelder wird

5 Vgl. Georg Reichlmayr: *Geschichte der Stadt München*. Erfurt: Sutton 2013, S. 98.

6 Vgl. Josef H. Biller / Hans-Peter Rasp: *München. Kunst- & Kultur-Lexikon, Stadtführer und Handbuch*. München: Süddeutscher Verlag 1985, S. 167.

7 Vgl. Richard Bauer: *Geschichte Münchens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Beck 2003, S. 178–181; vgl. dazu ausführlicher das Teilkap. 3.1.1: Residenz und Odeonsplatz.

8 Vgl. Nerdinger: *Architekturführer München*, S. XI.

diese Dauer auf sechs Jahre verkürzt, um die stark gestiegene Einwohnerzahl und den 500%igen Anstieg der Kraftfahrzeuge möglichst umgehend abzufangen.⁹ Für die XX. Olympischen Sommerspiele entsteht auch eines der bedeutendsten Architekturensembles der Bundesrepublik Deutschland, der Olympiapark. Nicht nur die architektonische Gestaltung des Parks, sondern auch die Olympischen Spiele 1972 gehen im Hinblick auf die theoretische Konzeption, die Durchführung und die damit eingehenden Ereignisse in die Geschichte ein. Obwohl das Attentat auf die israelische Mannschaft die dezidiert als ‚heiter‘ betitelten Spiele überschattet, gelingt es München, sich durch die Olympiade lange Zeit einen positiven Ruf als ‚Stadt der Moderne‘ zu sichern.

Die Entstehung des futuristischen Parks und alle damit einhergehenden städtebaulichen Veränderungen Münchens stehen in bewusst gesetztem Kontrast mit der nationalsozialistisch geprägten Olympiade Hitlers: Jedes Detail der modernen Olympiade verkörpert eine klare Distanzierung zu 1936 sowie gleichermaßen den ‚Neuanfang‘ der bayerischen Landeshauptstadt. Ohne diesen historischen Rückbezug können die Extreme des weltweit bis heute nachwirkenden Konzepts von 72 kaum als solche rezipiert werden. Während Hitler die Olympiade für Propagandazwecke und politische Machtdemonstrationen nutzt, indem er „monumentale[] und pathetische[] Architektur mit Aufmarschgeländern [*sic*], aufgestellten Plastiken, vertikaler Hierarchie“ realisiert, legt München seinen Fokus auf Leitbegriffe wie Demokratie, Partizipation und Offenheit, um so ein „Modell einer egalitären und transparent strukturierten Gesellschaft zu entwerfen“.¹⁰

An Münchens Ruf als Stadt der Künstler knüpft der Erzähler Erich Nachleger in der Darstellung seines Wohnortes an. Motiviert von den Bauten des geschichtsträchtigen Areals in und um den Hofgarten herum, entwirft er München als ein kulturelles Zentrum und als von politischen Extremen geprägte Stadt. Die gleichzeitige Präsenz architektonischer Zeitzeugnisse im gegenwärtigen Stadtbild Münchens (Isar-Athen, Hitlers Monumentalbauten, Olympiabauten etc.) akzentuiert Nachleger, um dem hedonistischen Image der bayerischen Metropole eine politisch-reflektierte, aber dennoch affirmative Haltung entgegenzustellen.

9 Vgl. Simone Egger: *München wird moderner. Stadt und Atmosphäre in den langen 1960er Jahren*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 41–42.

10 Nadine Schreiner: *Vom Erscheinungsbild zum „Corporate Design“*. Beiträge zum Entwicklungsprozess von Otl Aicher. Dissertation, Universität Wuppertal 2005. <https://d-nb.info/976457458/34> (Zugriff am 22.03.2022).

3.1.1 Hofgarten und Umgebung

Intro

Die Textpassage zum Münchner Hofgarten und Umgebung (KKS, S. 63–71)¹¹ beginnt mit einer Art Intro, welches den Hofgarten als Ort der Dichter und Künstler stilisiert. Nach der direkten Verortung des Erzählers in der bayerischen Landeshauptstadt („weekends in munich“, KKS, S. 63), die zugleich als Eröffnung dieser München-Passage fungiert, werden im weiteren Textverlauf die ‚Hofgartenerlebnisse‘ dreier Schriftsteller, Bernward Vesper (*Die Reise*), André Gide (*Les Nourritures Terrestres*) und Thomas Stearns Eliot (*The Waste Land*), miteinander verglichen.¹²

Während das Hofgartenerlebnis des „französische[n] Hedonisten“ Gide offensichtlich nur aus dem Besingen der Zierbrunnen besteht und der „amerikanische[] Lyriker“ (KKS, S. 63) Eliot lediglich einen Kaffee dort trinkt,¹³ werden Vespers Hofgarteneindrücke während eines Drogentrips durch den Erzähler Erich Nachleger ausführlicher thematisiert:

Sohn eines Nazidichters mit amerikanischem Begleiter unter Drogeneinfluss von der Ruine des Armeemuseums via Kriegerdenkmal, Diana-Tempel und Hofgartentor Richtung Odeonsplatz schlendernd (KKS, S. 63)

Mit dem „Hofgartenerlebnis“ ist das einschlägige Kapitel in Bernward Vespers posthum veröffentlichtem Romanessay *Die Reise* übertitelt. Es bildet das Zentrum des Textes, in welchem mehrere Erzählebenen zusammenfließen und im Drogenrausch miteinander vermischt werden, sodass erzählerisch eine Gleichzeitigkeit von Kindheit, Gegenwart und Zukunftsphantasie entsteht.¹⁴ Die Aufarbeitung der Kindheit des Erzählers Bernward und seiner „Eltern-Nazis“¹⁵ kulminiert im Hofgarten mit der scheinbaren Erkenntnis, dass er selbst Hitler sei. All dies geschieht im Beisein der Figur Burton, eines jüdischen Amerikaners.

11 Vgl. zum gesamten Kap. 3.1.1 Abb. 5 von Nachlegers fragmentierter Stadtwahrnehmung.

12 Bernward Vesper: *Die Reise* [1977]. Reinbek: Rowohlt 1983; André Gide: *Les Nourritures Terrestres* [1897]. Paris: Gallimard 1995; Thomas Stearns Eliot: *The Waste Land* [1922]. In: *The Waste Land and Other Writings*. New York: Modern Library 2001, S. 38–58.

13 Vgl. KKS, S. 68: „Waste Land, section one, The Burial of the Dead. Summer surprised us, coming over the Starnberger See / With a shower of rain; we stopped in the colonnade / And went on in sunlight, into the Hofgarten / And drank coffee, and talked for an hour.“

14 Vgl. Jochen Vogt: Wir Kinder von Murks und Coca Cola. Über Bernward Vespers Lebens- und Todesbuch „Die Reise“. In: Ders. (Hrsg.): *Erinnerung ist unsere Aufgabe. Über Literatur, Moral und Politik 1945–1990*. Wiesbaden: VS 1991, S. 89–104, hier S. 95.

15 Vesper: *Die Reise*, S. 114.

Neumeisters Integration von Vespers Romanessay ist in vielfacher Hinsicht geschickt – zum einen, um die bei Vesper erwähnten Architekturen in Nachlegers Reflexionen einzubinden, zum anderen bietet der Romanessay zahlreiche thematische und poetologische Anknüpfungspunkte an Neumeisters Texte. Neben München als topografischem Anker verschmelzen in beiden Texten Nationalsozialismus und Gegenwart miteinander. Während Vesper als „Sohn eines völkischen Großdichters“¹⁶ das Regime und seine irrationale Ideologie unmittelbar miterlebt, rekonstruiert Neumeister diese in seinen Texten anhand von Münchens Architektur und Stadtgeschichte. In beiden Texten geschieht dies auf assoziative Weise und mittels typografischer Hervorhebungen. Politische, ironische und autobiografische Passagen alternieren.

Dass in Neumeisters Texten mehrfach auf Vespers *Reise* rekurriert wird, zeugt von einer intensiveren Auseinandersetzung und einem Interesse Nachlegers an dem Romanessay¹⁷, wenngleich eine Identifikation ausbleibt. So lautet die abschließende Bemerkung zu Vespers Hofgartenerlebnis in *Könnte Köln sein*: „Was als konkretes Gespräch über Judenhass beginnt, driftet immer mehr in Richtung nonverbales Drogennirwana“ (KKS, S. 69). Interessant wiederum ist, dass in *Salz in Blut* ein ironischer Identifikationsversuch Nachlegers mit Vespers Begleiter Burton erfolgt. Nachleger befindet sich mit seinem Freund Roman auf dem Alten Nordfriedhof von München und bemerkt in einer Unterhaltung über das Reisen:

Eine Reise ist kein Trip. Langsam muß ich mich beeilen. Das hier ist kein Hofgartenerlebnis, auch wenn die Friedhofsmauer einen abgeschlossenen Raum bildet, auch wenn ich Roman frage, wie sich denn die aktive CSU-Mitgliedschaft seines Vaters äußert. (SB, S. 61)

Die Bemerkung zur politischen Orientierung von Romans Vater spielt auf eine Frage Burtons in *Die Reise* an: „Du hast gesagt, Dein Vater war Nazi – wie äußerte sich das?‘ Seine rationalen Argumente endeten, sobald er auf die Juden zu sprechen kam.“¹⁸ Eine Analogie zu bilden zwischen einer aktiven CSU-Mitgliedschaft und einer nationalsozialistischen Gesinnung – ein tiefschwarzer Humor, der Nachleger jedoch lediglich als Sprungbrett für Reflexionen zur Politikverdrossenheit zu dienen scheint.

16 Gerd Koenen: *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2003, S. 11.

17 Wie bspw. in *Gut laut*: „Welche Drogen verhalfen Bernward Vesper zum sogenannten Hofgarten-Erlebnis, und welches Gedicht seines Vaters hat er am meisten gehaßt?“ (GL, S. 50.)

18 Vesper: *Die Reise*, S. 105.

Ein weiteres Hofgartenerlebnis, das Nachleger jedoch nicht zum Vergleich heranzieht, sondern worauf er im ‚Intro‘ lediglich referiert, ist dasjenige von Bertolt Brecht, dem „Augsburger Dichter“:

Augsburger Dichter mit Begleitung im Café Hofgarten sitzend. Braunauer Politiker gleichzeitig mit Begleitung (officers in civilian dress?) am Nebentisch sitzend. Der braunauer Politiker vom Nachbartisch hilft jüdischer Begleitung beim Aufstehen in den Mantel. Er will seiner Begleitung mit gutem Benehmen imponieren (KKS, S. 63)

Diese fiktive Begegnung von Brecht, dem jüdischen Schriftsteller Lion Feuchtwanger und dem „braunauer Politiker“ Adolf Hitler im Jahr 1922 schildert der Autor in seinem kurzen Prosatext *My Most Unforgettable Character*.¹⁹ Darin machen Brecht und seine Begleiter sich über den gerade erst bekanntwerdenden Politiker lustig, da er Unterricht bei einem Münchner Schauspieler für acht Mark pro Stunde nimmt und die Logik seiner Reden nicht immer nachvollziehbar sei. Auch wenn die Verblüffung groß ist, als Hitler schließlich dem Juden Feuchtwanger in seinen Mantel hilft, ist es nicht der Grund für Brecht, ihn „an unforgettable character“ zu nennen, vielmehr geben die Ereignisse der Folgejahre Anlass dazu: „[H]e forced Feuchtwanger and me and innumerable others to exile, and plunged the whole world into a monstrous war.“²⁰ Somit ist nach dem Verweis auf Vespers Text mit Brechts Prosatext der zweite Link auf die nationalsozialistische Vergangenheit Münchens gesetzt.

Das letzte im ‚Intro‘ geschilderte Hofgartenerlebnis bezieht sich nicht auf einen Schriftsteller, sondern auf den Künstler Giorgio de Chirico, der Anfang des 20. Jahrhunderts an der Königlichen Akademie der Künste in München studierte: „spanischer Kunststudent, die Bogengänge des Münchner Hofgartens skizzierend“ (KKS, S. 63). Die Bogengänge prägen die metaphysischen Bilder des weltweit immer bekannter werdenden Künstlers maßgeblich, sodass sich das sogenannte Millionendorf mit seinem Hofgarten und Umgebung indirekt in die Kunstgeschichte einschreibt.²¹

Diese dicht gedrängten Verweise innerhalb einer Buchseite als Einführung in den Hofgarten stellen diesen über zahlreiche geschichtliche Epochen hinweg bis in die Gegenwart als das Münchner Zentrum kulturellen Lebens dar. Zwar

19 Bertolt Brecht: *My Most Unforgettable Character* [1942]. In: Ders.: *Prosa. Bertolt Brecht*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 1602–1605.

20 Ebd., S. 1604–1605.

21 Vgl. David Crockett: *German Post-Expressionism. The Art of the Great Disorder 1918–1924*. State College: The Pennsylvania State UP 1999, S. 17. Eine Anspielung auf den Begriff des Millionendorfs befindet sich in KKS, S. 85: „(Das Dorf, in dem wir leben, hat nicht mal zwei Millionen Einwohner).“

wird hier (noch) nicht primär die Architektur in den Fokus gerückt, jedoch sind gerade das ästhetische Architekturensemble und die Landschaftsgestaltung des Hofgartens Inspiration für die Kulturschaffenden.

Bevor Nachleger intensiver „das Umfeld prüf[t]“ (KKS, S. 66), findet eine Verortung Münchens einerseits über die geografischen Koordinaten statt, andererseits aus einer scheinbar fremden, möglicherweise von Nachleger imitierten touristischen Perspektive:

One, two, drunk! Müsste München sein: Monaco di baviera,
Monaco di birra, Mjunik. 48°13' nördlicher Breite,
11°50' östlicher Länge. WOM für World of Munich (KKS, S. 64)

„One, two, drunk“, die englische Übersetzung des Münchner Trinkliedes *In München steht ein Hofbräuhaus, oans zwoa, g'suffa* sowie das Wortspiel mit der italienischen Bezeichnung Münchens ‚Monaco di Baviera – Monaco di birra‘ betonen klischeehaft die zentrale Rolle des Bieres für die bayerische Landeshauptstadt. In der folgenden, einer groben Charakterisierung der Stadt gleichenden Passage, fächert der Erzähler weitere Facetten Münchens auf, um die Vielseitigkeit seiner Heimatstadt zu konturieren. So wird München nachfolgend noch einmal eindeutig als Stadt der Kunst („Mjunik gilt als kunstsinnige Stadt“), Stadt der Musik („Munich kommt von music“) und schließlich auch als wichtiger politischer Schauplatz („reaktionäres Nest“) ausgewiesen (KKS, S. 64–65). Erstere, die Kunstszene Münchens, nimmt Nachleger im Folgenden in den Blick.

Schumann's, Schirmer / Mosel Showroom, Kunstantiquariat

Opposite, clockwise from top left: aus der Maximilianstraße eben an den Hofgarten gezogen, das Schuhmann's. Charles Schuhmanns legendäres Schuhmann's. Schade, sagt Sabine, dass die allermeisten Besucher der Bar nicht halb so cool sind wie ihr Wirt und sein Personal. Stingverehrende Feuilletonwichtel, die Helmut Newton allen Ernstes für den bedeutendsten Fotografen aller Zeiten halten

Heute im Tiefdruck: die neue Bar von Charles Schuhmann als detailgetreues LEGO-Modell. Das für die Vorweihnachtsausgabe angefertigte Sondermodell wiegt stolze sieben Kilo

[...] Eins weiter: der Schirmer-und-Mosel-Showroom. Hier wohnen Laurie und Pamela Anderson, Stephen Shore und Helmut Newton unter einem Dach (KKS, S. 66)

Der Erzähler Erich Nachleger steht im Hofgarten, den Blick nach Norden gerichtet, und zeichnet mental im Uhrzeigersinn („clockwise“) die Umgebung nach. Er beginnt mit einer der berühmtesten Bars Deutschlands, dem Schumann's am Odeonsplatz 6–7,²² das vom Tag seiner Eröffnung im Jahr 1982 an ein „nächtliche[r] Lieblingstreffpunkt für Münchner Kulturati jeden Alters, Einkommens und Geschlechts“²³ ist. Der Wirt Charles Schumann gilt als Gastronomielegende mit Stil, die einerseits modelt, andererseits mit Schürze im Hofgarten Kartoffeln für seine Küche schält.²⁴ Der Kultcharakter der Bar wird durch das von Neumeister erwähnte, sieben Kilo wiegende LEGO-Modell unterstrichen, das die Redaktion der Süddeutschen Zeitung eigenhändig baut und im *SZ Magazin* – welches im ‚Tiefdruck‘-Verfahren gedruckt wird – als Unikat publiziert.²⁵ (Abb. 9)

Wer sich zu Münchens „Geistesgrößen“²⁶ zählt oder sich selbst zum Teil dieser Szene erklärt, verkehrt im Schumann's und tauscht sich über kulturelle Sujets aus, wie beispielsweise über den Fotografen Helmut Newton.²⁷ Seine Fotos für die Mode- und Werbebranche, die häufig aus Aktaufnahmen bestehen, werden 1993 in der Zeitschrift *Emma* von der Feministin Alice Schwarzer massiv kritisiert und als unter anderem faschistisch verunglimpft.²⁸ 19 Fotografien druckt die Redaktion ohne Rücksprache mit Newtons Verlag Schirmer / Mosel, weshalb die *Emma* nach der Klage des Kunstverlags und dem Urteil des Münchner Landgerichts nachträglich ein fünfstelliges Honorar für die Abdrucke zahlen

22 Die Schreibung im Text mit h ist entweder ein Versehen oder aber ein Verweis auf den Geburtsnamen des Betreibers Charles Schumann, der als Karl Georg Schuhmann auf die Welt kam. Vgl. Hermann Weiß: Prominente Liebeserklärung an die Münchner Kultbar. In: *Welt*, 07.02.2012. <https://www.welt.de/regionales/muenchen/article13854589/Prominente-Liebeserklaerung-an-die-Muenchner-Kultbar.html> (Zugriff am 22.03.2022).

23 Ebd.

24 Vgl. die Kurzinfor über Charles Schumann in: *Schumann's*, o. D. <https://www.schumanns.de/de/charles-schumann.html> (Zugriff am 22.03.2022). Im Jahr 2017 erschien der Film *Schumanns Bargesprache* (D 2017, R: Marieke Schröder), in welchem der Gastronom selbst besondere Bars in zahlreichen Ländern ansteuert und sich von ihren Wirten in ihren jeweiligen Gastronomiekosmos einführen lässt. Mit dieser filmischen Umsetzung wird Schumann einmal mehr Kultstatus attribuiert.

25 Vgl. Andreas Bernard: Die Mini-Bar. Unikat No. 16. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 08.11.2006. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/2043> (Zugriff am 05.03.2022).

26 Ebd.

27 Vgl. ebd.

28 Vgl. Silvia Bovenschen: Alice in Newton-Land. Alice Schwarzers Kampf gegen „sexuelle Unkorrektheit“ in Helmut Newtons Fotos. In: *Der Spiegel*, 30/1994, S. 92–94. <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/13683769> (Zugriff am 05.03.2022), hier S. 92.



Abb. 9: LEGO-Modell des Schumann's, 2006.

muss.²⁹ Der anschließende Verweis in *Könnte Köln sein* auf den „Schirmer-und-Mosel-Showroom“, die Kunstgalerie des Schirmer / Mosel Verlags (Galeriestraße 2), erklärt sich folglich erstens durch seine Lage in der unmittelbaren Nachbarschaft des Schumann's, zweitens durch die Verbindung zu Helmut Newton und drittens zählt der Verleger Lothar Schirmer als ‚Mitbegründer‘ der Bar:

Schirmer, der den Mythos des „Schumann's“ quasi mitbegründete, indem er seine Autoren von Cy Twombly über Helmut Newton bis Cindy Sherman dorthin zum Essen führte, klingt immer noch ein wenig überrascht, wenn er auf den Genius loci und den Aufstieg des Lokals von der Bar zur Institution zu sprechen kommt.³⁰

Neben Helmut Newton verlegt Schirmer / Mosel auch Literatur von oder über die Performance-Künstlerin Laurie Anderson, das Playmate Pamela Anderson und den Fotografen Stephen Shore, wie Nachleger indirekt referiert. Auch das folgende, erwähnte Geschäft am Hofgarten befasst sich mit Literatur, ein Kunstantiquariat, in welchem sich vermutlich das von Nachleger bibliografierte Buch befindet:

29 Vgl. Berliner Zeitung: Alice Schwarzer muß Akt-Fotos honorieren. In: *Berliner Zeitung*, 28.07.1994. <http://www.berliner-zeitung.de/alice-schwarzer-muss-akt-fotos-honorieren-17216612> (Zugriff am 05.03.2022).

30 Weiß: Prominente Liebeserklärung an die Münchner Kultbar.

Münchener Bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung II: Wohnhäuser und Villen in Renaissance und in mittelalterlicher Bauart, München 1899 (KKS, S.67)

Hofgartenarkaden und Haus der Kunst

Das Schöne und Gute mit dem Bösen und Hässlichen vergleichen. Der drohenden Totalvernichtung der Kunst vorbeugen! Keine Kunstausstellung, eine Dokumentation: Aus der Art geschlagene Kunst mit artgerechter, arischer Kunst vergleichen – Riesenandrang. München, 1937: Das Böse und Hässliche mit dem Schönen und Guten vergleichen: der kurze Weg von der Ausstellung Entartete Kunst in die Große Deutsche Kunstausstellung und zurück. Die paar Meter: von der Galeriestraße am Hofgarten in die Prinzregentenstraße und an den Hofgarten zurück. (KKS, S.67)

1937 eröffnet Hitler aus Kalkül gleichzeitig zwei Ausstellungen in unmittelbarer Nähe zueinander: die Große Deutsche Kunstausstellung im heutigen Haus der Kunst in der Prinzregentenstraße (Abb. 5, Nr. 2) und die Ausstellung Entartete Kunst in den Hofgartenarkaden in der Galeriestraße, dort, wo heute der Münchner Kunstverein seinen Sitz hat. Wie auch in *Könnte Köln sein* beschrieben, soll das deutsche Volk mittels beider Ausstellungen die ‚arische‘ – und damit die vermeintlich einzig wahre Kunst – unmittelbar mit der ‚entarteten Kunst‘ vergleichen können:

Das war so die intendierte Runde: Ausstellung Entartete Kunst, Galeriegebäude am Hofgarten und dann, Katzensprung, schräg rüber zur Großen Deutschen Kunstausstellung. Schließlich zum geselligen Café auf die große Terrasse. (KKS, S.200)

Als ‚entartet‘ gilt im Nationalsozialismus jedes Werk der modernen Kunst, welches abstrakt gestaltet ist und so eine Abweichung vom „Naturvorbild“ oder von der „akademischen Maltradition“ bedeutet.³¹ Diese wurde als „Ausgeburt des Wahnsinns“³² deklariert. Insbesondere durch die „[e]xtra-chaotische Hängung“ (KKS, S.67) in den Hofgartenarkaden – eine Vielzahl dicht gereihter Bilder an den Wänden mit wertenden Kommentaren und verschmierten Wandaufschriften versehen³³ – sowie schlechte Luft- und Lichtverhältnisse sorgen für eine

31 Peter-Klaus Schuster: Die Entartete Kunst. In: Gert Gliewe (Hrsg.): *Kunst in München*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1988, S.44–47, hier S.45.

32 Ebd.

33 Nachlegers Wortschöpfung „Münchner Hängung“ (KKS: 67) spielt in diesem Kontext spöttisch auf die tatsächlich existierende Petersburger Hängung (oder Salonhängung) an, bei der zahlreiche Bilder dicht nebeneinander präsentiert werden.

unangenehme Ausstellungsatmosphäre, welche die Diffamierung und die vermeintliche Minderwertigkeit der Kunstwerke in ihrer Wirkung verstärkt.³⁴ Die Unwahrheit, dass von entarteter Kunst eine Gefährdung ausgehe, erhält durch ein Zutrittsverbot für Jugendliche unter 18 Jahren Glaubwürdigkeit.³⁵ Lüttichau fasst treffend zusammen:

Das [...] infame Beispiel der Nationalsozialisten, die „Deutsche Kunst“ der „Entarteten Kunst“ gegenüberzustellen, erwies sich auch zukünftig als eine unabdingbare Zwangsgemeinschaft. Um der sogenannten „Deutschen Kunst“ zur Kontur zu verhelten, mußte stets die „Entartete Kunst“ als untergangsreif ins Feld geführt werden.³⁶

Die Bedeutsamkeit der Hofgartenarkaden in diesem Kontext wird durch Nachlegers subtile historische Zusammenfassung ihrer zahlreichen Funktionen veranschaulicht, vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis heute:

Die heutigen Räume des Kunstvereins als ehemaliges Behältnis der Ausstellung Entartete Kunst. Die Räume des Kunstvereins an der ehemaligen Grenze zwischen definitiv drinnen und definitiv draußen. Die Hofgartenarkaden als Umfassungsmauer des Lustgartens der Residenz der bayerischen Wittelsbacher-Herrscher. Die Umfassung des Hofgartens als befestigte Stadtgrenze. (KKS, S. 67–68)

War der Hofgarten, begrenzt von unter anderem den Arkaden, zunächst ausschließlich als Lustgarten der Wittelsbacher angelegt, wird er um 1770 für die Öffentlichkeit, respektive für alle Stände, zugänglich gemacht. Die Grenze von „definitiv drinnen und definitiv draußen“ ist somit nicht mehr existent. 1783 eröffnet in den Arkaden die Churfürstliche Galerie als erster öffentlicher Kunstausstellungsort in Deutschland.³⁷ 1937 schließlich dienen die Arkaden der Ausstellung Entartete Kunst als Galerie, während sie heute vom international

34 Vgl. Kathrin Engelhardt: Die „Große Deutsche Kunstausstellung“ und die „Entartete Kunst“ in München 1937. In: Uwe Fleckner (Hrsg.): *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*. Berlin: Akademie 2007, S. 94–98, hier S. 96–97; vgl. Mario-Andreas von Lüttichau: Das ‚Haus der Deutschen Kunst‘ – ein Symbol der neuen Machtverhältnisse. In: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘*. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Moderner Kunst. München: Prestel 1987, S. 83–118, hier S. 83.

35 Vgl. Lothar Altmann: *Streifzüge durch Münchens Kunstgeschichte. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Regensburg: Schnell & Steiner 2008, S. 273.

36 Lüttichau: Das ‚Haus der Deutschen Kunst‘, S. 112.

37 Vgl. Michael Neumann-Adrian / Edda Neumann-Adrian: *München*. Stuttgart: Reclam 2009, S. 89.

renommierten Münchener Kunstverein verwaltet werden. Mit dem Verein in ausgerechnet diesem Gebäude scheint der Stellenwert insbesondere moderner Kunst rehabilitiert, denn dieser hat sich zum Ziel gesetzt, der Kunst durch diese Räumlichkeiten ein Höchstmaß an ideologischer Offenheit und Uneingeschränktheit zur Verfügung zu stellen. Denn Kunst, so schreibt es der Verein auf seiner Website, sei „idealer Katalysator einer kritischen Zeitgenossenschaft“.³⁸

Auch in Neumeisters Text wird diese Programmatik aufgegriffen: „Oh Boy, It's a Girl / Oh Girl, It's a Boy! Der Kunstverein arbeitet weiter an der Verwischung mit aller Gewalt verteidigter Grenzen“ (KKS, S. 68). Die Ausstellung *Oh Boy, It's a Girl* im Jahr 1994 thematisiert erstmals in Deutschland Gendertheorien, über die im anglo-amerikanischen Raum bereits seit längerer Zeit diskutiert wurde. Einerseits legt die Ausstellung ihren Fingerzeig auf Feminismen in der Kunst, andererseits gibt sie den Startschuss für geschlechterpolitische Debatten in Deutschland. 2008 wird, ebenfalls in den Arkaden, eine Art Vergleichsausstellung unter dem Titel *Oh Girl, It's a Boy* initiiert, um ein Resümee der genderpolitischen Entwicklungen der letzten Jahre zu ziehen.³⁹

Neumeister hebt mit dieser Textstelle hervor, dass die hierarchisierenden, ausgrenzenden Funktionen der Hofgartenarkaden heute architektonisch, politisch und ideologisch als aufgehoben gelten: Während die ‚architektonische Grenzöffnung‘ durch die Wittelsbacher erfolgte, symbolisieren die Räume des Kunstvereins heute ein Maximum an Demokratie und ideologischer Durchlässigkeit. So stehen die Hofgartenarkaden beispielhaft für eine Machtarchitektur rein äußerlicher Natur, deren Nutzen in der Gegenwart alles andere als machtpolitisch ist und bewusst zur Identifikation einlädt.

Der Blick des Erzählers schwenkt weiter im Uhrzeigersinn Richtung Nordosten über die „[l]eicht versetzt[e] Grünschneise“, den Finanzgarten, hin zum Haus der Kunst. Ähnlich wie den Funktionswandel der Hofgartenarkaden beschreibt Nachleger minimalistisch die Nutzung von Hitlers tempelähnlicher Machtarchitektur seit ihrer Entstehung. Dem ehemaligen Haus der Deutschen Kunst, entworfen von Paul Ludwig Troost, wird eine „Schlüsselrolle“⁴⁰ in der Regimepolitik zugeschrieben, um den „unerbittlichen Säuberungskrieg [...] gegen die

38 Kunstverein München: Geschichte. In: *Kunstverein München*, o.D. <http://www.kunstverein-muenchen.de/de/institution> (Zugriff am 21.03.2022).

39 Vgl. Oh Girl, it's a Boy! In: *Kultur-Online*, 07.02.2008. <https://kultur-online.net/inhalt/oh-girl-its-boy> (Zugriff am 21.03.2022).

40 Karl Arndt: „Deutsche Kunst“ und „Entartete Kunst“: Die Münchner Ausstellungen. In: Schuster (Hrsg.): *Die „Kunststadt“ München 1937*, S. 61–82, hier S. 61.

letzten Elemente unserer Kulturzersetzung⁴¹ zu führen und um der ‚wahren deutschen Kunst‘ ein regelrechtes „Heiligtum“⁴² zu schaffen. In Neumeisters Text wird die bewusste Entgegensetzung von nationalsozialistischer Repräsentationsarchitektur einerseits und demokratischer ‚Bühne der modernen Kunst‘ andererseits zum Leitbild.

Der Tempel der Deutschen Kunst in der Hauptstadt der Deutschen Kunst, auch Hauptstadt der Bewegung. Heute: Haus der Kunst. Heute im Tempel: Utopia Station. (KKS, S. 68)

Wurde die Kunst für die Politik im Nationalsozialismus instrumentalisiert und München kurzerhand zur Hauptstadt der ‚Deutschen Kunst‘ erklärt, legt das heutige Haus der Kunst Wert auf Internationalität. Mit der wandernden und sich wandelnden Ausstellung *Utopia Station*, die in den Jahren 2004 und 2005 in München zu sehen ist, werden verschiedene Fiktionen einer idealen Welt bzw. Gesellschaft von zahlreichen Musiker*innen, Literat*innen, Performer*innen und Architekt*innen entworfen. Das Haus der Kunst lässt *Utopia Station* in der Mittelhalle des Museums, der ehemaligen Ehrenhalle, stattfinden.

Die ehemalige Ehrenhalle im Haus der Kunst hat bekanntlich mehrere Vergangenheiten. Die erste ist berüchtigt: Die Halle wurde als Plattform für Propagandareden der Nationalsozialisten entworfen. Die jetzige Direktion des Haus der Kunst hat sich zur Priorität gesetzt, das Haus und die Halle zu rekonstruieren, um ihre Vergangenheit sichtbar zu machen, Tabula rasa, und um dieser eine neue, ebenfalls mächtige Nutzung der Räume entgegenzusetzen. „Utopia Station“ hat ihren Teil dazu beigetragen, indem sie das Mikrophon übernahm und den Raum mit einem Turm und einem Weg auflud.⁴³

Die im Zitat erwähnte Rekonstruktion, der sogenannte ‚kritische Rückbau‘ der Ehrenhalle in ihren ursprünglichen Zustand, findet in den 1990er Jahren statt, nachdem in den 1950er Jahren im Zuge der Entnazifizierung architektonische Veränderungen vorgenommen werden. So lässt das Museum die vorherrschende Farbe Rot der Halle, die besonders durch die umfassende Verkleidung aus rotem Marmor realisiert wird und welche die „Allgegenwärtigkeit der

41 Adolf Hitler zit. n. ebd.: Hitlers Rede zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937, S. 252.

42 Arndt: „Deutsche Kunst“ und „Entartete Kunst“, S. 64.

43 kunstaspekte.art: Utopia Station. In: *kunstaspekte*, o. D. <https://kunstaspekte.art/event/utopia-station-2004-10> (Zugriff am 05.03.2022).

nationalsozialistischen Weltanschauung beschwören⁴⁴ sollte, weiß übertünchen. Zusätzliche Wände, Decken und Vorhänge verkleinern den monumentalen Saal und erweitern so die Nutzungsmöglichkeiten. Als das Museum sich bewusst für die Rückkehr zum Ursprungszustand der Halle entscheidet, bedeutet dies zugleich eine kritische Positionierung zur in München so häufig überbauten Vergangenheit. Hitlers Machtarchitektur dauerhaft mit moderner Kunst zu konfrontieren stellt im Kontext der Münchner Geschichte eine symbolisch besonders wirkmächtige Methode der Erinnerungskultur dar, die der kritischen Auseinandersetzung Neumeisters mit Architektur und Geschichte entspricht und infolgedessen in einem Text wie *Könnte Köln sein* nicht fehlen darf. Im Keller vom Haus der Kunst befindet sich eine der bekanntesten Nobel- und Promidiscotheken Deutschlands, das P1.

In den Tempelkatakomben: das P1. Das von Stammgästen verschwörerisch so genannte Stüberl, Prinzregentenstraße 1. World of Munich. Nach dem Schuhmann's ab ins Stüberl! BILD-Party im P1. Wahnsinn! Matteo Thuns Hunting Points, Matteo Thuns Friction Points. Kai Diekmann war auch da: Wahnsinn!

Jebb Low sagen: history for real
Fischli und Weiss sagen: die sichtbare Welt
Gilbert und George sagen: we don't like reality (KKS, S. 68)

Als eines der wenigen nicht zerstörten Gebäude nutzen die US-Soldaten das Haus ab 1949 als Offiziersklub.⁴⁵ Da sie die Adresse Prinzregentenstraße 1 nicht aussprechen können, nennen sie es vereinfacht P1. Seitdem finden regelmäßig Tanzveranstaltungen und Jazz-Konzerte in den Räumlichkeiten statt, die immer professioneller ausgerichtet werden, bis in den 1980er Jahren schließlich eine „harte Türpolitik“ nach amerikanischem Vorbild eingeführt wird und das P1 als Institution der „Münchner Schickeria“ gilt.⁴⁶

Um dieses Image nachzuzeichnen, erwähnt Nachleger eine Feier der *BILD*-Redaktion in den Räumlichkeiten der Discothek mit hohem Promiaufgebot, das vom Erzähler spöttisch kommentiert wird („Wahnsinn!“). Als das P1 2003 neu eröffnet, wird in der Presse häufig das gelungene Design des renommierten

44 Sabine Brantl: *Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*. München: Allitera 2007, S. 53.

45 Vgl. Chris van Uffelen / Markus Golser / Nicolette Baumeister (Hrsg.): *München + Oberbayern. Der Architekturführer*. Salenstein: Braun 2014, S. 125.

46 P1-club.de: Das P1 damals. In: *P1-club*, o. D. <http://p1-club.de/das-p1-damals/> (Zugriff am 21.03.2022).

Architekten Matteo Thun erwähnt, die sogenannten „Hunting Points“ und „Friction Points“.⁴⁷ *Könnte Köln sein* präsentiert die Discothek in der Prinzregentenstraße 1 als Ort des konzentrierten Münchner Hedonismus innerhalb geschichtsträchtiger Architektur und fasst dies mithilfe der im Zitat abgesetzten Liste zusammen.

In der ersten möglichen Deutungsweise deklariert diese das Nachtleben als eigenen Kosmos und temporär realitätsferne Zone, in welcher lediglich das ‚Gesehen-Werden‘ zählt. Während sich zu dem ersten Link von Jebb Low keine Referenz durch das prosumierende Lesen finden lässt, verweist die Formulierung „sichtbare Welt“ auf den gleichnamigen Ausstellungskatalog der Konzeptkünstler Fischli und Weiss, in dem diese nahezu gänzlich auf Schrift und Paginierung verzichten und die Rezeption ihrer Fotos provokativ auf das ausschließliche Sehen beschränken.⁴⁸ Als Ergebnis ihrer Suche nach dem idealen Bild entsteht im Jahr 2000 der Bildband *Sichtbare Welt*, welcher 2.800 Fotos aus der ganzen Welt katalogisiert.

Mit dem Ausspruch „we don't like reality“ als drittem Link lässt sich die Programmik des Künstlerpaares Gilbert und George frei zusammenfassen. Ihre collagenartigen, poppig-überzeichneten Kunstwerke verzerren die Realität und zeigen eigentümliche Perspektiven und Stellungnahmen zu kontroversen Themen. 2007 wurden ca. 200 ihrer Werke im Haus der Kunst ausgestellt. Diese Tatsache stellt eine direkte Verbindung von der Kunst zur im Text thematisierten Architektur her.

In der zweiten Deutungsweise steht die aus *Könnte Köln sein* zitierte Liste für Neumeisters Interessenschwerpunkte, welche sich in den drei Titeln offenbaren: Geschichte, die sichtbare, gegenwärtige Welt und die Bearbeitung von Realität bzw. von ‚realem Material‘. Der durch die Künstlernamen aufgerufene Kontext rückt Neumeister – zumindest ideologisch – ebenfalls in die Richtung einer Konzept- und Performancekunst, die Alltägliches transformiert und die Grenzen von Hoch- und Populärkultur überschreitet.

In *Könnte Köln sein* erfolgt nun ein thematischer Schnitt. Vom Haus der Kunst springt der Erzähler durch einen mentalen Schnitt wieder zu den bereits beschriebenen Hofgartenerlebnissen und damit geografisch in den Lustgarten selbst zurück. Die Betrachtung der Hofgartenumgebung im Uhrzeigersinn setzt

47 Vgl. Martin Schmitz: Eine Legende ist zurück: P1 Lounge & Club öffnete am 15.01.2003. In: *ganz-muenchen.de*, 01.2003. http://www.ganz-muenchen.de/gastro/clubs_nightlife/p1/2003/preview_p1.html (Zugriff am 22.03.2022).

48 Vgl. Andreas Ruby: Wozu Worte, wenn man Bilder hat. Über die „Sichtbare Welt“ der Schweizer Konzeptkünstler Fischli und Weiss. In: *Die Zeit*, 12.07.2001. http://www.zeit.de/2001/29/Wozu_Worte_wenn_man_Bilder_hat/komplettansicht (Zugriff am 21.03.2022).

sich im Folgenden mit der heutigen Staatskanzlei und dem Kriegerdenkmal an der Ostseite fort: „Clockwise, drei Uhr“ (KKS, S. 69).

Staatskanzlei und Kriegerdenkmal

folgerichtig hat nicht viel vom Bayerischen Armeemuseum den Zweiten Weltkrieg überstanden. Genug immerhin, um die Bayerische Staatskanzlei drum herumzubauen. Folgerichtig agiert von hier aus der Ministerpräsident. Tradition und Fortschritt: der Bauherr, war zur Eröffnung zu lesen, hat im Stahl- und Glasneubau ein holzgetäfeltes Stüberl einrichten lassen

The burial of the dead: das Kriegerdenkmal als Gruft. Die ewigen Boulespieler auf den Kieswegen nerven ein bisschen (nicht sehr, aber immerhin doch ein wenig) (KKS, S. 69)

Der prunkvolle Monumentalbau des Bayerischen Armeemuseums (1905) wird im Zweiten Weltkrieg bis auf den zentralen Kuppelbau zerstört. Als 1980 beschlossen wird, die Bayerische Staatskanzlei am Hofgarten zu errichten, gilt es, eine architektonische Lösung zu finden, welche den Kuppelbau „als Zeugnis der Vergangenheit“⁴⁹ erhält. Diethard Johannes Siegert gewinnt den Wettbewerb mit seinem Entwurf, der jedoch stark modifiziert werden muss, nachdem bei Ausschachtungen für einen zunächst geplanten Seitenflügel Renaissance-Arkaden und die Überreste eines Brunnenhauses aus dem 18. Jahrhundert gefunden werden. Der ohnehin sehr umstrittene Entwurf für den Sitz des Ministerpräsidenten steht nun bei den Münchnern umso mehr in der Kritik, bis Siegert die Funde schließlich in sein geplantes Bauwerk integriert. 1993 wird die neue Bayerische Staatskanzlei – „Münchens umstrittenster Neubau“⁵⁰ – fertiggestellt. Die den Kuppelbau rahmenden Seitenflügel erinnern durch die große Stahl-Glas-Fassade an ein Gewächshaus, das den Abschluss des östlichen Hofgartens etwas offener erscheinen lässt. Im Eröffnungsjahr diffamiert *Die Zeit* das Gebäude deutlich als „Kompromiß“, „Mischling“ und „falsche[n] Bau am falschen Ort“.⁵¹ Nachleger stimmt in die Kritik ein und gibt eine verspielte, eindeutig irrealer Alternative für den umstrittenen Bauplatz am Hofgarten: „utopia station: den psychedelisch-utopistischen SPUR-Bau anstelle der grottenhässlichen Staatskanzlei volksnah im östliche [sic] Hofgarten errichten“ (KKS, S. 70).

49 Neumann-Adrian / Neumann-Adrian: *München*, S. 196.

50 Ebd.

51 Manfred Sack: Ruhmeshalle und Luxushotel. In: *Die Zeit*, 14.05.1993. <http://www.zeit.de/1993/20/ruhmeshalle-und-luxushotel> (Zugriff am 21.03.2022).

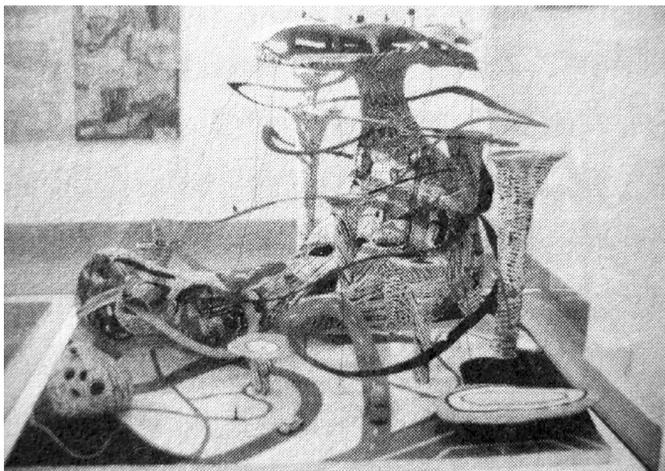


Abb. 10: Modell des Spur-Baus, 1963.

Der verschlungene, pilzähnliche Bau der avantgardistischen Künstlergruppe SPUR wendet sich mit diesem Entwurf 1963 dezidiert gegen den Funktionalismus und den Rationalismus der Architektur der Nachkriegszeit. (Abb. 10) Ihr Modell vereint Skulptur, Architektur und futuristische Stadtplanung miteinander,⁵² wie es ebenfalls in *Könnte Köln sein* beschrieben wird:

Die Gruppenarbeit SPUR-Bau entsteht 1963 für die Troisième Biennale de Paris, zu der die Gruppenmitglieder gemeinsam eingeladen sind. Ein utopisch wirkendes Architekturmodell in Mischtechnik, Terracotta, Pappe, Draht, Farbe, im behaupteten Maßstab 1:87. Die Modellhöhe von 70 cm lässt auf ein über 60 Meter hohes Gebäude schließen, das die Gruppe laut Modellerläuterung als durchaus realisierbar ansieht. Auch nach der Trennung von der SI: Der multifunktionale, dynamisch geformte, nach oben breiter werdende Turm bleibt von situationistischen Architekturideen geprägt. Was heute banal klingt, war es möglicherweise nicht immer: der Gebäudekomplex soll vor allem ein großes Kulturzentrum aufnehmen mit Theater- und Konzertsaal, Bibliothek, Kino, Galerie, Skulpturengarten, mit Restaurants und Bars. Um den von mehreren schirmförmigen Hoteltürmen flankierten Zentralbau winden sich unten Straßen, weiter oben schließlich Wege in die Höhe

Fig.: The SPUR-Bau (KKS, S. 208)

52 Vgl. Mathias Listl: *Gegenentwürfe zur Moderne. Paradigmenwechsel in Architektur und Design 1945–1975*. Wien: Böhlau 2014, S. 199–200.

Nachleger setzt mit seinem Vorschlag ein fiktiv-utopistisches Gedankenspiel in Gang: Mit der Umsetzung einer derart futuristischen Architektur am Hofgarten würde München mit der Devise brechen, Altes möglichst original zu erhalten und aus dem ‚konservativen‘ bzw. ‚naiven‘ Wiederaufbau aussteigen.⁵³ Dass die bayerische Landeshauptstadt weniger offen für ‚utopische‘ Architektur ist, unterstreicht die thematische Anspielung auf die bereits erwähnte Ausstellung *utopia station* (KKS, S. 70).

Unmittelbar vor der Staatskanzlei befindet sich das modernistische Kriegerdenkmal der Künstlergruppe Knappe, Finsterwalder und Wechs. Es wird 1924 für die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkriegs vor dem ehemaligen Armeemuseum errichtet. In der Mitte des abgesenkten, rechteckigen Ehrenhofs steht die sogenannte Krypta, eine aus zwölf oberbayerischen Travertinblöcken errichtete, ebenfalls abgesenkte Gruft.⁵⁴ Das Zentrum der niedrigen, über Stufen zugänglichen Krypta bildet der überlebensgroße *Schlafende Soldat*.⁵⁵ Erst diese Figur mäßigt die ambivalente Rezeption der stark geometrisch-anonymen Denkmalarchitektur und sorgt für eine symbolische „Durchlässigkeit zwischen Tod und Leben“.⁵⁶

Neumeister setzt die historische Bedeutung des Monuments erneut in einen literarischen Kontext, indem er auf den Titel des ersten Abschnitts von Eliots Gedicht *The Waste Land* verweist: „The burial of the dead“ verarbeitet thematisch die Desillusionierung des modernen Subjekts nach dem Ersten Weltkrieg und nimmt Bezug auf den Starnberger See und den Hofgarten. Neumeister zitiert die einschlägigen Zeilen drei Abschnitte zuvor (vgl. KKS, S. 68). Die zeitliche Einordnung, die er dabei vornimmt („Kurz nach dem Ende der Monarchie, kurz nach dem Ende der Räterepublik, kurz nach der Installation der Ordnungszelle Bayern“), lässt diejenigen politischen Entwicklungen anklingen, die das Entstehen der NSDAP und damit den Aufstieg Hitlers vorbereiten. Innerhalb dieser komplexen Verquickungen von Politik, Geschichte, Architektur und Literatur entsteht ein Verweisnetz, das sich vom Erzählerstandort in der erzählten Gegenwart ausgehend in die Vergangenheit ausbreitet und verzweigt. So lässt sich mittels der soeben beschriebenen Verlinkungen und des

53 Vgl. Michael S. Falser: Trauerarbeit an Ruinen – Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945. In: Michael Braum (Hrsg.): *Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema*. Basel: Birkhäuser 2009, S. 60–97, hier S. 68–69.

54 Vgl. Michaela Stoffels: *Kriegerdenkmale als Kulturobjekte. Trauer- und Nationskonzepte in Monumenten der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau 2011, S. 192.

55 Häufig wird dieser in Reise- und Architekturführern auch der *Tote Soldat* genannt, vgl. dazu bspw. Neumann-Adrian / Neumann-Adrian: *München*, S. 197.

56 Stoffels: *Kriegerdenkmale als Kulturobjekte*, S. 203.

prosumierenden Lesens der Gedankensprung zu Burtons Erläuterungen über die Nationalsozialisten und damit zu den Hofgartenerlebnissen erklären (vgl. ebd.). Der Deutungskreis schließt sich mit dem Bezug auf Vespers Drogenerlebnis am Kriegerdenkmal, in welchem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überlagern und das darüber hinaus mit seiner bereits erläuterten spirituellen und transzendierenden Bedeutung einen besonders geeigneten Ort für einen Rausch darstellt.

Residenz und Odeonsplatz

Der Erzähler dreht sich im Hofgarten nun weiter im Uhrzeigersinn von Osten nach Süden:

Clockwise, sechs Uhr: die Residenz zuletzt als Residenz des Christian Weber. Standesgemäßes Wohnen eines verdienten Hitler-Günstlings. Nach dem Weltvernichtungskrieg waren nur noch wenige Quadratmeter des ungeheuer weitläufigen Daches intakt. Die Residenz am Hofgarten als Rekonstruktion der zertrümmerten Residenz der (zuvor) bayerischen Könige. Keine Sprengungen durch die SED. Keine SED weit und breit. Berlin will das auch: die Rekonstruktion des Stadtschlosses. Zeitmaschine, kleiner Umweg. Soldaten einer Räterepublik bewachen sämtliche Schlossportale. Der erste Freistaat. Der erste Ministerpräsident. Der Vorgänger all seiner Nachfolger (KKS, S. 70)

Diese wenigen Zeilen zu der Wittelsbacher Residenz und zum Odeonsplatz bilden ein stadteschichtliches Konzentrat der politisch extrem bewegten Jahre zwischen 1918 und 1939, in denen sogar ein Vergleich zum Berliner Schloss Platz findet.⁵⁷ Wäre die starke Komprimierung allein nicht schon überaus anspruchsvoll für den prosumierenden Leser, erfolgt die Wiedergabe der Ereignisse zudem entgegen jeder Chronologie: Ausgehend von der fragwürdigen Karriere des NSDAP-Fraktionsführers Christian Weber, der sich aus einfachen Verhältnissen zum „Duzfreund Hitlers“⁵⁸ emporarbeitet und infolgedessen zum letzten Bewohner der Residenz ‚aufsteigt‘, blickt der Erzähler weiter zurück in die Geschichte des Wittelsbacher Palastbaus. Die Residenz des Adelsgeschlechts Wittelsbach prägt eine jahrhundertelange Baugeschichte, deren Beginn im 14. Jahrhundert liegt. Permanent wird sie erweitert und äußerst schmuckvoll ausgestaltet. Bleibt das

57 Vgl. dazu ausführlicher Kap. 3.3.3.

58 Markus Schiefer: Vom „Blauen Bock“ in die Residenz – Christian Weber. In: Marita Krauss (Hrsg.): *Rechte Karrieren in München von der Weimarer Zeit bis in die Nachkriegsjahre*. München: Volk 2010, S. 152–165, hier S. 153.

Stadtschloss im Ersten Weltkrieg unversehrt, so fällt die Zerstörung nach Bombenangriffen im Zweiten Weltkrieg umso größer aus. Obwohl die Residenz vollständig ausbrennt, kann das Inventar rechtzeitig in Sicherheit gebracht werden.⁵⁹ Das Ausmaß der Verwüstung ist insbesondere aus der Vogelperspektive sichtbar, denn das von Nachleger erwähnte, weitläufige Dach ist in solchem Maß zerstört, dass das Luftbild eher einer Grundrisszeichnung ähnelt.⁶⁰ Wie bei zahlreichen anderen Architekturen entscheidet die Stadt München sich, die Residenz nach altem Vorbild zu rekonstruieren, sodass sie zum 600. Jubiläum ihr „einstiges Aussehen als höfischer Palastbau innerhalb der Stadt zurückgewonnen“⁶¹ hat. Bis 1918 ist das prunkvolle Stadtschloss Wohnsitz der Wittelsbacher Herrscher. Somit ist die Residenz Zentrum der bayerischen Monarchie, bis diese von Kurt Eisner nach 678 Jahren Stadtherrschaft im November 1918 gestürzt wird und dieser Bayern zum Freistaat erklärt. Mit Eisner als erstem Ministerpräsidenten währt der republikanische Zustand nicht lange. Schon fünf Monate nach der Ausrufung, im April 1919, proklamiert der neue Zentralrat die Bayerische und wenige Tage später die Kommunistische Räterepublik und löst den Landtag auf. Am 1. Mai marschieren Regierungstruppen und Freikorps in München ein, gewinnen am Folgetag die Oberhand und erschießen zahlreiche Rotgardisten.⁶²

Diese revolutionäre Zeit der Münchner Stadtgeschichte wird in *Könnte Köln sein* zahlreiche Seiten später erneut aufgegriffen – mit einem ‚Umweg‘ über die Architektur Moskaus (vgl. Kapitel 3.2), Lenin und seinen (illegalen) Aufenthalt in München ab 1900 (KKS, S. 187–190). Von dort blendet der Text über zu Hitlers Ankunft in München um 1912. Während dieser sich also in der Stadt aufhält, ereignen sich die bereits geschilderten politischen Umbrüche, die von Nachleger komprimiert zusammengefasst werden:

Revolution! Zu den Waffen!

Beendigung der Monarchie

Ausrufung des Freistaats

Installation der Republik

59 Vgl. Walz / Meitinger / Beil: *Die Residenz zu München*, S. 7–17.

60 Vgl. ebd., S. 18.

61 Ebd., S. 106.

62 Vgl. Bauer: *Geschichte Münchens*, S. 139–151; Reinhard Heydenreuter: *Kleine Münchner Stadtgeschichte*. Regensburg: Pustet 2012, S. 103. Die politischen Entwicklungen von 1919 werden von Neumeister auch in *Salz im Blut* (S. 109–110) zusammengefasst.

Einführung des Frauenwahlrechts
Einführung des Achtstundentages
(kleine Wohltaten für lichtscheues Gesindel)

später, 1919, als es eng wird:
Gründung der Roten Armee
(Baiern mit republikanischem ai)

Bavarian Soviet Republic

Free State (People's State)
The First Soviet Republic
The Second Soviet Republic
Demise

The Munich Soviet Republic, better Bavarian Soviet Republic
was a government established during the November
Revolution of 1918 in the German state of Bavaria.
Its capital was Munich (KKS, S. 193–194)

Der sich anschließende Abdruck der Grußbotschaft Lenins an die Bairische Räterepublik vom 27. April 1919 erreicht seine Adressaten nicht mehr (vgl. KKS, S. 195–196), denn schon am 29. April bricht die Räterepublik zusammen. Durch die eingefügten englischen Zitate aus der *New York Times* vom 2. Mai 1919 wird die internationale Kenntnisnahme der Ereignisse herausgestellt (KKS, S. 196–197).⁶³ Anstatt den Erzähler sprechen zu lassen, werden hier historische Dokumente collagiert und gestalten den bereits auf Seite 70 erwähnten Bezug zur Räterepublik aus. Allein aufgrund der kurzen und subtilen Erzählerkommentare zwischen den collagierten Textteilen⁶⁴ entsteht der Eindruck, als blättere die Figur durch das historische Material.

Die Tatsache, dass ein Thema bei Neumeister wie in diesem Fall (KKS, S. 70, 193–197) an mehreren Stellen auf unterschiedliche Weise verarbeitet wird, unterstreicht die netzartige Struktur seiner Texte und die Notwendigkeit, vom linearen Lesefluss abzuweichen. Ebenso ist dies der Fall, wenn Formulierungen

63 Der einschlägige Artikel „Red Army Crushed in Munich Battle“ ist online nachzulesen in: *The New York Times*, 03.05.1919. <https://www.nytimes.com/1919/05/03/archives/red-army-crushed-in-munich-battle-government-troops-pour-into-city.html> (Zugriff am 21.03.2022).

64 Wie bspw.: „(soweit ich weiss, hat die Räterepublik in München keinerlei direkte bauliche Spuren hinterlassen)“ (KKS, S. 197).

wiederholt bzw. variiert auftauchen, was erst durch vor- und zurückblättern überprüfbar wird. Damit stört die Wiederholung oder Variation den Wahrnehmungsmodus des Lesers und beeinflusst den Lektüreweg maßgeblich, wie folgendes Beispiel illustrieren soll:

- die gleichen Gebäude
- die gleichen Straßen
- die gleichen Straßennamen (KKS, S. 192)

Durch dieses Zitat, welches in drei weiteren Variationen auftritt,⁶⁵ wird im Zusammenspiel mit der Funktion des poetischen Verfahrens dem Erstaunen des Erzählers Nachdruck verliehen, dass Hitler und Lenin sich in den nahezu gleichen urbanen Strukturen bewegten, wie er selbst in seiner erzählten Gegenwart. Dies motiviert eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit in das aktuelle Stadtbild und damit eine erhöhte Präsenz der politischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts im München des beginnenden 21. Jahrhunderts. Erich Nachleger nimmt im Durchschreiten der Stadt somit die ästhetischen Fassaden nicht ausschließlich als solche wahr, sondern als Erinnerungsstücke und Ergebnisse komplexer historischer Prozesse, die bei ihm eine naiv-oberflächliche Stadtwahrnehmung verhindern.

Nach dem starken und blutigen Linksruck in Münchens Stadtpolitik ist nun der Weg geebnet für den starken Rechtsruck, der in den kommenden Jahren folgt:

Leicht versetzt: Blickachse zum Odeonsplatz. Was ist aus der Blutfahne eigentlich geworden? Zu Carl: Our 9.11. occurred in November. Our 9-11 was definitely home-made. (KKS, S. 70)

Am 9. November 1923 führt Hitler, der mittlerweile als Parteivorsitzender der NSDAP aktiv ist, einen Putschversuch durch und ruft zu einem Demonstrationzug durch München auf, dem sogenannten Marsch auf die Feldherrnhalle. Dieser soll am Odeonsplatz von einer Straßensperre der Polizei gestoppt werden. Infolgedessen findet ein Schusswechsel statt, bei welchem einige Demonstranten,

65 Eine wortgleiche Wiederholung befindet sich auf S. 197, Variationen sind auf S. 187 und S. 199 nachzulesen: „Kaum zu fassen, die gleichen Straßen, ähnliche zumindest. Die gleichen Gebäude, zum Teil zumindest. Die gleichen Straßennamen, großteils zumindest. Das gleiche, teure Pflaster (Granit, inzwischen meistens überteert) // Was tun? Was in München heute wie noch im Kaiserreich Kaiserstraße heißt, hätte in Moskau vor 1917 Zarenstraße geheißen.“; „die gleichen Straßen, ähnliche zumindest / die gleichen Gebäude, zum Teil zumindest / die gleichen Straßennamen, großteils zumindest / das gleiche, teure Pflaster.“

Passanten und Polizisten getötet werden. Hitler flüchtet und damit gilt der Putschversuch als gescheitert.⁶⁶ Während des Putschversuchs soll eine Hakenkreuzfahne mit dem Blut der Opfer getränkt worden sein. Die dadurch zur NS-Reliquie erhobene ‚Blutfahne‘ wird angeblich von den Nationalsozialisten zur Weihe neuer SA-Standarten verwandt.⁶⁷ Nachlegers Frage nach dem Verbleib der Fahne kann laut Forschungsliteratur nicht beantwortet werden.

Der nun folgende Sprachwechsel des Erzählers ins Englische sowie das Datumsformat „9-11“ verweisen auf den 11. September 2001 in New York. An diesem Tag werden zwei Flugzeuge von islamistischen Terroristen in das World Trade Center gesteuert. Der Angriff gilt als einer der größten Terrorakte der Geschichte. (Vgl. Kapitel 3.4) Mit dem ‚Zahlendreher‘ des deutschen (9.11.) und des englischen Datumsformats (11.9.) stellt Nachleger die folgenschweren Ereignisse in Deutschland und in den Vereinigten Staaten von Amerika auf eine Stufe. Zwar fordert der 9. November 1923 in München vergleichsweise wenige Opfer, jedoch ist dieser Vorfall der Startschuss für den späteren ‚diktatorischen Terror‘ unter Hitler, der Millionen Juden das Leben kostet.

Nach einem flüchtigen Rundumblick auf dem Odeonsplatz (Feldherrnhalle, Theatinerkirche, Odeon) referiert der Erzähler auf die Entstehung desselben: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts liegt ungefähr auf Höhe der Feldherrnhalle das damalige Schwabinger Stadttor. Im Zuge der Stadterweiterung muss das Tor weichen, sodass dort der Odeonsplatz sowie die Ludwigstraße entstehen können. Um den Platz zu vergrößern, werden das Leuchtenberg-Palais und das Odeon zurückgesetzt.

Hitlers Pläne für dieses historisch sensible Areal sind jedoch gänzlich andere. Die geplante Vergrößerung des Odeonsplatzes durch die Nationalsozialisten wird von Nachleger in den folgenden Zeilen beschrieben und zwar mit Referenz auf tatsächlich existierende Architekturmodelle. Die Bilduntertitel sind Collagen aus dem von Winfried Nerdinger herausgegebenen Ausstellungskatalog zum *Bauen im Nationalsozialismus*⁶⁸, in welchem eine Abbildung zu dem nicht verwirklichten, kolossalen Neuen Odeon abgedruckt ist. Äußerlich ähnelt der 130 Meter lange Bau dem Haus der Kunst.

Die in *Könnte Köln sein* leicht zu überlesende Information, dass mit der Umsetzung des Baus die „Überbauung der westlichen Hälfte der [Hof-]Gartenanlage“ (KKS, S. 71) einher gegangen wäre, frappt vor dem Hintergrund der

66 Vgl. Bauer: *Geschichte Münchens*, S. 159–160.

67 Vgl. Cornelia Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin: de Gruyter 2007, S. 113–114.

68 Vgl. Winfried Nerdinger (Hrsg.): *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933–1945. Ausstellung des Architektur museums der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums*. München: Klinkhardt & Biermann 1993, S. 349–350, 354.

vorangegangenen Erläuterungen der Hofgarten-Historie umso mehr. Im Ausstellungskatalog sowie in Hans-Peter Rasps Monografie *Eine Stadt für tausend Jahre* werden Hitlers Umgestaltungspläne als zerstörerisch und als „Schädigung des städtebaulichen Gefüges“⁶⁹ designiert.

Mit dem durch das Hitler-Regime angedachten Abriss des Bazargebäudes, der Hofgartenarkaden und des Leuchtenberg-Palais soll der „Eingriff in historisch gewachsene Strukturen und künstlerisch bedeutende Leistungen der Vergangenheit [...] vorbereitet“⁷⁰ werden. Diese Vorgehensweise begründen Hitlers Architekten mit den großen Dimensionen, in welchen ‚der Führer‘ denke und welche mit der vergleichsweise engen Bebauung des Areals kollidierten.

Dass die Hofgarten-Passage des Romans ausgerechnet mit der Bezugnahme auf massive Umgestaltungspläne Hitlers endet, akzentuiert die vorangegangenen Reflexionen des Erzählers zu den Bauten rund um den Hofgarten. Die Textstelle verweist indirekt darauf, dass die Erhaltung der historischen Gebäude keinesfalls als Selbstverständlichkeit anzusehen ist, galt die Zerstörung historischer Bauwerke doch als Charakteristikum nationalistischer Bestrebungen, wie Aleida Assmann resümiert:

Die verräumlichte Geschichte hat eine durch Überbauungen und Ablagerung kultureller Restbestände „gewachsene Struktur“ [...]. Diese historische Komplexität zu zerstören und ihre eigene Geschichte absolut zu setzen ist das Ziel nationalistischer Städtezerstörer gewesen, das auch auf dem Wege radikaler Neugestaltung zu erreichen ist.⁷¹

Die Inszenierung der Baupläne Hitlers als Link auf die Architekturentwürfe ist in diesem Kontext poetologisch besonders interessant: Folgt der prosumierende Leser dem Verweis auf die Abbildungen, wird das Ausmaß des Eingriffs in das Bauensemble um den Hofgarten durch die Visualisierung besonders konkret.

Luftgaukommando

Nach einem Seitenwechsel und einer halben Leerseite folgt ein Themenwechsel: Nachleger beschreibt nun das ehemalige Luftgaukommando, das von dem Architekten German Bestelmeyer 1937 entworfen und in der Prinzregentenstraße realisiert wird.⁷² Konträr zu der vergleichsweise neutralen Beschreibung der Räterepublik ist die Auseinandersetzung des Erzählers mit dem heutigen

69 Hans-Peter Rasp: *Eine Stadt für tausend Jahre. München – Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Bewegung*. München: Süddeutscher Verlag 1981, S. 72.

70 Ebd.

71 Assmann: *Geschichte im Gedächtnis*, S. 113.

72 Vgl. Matthias Donath: *Architektur in München 1933–1945. Ein Stadtführer*. Berlin: Lukas 2007, S. 36–37; vgl. Abb. 5, Nr. 3.

bayerischen Wirtschaftsministerium eine emotionalere. Die regelrechte Abneigung Nachlegers zeigt sich im Text deutlich, während er die zentralen Merkmale des 225 Meter langen Baus beschreibt:

Luft

Gau

Kommando

Das fieseste Gebäude der Stadt? Die fieseste Architektur der Stadt? Das fieseste Architekturdetail der Stadt ist ein Fassadenelement an einem staatlich genutzten Gebäude in der Prinzregentenstraße. Was könnte der fieseste Ausdruck eines ausgesprochen fieses Menschenbildes sein? Der menschliche Kopf als Würfel – bedeckt von einem gleichfalls in Stein gehauenen Stahlhelm: der ideale Soldat. (KKS, S. 72)

Protziges, adler- und balkonverziertes, aber drunter doch irgendwie klein geratenes Portal. Naiver Versuch, einzudringen. Schon beim Betreten des Eingangsvorraums wird der Besucher aus einem Meter Entfernung über Lautsprecher angebellt. Glas-scheibe. Klar, dass man hier etwas nervös ist (KKS, S. 74)

Muss man sowas stehen lassen? Carl: Kann man sowas nicht auch einfach vorsichhinverfallen lassen? Bis Hitlers ersehnter Ruinenzustand ganz von selbst erreicht ist? So nach zirka tausend Jahren (ebd.)

Tatsächlich wurden die Zierelemente aus der Zeit des Nationalsozialismus für die heutige Nutzung nicht entfernt. Wenn auch aus der Entfernung unauffällig, existieren die Wehrmachtshelme über den Fenstern des fünften Stocks weiterhin (Abb. 11), ebenso wie die Hakenkreuze in den geschmiedeten Fenstergittern. Besonders markant ist das barocke Eingangsportal mit Balkon und zwei steinernen Adlern, welche getötete Schlangen festhalten, um die einstige „Stärke der deutschen Luftwaffe“⁷³ zu symbolisieren.

Bemerkenswert an dieser Textpassage ist neben dem Fokus auf die bis heute vorhandenen, bedeutungsschweren NS-Zierelemente auch die für Neumeister ungewöhnliche Einsicht in die Erzählerfigur.⁷⁴ Die empörte Reaktion auf die Tatsache, dass in diesem „fieseste[n] Gebäude der Stadt“ (KKS, S. 72) Menschen arbeiten müssten, zeugt von einer außerordentlich sensiblen Architekturwahrnehmung. Dass man in einem solchen Gebäude keinen „klaren Gedanken fassen“

73 Donath: *Architektur in München 1933–1945*, S. 37.

74 *Salz im Blut* stellt hier die Ausnahme dar.



Abb. 11: Der menschliche Kopf als Würfel an der Fassade des Bayerischen Wirtschaftsministeriums.

könne, spiegelt sich im Text wortspielerisch durch die Verdrehung der Wörter ‚Laptops‘ und ‚Lederhosen‘: „Der Bayerische Staatsminister für Wirtschaft, Infrastruktur, Verkehr und Technologie wirkt hier. Brain of Laphosen und Ledertops“ (KKS, S. 74). Dabei lehnt Nachleger weder den NS-Bau grundsätzlich ab noch den Denkmalstatus des ehemaligen Luftgaukommandos. Auch fordert er keinen Abriss. Stattdessen scheint der kritische Umgang hinsichtlich der Umnutzung des Gebäudes für ihn von primärer Bedeutung zu sein.

Die bei Neumeister selten sprechenden Figuren, die den Erzähler auf seinen Erkundungen begleiten, kommen in dieser Textpassage zu Wort. Auf die (rhetorische) Frage Nachlegers „Muss man sowas stehen lassen?“, „antwortet“ die Figur Carl mit einer weiteren (rhetorischen) Frage: „Kann man sowas nicht auch einfach vorsichhinverfallen lassen?“ Somit wird vage ein Dialog angedeutet, der sowohl auf der Inhaltsebene als auch auf der poetischen Ebene eine Funktion erfüllt: die subjektive Bewertung der Architektur zu betonen und den Text an das Genre Roman anzunähern. Auf die Fortführung der ‚Handlung‘ bzw. auf den weiteren Textverlauf hat Carls Aussage hingegen keine Auswirkung.

Schließlich endet die Textpassage mit einem veritablen Link aus dem Textrahmen *Könnte Köln sein* hinaus, indem ein weiterführender Literaturhinweis zu German Bestelmeyer angeführt wird – eine erneute implizite Aufforderung, vom

linearen Lesefluss abzuweichen. Dass sich der angeführte Artikel ausgerechnet in der Zeitschrift mit dem Titel *Schönere Heimat* befindet, unterstreicht die Absurdität, die diese Architektur für Erich Nachleger ausstrahlt.

Outro

Wie diese München-Passage eindeutig vor Augen führt, sind Nachlegers Beobachtungen nicht ausschließlich architektonischer Natur, auch zahlreiche kulturelle Verflechtungen sind in seine Texte integriert. An Textstellen wie der vorangegangenen kann an diesem Text 2.0 eindrücklich gezeigt werden, wie sich *Überlesen* und *prosumierendes Lesen* in den Resultaten unterscheiden. Ein prosumierendes Lesen entfaltet den Text als kulturelles Archiv zu einem Zeitzeugnis, das jedoch nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Anstatt alle verlinkten Informationen zu erklären, die vom Rezipienten ‚nur durchgelesen‘ werden müssen, verlangt das versteckte Archiv ein Höchstmaß an Rechercheaufwand, was eine hohe Involviertheit des Lesers in die einschlägigen Thematiken mit sich bringt. Dass der literarische Text wie ein grobes Raster über den Detailinformationen liegt, schmälert seine zentrale Rolle für den Rezipienten jedoch nicht: Auch wenn der prosumierende Leser den literarischen Text für ausführliche Exkurse verlässt, stellt er das Zentrum des Leseaktes dar, das alle Details zusammenhält, zusammenfasst und erzählt. In der erzählerischen Komponente liegt also das genuin Literarische der teilweise dokumentarischen Informationsanhäufung.

3.1.2 Olympiade 72

Wie im Folgenden nun präzisiert wird, greift Andreas Neumeister in seinen um München kreisenden Texten mehrfach die für die Stadt bedeutungsvollen XX. Olympischen Sommerspiele von 1972 auf. Jeder Text eröffnet dabei eine andere Perspektive. Aufgrund der starken Präsenz der Olympia-Thematik in Neumeisters Publikationen soll der Fokus der folgenden Ausführungen einmalig von *Könnte Köln sein* auf *Salz im Blut* und *Gut laut* erweitert werden. Erstens wird in *Könnte Köln sein* die signifikante Einwirkung auf das aktuelle Stadtbild durch die massive urbane Bautätigkeit in den Mittelpunkt gerückt. Zweitens thematisiert *Salz im Blut* die teils im wortwörtlichen Sinne überbaute Vergangenheit durch die Olympiade und rückt die Nachkriegszeit im zerstörten München in den Fokus. Drittens greift *Gut laut* popkulturelle Aspekte der Olympia-Euphorie vor und nach 1972 auf. Die drei Perspektivierungen erfolgen also zu drei verschiedenen Zeitpunkten. Sie beleuchten einmal die historischen Gegebenheiten und die Vorbereitung des urbanen Raums auf die Sommerspiele (ca. 1945–1972 in *Salz im Blut*), der zweite Zeitraum beschreibt die fertiggestellten Olympiabauten und die ‚nach-olympischen‘ Jahre (ca. 1972–1983

in *Könnte Köln sein*), schließlich erfolgt in *Gut laut* eine retrospektive Betrachtung der Olympiade (Anfang der 1990er Jahre). Die untrennbare Verknüpfung von Architektur, Geschichte und Popkultur wird durch die literarische ‚Inszenierung‘ von Olympia 72 akzentuiert.

Könnte Köln sein

Könnte Köln sein leitet die mehrseitige Textpassage zu den XX. Olympischen Sommerspielen (KKS, S. 211–219) mit einem Abbildungsuntertitel zu dem propagandistischen und mehrfach ausgezeichneten Olympiafilm von Leni Riefenstahl aus dem Jahr 1938 ein.

Abb. 12: Mit diesem kleinen Lytax-Gerät schnitt Leni Riefenstahl in 18 Monaten Arbeitszeit 400 000 Meter Filmmaterial für den Olympiafilm (1937 Goldmedaille von Paris, 1938 erster Preis von Venedig als bester Film der Welt, 1939 Olympisches Diplom des IOC) (KKS, S. 211)

Der Abbildungsuntertitel stammt aus der Online-Biografie der Regisseurin durch das Leni Riefenstahl Medienarchiv, auch das dazu gehörige Foto befindet sich dort.⁷⁵ Die Erwähnung dieses Untertitels markiert zwar die inhaltliche Einführung der Olympiade von 1936, jedoch ohne sie direkt zu beschreiben. Für den prosumentierenden Leser wird lediglich auf die Verbindung zu der ästhetisch meisterhaften filmischen Inszenierung der Spiele referiert, nicht aber auf Hitlers Machtdemonstrationen. Aufgrund dieser Einleitung findet eine Pointierung sowie eine verstärkte Kontrastierung der divergenten Olympiaden statt. Der erste erzählte Zeitabschnitt beginnt also 1936 und endet 1972.

Eine kurze Liste, die dem zuvor zitierten Abbildungsuntertitel folgt, fasst die politischen Entwicklungen der Nachkriegsjahre (etwa 1945 bis in die 1960er Jahre) komprimiert in nur fünf Wörtern zusammen:

demographische Verschiebungen
Staatengründungen
Marshallpläne
Wirtschaftswunder (KKS, S. 212)

Da in *Könnte Köln sein* mehrere Textstellen zu finden sind, in welchen komplexe historische Ereignisse sprachlich extrem reduziert – d. h. mittels weniger Wörter, elliptischer Satzstrukturen und teils listenartig formatiert – beschrieben

⁷⁵ Vgl. Leni Riefenstahl. Biographie. In: *Leni-riefenstahl*, o. D. www.leni-riefenstahl.de/deu/bio.html (Zugriff am 21.03.2022).

wurden, soll dieses wiederkehrende Muster mit dem Begriff ‚historische Ellipse‘ betitelt werden.⁷⁶

Erzählerisch in den 1960er Jahren und damit in der Vorbereitungszeit für die Olympiade 72 angekommen, wird das Erzähltempo gedrosselt. Die wichtigsten Baumaßnahmen gibt der Erzähler Erich Nachleger in Form von notizartigen Sätzen wieder, welche die urbane Modernisierung Münchens fokussieren: Der S-Bahn-Bau, welcher die gesamte Innenstadt in eine Baustelle verwandelt, der Bau des sogenannten ‚Mittleren Rings‘ (Bundesstraße 2 R), des Stachus, des BMW-Hochhauses, des Arabella-Hochhauses, des Olympiaparks, die Entwicklung der Medienlinie und diejenige des Farbkonzepts. Der Text legt die Deutung nahe, dass München sich durch seine enormen architektonischen Eingriffe eine neue Stadtidentität erbauen will: „Keine drei Jahrzehnte nach Kriegsende gilt es, einen ruinierten Ruf zu korrigieren“ (KKS, S. 212).⁷⁷

Wie auch hier verwendet Neumeister in zahlreichen Passagen Abkürzungen als erzählerische Elemente. Teils schreibt er deren tatsächliche Bedeutung aus, an anderer Stelle führt er verschiedene Ausschreibungen derselben Abkürzungen auf.⁷⁸ In der einschlägigen Textstelle stehen die thematisch an sich heterogenen Abkürzungen BMW (Bayerische Motorenwerke) und PLO (Palestine Liberation Organization⁷⁹) unmittelbar untereinander. Diese dadurch entstehende kleine Liste ‚homogenisiert‘ die Themen⁸⁰: Sie generiert aufgrund des Olympiakontextes Sinn, denn die Auflistung referiert auf das architektonisch bedeutungsvolle BMW-Hochhaus, das fristgerecht zur Olympiade fertiggestellt wurde und auf dem Olympiagelände steht, und sie referiert auf diejenige Organisation, welche sich zum Anschlag auf die israelische Mannschaft während der Sommer Spiele bekannt hat. Auf diese Weise werden umfangreiche Kontexte mittels weniger Buchstaben angerissen, sie klingen im Texthintergrund als Randnotiz mit, ohne ausgeführt werden zu müssen. Diese wirkmächtige Methode kreiert besonders hermetische Texte für denjenigen Leser, der nicht über das einschlägige Hintergrundwissen verfügt, für den prosumierenden Leser hingegen lässt sie sehr komplexe Schilderungen mit zahlreichen Inhalts- und Deutungsaspekten entstehen. Die Geiselnahme als wichtiger Bestandteil der Olympiade von 1972

76 Eine solche sprachliche Verknappung fiel bereits in Kap. 2 und 3.1.1 auf. Vgl. KKS, S. 7, 193–194.

77 Vgl. GL, S. 23.

78 Bspw. GL, S. 174: „DAF für Deutsch als Fremdsprache [...] DAF für Deutsche Arbeitsfront / DAF für Deutsch-Amerikanische Freundschaft // DAF, das Auto / DAF, die Band“. In AD sind sogar über drei Buchseiten Abkürzungen von A bis Z als Quasi-Fließtext notiert (AD, S. 114–116).

79 Bei Neumeister: „Palestinean Liberation Organisation“ (KKS, S. 212).

80 Vgl. dazu Wegmann: Archive, Listen, Tagebücher, S. 82; Kap. 1.2.3.

wird durch die Abkürzung in das Leserbewusstsein gerufen, sie ist präsent. Dennoch bleibt das Hauptaugenmerk auf der Architektur.

Der an die Abkürzungen anschließende Absatz beschreibt eine Art ‚literarischen Kameraschwenk‘ von der Architektur des Münchner Rings über das BMW-Hochhaus hin zur Olympiahalle. (Abb 5, Nr. 5)

Der Ring. Fast wie beim SPUR-Bau: verschlungene Verkehrsführung auf mehreren Etagen. Der mittlere Ring westlich des BMW-Hochhauses. Symbolische Architektur in Motortown Munich. Die Firmenzentrale als Vierzylinder. Blick von der Olympiahalle auf den Vierzylinder. Blick vom Vierzylinder auf die Zentralen Olympischen Bauten. Elegant und futuristisch wie am ersten Tag (KKS, S. 212)

Der Schwenk betont die Konzeption dieses Bauensembles in besonderem Maße, stehen doch alle Bauwerke als Sinnbild für das moderne München. Das BMW-Hochhaus (1972) von Karl Schwanzer, seit 1999 unter Denkmalschutz stehend, wird im Volksmund in Anlehnung an seine Form auch Vierzylinder genannt.⁸¹ Es wird in Rekordzeit – in weniger als zwei Jahren – errichtet, sodass zumindest die Außenfassade zu Beginn der Sommerspiele fertiggestellt ist. Als innovativ gilt 1972 neben dem äußeren Erscheinungsbild die Hängekonstruktion des Hochhauses. Die dazu notwendige Statik gleicht somit derjenigen einer Brücke. Nach Bracklow steht das BMW-Gebäude für die „räumliche Übersetzung der Marke“ und verkörpert „als ‚Big Sign‘ den Zukunftsglauben der industriellen Ökonomie“.⁸² Visuell integriert sich der Vierzylinder durch seine runde Fassade in das dynamisch-geschwungene Olympia-Gelände (Abb. 12), sodass die Firmenzentrale während der Sommerspiele 72 fast ‚nebenbei‘ Aushängeschild und Werbung für die renommierte deutsche Automobilindustrie ist. Nicht zufällig scheint somit der Sichtkontakt zwischen Hochhaus und Olympiahalle zu bestehen.

Einer der bemerkenswertesten Aspekte der Bauten auf dem Olympia-Gelände ist die Tatsache, dass diese primär aus einer einzigen Seilnetzdachkonstruktion bestehen, die sich in die Hügellandschaft einfügt und die Form der Bauwerke modelliert.⁸³ Die Idee einer Architekturlandschaft, einer „Synthese“⁸⁴ von

81 Vgl. Uffelen / Golser / Baumeister: *München+Oberbayern*, S. 146; Anne Bracklow: *Markenarchitektur in der Konsumwelt. Branding zur Distinktion*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2004, S. 173.

82 Ebd., S. 174.

83 Vgl. Elisabeth Spieker: Das Modell Deutschland 72 – Dach und Landschaft von Behnisch & Partner als gebaute Utopie. In: Stefanie Hennecke / Regine Keller / Juliane Schneegans (Hrsg.): *Demokratisches Grün. Olympiapark München*. Berlin: Jovis 2013, S. 38–51.

84 Altmann: *Streifzüge durch Münchens Kunstgeschichte*, S. 288.



Abb. 12: Panoramasicht des Olympiaparks mit Blick auf das Zeltdach, die dynamisch-geschwungenen Wege und das BMW-Hochhaus rechts im Hintergrund, 2016.

Bauwerk und Natur, wurde wortwörtlich umgesetzt. Das als Ingenieursmeisterwerk geltende Zelt Dach von Frei Otto, das zum Planungszeitpunkt technisch noch nicht realisierbar ist, wird „zum Symbol eines anderen, offenen und demokratischen, zugleich fortschrittsoptimistischen Deutschland“⁸⁵ und damit gleichsam zum Gegenentwurf nationalsozialistischer Machtarchitektur und -demonstration.⁸⁶ Darüber hinaus erinnert das bis dato größte Dach der Welt an die Silhouette der Alpen (Abb. 12) und verankert so das Design symbolisch in der Region.⁸⁷ Was heute als Sinnbild und Meilenstein moderner Architektur gilt, beginnt mit aufgespannten Feinstrumpfhosen als Modell der Dachkonstruktion: „Seilnetzdächer, Damenstrumpfmodell“ (KKS, S. 213).

Da die Computer in den 1960er Jahren noch nicht leistungsfähig genug sind, erfolgen die komplexen statistischen Berechnungen nicht digital, sondern analog und dauern Monate.⁸⁸ Das verwendete Material, Acrylglas, ist lichtdurchlässig und sorgt für eine optimale Belichtungssituation im Stadion. Dies ist besonders

85 Bernhard Schäfers: *Architektursoziologie. Grundlagen – Epochen – Themen*. Wiesbaden: VS 2015, S. 144.

86 Vgl. dazu auch Hennecke / Keller / Schneegans (Hrsg.): *Demokratisches Grün*.

87 Vgl. Heike Werner / Mathias Wallner: *Architektur und Geschichte in Deutschland*. München: Werner 2006, S. 148.

88 Vgl. ebd.

maßgeblich für die Olympiade 1972, die erstmals im Farbfernsehen ausgestrahlt wird.⁸⁹ Den Architekten gelingt es, eine Jahrzehnte überdauernde Ästhetik zu schaffen. Beide Architekturen, Olympia-Gelände sowie BMW-Hochhaus, sind international bekannt und demonstrieren aufgrund ihrer Alleinstellungsmerkmale bis heute Fortschrittlichkeit, wie auch Nachleger resümiert: „Elegant und futuristisch wie am ersten Tag“ (KKS, S. 212).

Ebenso eingebettet in das dynamische Gesamtkonzept der Spiele ist Otl Aichers Farbdesign, für welches die gleichen Motti gelten wie sie für die Olympia-Architektur über die Medien vermittelt werden: Authentizität, Leichtigkeit, Transparenz.

die ganze Aicher-Palette (variabel): hellorange (mittelbreiter Streifen), orange (sehr schmaler Streifen), hellgrün (schmaler Streifen), dunkelgrün (breiter Streifen), helles Blau (sehr breiter Streifen) (KKS, S. 213)

Aichers heitere Farbpalette, angelehnt an die Farben der Alpenlandschaft, ist hochgradig durchdacht und symbolisch aufgeladen. So werden bewusst Farben mit herrschaftlichen oder ungewünschten politischen Codierungen – wie Rot, Gold, Braun oder Schwarz – vermieden.⁹⁰ Das „kulturübergreifend als ‚unpolitisch‘“⁹¹ codierte Blau hingegen ist die Leitfarbe des Corporate Designs, dessen einzelne grafische Elemente sich untereinander variabel kombinieren lassen. Programmflyer, Fahnen, Tickets und Uniformen unterscheiden sich infolgedessen voneinander und sind zugleich visuell eindeutig dem Olympia-Konzept zuzuordnen.⁹²

Das Ziel, international verständliche, transparente Wegweiser zu schaffen, erreicht Otl Aicher mit der Entwicklung der stark reduzierten Piktogramme, die heute als „Weltstandard“⁹³ zur Orientierung an Flughäfen und anderen öffentlichen Orten zu finden sind und einen „Höhepunkt in der Geschichte des Kommunikationsdesigns“⁹⁴ darstellen:

89 Vgl. Uffelen / Golser / Baumeister: *München+Oberbayern*, S. 143.

90 Vgl. Schreiner: *Vom Erscheinungsbild zum „Corporate Design“*, S. 42–43.

91 Ebd., S. 43.

92 Vgl. dazu mit zahlreichen Abbildungen zum Farbkonzept: Kilian Stauss / Josef A. Grillmeier: *Maßstab Design – Spiele München 72*. In: Hennecke / Keller / Schneegans (Hrsg.): *Demokratisches Grün*, S. 52–73.

93 Schreiner: *Vom Erscheinungsbild zum „Corporate Design“*, S. 74.

94 Stauss / Grillmeier: *Maßstab Design – Spiele München 72*, S. 69.

Otl Aicher ist der Geometric Man. Otl Aicher hat das Piktogramm-Männchen erfunden

[...] Otl Aicher sagt: Eher einen Informationsüberfluß bieten. (GL, S.25)

Otl Aicher entwirft auch die Figur eines der ersten Maskottchen der Sommer Spiele, den in Olympifarben gestreiften Dackel Waldi. Der Dackel als urbaye-risches Haustier und überall erhältliches Plüsch-Souvenir, das auch Nachleger thematisiert, verleiht dem Sportevent eine weitere regionale und emotionale Komponente.⁹⁵

Zusammengefasst konnte die historische Dimension der XX. Olympischen Sommerspiele durch das allumfassende Konzept erreicht werden, das kultu-rell, politisch und ästhetisch bis ins Detail durchdacht und ausschließlich von herausragendem Fachpersonal umgesetzt wurde. „[V]on der ersten Drucksache bis zum Olympischen Zentrum“ sollte „nichts dem Zufall oder der Gewohnheit überlassen“ werden.⁹⁶ Die Olympiade katapultierte die Landeshauptstadt Bay-erns innerhalb weniger Jahre in die Moderne und wirkte sich nachhaltig auf die Struktur und die Lebensqualität der Stadt aus – oder wie Neumeister zusam-menfasst: „Mjunik hat der Olympiade fast alles zu verdanken. Nie wieder war Mjunik so modern und international wie um zweiundsiebzig. Mjunik als Inbe-griff der Siebziger“ (KKS, S.213).

Kritische Randnotiz

Wenngleich in der Sekundärliteratur immer wieder betont wird, wie stark sich die XX. Olympischen Sommerspiele 1972 von denen im Jahr 1936 unterschei-den sollten, werden kleine, aber durchaus wichtige Aspekte übersehen.⁹⁷ So liefert beispielsweise Hitlers Olympiade in Berlin den Anstoß für zahlreiche neue Klauseln im olympischen Regelwerk. Zwar wird rechtes Gedankengut 1972 negiert, einige Zeremonien nationalsozialistischen Ursprungs werden jedoch übernommen, da sich das Internationale Olympische Komitee in der

95 In *Salz im Blut* wird die vermeintliche Allgegenwart des Dackels in Bayern auf die Schippe genommen: „Dieser Freistaat protzt mit einem Tier im Wappen, das es in seinen Breiten nur im Tierpark gibt. Dieses Land protzt mit einem Löwen, dabei ist in der Umgebung der Landeshauptstadt noch nie ein größeres Tier als ein Rauhaardackel [*sic*] gesehen worden.“ (SB, S. 101.)

96 Dies schrieb Werner Wirsing vom Werkbund Bayern am 10. Mai 1966 an den Oberbürger-meister Jochen Vogel, zit. n. Egger: *München wird moderner*, S. 336.

97 Vgl. Dietrich Erben: Mediale Inszenierungen der Olympischen Sommerspiele in München 1972. Architektur – Park – Benutzer. In: Hennecke / Keller / Schneegans (Hrsg.): *Demokrati-sches Grün*, S. 16–35, hier S. 17.

Nachkriegszeit begeistert von der Wirkmacht derselben zeigt. Das prominenteste Beispiel ist der 1936 erstmalig durchgeführte, mittlerweile traditionelle Fackellauf und das Entzünden des Olympischen Feuers. Außerdem existiert erstmalig ein olympisches Dorf, um die soziale Kontrolle und die ideologische Repräsentation der Volksgemeinschaft zu stärken. Seit 1936 vergrößern sich die olympischen Bauwerke massiv. Der Landschaftsarchitekt der Berliner Spiele Heinrich Wiepking-Jürgensmann führt als Begründung an, der „kranke Stadtmensch“ solle im Döberitzer Park (Olympiadorf) wieder zum „deutschen Mutterboden“ zurückfinden.⁹⁸ Das IOC lobt die dortige grüne Olympia-Umgebung, die gestalterische Einheit des Geländes und die kurzen Entfernungen. Alle Aspekte werden in München 1972 ebenfalls umgesetzt, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Da in Berlin alle Bauten aus der Ideologie des NS-Regimes gespeist wurden, ist es „umso befremdlicher und skandalöser, dass sie danach im Regelwerk des IOC festgeschrieben wurden“.⁹⁹

Salz im Blut

Die Folgen der nationalsozialistischen Vergangenheit verschränken sich mit der modernen Gegenwart vermutlich bei keiner anderen Architektur in München so stark wie im Olympiapark – sowohl symbolisch als auch topografisch.¹⁰⁰ Der Olympiaberg befindet sich am Ort der Endkippe Oberwiesenfeld, wo einst Trümmer und Schutt der im Krieg zerstörten Stadtteile Münchens zusammengetragen wurden.¹⁰¹ Sorgfältig abgedichtet und begrünt erinnert in dem heutigen Naherholungsgebiet nichts mehr an eine Mülldeponie.

Salz im Blut beginnt mit Erich Nachlegers Beschreibung einer Silvesternacht, den Blick auf diesen „Schuttberg“ gerichtet. Ähnlich wie in *Könnte Köln sein* schweift der Blick der Figur über das Areal und streift die charakteristischen, geschwungenen Spazierwege, das BMW-Hochhaus und den Olympiaturm. Nach einer kurzen Deskription des von Konfetti- und Feuerwerksüberbleibseln gezeichneten Olympiaparks switcht der Erzähler in eine historische Beschreibung desselben Geländes. Nachlegers Blick geht demzufolge durch das gegenwärtige Erscheinungsbild hindurch auf die Überreste des Krieges. Dieser Rückgriff erklärt die Verwendung des Kriegsvokabulars im Kontext der Silvesternacht und des so entstehenden stilistisch antagonistischen Erzählens.

98 Heinrich Wiepking-Jürgensmann zit. n. Erben: *Mediale Inszenierungen der Olympischen Sommerspiele in München 1972*, S. 22.

99 Ebd.

100 Vgl. Altmann: *Streifzüge durch Münchens Kunstgeschichte*, S. 288–290; Uffelen / Golsner / Baumeister: *München + Oberbayern*; Werner / Wallner: *Architektur und Geschichte in Deutschland*, S. 148.

101 Vgl. Michael Volk (Hrsg.): *München*. München: Volk 2009.

Unten liegt ein Schlachtfeld brach. Fetzen explodierter Knallkörper [*sic*] als kunterbunte Blumen weit verstreut. Gelbe Stecken, Plastikhülsen. Entkorkte Sektflaschen, den Raketen haben sie als Startrampen gedient. Konfetti in den Dreck getreten. [...] Das bunte Bild paßt nicht so recht in das große Schwarz-Weiß-Bild von Säuberung und Nutzbarmachung des Verkehrsstraßennetzes. Es ist nicht verboten, sich freigegebene Informationen zugänglich zu machen. Ab März soll der ersten Säuberung die systematische Gebäudeschutträumung folgen, dabei wird die Arbeit an den weiten Ruinenfeldern der Altstadt, Westschwabings und des Hauptbahnhofviertels vordringlich sein. (SB, S. 6)

Nachleger wendet sich durch sein explizites Ansprechen der Kriegsschäden als Auswirkung nationalsozialistischen Wirkens in München gegen eine Tabuisierung derselben. Die provokative Wahl des Kriegsvokabulars motiviert dabei eine Reflexion und Bewusstmachung der Vergangenheit und weist die Figur abermals als „Erinnerungsmaschine“¹⁰² und Ruhestörer der beschaulichen bayerischen Metropole aus. Sie übertritt mit ihrer Kommunikation die Grenze zum Unsagbaren und stellt auf diese Weise eine Verquickung zu Neumeisters poptheoretischen Überlegungen her: „Pop ist Kommunikation, die sich über Kommunikationsverbote hinwegsetzt [und] die Inhalte kommuniziert, die sonst nicht kommuniziert werden würden“.¹⁰³ Dabei liegen Ernst und Ironie in Nachlegers Äußerungen nahe beisammen und verdichten das subversive Potenzial des Textes.¹⁰⁴

Bevor der Text thematisch wieder auf die Olympiade 72 zurückgeführt wird, erhält der Leser einen Einblick in die Nachkriegsstimmung Münchens nach Neumeister'scher Manier – indirekt und stark komprimiert: Trümmerbeseitigung, Nahrungsknappheit, Schwarzhandel, Ideen von der Stadtneugründung statt eines Wiederaufbaus, Amerikanische Besetzung, Wohnraumangel usw.¹⁰⁵ Passagenweise scheint es, als sei eine ästhetische Stadtwahrnehmung unter dieser auratischen Einwirkung der Vergangenheit in *Salz im Blut* kaum möglich

102 Jacke / Zierold: Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine, S. 200.

103 Andreas Neumeister: Pop als Wille und Vorstellung, In: Jochen Bonz (Hrsg.): *Sound Signatures*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 19–26, hier S. 23.

104 Besonders deutlich wird dies auch an anderen Textstellen: „Deutschland, Land der Dichter und Henker“ (SB, S. 49); „Hitler war eigentlich gar nicht so schlecht, hätte er nur nicht so viele Autobahnen gebaut.“ (SB, S. 144.)

105 Eine übersichtliche Zusammenfassung der Stadtentwicklung aus kommunalpolitischer Perspektive vor, während und nach der Olympiade liefert Nina Krieg: Die „Weltstadt mit Herz“. Ein Überblick 1957 bis 1990. In: Richard Bauer / Elisabeth Angermair (Hrsg.): *Geschichte der Stadt München. Eine Veröffentlichung des Münchner Stadtarchivs*. München: Beck 1992, S. 413–421.

und doch gelingt es dem Erzähler, die Atmosphäre aufzulockern. Eine affirmative Haltung zur Gegenwart und damit auch eine affirmative Haltung zum großstädtischen Hedonismus kann somit parallel zu einer historisch-reflexiven Haltung bestehen bleiben.

Erste Stimmen werden laut: Holt endlich eine Olympiade in die Stadt! Laute Stimmen werden leiser: Kann man das bei so viel Schutt? Nein, also weg mit den Trümmern, und zwar schnell! Der Wimmer Thomas holt seine Schaufel aus dem Schuppen, und zusammen mit 27 Trümmerfrauen beseitigt er den ganzen Saustall. (SB, S. 21)

Im Kontext der Trümmerbeseitigung und des Wiederaufbaus darf der damalige Oberbürgermeister Münchens Thomas Wimmer nicht unerwähnt bleiben. Seine eher symbolische als effektive Aktion, bei der er alle Einwohner*innen Münchens dazu aufruft, sich mit ihm zusammen eigenhändig an der Trümmeräumung zu beteiligen, geht in die Geschichte ein. Wimmers populärer Ausspruch „Rama dama!“ („Räumen tun wir!“) ist bis heute ein etabliertes Motto für ähnliche öffentliche Handlungen wie beispielsweise Müllsammelaktionen. Als schließlich ausreichend Maschinen und Arbeitskräfte für die Trümmerbeseitigung zur Verfügung stehen, wird das Ausmaß der Zerstörung durch die nun leeren Areale erst sichtbar.¹⁰⁶ Die Bausubstanz Münchens ist nach dem Krieg zu 45 % zerstört, nur wenige Gebäude bleiben vollkommen unversehrt.¹⁰⁷ Vor diesem Hintergrund wird der auch von Nachleger mehrfach aufgegriffene Vorschlag des Architekten Bodo Ohly von einer Stadtneugründung am Starnberger See anstelle eines Wiederaufbaus in einen nachvollziehbaren Kontext gerückt.¹⁰⁸

In *Salz im Blut* verklärt der Erzähler das ‚Rama Dama‘ ironisierend als Entstehungsgeschichte des Olympiabergs bzw. Schuttbergs im beliebten Naherholungsgebiet der Münchner:

Feierabends steigen nun die Münchner auf den großen Schuttberg am Olympiasee, und wer ein Herz hat, der gedenkt der Frauen und des guten, alten Mannes. (SB, S. 21)

106 Vgl. Hans Dollinger (Hrsg.): *München im 20. Jahrhundert. Eine Chronik der Stadt von 1900 bis 2000*. München: Buchendorfer 2001, S. 207; Peter T. Schmidt / Andrew Weber: Der „Wimmer Dammerl“ und das Rama dama. In: *Münchner Merkur*, 09.05.2015. <https://www.pressreader.com/germany/muenchner-merkur/20150509/282724815498075> (Zugriff am 14.01.2021).

107 Vgl. Nerdinger: *Architekturführer München*, S. IX.

108 Vgl. SB, S. 8, 12, 37–43, 197; zu Ohlys Vorschlag: Krieg: Die „Weltstadt mit Herz“, S. 413–421.

Was hier wie das Happy End einer Geschichte klingt, bildet im Text den Ausgangspunkt für eine weitere Zusammenfassung der Stadtgeschichte Münchens, die einmal mehr die Olympiade 72 als (vorläufigen) Höhepunkt hervorhebt. Diese Bedeutungsschwere der Sommerspiele im Sinne einer bewusst evozierten historischen Zäsur wird im Text durch die euphorisch-akribischen Vorbereitungen der Stadt und den hohen Anspruch an die Nachhaltigkeit urbaner Veränderungen angedeutet:

Alles sollte schöner werden. Seinen vorläufigen Höhepunkt erreichte dieses Streben nach Schönheit während der Vorbereitungen zur Olympiade 1972. Eine schöne Hysterie war ausgebrochen. Vater mußte in der Firma Überstunden machen wie noch nie. Eine Stadt als Stadt will Ewigkeit. Folglich muß sie sich immer wieder neue Maßstäbe setzen. Alle Rattenlöcher werden verstopft, der Taubendreck wird von den Dachsimen gekratzt. Ganz schön sauber empfinden wir die Welt. Kleiner Zwischenfall in FFB. Kleine Mietpreiserhöhung jeden Monat. Folkloristische Fassadenkulte. Wenn ein urbanes Gemeinwesen etwas Besonderes herauskehren will, dann muß es wohl irgendwas mit Gemütlichkeit zu tun haben. Danach die Fußballweltmeisterschaft. Danach die IGA. (SB, S. 22–23)

Auffällig ist hier, dass der Anschlag auf die israelische Mannschaft während der Sommerspiele – wie bereits in *Könnte Köln sein* – durch eine Abkürzung angedeutet wird. FFB steht für Fürstentfeldbruck, den Militärflugplatz, auf welchem die Befreiung der Geiseln auf dramatische Weise scheitert und tödlich endet. Neumeister imitiert hier den in der Kritik stehenden Umgang des IOC und der Politik mit dem „Zwischenfall“, indem er die Geiselnahme zwar erwähnt, aber nicht ausführlicher reflektiert. Der berühmte Satz des IOC-Präsidenten Avery Brundage „The Games must go on“ ist in diesem Fall gleichbedeutend mit einem baldigen Vergessen der tragischen Ereignisse, die, wie auch die nationalsozialistische Vergangenheit, mit proklamierter Heiterkeit und Hedonismus überspielt werden. Die jahrelangen Bemühungen Münchens und der hohe finanzielle Aufwand für die unvergesslichen Spiele sollten nicht durch diesen Anschlag zunichtegemacht werden, wie Nachlegers Tonfall illustriert: „Triumph der Zahlen: die zwanzigsten Spiele kosten exakt 1972 Millionen in Landeswährung. Alles rechtzeitig fertig. Und dann der ganze Ärger mit der PLO!“ (GL, S. 23) Erst 40 Jahre später findet zum ersten Mal ein offizielles Gedenken an die Terroropfer statt.¹⁰⁹

109 Vgl. Sofie Wolfrum: Die Schattenseite der „heiteren“ Spiele. In: Hennecke / Keller / Schneegans (Hrsg.): *Demokratisches Grün*, S. 36–37, hier S. 36.

Gut laut 2.0

Am Anfang war die Ultrawelt: illuminiert wie ein Musikdampfer treibt die Weltkugel durchs All. (GL, S.7)

Wir befinden uns hier im erst kürzlich aufgegebenen Flughafen Mjunik I, [...] wir befinden uns im vormaligen Küchen- und Waschküchentrakt des vormaligen Flughafens von Mjunik. Zu Carl: Morgen fahren wir wunschgemäß zu den Zentralen Olympischen Stätten, Welt der schicken Zeltdachmützen, Kulisse von zahllosen Krautrock-Konzerten. Bauboom in Mjunik: die von unserem großväterlichen Vater vor dem Weltvernichtungskrieg miterrichteten kriegswichtigen Flughafenbauten, die von unserem jugendlichen Vater nach dem Weltvernichtungskrieg miterrichteten Zentralen Olympischen Stätten. Wir befinden uns hier im Reichspartygelände, größte Partyzone des Landes oder des Kontinents oder was weiß ich. Egal, vollkommen egal. Music for Airports: Ultra, Schall und Rauch (GL, S.9)

Der Text beginnt mit der Situierung der Figuren Anfang der 1990er Jahre auf dem stillgelegten Münchner Flughafen-Riem (ehemals MUC I), der zu dieser Zeit als Kulturzentrum genutzt wird. (Abb. 5, Nr.6) Im besagten „Küchen- und Waschküchentrakt“ eröffnet 1994 das Ultraschall, welches bald zum legendärsten Club Deutschlands für ausschließlich Technomusik avanciert. Vorläufer der Disco ist die einmal monatlich, ebenfalls auf dem Flughafengelände stattfindende Techno-Veranstaltung Ultraworld („Ultrawelt“, GL, S.7).¹¹⁰

In dieser Textpassage deutet sich ein Dialog zwischen dem Erzähler Erich Nachleger und dem scheinbar gerade aus den USA eingetroffenen Freund Carl an. Beide besuchen das Ultraschall und kommentieren die Musikszene Münchens. Offensichtlich ist Carls ‚Musikbesessenheit‘ der Grund seines Aufenthalts in der Stadt wie auch der Grund dafür, einen Ausflug zum Olympiapark zu planen. Über die Musikthematik findet eine kurze Retrospektive zum „Bauboom in Mjunik“ statt, um dann jedoch unmittelbar wieder zur erzählten Gegenwart zu springen. Die Begeisterung für die Olympiabauten teilen beide Figuren: „Immer noch total Siebzigerjahre, immer noch total futuristisch, noch immer wunderschön. Carl sagt: Noch immer wie vom andern Stern“ (GL, S.22).

110 Vgl. dazu Sven von Thülen: Der Klang des Ultraschall. Die Geburt der Münchener Techno-Szene. In: *Das Filter*, 10.12.2014. <http://dasfilter.com/kultur/der-klang-des-ultraschall-ueber-die-geburt-der-muenchener-techno-szene> (Zugriff am 22.03.2022).

Wie im Folgenden deutlich wird, markiert die Olympiade für den Erzähler, seinen Alltag und sein kulturelles Leben einen Nullpunkt. 1972 beginnt die Zeitrechnung für Erich Nachleger von vorne, es existiert nur noch ein ‚Vor‘ und ein ‚Nach‘ der Olympiade. Alles andere formiert sich um das große Sportevent, das München in die Moderne führt und den Weg für eine allgegenwärtige Popkultur in der ansonsten so konservativen Landeshauptstadt ebnet: „Vor der neuen Zeitrechnung, ich meine, vor den 20. Olympischen Spielen, als jeden Samstag Raumschiff Enterprise lief“ (GL, S. 182). ‚Amon Düül‘, ‚Disco-Maschine‘, ‚Giorgio Moroder‘, ‚Musicland-Studio‘, ‚Schwabylon‘ – diese aufeinanderfolgenden Stichwörter entfalten im Text ein popkulturelles Archiv. Auch wenn die genannte Wortreihung nicht optisch als Auflistung ins Auge springt, so kann aufgrund der fehlenden syntaktischen Elemente dennoch von einer Liste gesprochen werden. Die Kategorien Liste und Archiv fallen wie so häufig bei Neumeister zusammen und bewirken eine doppelte Komprimierung des Textinhalts. Die Tatsache, dass diese Gedankensplitter aus der näheren Vergangenheit aufblitzen, während die Figur sich einer Tätigkeit hingibt, bei welcher nichts stärker im Vordergrund steht als das Hier und Jetzt, nämlich das Feiern der eigenen ‚Musikbesessenheit‘, zeugt von der untrennbaren Verknüpfung der Olympiade und der musikalischen Sozialisation des Erzählers. Laut Nachleger war München als Magnet der Stars und der Musikindustrie nur aufgrund der Olympiade möglich, die der Stadt internationale Popularität verlieh.

Mjunik hatte der Olympiade fast alles zu verdanken. [...] Als Mjunik Olympiastadt war, sagt Carl, erschienen in den Staaten die besten Blaxploitation-Alben aller Zeiten. Kaum waren die Sportler abgezogen, wollten zahllose Popstars ihre Platten in Mjunik aufnehmen. Alle wichtigen Bands kamen auf ihren Tourneen wie selbstverständlich in die Stadt. Supergruppen in der neubauten Olympischen Halle. (GL, S. 25)

Neben Club- und Konzertbesuchen ist die Kassette in den 1970er Jahren eine weitere Möglichkeit, um das „drogensüchtige[] Verlangen“ (GL, S. 10) nach Musik zu stillen. Der gesamte Text *Gut laut*, dessen Titel als Höranweisung fungiert, verkörpert die Bedeutsamkeit dieses Mediums, indem er sich selbst als Kassettenaufnahme ausgibt.¹¹¹ So beginnt der Text in der Eröffnungsgrafik mit „Tonbandstimme sagt:“ (GL, S. 5) und endet mit:

111 Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 150–151.

CD ist aus

Kassette läuft noch

it's a Sony (GL, S. 189)

Olympiade und Popkultur verschmelzen gänzlich in der Beschreibung der BASF-Kassettenserie in Olympifarben:

Kraftwerk-Platten darf man ausschließlich auf Philips-Kassetten aufnehmen. In der 72er-Euphorie brachte BASF eine den 20. Olympischen Spielen gewidmete, extrabunte Kassettenserie heraus. C 60: orange, C 90 giftgrün, C 120: unbrauchbar, ich glaube blau. Nach kurzer Zeit haben sie zu quietschen begonnen, nach kurzer Zeit haben die BASF-Kassetten zu knittern und sich zu verheddern begonnen. Bandsalat. (GL, S. 29)

Das Medium Kassette prägt seit seiner Einführung in den Markt 1963 insbesondere die Jugend dieser Generation maßgeblich. Individuelles Zusammenschneiden, Speichern, Abspielen und Verschenken von Musik auf den günstigen Tonträgern entwickelt sich rasch zu einer regelrechten Mixtape-Kultur, die besonders häufig in der Pöpliteratur der 1990er Jahre verarbeitet wird.¹¹² Aufgrund des hohen Maßes an Selbstinvolviertheit kommuniziert die Liedcollage der Kassette persönliche Botschaften und ist Teil der „biographischen

112 Vgl. zur Mixtape-Kultur Leonie Häsler / Axel Volmar: Tonträger und Musikmedien. Zur Rhetorik technischer Schallproduktion vom Phonographen zum MP3-Spieler. In: Arne Scheuermann / Francesca Vidal (Hrsg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin: de Gruyter 2017, S. 441–462, hier S. 455–456; Gerrit Herlyn / Thomas Overdick: KassettenGeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes. In: Dies. (Hrsg.): *KassettenGeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes*. Münster: Lit 2003, S. 6–11; zur Thematisierung des Mixtapes in der Pöpliteratur Heike Bartel: Von Jonny Rotten bis Werther. Karen Duves *Dies ist kein Liebeslied* zwischen Pöpliteratur und Bildungsroman. In: Dies. / Elizabeth Boa (Hrsg.): *Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers From Karen Duve to Jenny Erpenbeck*. Amsterdam: Rodopi 2006, S. 89–106.

Selbstkonstruktion¹¹³ der Jugendlichen. Konsum und Produktion laufen in dieser Kulturtechnik zusammen, sie verkörpern dabei jedoch keine Reproduktion massenkulturellen Materials, sondern sind Ergebnisse kreativer Schaffensprozesse mit vorhandenem Material. Dass die vergleichsweise schlechte Tonqualität der Kassetten im Hintergrund steht, zeugt von der Ausprägung einer eigenen Do-it-yourself-Ästhetik im Kontext der Mixtape-Kultur.¹¹⁴ Nach Baßler ist die Kassette „auch immer zugleich Archiv“¹¹⁵, ein Medium zur Konservierung von (Pop-)Kultur. Dass Neumeisters *Gut laut* als Kassettenaufnahme konzipiert ist, setzt die Collage somit von vornherein mit einem Archiv gleich.

Die Mobilität der Kassette und ihrer Abspielgeräte hat zur Folge, dass Musik bald Teil des urbanen Raums und rund um die Uhr überall konsumierbar wird. Neumeisters Texte spiegeln diese Errungenschaft und die damit einhergehende Aufwertung des Alltags in der wiederkehrenden Formel „Musik für [...]“ wider.

Musik für kreuzungsfreie Vorfahrtstraßen

Musik für Stadtautobahnen

Auf der Suche nach der richtigen Musik für die jeweilige Umgebung. Industrielandschaften. Stadtlandschaften. Agrarlandschaften. Stadtrandlandschaften. Zur jeweiligen Landschaft passende Musik aussuchen. Oder umgekehrt und wesentlich dekadenter: in zur Musik passende Stadtteile fahren (KKS, S. 80)

Aus der Perspektive des Erzählers resultiert die ‚musikbesessene‘ Gegenwart somit primär aus der Olympiade als Wegbereiter. Selbst die 1990er Jahre kommen nicht ohne den Rekurs auf das Jahr 1972 aus, was die Wirkmächtigkeit der XX. Olympischen Sommerspiele für die Stadt besonders unterstreicht und begründet, warum sie im Schreiben über München auch immer Thema sein *muss*.

113 Herlyn / Overdick: *KassettenGeschichten*, S. 6.

114 Vgl. Häsler / Volmar: *Tonträger und Musikmedien*, S. 455.

115 Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 151.

3.1.3 Das nacholympische München

Schwabylon

Nach der Olympiade 72 als kaum zu übertreffendem Höhepunkt in der Geschichte Münchens ist ein Abwärtstrend in den Folgejahren nahezu vorprogrammiert. Von der so zügig herbeigebauten Moderne und der ostentativen Offenheit der Münchner ist schon wenige Jahre später kaum noch etwas zu spüren. Beckmann spricht von einem plötzlichen „Paradigmenwechsel“ im Städtebau der 1970er Jahre und führt in diesem Zuge die bereits abgerissene Münchener Freizeitstadt Schwabylon (1973–1979) als Paradebeispiel einer missglückten „Gesellschaftsutopie“ an.¹¹⁶

Der Schweizer Architekt Justus Dahinden entwirft, von der Olympia-Hochstimmung profitierend, ein in architektonischer und konzeptioneller Hinsicht revolutionäres Freizeitzentrum, eine ‚Stadt in der Stadt‘, die unter anderem einen Thermalbereich, eine Eishalle, einen Biergarten, zahlreiche Geschäfte, ein Hotel und Spielhallen beherbergt. Ein Highlight stellt der Club Yellow Submarine dar, der von einem Wassertank mit Haien umgeben ist. Den zentralen Platz und „nach antikem Vorbild die soziale Mitte“¹¹⁷ des Baus bildet die Agora, um welche sich die Läden über mehrere Stockwerke anordnen.¹¹⁸ Zugänglich sind diese über Rolltreppen und Rampen, sodass im gesamten Gebäude keine Treppen existierten. Die ausgesprochen markante Fassadengestaltung des Kaufhauses (Abb. 13), angelehnt an eine fensterlose Stufenpyramide und verkleidet mit rot, gelb und orange emaillierten Metallplatten, inspiriert die negativ berichtende Presse zu zahlreichen denunzierenden Attribuierungen: Sie berichtet über die „bunte[] Fassade, die noch immer jeden Ästheten beleidigt“, über das „popfarbene Pleitezentrum Schwabylon“, über den „häßlichen und nutzlosen ‚Panzerkreuzer[] Schrott‘“ und über den „klotzigen Pop-Container mit seiner absolut unmünchnerischen Atmosphäre“.¹¹⁹

116 Karen Beckmann: *Urbanität durch Dichte? Geschichte und Gegenwart der Großwohnkomplexe der 1970er Jahre*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 268.

117 Andres Lepik / Vera Simone Bader: Schwabylon. In: Dies. (Hrsg.): *World of Malls. Architekturen des Konsums*. Berlin: Hatje Cantz 2016, S. 78–83, hier S. 80.

118 Vgl. zur Architektur des Schwabylons auch Beckmann: *Urbanität durch Dichte?*, S. 278–279; Uffelen / Golser / Baumeister: *München+Oberbayern*, S. 145–146.

119 Thomas Stankiewitz: Ende einer Geisterstadt. Freizeitstadt „Schwabylon“ wird zum Trümmerhaufen. In: *Die Zeit*, 16.06.1978. <https://www.zeit.de/1978/25/ende-einer-geisterstadt> (Zugriff am 22.03.2022); Hermann Bößenecker: Schweizer schleifen Schwabylon. In: *Die Zeit*, 29.07.1977. <https://www.zeit.de/1977/31/schweizer-schleifen-schwabylon> (Zugriff am 05.03.2022).



Abb. 13: Außenansicht der markanten fensterlosen Fassade des Schwabylons.

Das Schwabylon als eine der weltweit ersten „Urban Entertainment Malls“ und als bis heute „progressive[s]“ Konzept steht schon ein Jahr nach seiner Eröffnung nahezu leer.¹²⁰ Als Gründe dafür werden fehlende Marktanalysen, die Ölkrise 1973 und die Ablehnung der modernen Architektur durch die Münchener Bevölkerung angeführt. Diese zuletzt genannte ästhetische ‚Überforderung‘ reflektiert Neumeister im Kontext des nacholympischen Münchens und des modernen Städtebaus primär in *Gut laut* und *Könnte Köln sein*.

Das Schwabylon als unerwünschtes Babylon: Mjunik als nacholympisches Mjunik, sage ich als alleinverantwortlicher Fremdenführer zu Carl, hat dieses großartige Gebäude nie gewollt. Als das Schwabylon fertig wurde, war es mit dem weltbekanntesten Vergnügungsviertel der Stadt schon vorbei. Justus Dahindens leuchtend buntes Pop-Kaufhaus wurde als störender Fremdkörper empfunden, noch heute wird Justus Dahindens Pop-Kaufhaus in der hier meinungsbildenden Zeitung als Panzerkreuzer verunglimpft. Bauboom in Mjunik: Mit Herrn Feuereisen waren wir extra in die Stadt

120 Lepik / Bader: Schwabylon, S. 80.

gefahren. Mutter war skeptisch. Als Bauingenieure betrachteten Vater und Herr Feuerisen Justus Dahindens Bau von der technischen Seite. Amerikanische Verhältnisse: als Donna Summer Mjunik verließ, wurde folgerichtig auch das Schwabylon abgerissen. Das Pop-Flagschiff hatte nur ein paar wenige Jahre Bestand. Nicht mal in den USA, bestätigte Carl, werden Gebäude so schnell abgerissen wie das Schwabylon in Mjunik (GL, S. 65)

Der von Beckmann beschriebene Paradigmenwechsel spiegelt sich in Nachlegers Wahrnehmung des nacholympischen Münchens, indem er die schlechte Presse und die damit einhergehenden verunglimpfenden Spitznamen des Schwabylons aufgreift. Dieser diffamierenden Haltung stellt er seine Affirmation zur Moderne und zu dem „leuchtend bunte[n] Pop-Kaufhaus“ entgegen. Dass der Erzähler als Sohn eines Bauingenieurs, der intensiv an der Umsetzung der Olympiabauten beteiligt ist, eine von der Masse abweichende Perspektive auf das extraordinary Bauwerk einnimmt, liegt nahe. Zwar geht die emotionale Involviertheit Nachlegers nicht unmittelbar aus dem *Gut laut*-Zitat hervor, jedoch wird diese in der Paralleltextstelle in *Könnte Köln sein* deutlich, obwohl dort eine wesentlich distanziertere Figurenperspektive vorliegt. Beide Textstellen nehmen Bezug auf einen Ausflug ins Schwabylon, bei dem Nachleger, seine Eltern und ein weiterer Bauingenieur von Bauleiter Herrn Stolzenberg durch den zu begutachtenden Neubau geführt werden. Während der Text in *Gut laut* eher zusammenfassenden Charakter hat, werden dem Pop-Kaufhaus in *Könnte Köln sein* mehrere Absätze gewidmet, die das Konzept und die zentralen Spezifika der Architektur beschreiben. Die bereits aus der werbetextähnlichen Deskription herauszulesende Begeisterung für die futuristische ‚Stadt in der Stadt‘ wird abschließend noch einmal zusammengefasst: „Herr Feuerisen ist beeindruckt. Vater ist beeindruckt. Der Teenager in ihrer Begleitung ist nachhaltig beeindruckt. Mutter bleibt skeptisch. Herzlichen Dank an Herrn Stolzenberg“ (KKS, S. 227).

Die positive Beschreibung des 1973 fertiggestellten Schwabylons, so wird im Kontext der einschlägigen Passage in *Könnte Köln sein* deutlich, ist als Retrospektive zu verstehen. Eingeleitet wird der Themenabschnitt nämlich eigentlich mit dem Blick auf das nacholympische München in den späten 1970er und 1980er Jahren, in denen der Abriss des Kaufhauses ‚gefeiert‘ wird:

Munich Depression. Das wichtigste Ereignis im Achtzigerjahre-München: die sogenannte Blumenolympiade (IGA) im späteren Westparkgelände. Das gefeiertste Ereignis im nacholympischen München: der Abriss von Justus Dahindens futuristischem Pop-Kaufhaus Schwabylon. Das nacholympische München hat die Moderne nicht

mehr gewollt. München war von der Moderne mal wieder total überfordert. Immobilienboom in München: Banken und Versicherungen suchen händeringend Baugrund

Mjunik heißt vorerst wieder München (KKS, S. 214–215)

Den Abriss setzt Nachleger hier mit einer Absage Münchens an die Moderne gleich und liest damit die gesellschaftlichen Tendenzen dieser Zeit am Umgang der Stadtbewohner mit der Architektur ab. Das „Pleitezentrum“¹²¹ wird 1979 in Teilen abgerissen, um Baugrund für rentablere Immobilien freizugeben. Dass ‚Mjunik‘ nun wieder München heißt, ist aus Nachlegers Perspektive gleichbedeutend mit einer Degradierung, denn insbesondere die 1972 zur Olympiade postulierte Weltoffenheit und die Modernität der bayerischen Metropole, die sich in der englischen Aussprache Münchens und der ‚eingedeutschten‘ Schreibweise versinnbildlicht, wird in der nacholympischen Zeit revidiert. Für den Erzähler, so verdeutlichen diese und andere Textpassagen,¹²² bedeuten die 1980er Jahre einen Rückschritt oder sogar eine „Depression“.

Die „Munich Depression“ steht bei Nachleger einerseits wortwörtlich für seine subjektive Zustandsbeschreibung der Stadtatmosphäre, andererseits bildet der Ausdruck den Link zum gleichnamigen Titel eines 1969 entstandenen Land-Art-Kunstwerks in Neuperlach. (Abb. 5, Nr. 7) Der Künstler Michael Heizer modelliert in den noch unbebauten Grund des neu entstehenden Münchener Stadtteils eine groß dimensionierte Negativskulptur in Form eines Trichters. Das englische Wort *depression* (dt. Versenkung, Mulde) fungiert somit doppeldeutig als Beschreibung eines negativen Gemütszustands und als Formbeschreibung der Skulptur. Die aufgrund der Überbauung nur temporär existente Formkunst dokumentiert Heizer durch Fotografien, die als Dauerausstellung in Originalgröße (16 Fuß Tiefe und 100 Fuß im Durchmesser) im New Yorker Whitney Museum of Art an die Wand projiziert werden.¹²³ Bot das ursprüngliche Land-Art-Projekt zwei Perspektiven – aus der Entfernung als Loch im Boden, im Inneren der Versenkung selbst als Grenze zwischen freiem Himmel und Erde –, eröffnet die Projektion des Kunstwerks im geschlossenen Raum des Museums eine dritte:

121 Stankiewicz: Ende einer Geisterstadt.

122 „Am schrecklichsten waren die frühen Achtziger, ich meine, ich sage das aus der Sicht von Mjunik. [...] Bereits achtzigeinundachtzig, sage ich zu Carl, war von großen Zeiten außerhalb des Steinhauser Zimmers nichts mehr zu spüren“ (GL, S. 64).

123 Vgl. dazu den Informationstext auf deren Website: Michael Heizer, Actual Size. Munich Rotary (1970). In: *Whitney Museum of American Art*, o.D. <http://collection.whitney.org/object/10937> (Zugriff am 22.03.2022). Die Projektion von *Munich Depression* wird unter dem Titel *Actual Size: Munich Rotary* ausgestellt.

The gallery, which normally allows us an exterior view of sculptures, here defines a negative space that encloses us in its interior. The installation does not simply document Munich Depression – it also creates a parallel, independent work that emphasizes the tension between real space and its photographic counterpart.¹²⁴

Mit eben dieser hier formulierten Spannung zwischen realem Naturraum und Fotografie, zwischen zwei Medien, zwischen Abbildung und Wirklichkeit arbeitet Neumeister vermehrt in seinen Texten, insbesondere, wenn er die vermeintlichen Abbildungen in den Fließtext integriert. So eröffnet die schnell zu überlesende, nur zwei Wörter umfassende Einleitung „Munich Depression“ des in Rede stehenden *Könnte Köln sein*-Zitats ein vielschichtiges Interpretations- bzw. (mit Jean Paul gesprochen) „Seh-Universum“¹²⁵, das der prosumierende Leser entfalten kann.

Blumenolympiade

Die Internationale Gartenbauausstellung 1983 in München taucht in Neumeisters Texten immer wieder beiläufig auf, daher sei hier der Vollständigkeit halber notiert: *Salz im Blut* widmet der IGA ein dreiseitiges, eigenständiges Kapitel für die Beschreibung der zentralen Zahlen und Orte. Kuriose Details (wie beispielsweise die Information, dass das „Pflanzengesamtwachstum aller IGA-Pflanzen seit Arbeitsbeginn 53,9 Millionen Zentimeter betrug“, KKS, S. 74) verweisen einerseits auf das Experiment des Erzählers, seine vertraute Umgebung aus ethnologischer Perspektive zu beschreiben. Andererseits erfolgt eine Archivierung des urbanen Ereignisses über die lokalen Pressestimmen als Nebeneffekt. Ob bei der Einordnung der IGA als „wichtigste[s] Ereignis im Achtzigerjahre-München“ (KKS, S. 214) Ironie mitklingt oder nicht – als umstrittenes, da kostenintensives Großevent, das der Stadt den bis heute viel genutzten Westpark bescherte (Abb. 5, Nr. 8), ist sie für Nachleger relevantes Erzählmaterial. Die euphemistische Umschreibung der IGA als Blumenolympiade legt eine Reminiscenz an die Olympiade 72 nahe, deren glanzvolle Nachwirkung jedoch auch durch die programmatische Betitelung nicht evoziert werden kann. Die Stadt München bleibt – nach Egger und Nachleger – in den 1970er und 1980er Jahren also „[a]m Ende der Utopie“.¹²⁶

124 Michael Heizer, *Actual Size. Munich Rotary* (1970).

125 Jean Paul, zit. n. Klappert: *Die Perspektiven von Link und Lücke*, S. 502.

126 Egger: *München wird moderner*, S. 412.

3.2 Moskau

„*Form follows power*“¹²⁷

Signifikant für Nachlegers Wahrnehmung der Stadt Moskau ist der enge Bezug zur Politik. Während sich seine Reflexionen über andere Städte neben politischen Referenzen ebenfalls aus kulturellen oder gesellschaftlichen Aspekten zusammensetzen, scheinen sich die Spuren der russischen Machthaber im Moskauer Stadtbild – zumindest aus der Perspektive des Erzählers – nicht ausblenden zu lassen. Dass politische und architekturgeschichtliche Entwicklungen in Russland tatsächlich untrennbar miteinander verwoben sind und dass Nachleger die gravierenden Konsequenzen dieser oktroyierten Allianz im wahrsten Sinne des Wortes *vergegenwärtigt*, sollen die folgenden Ausführungen zeigen. Die verschiedenen Episoden der Architekturstile des 20. Jahrhunderts lassen sich grob voneinander abgrenzen, geht mit jedem Regimewechsel doch auch ein Wechsel des Architekturstils einher:

- die Zeit vor der Oktoberrevolution 1917
- die konstruktivistische Phase (1917–1935)
- die sozialistisch-klassizistische Phase unter Stalin (1935–1955)
- die funktionalistische Phase unter Nikita Chruschtschow (1955–1990)
- der Kapitalistische Realismus (1990–heute)¹²⁸

Nach der ebenso politischen wie kulturellen Oktoberrevolution unterstehen die Bautätigkeiten nicht mehr den Zaren.¹²⁹ Diese Tatsache ebnet dem freien Schaffen der Architekten den Weg und so wird zwischen 1917 und 1935 mit innovativen Formen, Funktionen und ökonomischerem Baumaterial mehr denn je experimentiert. In dieser konstruktivistischen Phase entstehen zahlreiche Arbeiterklubs¹³⁰, Entwürfe für kommunales Wohnen (wie das Narkomfin) und Pläne

127 Den Ausspruch prägte Evgenij Ass, Architekt und Dozent am Moskauer Architektur-Institut. Vgl. Werner Huber: Moskau im architektonischen Wandel. In: Thomas Grob / Sabina Horber (Hrsg.): *Moskau. Metropole zwischen Kultur und Macht*. Köln: Böhlau 2015, S. 193–212.

128 Die Einteilung der Episoden folgt Bart Goldhoorn / Philipp Meuser: *Capitalist Realism. New Architecture in Russia*. Berlin: DOM 2006.

129 Vgl. Philipp Meuser: Architektur in Russland. In: Peter Knoch (Hrsg.): *Architekturführer Moskau*. Berlin: DOM 2011, S. 20–37, hier S. 21.

130 Arbeiterklubs waren Zentren für die Freizeitgestaltung der Arbeiter, die, teils mit Kinderhort, Theater, Bibliothek, Verwaltungsräumen usw. ausgestattet, ein umfassendes Kulturangebot schufen. Darüber hinaus dienten sie der Vermittlung der Staatsideologie und trugen somit zur Schaffung eines neuen sozialistischen Gesellschaftssystems bei. Vgl. Dietrich W. Schmidt: Leonidows Entwürfe für Arbeiterklubs. In: Adolf Stiller (Hrsg.): *Iwan I. Leonidow. Ein Architekt des russischen Konstruktivismus*. Salzburg: Salzmann 2010, S. 20–25, hier S. 20–21.

für verschiedene öffentliche Gebäude. Einer der bis heute revolutionärsten Entwürfe ist derjenige des Lenin Instituts von Iwan I. Leonidow.¹³¹

Diese international viel beachtete, gar überschwänglich gelobte Avantgarde wird mit Stalins Aufruf zum klassizistischen Monumentalbau des Palastes der Sowjets¹³² jedoch regelrecht ‚ausgelöscht‘.¹³³ Die Funktion und die Reichweite der Presse werden wirkungsvoll genutzt, um den Vormarsch der avantgardistischen Architektur zu stoppen und zur Rückbesinnung auf eine als „Kunst verstandene[] Architektur“¹³⁴ aufzurufen. So sorgt die Diskreditierung des konstruktivistischen Ideenguts dafür, dass zahlreiche, bis heute als in höchstem Maß innovativ geltende Entwürfe nicht realisiert wurden und infolgedessen als ‚Papierarchitektur‘ betitelt werden. Die vergleichsweise wenigen umgesetzten Entwürfe verlieren sich im heutigen Moskau als restaurierungsbedürftige, vernachlässigte Einzelbauten zwischen den klassizistischen Monumentalbauten, die Stalin zwischen 1935 und 1955 errichten ließ.

Bis heute prägen seine klassizistischen ‚Zuckerbäckerarchitekturen‘ das Moskauer Stadtbild. Die Sieben Schwestern-Hochhäuser, als prominentestes Beispiel, repräsentieren als moderne Türme überirdisch die Macht Stalins, während die palastartigen Metrostationen Fortschritt symbolisieren und unterirdisch den Glanz des Regimes baulich verkörpern sollen. Die urbanen, materiellen, politischen und monetären Grundvoraussetzungen für die Errichtung des Schwestern-Ensembles sind zu Stalins Zeit ideal. Da sich der Baugrund Moskaus gänzlich in Staatshand befindet, können beispielsweise die acht benötigten Bauplätze frei gewählt werden und so einen Ring um das geplante Herzstück Moskaus, den Palast der Sowjets, bilden. Durch den Einsatz deutscher Kriegsgefangener als Arbeitskräfte kann der Bau von sieben der acht Schwestern-Hochhäuser binnen weniger Jahre realisiert werden. Eine dezidiert optische Abgrenzung der von westlichen und vor allem von amerikanischen Hochhausbauten ist erklärtes Ziel der Bauherren. Die häufige Diskreditierung als ‚Zuckerbäckerarchitektur‘ sei laut Architekt Peter Knoch nicht gerechtfertigt, werden dabei doch die strenge bauliche Konzeption sowie der politische Kontext ignoriert. „Am ehesten“, so fasst er konzise zusammen, „können sie als Kraftanstrengung eines Systems verstanden

131 Eine detailliertere Beschreibung des Instituts erfolgt im Kapitelabschnitt „Konstruktivismus im Konjunktiv“.

132 Eine detailliertere Beschreibung des Palastes der Sowjets erfolgt im so betitelten Kapitelabschnitt.

133 Vgl. Jean-Louis Cohen: Die russische Avantgarde und ihre Rezeption. In: Stiller (Hrsg.): *Iwan I. Leonidow*, S. 106–117, hier S. 107.

134 Ebd., S. 111.

werden, das sich im Moment ihrer Realisierung bereits erschöpft hatte, als Apotheose des Stalinismus in all seinen Facetten [und als] gebaute Utopie“.¹³⁵

Nach Stalins Tod 1953 initiiert Nikita Chruschtschow bereits im Folgejahr die radikale Abkehr vom Klassizismus, indem er die Architektur zu einer „im Wesentlichen technischen Praxis“¹³⁶ erklärt. Die in diesem Zuge angekündigte Rehabilitierung der konstruktivistischen Avantgarde findet allerdings erst ab den 1960er Jahren statt und fällt mehr schlecht als recht aus.¹³⁷ Wird bis heute international ein Eintrag in die Liste des Weltkulturerbes (UNESCO) angestrebt,¹³⁸ sind die Standorte der konstruktivistischen Bauten im heutigen Moskau „gefährlich attraktiv und ihr kultureller Wert nach wie vor umstritten. Daher besteht [...] kein Konsens bezüglich authentischer Instandhaltung und Restaurierung“.¹³⁹ Die nach wie vor existierende geringe Wertschätzung der Russischen Avantgarde legt Isabella Willinger in ihrem Dokumentarfilm *Fort von allen Sonnen!* dar, in dem deutlich wird, dass auch im Jahr 2013 noch einflussreiche Investoren Gerichtsentscheidungen gewinnen, welche den Abriss konstruktivistischer Bauten vorantreiben wollen.¹⁴⁰ Darüber hinaus werden Dächer derselben in Brand gesetzt, damit die Witterung die Bausubstanz schneller zerstört – um eine Reparatur kümmern sich niemand – und die Bauplätze schließlich schneller freigegeben werden.

Chruschtschows erklärtes Ziel ist die schnelle Schaffung von Wohnraum und funktionellen Bauten, die kostengünstig und ohne überflüssige Details realisiert werden können. Der alleinige Fokus auf Struktur und Effizienz im Bausektor führt in den Folgejahren zu einer charakterlosen, monotonen Architektur und zum „Verschwinden des Bauhandwerks“.¹⁴¹ Erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs können Architekten wieder ihre bislang nur zu Papier gebrachten Ideen in bauliche Realität verwandeln – auch wenn vermögende private Investoren großen Einfluss auf das urbane Baugeschehen nehmen und man teils noch immer nicht von einem unabhängigen Architektenwesen sprechen kann.

135 Peter Knoch: Turm und Tunnel. In: Ders. (Hrsg.): *Architekturführer Moskau*, S. 245–247, hier S. 246.

136 Cohen: *Die russische Avantgarde und ihre Rezeption*, S. 113.

137 Vgl. ebd.; weiterführend zum Verfall der konstruktivistischen Bauwerke in Moskau Anke Zalivako: *Die Bauten des russischen Konstruktivismus, Moskau 1919–32. Baumaterial, Baukonstruktion, Erhaltung*. Petersberg: Imhof 2012.

138 Vgl. ebd., S. 17. Obwohl der Schutz von Moskaus konstruktivistischen Bauten durch die Aufnahme in das UNESCO Welterbe international empfohlen wird, fehlt bis zum Jahr 2021 die dafür notwendige Bewerbung durch Russland.

139 Cohen: *Die russische Avantgarde und ihre Rezeption*, S. 116.

140 *Fort von allen Sonnen!* (D 2013, R: Isabella Willinger).

141 Meuser: *Architekturmuseum der politischen Stile*, S. 27.

„*Stalin hasste das Fliegen*“¹⁴²

Die Einführung in die Moskauer-Textpassage (KKS, S. 162–185) wird optisch stark akzentuiert: Nach einer Leerseite ist auf einer Doppelseite jeweils zentriert nur ein einzelnes Wort zu lesen, „Kolchos“ und „Sowkos“ (KKS, S. 162–163). Die Referenz auf die sowjetischen Landwirtschaftsgroßbetriebe, die entweder kollektiv (Kolchosen) oder staatlich (Sowchosen) bewirtschaftet wurden, verortet die darauf folgende Passage geografisch und zeitlich in Russland bzw. in der Sowjetunion (1922–1991). Auf der nächsten Seite, ebenfalls spärlich bedruckt, lautet die auffällig stereotypisierende Feststellung des Erzählers:

das ist Russland, so sieht es aus:

Potemkin'sche Hunde in Pawlow'schen Dörfern

Millionen Quadratkilometer Schneewüste starren dich an

Anflug, deklariert als Rundflug über der Nordsee

Anflug von Hamburg-Utersen via Island, Norwegen, Finnland, Leningrad und weiter entlang der Eisenbahnmagistrale Leningrad–Moskau (KKS, S. 164)

Diese Stelle spielt in mehrfacher Hinsicht mit der Aufmerksamkeit des Lesers. Nicht nur, dass es Pawlow'sche Hunde und Potemkin'sche Dörfer heißen müsste, auch mit dem Landeanflug auf das Land bzw. die Stadt ist nicht wie zuvor im Text derjenige des Erzählers gemeint,¹⁴³ sondern derjenige des sogenannten „Kreml-Flieger[s]“¹⁴⁴: 1987 unternimmt der 18-jährige Mathias Rust mit einem Kleinflugzeug einen zuvor nicht angekündigten Flug zum Hotel Rossija mitten

142 KKS, S. 165.

143 Vgl. dazu KKS, S. 88, 142.

144 Nina Adler: Kreml-Flieger Mathias Rust. Das Husarenstück. In: *Der Spiegel*, 26.05.2017. <http://www.spiegel.de/einestages/kreml-flieger-mathias-rust-das-husarenstueck-a-1146081.html> (Zugriff am 05.03.2022).

in Moskau. Warum er erst spät im sowjetischen Luftraum entdeckt und von der Luftwaffe nicht von seiner Landung im Stadtzentrum abgehalten wird, bleibt bis heute rätselhaft. Was diese scheinbare Lokalnachricht für Neumeisters Text interessant macht, ist die politische Dimension der naiven Teenager-Aktion, die Rust laut eigenen Angaben für den Weltfrieden unternommen habe: Gorbatschow nimmt den Patzer des russischen Verteidigungsapparates zum Anlass, Generäle und Verteidigungsminister abzusetzen und somit zugleich die Kritiker seiner Perestroika zu eliminieren.¹⁴⁵ Trotz des für Gorbatschow willkommenen Zwischenfalls wird Rust zu einigen Jahren Haft und Arbeitslager verurteilt:

Vor staunenden Hotelgästen ist Mathias Rust hier mitten auf dem Busparkplatz gelandet. Staunende Passanten. Lubjanka von innen: Mathias Rust hier gleich vom Platz weg von der Staatssicherheit verhaftet (KKS, S. 170)

Aus dem Jahr 1987 springt der Erzähler nun über die Thematik des Fliegens zurück in das Jahr 1945 zu einer ähnlich grotesken Anreise – dieses Mal in die andere Richtung von Russland nach Deutschland: „Stalin hasste das Fliegen.“ (KKS, S. 165) „Generalissimus“ Stalin nimmt nach fragwürdigen Begründungen seinerseits nicht das Flugzeug, sondern den Zug nach Deutschland zur Potsdamer Konferenz und verzögert durch seine späte Ankunft die politisch bedeutsame Zusammenkunft der Hauptalliierten des Zweiten Weltkriegs um mehrere Stunden. Für Stalins Zug wird das deutsche Schienennetz auf die russische Norm verbreitert, für seine Bewachung müssen Soldaten in fünfstelliger Zahl rekrutiert werden¹⁴⁶: „Die lückenlose Observation der gesamten Strecke von Moskau nach Potsdam und zurück als schier nicht bewältigende Aufgabe.“ (KKS, S. 165) In *Könnte Köln sein* folgt nach einer komprimierten Darstellung der politisch miteinander verketteten Ereignisse von Stalingrad 1942/1943 bis zur deutschen Wiedervereinigung 1990 ein Perspektivwechsel von der Politik zur Architektur Moskaus (vgl. KKS, S. 166).

Das prägendste Architekturensemble der Millionenstadt, die Sieben Schwestern, nimmt auch in Neumeisters Moskau-Passage als refrainartig wiederkehrender Bezugspunkt eine markante Stellung ein. Der Erzähler Erich Nachleger befindet sich im Hotel Rossija und beschreibt den panoramatischen Ausblick auf die

145 Vgl. ebd.

146 Vgl. Gerhard Keiderling: Die Potsdamer Konferenz in der Meinung der Berliner Öffentlichkeit 1945. In: Heiner Timmermann (Hrsg.): *Potsdam 1945. Konzept, Taktik, Irrtum?* Berlin: Duncker & Humblot 1997, S. 87–102, hier S. 87.

umstehenden Bauwerke (vgl. KKS, S. 166). Zwar gehört das Hotel Rossija, von welchem Nachleger seinen ‚Stadtrundgang‘ beginnt, nicht zu den einschlägigen sieben Bauwerken, jedoch ist der Standort eng mit ihnen verbunden. Bevor in den 1960er Jahren entschieden wird, das Rossija als bis dahin größtes Hotel Europas zu errichten, ist der Bauplatz für die von Stalin geplante Achte Schwester vorgesehen. Mit seinem Tod 1953 wird das Vorhaben allerdings eingefroren.¹⁴⁷ Nach dem Abriss des Hotels Rossija 2005 und nach zahlreichen nicht realisierten Bebauungsplänen eröffnet 2017 auf „dem teuersten Baugrund des Landes“¹⁴⁸ der aufwändig angelegte Sarjadje-Park. Solange das Hotel Rossija existierte, bot sich von seinem Turm ein einmaliger Rundblick über das Zentrum der Metropole. Die Figur Erich Nachleger, die mehrfach den hohen Stellenwert des Über- bzw. Ausblicks betont,¹⁴⁹ positioniert sich vermutlich ausgerechnet aus diesem Grund dort:

Blick von der Stockwerkslobby über die Kremlmauer hinweg direkt in den heiligen Bezirk. Der Rundblick vom Turm des Hotel Rossija auf die Sieben Schwestern. Der Turm des Hotel Rossija, das *damals* zentralste Hochhaus. Der Turm des Hotel Rossija als zentraler Bezugspunkt gleich neben dem Kreml. Der halbhohe Turm des Hotel Rossija an Stelle der nie gebauten achten Schwester. *Frühsummer 2001*. Der Turm des Hotel Rossija kurz vor dem *Abbruch* der zwölfstöckigen Hotelstadt (KKS, S. 166, Herv. A. M.)

Aufgrund von Nachlegers Vorliebe für das ‚Schichten‘¹⁵⁰ – das bedeutet die Bündelung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an einem Ort, in einem Ereignis oder in einem Bauwerk – intensiviert sich die ohnehin starke Symbolik seines Standortes auf dem Aussichtspunkt des Hotel Rossija. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, diese drei Zeitebenen laufen dort zusammen und sind

147 Vgl. Monica Rütters: *Moskau bauen von Lenin bis Chrusčev. Öffentliche Räume zwischen Utopie, Terror und Alltag*. Wien: Böhlau 2007, S. 160.

148 Christian Esch: Neuer Sarjadje-Park in Moskau. Putins Gartenschau. In: *Der Spiegel*, 25.09.2017. <http://www.spiegel.de/reise/staedte/sarjadje-park-in-moskau-das-buga-gelaende-am-kreml-a-1167285.html> (Zugriff am 05.03.2022).

149 Vgl. Nachlegers Kommentare in KKS, S. 14 („which is better, a tunnel or a bridge? [...] I prefer bridges, because of the view“) und SB, S. 19–20 („Ich bin doch nicht blöd und fahr von jetzt an mit der blinden U-Bahn, von der aus ich nicht seh, was zu sehen ist, auch wenn es nichts sein sollte“).

150 Vgl. dazu das programmatische Zitat: „Steinerne Zeitzeugen der Geschichte oder steinerne Zeitzeugen der Zeitgeschichte, oder wie soll ich sagen? Schichten. Stadtschichten. Trümmer-schichten. Geschichte kommt womöglich von schichten, von aufeinander geschichteten historischen Schichten.“ (KKS, S. 34.)

im Zitat wortwörtlich markiert: das „damals“, erstreckt sich vom Bau des Kremls im 15. Jahrhundert über den sozialistischen Klassizismus bis in die 1960er Jahre, der „Frühsommer 2001“ determiniert die erzählte Gegenwart, so präzise wie selten im Text, und schließlich klingt die unmittelbar bevorstehende Zukunft des Areals an, nämlich der Abriss des Hotels. Architektur, so wird deutlich, bildet die gebaute Essenz des Gewesenen, des Existenten und des Kommenden. Sie ermöglicht ein unmittelbares Nebeneinander von Beständigem und Ephemerem. Diese Aussage lässt sich in gleicher Manier auf die Sieben Schwestern anwenden, die einerseits bis heute die Macht Stalins in Moskau repräsentieren, andererseits jedoch auf den Niedergang und die Wahnwitzigkeit des gleichen Regimes verweisen, denn ursprünglich sollten die im Kreis angeordneten Hochhäuser auf ihr Zentrum verweisen, den überdimensioniert geplanten Palast der Sowjets, und somit ein groß angelegtes Architekturensemble bilden – „everything is bigger in Russia“ (KKS, S. 170). Dieses Zentrum bleibt zunächst leer. Während die Schwestern bis heute das Gewesene verkörpern, ist der Palast der Sowjets nur eine flüchtige Idee oder vielmehr eine Fantasie geblieben, wie sich im gleichnamigen Teilkapitel der Moskau-Analyse zeigen wird.

Sieben oder Acht Schwestern

Der Vorstellung von Hochhäusern als Frauen entspricht die Vorstellung von verwandten Hochhäusern als Schwestern. Stalins Schwestern. Die Vorstellung vom geselligen Kreis der sieben Schwestern. Die Vorstellung vom neuerrichteten Triumph-Palace als achter und jüngster Schwester (KKS, S. 167–168)

Ähnlich wie im realen Moskauer Stadtbild werden die Hochhäuser im Text nicht neben- bzw. nacheinander betrachtet, sondern geraten vereinzelt ‚nach größeren (Text-)Abständen‘ innerhalb der Moskau-Passage immer wieder erneut in das Blickfeld des Erzählers bzw. des Lesers.¹⁵¹ Nachleger übernimmt bei der Beschreibung der Schwestern die starke Personifizierung der Gebäude, die primär aus der Namensgebung resultiert.¹⁵² Darüber hinaus kann die Gleichsetzung von Architektur und Person auch als Analogie zu Nachlegers „Mjunik“ in *Salz im Blut* gelesen werden, wird doch die Stadt selbst zur Protagonistin und tritt an die Stelle von Handlung und Figuren. Die ‚Handlung‘ als traditionell unentbehrlichen Bestandteil eines Romans parodiert *Könnte Köln sein* in der in

151 Vgl. KKS, S. 167–168, 175, 176, 179, 182.

152 „Hochhäuser[] als Frauen“ (KKS, S. 167) oder „Acht Schwestern verlaufen sich im Wald, eine von ihnen geht verloren.“ (KKS, S. 175.)

Rede stehenden Textstelle mittels der Acht Schwestern. Auf diese Weise wird der Baugeschichte der Stalin-Hochhäuser – in deren Realisierung der Diktator persönlich involviert ist¹⁵³ – ein überspitzt märchenhafter Anklang verliehen und damit die kritische Haltung des Erzählers akzentuiert.

Acht Schwestern verlaufen sich im Wald, eine von ihnen geht verloren. Die meisten der verbliebenen Schwestern, wie auch die meisten der sakraleren Türme im Kreml, noch immer mit ihren inzwischen fast schon folkloristischen Fünfkacksternen an der Spitze. Hat was. Was auch die meisten der Schwestern untereinander verbindet, sind die noch immer vorhandenen Sowjetsterne an exponierter Stelle. Ohne die Fünfkacksterne würde in der zunehmend unübersichtlichen Stadt die geschwisterliche Kommunikation sofort zusammenbrechen, behaupte und befürchte ich ernsthaft (KKS, S. 175–176)

Erneut konkretisiert sich das Verlangen des Erzählers nach Übersichtlichkeit – hier im Sprechen über die roten Sowjetsterne der Bauwerke. Die Aufrechterhaltung ihrer „Kommunikation“ stellt eine für Nachleger notwendige Beständigkeit dar, die das Stadtbild Moskaus in der Waage hält. Ohne dieses Gleichgewicht, so die Sorge des Erzählers, wäre die „zunehmend unübersichtliche[]“ Millionenmetropole dem Chaos preisgegeben. Infolgedessen scheint es, als erfüllten die Sieben bzw. Acht Schwestern bis heute ihre Funktion, den bis in die 1940er Jahre im Stadtbild nicht ausreichend sichtbaren architektonischen Futurismus zu repräsentieren und „neue Orientierungspunkte im Gefüge der Millionenstadt“ zu schaffen.¹⁵⁴ Vor dem Hintergrund die Skyline Moskaus aufzuwerten, werden die Standorte der Schwestern exakt in die Topografie der Stadt eingepasst.¹⁵⁵ Die theoretische Konzeption des Bauensembles und der damit einhergehende politische Kontext scheinen dem Erzähler mehr zu imponieren als die einzelnen Gebäude selbst. So werden von den Acht Schwestern lediglich drei aufgegriffen. Das Hauptgebäude der Lomonossow-Universität führt der Erzähler als älteste und prunkvollste Schwester auf den Sperlingshügeln von Moskau ein (KKS, S. 168, 179), mehr Aufmerksamkeit wird ihr nicht zuteil. Am Außenministerium, der zweitältesten Schwester, frappiert Nachleger lediglich das immer noch vorhandene „140qm große[] sowjetunionische[] Staatswappen an der graugelben Fassade“ sowie der „[m]inisteriale[] Ausblick“ aus den weißen Kunststoffstühlen des gegenüberliegenden Imbisses (KKS, S. 176).

153 Frithjof Benjamin Schenk: Moskaus Weg zur Metropole der Macht. Repräsentation von Herrschaft im städtischen Raum. In: Grob / Horber (Hrsg.): *Moskau*, S. 25–42, hier S. 26.

154 Knoch: Turm und Tunnel, S. 246.

155 Vgl. Schenk: Moskaus Weg zur Metropole der Macht, S. 26.

Der Triumph Palace als die sogenannte erst 2001 bis 2005 errichtete Achte Schwester nimmt hingegen sowohl architekturhistorisch als auch auf der Textebene eine Sonderstellung ein. Zum einen knüpft die Moskauer Architektur der Gegenwart mit dem Baustil an den Sozialistischen Klassizismus Stalins an und verstärkt infolgedessen seine andauernde Präsenz im Stadtbild. Auf diese politisch scheinbar unproblematische Fortsetzung der stalinistischen Architektur in der Gegenwart verweist Nachleger. Auch, dass ein „bemerkenswert unverkrampftes“ Anknüpfen an den Baustil der Diktatur vermutlich ausschließlich in Russland möglich scheint, legt der Text nahe: „(Turbokapitalismus und Stalinismus haben an der Moskwa kein ernstes Problem miteinander)“ (KKS, S. 183). Ein Anknüpfen an Hitlers neoklassizistische Bauweise wäre in Deutschland beispielsweise undenkbar. Zum anderen findet mit der Einführung des Triumph-Palace auf der Textebene ein unvermittelter Textsortenwechsel statt.

Triumph-Palace

News: Another Eighth Sister Rising

Moscow: Russian developer Don Stroy has begun construction of another huge residential tower following the model of the Seven Sisters skyscrapers built under Stalin's reign in Moscow. Triumph-Palace will be even bigger than the 8th Tower of Moscow that is already underway in the New Ring of Moscow project. Triumph Palace will contain over 1000 luxury apartments with all modern conveniences like internet connections and club houses when it is completed at the end of 2002

Emporis Skyscraper Award 2005:

Triumph-Palace was chosen as one of the best new skyscrapers of the year 2005 and received 29 voting points. [Click here](#) to read more about the Emporis Skyscraper Award 2005

[click on Triumph-Palace in Moscow](#) for more information (KKS, S. 182)

Durch Layout, Sprachwechsel und Vokabular indiziert der erste Teil des augenscheinlichen Copy-and-paste-Textes seine Herkunft aus einer englischsprachigen Zeitung oder einer Nachrichtenseite aus dem Internet, denn im Zitat sind in journalistischer Manier Artikeltitel und Ort des Geschehens vermerkt. Markant ist darüber hinaus der Zeitsprung innerhalb der Textstelle: Während die „News“ zum Zeitpunkt des Baubeginns das sich im Bau befindliche Objekt vorstellen

und dem Leser einige bauliche Fakten als eine Art Vorschau liefern, verweisen die sehr wahrscheinlich ebenfalls montierten Zeilen zum „Emporis Skyscraper Award 2005“ auf das bereits fertiggestellte, ausgezeichnete Bauwerk. Der Erzähler tritt infolgedessen als kommentierende Instanz der Architektur zurück und kommuniziert die ästhetische Einordnung des Gebäudes über eine neutralere, ausgelagerte Instanz, nämlich über den genannten Architekturpreis:

Der Emporis Skyscraper Award ist der weltweit renommierteste Hochhaus-Architekturpreis, der seit dem Jahr 2000 jährlich auf internationaler Basis vergeben wird. Maßgebliche Kriterien sind dabei vor allem die Ästhetik der Gestaltung und die Funktionalität der prämierten Wolkenkratzer. Jährlich kürt ein Expertengremium den Gewinner.¹⁵⁶

Der Zeitsprung des Erzählten und das Angebot von weiterführenden Informationen durch einen Quasi-Link („click here“, „click on“) unterbrechen den Lesefluss und senden deutliche Appelle an die Rezipienten: Für Leser, die den markierten Links nicht folgen, bleiben die einschlägigen Zeilen weitgehend bedeutungslos, da aus dem ausgedruckten Text nicht hervorgeht, was genau in diesem Fall der Skyscraper Award würdigt und welche Auswirkungen er etwa aufgrund seines großen oder geringen Renommées innerhalb der Fachkreise mit sich bringt. Auch die erreichten „29 voting points“ können in keinen Bewertungskontext gesetzt werden. Das Überspringen und Weiterlesen bietet dabei offenkundig und wie bereits in Kapitel 1.4 mit Klappert ausgeführt die einzige Alternative zum prosumierenden Lesen.

Konstruktivismus im Konjunktiv

Nach der Betrachtung der Lomonossow-Universität als ‚prächtigster Schwester‘ und der Fortbewegung des Erzählers mittels Metro durch die Stadt (vgl. KKS, S. 168) folgt die Auflistung folgender Abbildungsuntertitel, deren Architekturen allesamt dem russischen Konstruktivismus zugeordnet werden können:

Fig.: Rusakov Club, Moscow Russia

Fig.: Zuev Club, Moscow, Russia

Fig.: Palace of Culture for the Likhachev Plant, Moscow, Russia

Fig.: Narkomfin Commune Building, Moscow, Russia

Fig.: Architect K. Melnikov's Own House, Moscow, Russia

¹⁵⁶ Der Emporis Skyscraper Award. In: *Emporis*, o. D. <https://www.emporis.de/awards> (Zugriff am 05.03.2022).

Fig.: Narkomtyazhprom – People’s Commissariat for Heavy Industry (Project), Moscow, Russia

Fig.: Newspaper Izvestiya Building, Moskow, Russia

Fig.: Russian State Library (Lenin Library), Moscow, Russia

Fig.: Lenin Institute (Project), Moscow, Russia

(auffallend viel Schnee auf all diesen Fotos!) (KKS, S. 168)

Der Konstruktivismus tritt im Moskau-Kapitel primär optisch durch diese Auflistung hervor. Bis auf zwei der Abbildungsuntertitel verweisen alle auf ein tatsächlich realisiertes Gebäude in Moskau. Darunter befinden sich drei Arbeiterclubs (Rusakov Club, Zuev Club, Palace of Culture), ein privates Wohnhaus (Melnikovs Haus), ein Kommunehaus, ein Verlagsgebäude, eine Bibliothek und das Lenin-Institut (Wissenschaftszentrum). Erfolgt die im Text wiedergegebene Stadtwahrnehmung des Erzählers häufig aus den visuellen Eindrücken Moskaus heraus, so lässt die Abbildungsliste hingegen auf die Rezeption gedruckter Materialien schließen. In diesem Fall verweisen die Abbildungsuntertitel auf einen Bildband mit „(auffallend viel Schnee auf all diesen Fotos!)“. Sie finden sich in Yuri P. Gnedovskys Band *Russia, USSR, CIS* der Reihe *World Architecture 1900–2000. A Critical Mosaic*¹⁵⁷ wieder – tatsächlich häufig mit Schnee auf den Fotos. Dass der Erzähler sich ausgerechnet auf diesen Bildband bezieht, lässt sich an der fast zeichengenaue Übereinstimmung der Abbildungsuntertitel festmachen und an der Entsprechung größerer englischer Textpassagen, die später in *Könnte Köln sein* folgen.¹⁵⁸

Hier stellt sich die Frage: Warum als durch Moskau spazierender Erzähler einen Bildband konsultieren und nicht die gebaute Architektur? Tatsächlich ist der Großteil der konstruktivistischen Bauten für empirische Besucher*innen nur schwer zu besichtigen oder gänzlich unzugänglich.¹⁵⁹ Der Verweis des Erzählers auf die *Abbildungen der realen Bauwerke* in einem *Bildband* bedeutet zugleich einen Verweis auf das Dilemma der empirischen Besucher*innen: *Die realen Bauwerke* sind in ihrem *urbanen Kontext* präsent, sichtbar und dennoch unerreichbar. Der Zutritt zu den Gebäuden ist teilweise grundsätzlich untersagt oder

157 Yuri P. Gnedovsky (Hrsg.): *Russia – USSR – CIS, Bd. 7: World Architecture 1900–2000. A Critical Mosaic*. Wien / New York: Springer 1999.

158 Vgl. z. B. KKS, S. 178; vgl. Gnedovsky: *Russia – USSR – CIS*, S. 43.

159 Vgl. dazu die Erfahrungen der Dokumentarfilmregisseurin Isabella Willinger (Booklet *Fort von allen Sonnen*) und von der Architektin Dr. Anke Zalivako, denen der Zutritt zu zahlreichen Bauten verwehrt wurde, und welche dies als maßgebliches Hindernis im Zuge ihrer Rechercharbeiten erwähnen. Vgl. Zalivako: *Die Bauten des russischen Konstruktivismus*, S. 15.

nahezu unmöglich zu erwirken, sie lassen sich folglich nicht durch Besichtigungen ‚erfahren‘ und bleiben Architekturen, die ausschließlich über das Betrachten ihrer Fassade aus der Distanz wahrgenommen werden können. Die Betrachtenden der realen Gebäude erhalten ebenso wie die Betrachtenden der Abbildungen eine eingeschränkte Außenansicht. Neumeister fokussiert im Text auf diese Weise die Sonderstellung der konstruktivistischen Architektur im gegenwärtigen Moskauer Stadtbild. Symbolisieren die Bauten einerseits auch im 21. Jahrhundert noch einen avantgardistischen oder gar futuristischen Stil, gleicht ihr gegenwärtiger Zustand andererseits häufig vergessenen Ruinen, deren Abriss unmittelbar bevorzustehen scheint.

Die letzte Abbildung des Zitats beschreibt einen der populärsten konstruktivistischen Entwürfe, denjenigen des Lenin-Instituts (1927), dem kollektiven Wissenschaftszentrum der UdSSR von Iwan I. Leonidow. Als Standort für das fiktive futuristische Bauprojekt wählt der Architekt die Sperlingsberge (bis 1999 noch Leninberge genannt)¹⁶⁰, wo heute die klassizistische Lomonossow-Universität steht. Klassizismus anstelle von Konstruktivismus – eine steingewordene Symbolik für Moskau. Im Gegensatz zum Standort des Universitätsgebäudes heute soll das Lenin-Institut nach Leonidows Entwurf nicht auf dem höchsten Punkt der Sperlingsberge errichtet, sondern in den Hang integriert werden, um den Anschein zu erwecken, die Architektur wachse aus dem Berg heraus.¹⁶¹ (Abb. 14)

Zehn Seiten später kommt Nachleger ausführlicher auf Leonidows Entwurf zu sprechen und erläutert ihn in Form einer Collage aus eigenen Textelementen und Auszügen aus Gnedovskys englischem Beschreibungstext im einschlägigen Bildband:

Die Sperlingshügel als Leninhügel und wieder zurück. Das in den Zwanzigern projektierte Lenin-Institut als futuristischstes Gebäude von allen. Förmlich schon ins All abhebend. Nie aber dort landend, wo es bestimmt war zu landen (es hatte Probleme gegeben)

Fig.: Lenin Institute (Project), Architect, I. Leonidov

160 Nachleger verwendet häufiger die Bezeichnung *Leninhügel* und *Sperlingshügel*, vermutlich als Anspielung auf die geringe Höhe der ‚Berge‘, die einer aus dem Alpenvorland stammenden Figur marginal erscheinen mag.

161 Vgl. Jurij Volchok / Elena Nikulina: Dialog mit der Stadt in den Projekten von Iwan Leonidow. Der Versuch einer Rekonstruktion. In: Stiller (Hrsg.): *Iwan I. Leonidow*, S. 36–59, hier S. 42.



Abb. 14: Simulation und Fotomontage des Lenin-Instituts, am Horizont ist die Lomonossov-Universität erkennbar. Simulation: Jurij Volchok / Elena Nikulina.

Settled on the Lenin Hills in Moscow, the Lenin Institute was to become the All-Union Science Center. It was to consist of a library for 15 millions [*sic*] volumes, five reading halls with capacity of 500–1000 persons, a number of institutes and a huge auditorium, and was to be connected with the center of Moscow by a suspended mono-rail system (aerotram)

Wäre es je verwirklicht worden, noch heute wäre dieses Gebäude eines der radikalsten und futuristischsten der Welt. Wäre der Lauf der Geschichte ein anderer gewesen. Hätte Stalin einen anderen Geschmack gehabt. Wäre der alles verschlingende Große Vaterländische Krieg nicht

Georg: wäre, hätte, könnte

kann man so sagen: die Architektur verfinsterte sich in dem Maß, in dem sich auch die politische Situation verfinsterte

kann man so sagen? (KKS, S. 178)

Nachleger spricht hier die außergewöhnliche Form und Funktion des Gebäudes an. Allein die Kugel sollte zahlreiche Nutzungsmöglichkeiten auf höchstem technischen Niveau bieten: Flexible Trennwände sollten eine Unterteilung nach Bedarf in verschiedene Sektionen ermöglichen, das gesamte Kugelvolumen wäre für Großveranstaltungen für bis zu 4.000 Menschen verfügbar gewesen. Nach Einzug einer Projektwand hätte die Kugel zum Planetarium umfunktioniert werden können.¹⁶² Die Formgebung ist so revolutionär und zukunftsweisend („[f]örmlich schon ins All abhebend“), dass umfangreiche Studien zur statischen und technischen Umsetzung notwendig wären.¹⁶³

Nachleger drückt in dieser Textstelle seine Begeisterung für Leonidows Entwurf aus und spricht dieser Architektur eine geschichtsverändernde Bedeutung zu – jedoch lediglich im Konjunktiv. Georg, möglicherweise der Reisebegleiter oder Gesprächspartner Nachlegers, macht ihn durch die Überbetonung des Konjunktivs („wäre, hätte, könnte“) auf die Vergeblichkeit seiner Wunschträume aufmerksam. Anstelle der Realisierung einer innovativen Architektur, wird die Avantgarde von Stalins Traditionalismus regelrecht gestoppt. Nachleger setzt diesen historischen Verlauf einer ‚Verfinsterung‘ gleich, es bleibt ihm nichts anderes übrig, als die gebaute Realität hinzunehmen.

Der Fokus im Text rückt nun von der ‚Papierarchitektur‘ auf die Bauwerke der Umgebung. Zwei der drei nachfolgenden Abbildungsuntertitel zeigen Aufnahmen von Gebäuden, die von Erich Nachlegers und Georgs Standort auf den Sperlingsbergen sichtbar sind.

Abb.: Blick vom Lenin-Hügel über die Moskwa auf das Lenin-Stadion und die Stadt im August 1974. Scan vom Dia. Dieses Foto wurde bis jetzt 142 mal betrachtet. Keine Kommentare

Abb.: Die im stalinistischen Zuckerbäckerstil erbaute Lomonossow-Universität liegt auf dem Lenin-Hügel. Scan eines Dias aus dem August 1974. Dieses Foto wurde bis jetzt 129 mal betrachtet. Keine Kommentare

Abb.: Die Kreml-Türme vor abendlichem Himmel. Scan eines Dias aus dem August 1974. Dieses Foto wurde bis jetzt 125 mal betrachtet. Ein Kommentar (KKS, S. 179)

162 Vgl. Selim O. Chan-Magomedow: Iwan Leonidow und die Zeitschrift „SA“ – Sowremennaja Architektura. In: Stiller (Hrsg.): *Iwan I. Leonidow*, S. 66–99, hier S. 82.

163 Vgl. Gnedovsky: *Russia – USSR – CIS*, S. 43.

Als Abbildungen markiert und als „Scan vom Dia“ ausgewiesen, kündigen die Untertitel formal und inhaltlich an, dass es sich bei dieser Referenz um visuelles Bildmaterial handelt. Die Scans von Dias aus dem Jahr 1974 zeigen drei prominente Architekturen Moskaus, aus drei verschiedenen geschichtlichen Abschnitten stammend. Alle Bauwerke sind entweder namentlich (Lenin-Stadion, heute: Olympiastadion Luschniki, immer noch inklusive großer Lenin-Statue), den Baustil betreffend (Lomonossow-Universität als eine von Stalins Sieben Schwestern) oder ihre Funktion betreffend (Kreml als Amtssitz des russischen Präsidenten)¹⁶⁴ eng mit den politischen Geschehnissen Moskaus verbunden, ein erneuter Fingerzeig darauf, dass die Architektur dieser Metropole in höchstem Maß von der Staatsführung beeinflusst ist.

Der Vermerk, wie häufig die Abbildungen bereits betrachtet wurden und wie viele Kommentare vorhanden sind, fungiert als Link und deckt den Ursprung der Bilduntertitel aus dem Internet auf. Wird die Häufigkeit der Bildbetrachtungen und die Anzahl der Kommentare im Internet nur beiläufig rezipiert, erhalten diese Informationen im Kontext einer gedruckten Buchseite eine viel größere Aufmerksamkeit, nicht etwa, weil sie dort eine größere Bedeutung hätten, sondern insbesondere, weil sie dort *keine Funktion* besitzen. Im Sinne eines 2.0-Textes kann hier kaum über den Quasi-Link hinweggelesen werden.¹⁶⁵

Die Fotos und Bildunterschriften stammen von der privat betriebenen Internetseite *staedte-fotos.de*, auf der registrierte Nutzer ihre Städtefotos hochladen können (Abb. 15–17). Vermerkt sind zudem der Name des Users, das Upload-Datum, die Anzahl der Aufrufe wie auch der Kommentare. Während sich diese täglich verändern kann, bleiben die Zahlen in den Abbildungsunterschriften eine Momentaufnahme, eine Art Archivierung. Auf den zweiten Blick fehlt dieser Archivierung jedoch ihr wesentliches Element für die Konservierung der Inhalte, nämlich die Abbildung des architektonischen Erscheinungsbildes der einschlägigen Bauwerke im Jahr 1974. Wie bereits in Kapitel 1 erläutert, wird von Neumeister allerdings nicht das Ziel verfolgt, dokumentarisch zu arbeiten, vielmehr sollen gewohnte Rezeptionsmethoden gestört werden. Dies gelingt ihm mit dieser Textstelle auf vielfache Weise, indem nicht nur die Abbildungen verweigert werden, sondern ebenso die Charakteristiken der Medien Buch, Fotografie und Internet zu einer hybriden, bedeutungsoffenen Oberfläche verschmelzen.

164 Der Name der Architektur steht auch als Synonym für die Regierung Russlands, ein Symbol dafür, wie eng Architektur und Politik miteinander verbunden sein können. Vgl. Kreml. In: *Duden.de*, o. D. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kreml> (Zugriff am 05.03.2022).

165 Vgl. dazu Kap. 1.4; vgl. insb. Wirth: Die Schnittstellen zwischen Riss und Sprung, S. 90.



Die Kreml-Türme vor abendlichem Himmel. Scan eines Dias aus dem August 1974. [↗](#)

Helmut Seger

Russland / Städte / Moskau, Galerien / UNESCO - Welterbestätten / Russland

📷 1520 📏 2 800x536 Px, 08.01.2007



Blick vom Lenin-Hügel über die Moskwa auf das Lenin-Stadion und die Stadt im August 1974. [↗](#)

Scan vom Dia. [↗](#)

Helmut Seger

Russland / Städte / Moskau, Bauwerke / Sportbauten / Europa

📷 1894 800x536 Px, 08.01.2007 📏



Die im stalinistischen Zuckerbäckerstil erbaute Lomonosow-Universität liegt auf dem Lenin-

Hügel. Scan eines Dias aus dem August 1974. [↗](#)

Helmut Seger

Russland / Städte / Moskau, Bauwerke / Bauten für die Bildung / Europa

📷 2061 800x535 Px, 08.01.2007 📏

Abb. 15–17: Screenshot von *Stadte-Fotos.de* (Archiv).

Palast der Sowjets

Der Palast der Sowjets ist ein von Stalin geplantes, monumentales Bauwerk zur Demonstration der sowjetischen bzw. seiner eigenen Macht. Als Ort für Massenversammlungen und – zumindest offiziell – als Geschenk des Staates an das Volk vorgesehen, kann der Sowjet-Palast als gigantische Propagandaaktion verstanden werden.¹⁶⁶ Es sollte das zur damaligen Zeit weltweit höchste Bauwerk werden (415 m) und zugleich die Mitte Moskaus, umringt von den acht Schwestern-Hochhäusern. Der russische Architekt Dmitrij Chmel'nickij unterstreicht in seiner Publikation die Absurdität des Palastes der Sowjets: „Man beabsichtigte, ein für das Land absolut sinnloses und dabei ungeheuer teures Gebäude zu errichten. Ein Gebäude, dessen funktionale Bedeutung rein symbolisch war. Die ‚Sowjets‘ (Räte) spielten keine Rolle im politischen System des Landes.“¹⁶⁷

Dass es zu Andreas Neumeisters Autorenhandschrift gehört, komplexe Inhalte auf wenige Wörter oder Zeilen zu reduzieren, wurde in den vorangegangenen Analysen bereits mit zahlreichen Textstellen belegt. Den Kontext um Stalins geplanten Palast der Sowjets stellt Neumeister hingegen in ungewohnter Länge über etwa vier Seiten dar. Somit bildet der Sowjet-Palast einen markanten Schwerpunkt in der Moskau-Passage, wenn nicht sogar im gesamten Roman *Könnte Köln sein*. Analog dazu besitzt das Bauprojekt und seine überaus skurrile Historie eine gewisse Bedeutungsschwere für die Stadt Moskau.

arc lamps will flood the villages, towns, parks and squares

Moskau / Moskwa, die Stadt

Moskau / Moskwa, der Fluss

Moskau / Moskwa, das Hotel

Moskau / Moskwa, das Schwimmbad

Ramps and staircases were to connect the building with the square. Von 1935 bis 1957 stiegen die Moskauer südlich des Kreml für über zwei Jahrzehnte an einer Metro-Station aus mit Namen Palast der Sowjets. Unterirdische Pracht, benannt nach dem Projekt für das größte Gebäude der Welt. Der erste ästhetische Elan des ambitionierten Riesenreiches war bereits verflogen, jetzt musste was für die Ewigkeit her. Ein die ganze Welt beeindruckendes Zeichen. Ein Turmpalast. (KKS, S. 171–172)

166 Vgl. Vladimir Paperny: *Architecture in the Age of Stalin. Culture II*. Cambridge: Cambridge UP 2002, S. 188.

167 Dmitrij Chmel'nickij: *Architektur Stalins. Ideologie und Stil 1929–1960*. Dissertation, Technische Universität Berlin 2004, S. 50. <http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-795> (Zugriff am 05.03.2022).

Der Palast der Sowjets wird mit einem unvollständigen Zitat von Victor Balikhin eingeleitet, vollständig lautet es: „Arc lamps will flood the villages, towns, parks and squares, calling everyone to honor Lenin even at night ...“¹⁶⁸ Laut *Wikipedia*-Artikel, als einziger auszumachender Quelle, stammt es aus dem Jahr 1924, dem Todesjahr Lenins. Nach seinem Tod entstehen überall in Russland Lenin-Denkmäler. Balikhins Aussage hat ihren Ursprung in seinem eigenen Denkmalentwurf, in dem eine Lenin-Figur auf einem Gebäude der Kommunistischen Internationale auf dem Platz der Christ-Erlöser-Kathedrale errichtet werden soll. Dieser Vorschlag gerät in Vergessenheit und wird erst in den 1930er Jahren durch Boris Iofan, den Gewinner des Architekturwettbewerbs zum Palast der Sowjets, wieder aufgegriffen. Wird das Zitat durch das Weglassen des zweiten Teils zwar seiner Hauptaussage beraubt, kann Nachleger dadurch aber umso stärker seine Position gegen Lenins kommunistische Gesinnung demonstrieren. Die Absenz des Lenin glorifizierenden Zitateils steht dabei symptomatisch für das Scheitern der groß angelegten Pläne, den Kommunisten und Revolutionär in Stein zu verewigen – einerseits zunächst durch Balikhins Denkmal, andererseits einige Jahre später durch den Palast der Sowjets. Mit dieser Textstelle wird erneut deutlich, dass die Ergänzung des Zitats nicht notwendig für das Textverständnis ist, durch die Vervollständigung des Satzes aber ein weiterer Kontext in der Entstehungsgeschichte des Palastes der Sowjets eröffnet wird: Die ursprüngliche Idee zu dessen Gestaltung kam folglich weder von Iofan noch von Stalin, sondern ausgerechnet von einem Architekten der avantgardistischen Moskauer Kunsthochschule.

Auf Balikhins Zitat folgt die Aufzählung der verschiedenen Bedeutungen des Wortes Moskau (russ. *Moskwa*). Es schließen sich ein englisches Zitat aus Gnedovskys Beschreibung des Sowjet-Palast-Projektes¹⁶⁹ an und der Verweis auf die nahegelegene prunkvolle Metrostation, die bereits vorsorglich nach dem geplanten Koloss benannt wird. Bevor der Palast der Sowjets oberirdisch durch seine Höhe und Größe sichtbar werden kann, wird bereits unterirdisch als eine Art ‚ästhetischer Vorbote‘ eine extravagante Metrostation mit ungewöhnlich

168 Balikhin war ein russischer Architekt und Absolvent der WChUTEMAS, einer Moskauer Kunsthochschule, die sich der Avantgarde verschrieben hatte und aufgrund der politischen Unterdrückung avantgardistischer Tendenzen 1930 geschlossen wurde. Das Zitat kann ausschließlich über den *Wikipedia*-Artikel unter „Palace of the Soviets“ nachgewiesen werden, da die russische Internetseite, von der zitiert wurde, nicht mehr erreichbar ist. Vgl. Palace of the Soviets. In: *Wikipedia. The Free Encyclopedia*, 23.10.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_the_Soviets#cite_note-3 (Zugriff am 29.12.2022).

169 Vgl. Gnedovsky: *Russia – USSR – CIS*, S. 75.

hohen Decken und Säulen realisiert, die mehr einem „Sakralbau“¹⁷⁰ ähnelt als einer Haltestelle für öffentliche Verkehrsmittel. Nach dem endgültigen Entschcheid, das Bauvorhaben Stalins nicht fortzusetzen, wird (wie auch Nachleger etwas später anmerkt, vgl. KKS, S. 174) die Metrostation in Kropotkinskaja umbenannt, in deren Architektur Stalin bis heute eingeschrieben ist.

Dem *Könnte Köln sein*-Zitat schließt sich im Roman ein kurz gefasster Ablauf des durch Stalin ausgerufenen Wettbewerbs zur baulichen Umsetzung des Palastes der Sowjets an (vgl. KKS, S. 171–172), der bereits durch den ironischen Ton die Skurrilität desgleichen in den Vordergrund stellt: „Einzig namhaftes Jurymitglied: Architekturexperte Stalin“ (KKS, S. 172). In der einschlägigen Fachliteratur spiegelt sich nahezu ausnahmslos diese Verstörtheit – man könnte es fast Fassungslosigkeit nennen – über den Verlauf und den Ausgang des vermeintlichen Architekturwettbewerbs wider. Die Willkür im Auswahlprozess lässt Chmel’nickij eine Parallele zur nationalsozialistischen Ausstellung der ‚entarteten Kunst‘ ziehen¹⁷¹ und Architektin Barbara Kreis betont die Inhaltsleere des Siegerentwurfs Iofans, der lediglich eine „äußere Legitimierung aufgrund mangelnder innerer Werte“¹⁷² sei. Das in *Könnte Köln sein* beschriebene „Aus-sortieren sämtlicher konstruktivistisch-moderner Entwürfe“ (KKS, S. 172) durch Stalin bestätigt erneut den im Unterkapitel zum Konstruktivismus herausgestellten Slogan „Klassizismus statt Konstruktivismus“. Diese Absage an die modernen Wettbewerbsentwürfe, die durchaus vorhanden waren und von renommierten, internationalen Architekten wie z. B. Le Corbusier stammten, „versetzte die fortschrittliche westliche Architekturwelt [...] in Entsetzen“¹⁷³ und führte zu jener überdimensionierten Lösung einer mit Lenin-Figur gekrönten „Hochzeitstorte“. (Abb. 18)

Die folgende Liste beinhaltet fünf Abbildungsuntertitel, die nicht als solche mit dem bei Neumeister üblichen „Abb.“ gekennzeichnet sind, aber aufgrund der Textinhalte als solche deklariert werden können. Den Untertiteln zufolge zeigen die Abbildungen simulierte Übersichtspläne des Palastes der Sowjets im bestehenden Moskauer Stadtbild aus der Vogelperspektive. Bild fünf referiert auf

170 Dietmar Neutatz: Die Moskauer Metro als Verkörperung des Sozialismus. In: Grob / Horber (Hrsg.): *Moskau*, S. 153–172, hier S. 154.

171 Vgl. Chmel’nickij: *Architektur Stalins*, S. 52.

172 Barbara Kreis: Macht im Wandel. Vom Denkmal der III. Internationale zum Palast der Sowjets. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Bauwesen* 43 (1993), S. 87–93, hier S. 87.

173 Ebd., S. 91.

eine Innenansicht des Bauwerks. All diese absenten Abbildungen verdeutlichen die Wirkmacht des „Turmpalast[s]“ (KKS, S. 172) im Konjunktiv: „wäre, hätte, könnte“ (KKS, S. 178).

1

Panorama view of the city center with the Palace of Soviets

2

Overall plan

3

The Palace of Soviets in the 1935 overall plan of Moscow

4

General view, A version

5

Interior of the Main Hall (KKS, S. 172–173)

Erhöhte Aufmerksamkeit erlangt die Abbildungsliste erstens durch den Umfang auf der Buchseite, den sie beansprucht, zweitens durch die englische Sprache und drittens durch die abweichende Formatierung von Neumeisters bisherigen Abbildungslisten. Diese dreifache ‚Störung‘ des Leseflusses gibt somit auch einen dreifachen Verweis aus dem literarischen Text heraus. Folgt der Leser den Links, stößt er erneut und aufgrund der ungewöhnlichen Formatierung recht eindeutig auf Gnedovskys Bildband: Bei den Untertiteln handelt es sich um die aneinander gereihten Bildunterschriften aus seiner Deskription des Palastes der Sowjets.¹⁷⁴ (Abb. 18 & 19) Die abgedruckten Fotos im Bildband verdeutlichen insbesondere die Monumentalität des Gebäudes im Stadtkontext und zeigen zwei Innenansichten (Neumeister erwähnt nur eine), die den Prunk und die Überdimensioniertheit im Vergleich zu allen umliegenden Moskauer Bauwerken in aller Deutlichkeit zeigen.

Hier, ebenso wie bei allen anderen Abbildungsuntertiteln Neumeisters, stellt sich die Frage: Ist eine Bebilderung, ein Aufdecken der Quellen notwendig? Würden

¹⁷⁴ Vgl. Gnedovsky: *Russia – USSR – CIS*, S. 74–75.

die Bilder nicht möglicherweise weggelassen, *damit sie nicht* sichtbar sind? Warum nicht ausschließlich mit dem Material arbeiten, das der *Text* liefert? Eben diese Fragen können auch umgekehrt gestellt werden: Warum *nicht* bebildern? Warum wurde der Hinweis, dass es sich eigentlich um ein Bild und nicht ausschließlich um einen Text handelt, hinzugefügt, sollte das Bild außer Acht gelassen werden? Warum in dieser multimedialen Welt *nur* mit dem Text arbeiten?

Den Erkenntnisgewinn dieser Zusatzinformationen ausgeklammert, spricht Neumeisters Schreibweise aufgrund der in Kapitel 1.2 aufgeführten Methoden für eine Lesart, die über die Grenzen eines einzigen Mediums hinausgeht, da jene Methoden selbst die Mediengrenzen überschreiten und nur auf diesem Weg ihr kreatives Potenzial ausschöpfen können. Möglicherweise geht es nicht immer darum, *was genau* auf den Abbildungen zu sehen ist, sondern darum, welche Prozesse das Nichtvorhandensein auslöst, sei es eine Recherche oder sei es das gedankliche Stolpern über die besagten Textstellen. Wären die Abbildungen vorhanden, könnte der Leser sie im Fall des Palastes der Sowjets interessiert als Illustration des mit Worten beschriebenen Bauwerks betrachten, weiterlesen und diesen Themenabschnitt im Text bald gedanklich abschließen. Dies jedoch würde Neumeisters „Poetik des Andeutens“¹⁷⁵, des Nichtabschließens und des Uneindeutigen zuwiderlaufen.

Im Fall des in Rede stehenden Zitats bleibt der Text mit dem Verzicht auf Bildmaterial konsequent dem Medium der Schrift treu. Mit dem Vorhaben, die Monumentalität des Palastes in seinem urbanen Kontext besonders eindrucksvoll zu zeigen, stößt er jedoch an seine Grenzen: Die Wirkung von Größenverhältnissen lässt sich nicht adäquat in Text übersetzen. So werden die Verweise auf das visuelle Material eingesetzt, um die Grenzen des Buches zu überwinden.

Mitte der 1930er Jahre beginnen die Bauarbeiten auf dem Platz der gesprengten Christ-Erlöser-Kathedrale, obwohl die Eignung des Bauplatzes durch die Nähe zur Moskwa und des dadurch sumpfigen Untergrunds sehr fraglich ist. Nachleger beschreibt den stockenden Bauprozess in den Folgejahren treffend: „Während die unterirdischen Paläste allerprächtiger Metro-Stationen immer mehr wurden, ging es mit dem Sowjetpalast oben nicht recht weiter.“ (KKS, S. 174) Bereits 1939 erzwingt der Beginn des Zweiten Weltkriegs einen Baustopp, der nicht enden sollte.

175 Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 37; vgl. dazu Kap. 1.3.3.

Palace of Soviets

Location: Moscow, Russia

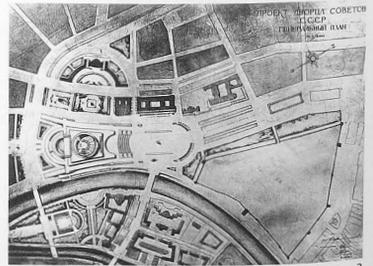
Architects: B. Iofan, V. Shchuko, V. Gelfreih

Years of Design – Construction: 1931–1937 (not completed)

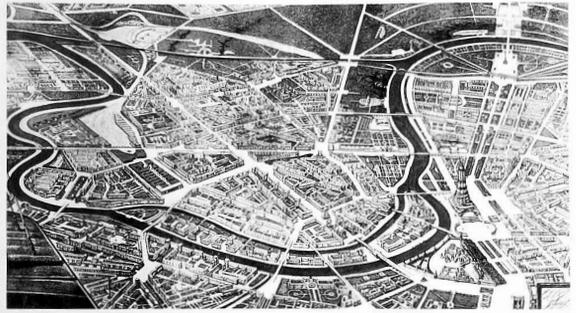


1
Panorama view of the city
center with the Palace of
Soviets

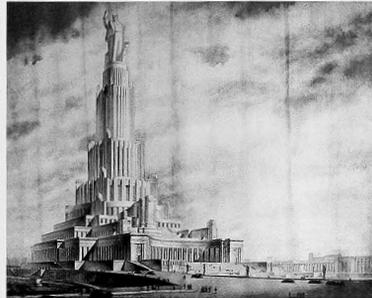
2
Overall plan



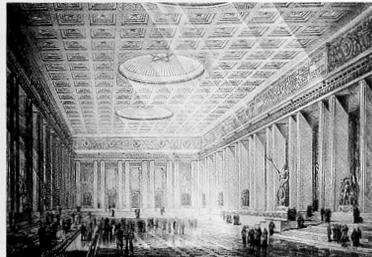
Design of the Palace of Soviets started in February 1931. It was to be located on the site of the demolished dome of Christ-the-Savior. There were 15 submissions in the preliminary competition, among them one elaborated by B. Iofan. On basis of the preliminary projecting data, the program of an open All-Union competition was prepared for all persons interested (1931). 272 submissions were received for that round. A clearly designated alteration in the creative orientation of Soviet architecture, namely the turn to the heritage of the past, stipulated the choice of winners. Architects I. Zholtovskii, B. Iofan and G. Hamilton (USA) received the highest premiums. In 1932-1933 two more rounds were announced. On these occasions only limited projects participated in the competitions. At the end of the contest, Iofan's project was taken as a basis. It was a high-altitude composition of three cylindrical volumes resting on two layers of stylobate. Ramps and staircases connected the building with the Square. A sculpture of a worker crowned the building. In 1933 the decision was made during the further elaboration of Iofan's project that the building was to be completed by a 50-75m high sculpture of Lenin, so that the Palace of Soviets represented a kind of pedestal for Lenin's figure. Architects V. Shchuko and V. Gelfreih were drawn in as co-authors in design. In the final version affirmed in 1934, Lenin's figure reached 80m high, and in the 1939 project 100 m (sculptor S. Merкуроv). The whole building height with the sculpture mounted to 415 m. The construction process started in 1937, and by the end of 1939 the foundations of the high-altitude part were ready. In 1941 the building was held up because of the war. Iofan continued his work on the project during his evacuation to the city Sverdlovsk. In 1956 a new competition on the Palace of Soviets was announced with due regard to the use of the foundations made in 1930s. The new competition terms excluded the hypertrophied scales of the initial project. The task changed: the Palace was no longer interpreted as a pedestal for Lenin's sculpture. Nevertheless its presence in the composition of the complex was still obligatory. In 1957 the Government decided to transfer the intended site to the south-west area of the Lenin Hills. The project of the Palace of Soviets has never been realized.



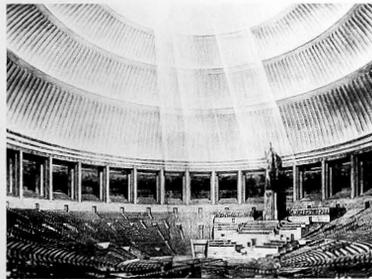
3



4



5



6

- 3 The Palace of Soviets in the 1935 overall plan of Moscow
- 4 General view. A version
- 5 Interior of a hall
- 6 Interior of the Main Hall

Abb. 19: Abbildung der gesamten Buchseite zum Palast der Sowjets aus: Gnedovsky (Hrsg.): *Russia – USSR – CIS*, S. 75.

Stalins Nachfolger als Lenins Nachfolger: Es gibt Wichtigeres zu tun, als den Bau tatsächlich zu beginnen. Chruschtschow lässt die Fundamentreste schleifen. Super Idee auch: Errichtung eines runden, dampfbeheizten Riesenschwimmbads an gleicher Stelle; ganzjährig geöffnetes Freibad mit Blick auf die nebenan fließende Moskwa. Adresse Kropotkin-Platz. So soll jetzt auch die umzubenennende Metrostation heißen

Isländische Szenerie mitten im winterlichen Moskau: Dampfchwaden, die wie aus aufgerissenem Boden heraufsteigen. Jetzt bei Bruthitze vor der hochglänzenden Kirchenrekonstruktion stehend, ganz und gar unvorstellbar. Irgendwo ragen zwei Sprungtürme aus dem undurchdringlichen Nebel, wahrscheinlich treiben Eisschollen nebenan auf der Moskwa

Fotos, die man selbst machen muss

Fotos, die man nicht selbst machen muss (KKS, S. 174–175)

Nachlegers abschließende Zeilen zum Palast der Sowjets zeigen in aller Deutlichkeit die Skurrilität der Bauplatzgeschichte auf. Nachdem Chruschtschow den jahrzehntelang bestehenden Plänen zum Bau des Monuments endgültig ein Ende setzt, lässt er auf den vorhandenen Fundamenten ein überdimensioniertes, beheiztes Freibad errichten. (Abb. 20) „Moskau / Moskwa, das Schwimmbad“ nimmt somit den Ausgang des monumentalen Bauvorhabens vorweg (KKS, S. 171). Die Symbolik beider Architekturen, diejenige des Schwimmbads und diejenige des Sowjet-Palastes, könnte nicht gegensätzlicher sein: „[...] the tallest building in the world, the highest point of the highest perfection, in the 1960s was turned into a pit of the swimming pool.“¹⁷⁶ Der Inbegriff der herrschaftlichen Repräsentation und Erhöhung wandelte sich letztendlich zu einem Ort des Vergnügens für das Volk.

In den 1990er Jahren, nach der Schließung des Schwimmbads, wird schließlich ausgerechnet das ursprüngliche Bauwerk des Areals nach altem Vorbild wieder aufgebaut: die Christ-Erlöser-Kathedrale. (Abb. 21) Ebenso wie die Dimension der Planungen Stalins zum Palast der Sowjets dessen Macht und Einfluss aufzeigt, demonstriert die Rückkehr zur einstigen Bebauung auf der einen Seite umso eindrucksvoller das Scheitern des Terrorregimes. Auf der anderen Seite ist auch die Wiedererrichtung der Kathedrale nach Chmel'nickij keine symbolische Entscheidung, kein Anknüpfen an eine wertvolle, verlorengegangene Baukunst, sondern eine unglückliche Entwicklung¹⁷⁷: Die ursprüngliche Kathedrale,

176 Paperny: *Architecture in the Age of Stalin*, S. 64.

177 Vgl. Dmitrij Chmel'nickij: Christus-Erlöser-Kathedrale, Moskau. In: *Bauwelt*, 87/1996, S. 2590–2591.



Abb. 20: Moskwa-Schwimmbad, Moskau, 1969.



Abb. 21: Rekonstruierte Christ-Erlöser-Kathedrale, Moskau, 2009.

in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Zar Nikolai I. errichtet, gilt nicht als architektonische Besonderheit, sie ist vor allem optisch markant durch die großen goldenen Kuppeln, die bereits aus der Ferne zu sehen sind.¹⁷⁸ Jurij Luschkov, der damalige Oberbürgermeister Moskaus, beschließt den extrem teuren Wiederaufbau im Alleingang entgegen aller Expertenratschläge. Da Zeit und Gelder knapp sind, können nicht alle ursprünglichen Malereien und Fresken rekonstruiert werden, sodass die heutige Christ-Erlöser-Kathedrale „lediglich [als] ein grober Abklatsch, [als] ein Betonkoloß in Originalgröße“¹⁷⁹ einzuordnen ist.

In diesem Sinne ist das neuerrichtete Gebäude nicht das geistige Kind der zerstörten Kathedrale, sondern des unvollendeten Palastes der Sowjets. Die Motive von Stalin und Luschkov waren dieselben. Die Priorität der Ideologie ist geblieben, nur die Symbolik ist eine andere.¹⁸⁰

Der Sowjet-Palast ist ein Beispiel dafür, dass nicht nur Gebautes als machtpolitischer Seismograf betrachtet werden kann, sondern in gleichem Maß das Nicht-Gebaute. Wie das Palast-Projekt verdeutlicht, sind Bauplätze nicht nur einfache urbane Areale. Vielmehr offenbart sich in ihrer Lage, ihrem Preis und ihrer Historie eine große Symbolkraft, die sich gemeinsam mit der Architektur und dem Kontext (Vergangenheit, Gegenwart und ggf. Zukunft) visuell und ideell entfaltet.

Prawda/Wahrheit

Lenins Wahrheit

Abb.: Lenin, die Prawda lesend (Foto)

Stalins Wahrheit

Abb.: Stalin, die Prawda lesend (Gemälde)

178 Vgl. Chmel'nickij: Christus-Erlöser-Kathedrale, Moskau, S. 2590.

179 Ebd.

180 Ebd., S. 2591.

Argumenty i Fakty: Lenin, von El Lissitzkys todschicker, schräggestellt-schwebender Lenin-Tribüne, Lenin von einer kolorierten Projektzeichnung herunter die materialistisch fundierte Wahrheit verkündend

Abb.: Das konstruktivistische Prawda-Gebäude, Projektzeichnung Vesnin-Brüder, Leningrad 1924 (KKS, S. 177)

Mit dieser Textstelle wird Bezug genommen auf die russische Tageszeitung *Prawda*, deren Name übersetzt *Wahrheit* bedeutet. Sie wird 1912 von Lenin gegründet und erscheint, mit nur wenigen Tagen Unterbrechung, bis heute. Die meiste Zeit dient sie den Kommunisten der Sowjetunion als Propaganda-Plattform.¹⁸¹ Auch *Könnte Köln sein* legt nahe, dass die Berichterstattung der Zeitung sich nicht an einer ‚möglichst neutralen Wahrheit‘ orientiert, sondern vielmehr an derjenigen Lenins bzw. Stalins („Lenins Wahrheit [...] Stalins Wahrheit“). Somit wird die *Prawda* im Text als politisches Sprachrohr der Despoten deklariert. Die erwähnte Abbildung „Lenin, die *Prawda* lesend“ existiert tatsächlich als Fotografie und als Gemälde von einem anonymen Künstler. Laut Smirnova hängt diese Abbildung Lenins in zahlreichen unterschiedlichen Variationen in der Redaktion der *Prawda* in Moskau.¹⁸² Eine Abbildung von „Stalin, die *Prawda* lesend (Gemälde)“ konnte im Kontext dieser Arbeit nicht ausfindig gemacht werden. Die Abkürzung „Abb.“ jubelt dem Leser somit einen optischen Nachweis unter, der nicht vorhanden ist. Diese Finte führt zu einem tatsächlich existierenden Gemälde, auf welchem Stalin mit einer anderen Zeitung in der Hand zu sehen ist.¹⁸³ Es handelt sich dabei aber nicht um die *Prawda*, sondern um die Zeitung des Kominform, des Informationsbüros der Kommunistischen und Arbeiterparteien. Das Gemälde zeigt immerhin die *Prawda* auf dem Schreibtisch Stalins liegend und an der Wand im Hintergrund ist wiederum dasjenige Gemälde zu erkennen, auf welchem Lenin sie liest. Hier handelt es sich also um eine *Mise en abyme*, um ein Bild im Bild.

181 Vgl. Julia Smirnova: Die „Prawda“ huldigt Stalin und Lenin bis heute. In: *Welt*, 02.05.2012. <https://www.welt.de/vermischtes/weltgeschehen/article106254232/Die-Prawda-huldigt-Stalin-und-Lenin-bis-heute.html> (Zugriff am 22.03.2022).

182 Vgl. ebd.

183 Das Bild ist online einsehbar: Portrait of Soviet leader Joseph Stalin, 1947–1953. In: *Look and Learn. History Picture Archive*, o. D. <https://www.lookandlearn.com/history-images/XD589927/Portrait-of-Sovietleader-Joseph-Stalin-1947-1953?t=1&q=Stalin&n=93> (Zugriff am 20.04.2023).

Die Zeilen „Lenins Wahrheit“ und „Stalins Wahrheit“ legen zwei Lesarten nahe. Einerseits kann die Wahrheit als die jeweilige politische Überzeugung der Machthaber gelesen werden, andererseits impliziert die Aussage, dass sowohl Lenin als auch Stalin zeitweise ‚Eigentümer‘ der „richtige[n] Erkenntnis“¹⁸⁴, der ‚Wahrheit‘, also der Zeitung *Prawda* sind, denn Lenin gründet die Zeitung, Stalin ist später Chefredakteur. Neumeisters Spiel mit dem Begriff der Wahrheit in diesem Zitat ist äußerst komplex und vielschichtig. Es offenbart die verschiedenen Ebenen und Perspektiven, auf und aus denen Wahrheit definiert werden kann. Darüber hinaus wird das Augenmerk auf die differierenden *konkreten* Inhalte gelegt, die unter ein und demselben Terminus subsumiert werden können.

In der nächsten Zeile des Zitats wird mit „Argumenty i Fakty“ Bezug genommen auf eine weitere auflagenstarke russische Tageszeitung. Der Text legt die Deutung nahe, dass dort El Lissitzkys bekannte konstruktivistische Projektzeichnung der Lenin-Tribüne abgedruckt wurde. (Abb. 22) Die Themen Konstruktivismus und Wahrheit / *Prawda* werden durch die sich anschließende Referenz auf die Projektzeichnung des geplanten Gebäudes für die *Prawda*-Redaktion verknüpft. (Abb. 23) Auf dem Gerüst ist Lenin am Rednerpult zu sehen, „die materialistisch fundierte *Wahrheit* verkündend“ (KKS, S. 177, Herv. A. M.). Mit der Erwähnung der Tageszeitung, dem Wahrheitsbegriff, dieser bekannten konstruktivistischen Projektzeichnung und der damit eng verbundenen Person Lenin werden vier Themen zusammengeführt, verwoben und auf Neumeisters zentrale Themen Politik, Architektur und Macht heruntergebrochen. Ebenso geschieht diese thematische Zusammenführung in der Folge mit Stalin:

Väterchen mit Kindern. Väterchen ohne Kinder. Der Stählerne, liebevoll Stalin genannt. Der heiß verehrte Bezwingler der mit letzter Kraft doch schlagbaren Nazis. Stalins Pfeife als ständig wiederkehrendes Logo auf der Website des Stalin-Museums (Stalins Pfeife als Stalins Wahrheit). Wir sehen ein tempelartiges, neoklassizistisches Gebäude mit Turm. Eine Kirche, was für eine Kirche? Die Wahrheit: der über Stalins eher ärmlichem Geburtshaus errichtete neoklassizistische Tempel, mit angeschlossenen Stalin-Museum in Gori / Georgien. (Er bleibt einer von uns, egal wie er drauf war.) Berija kam auch aus der Gegend (KKS, S. 177)

Die beschriebenen Familienfotos („Väterchen mit Kindern. Väterchen ohne Kinder.“) verweisen durch das Aufgreifen der Betitelung ‚Väterchen Stalin‘ einerseits auf den bis in die Gegenwart anhaltenden Stalinkult und verlinken andererseits

184 Laut *Duden* bedeutet Wahrheit auch die „richtige Erkenntnis“. Wahrheit. In: *Duden*, Bd. 7, S. 908.

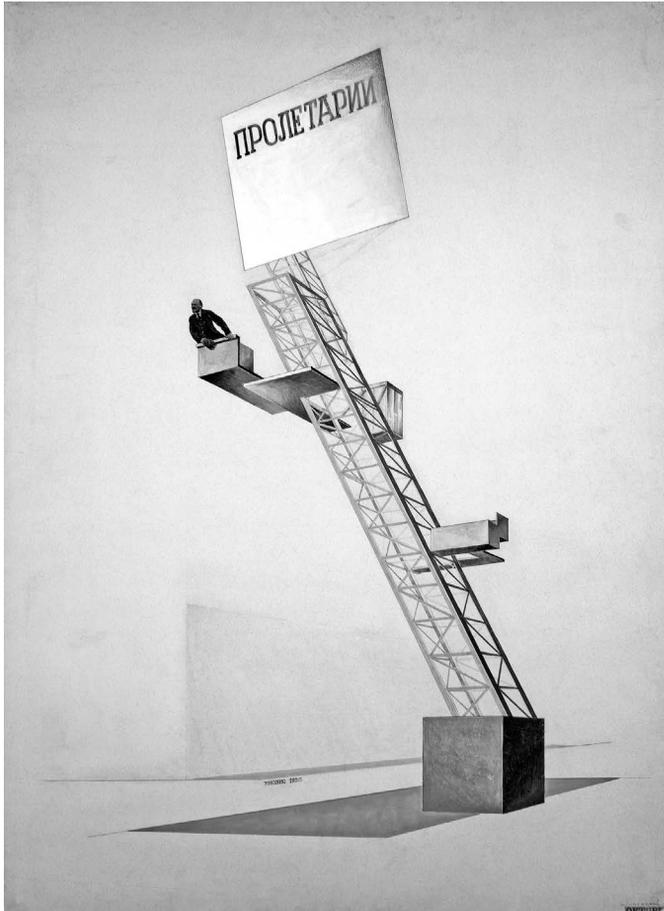


Abb. 22: El Lissitzky: *Lenin Tribune*, 1920, State Tretyakov Gallery, Moskau.

möglicherweise Ausstellungsstücke des Stalin-Museums in Gori (Georgien), Stalins Geburtsort. Die ihn glorifizierende Ausstellung wurde seit den 1950er Jahren nicht mehr verändert, sie gleicht einer „Zeitkapsel“¹⁸⁵ und zeichnet demnach ein aus heutiger Sicht unreflektiertes, verharmlosendes Bild des Diktators:¹⁸⁶

185 Maïke Sach: Exponate, Arrangements und widersprüchliche Geschichtsbilder. Die Ausstellungen des Stalin-Museums in Gori und des Museums der sowjetischen Okkupation in Tiflis. In: Benjamin Conrad / Lisa Bicknell (Hrsg.): *Stadtgeschichten. Beiträge zur Kulturgeschichte osteuropäischer Städte von Prag bis Baku*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 53–70, hier S. 58.

186 Vgl. ebd.; vgl. Dieter Boden: *Georgien. Ein Länderporträt*. Berlin: Links 2018, S. 41–46.

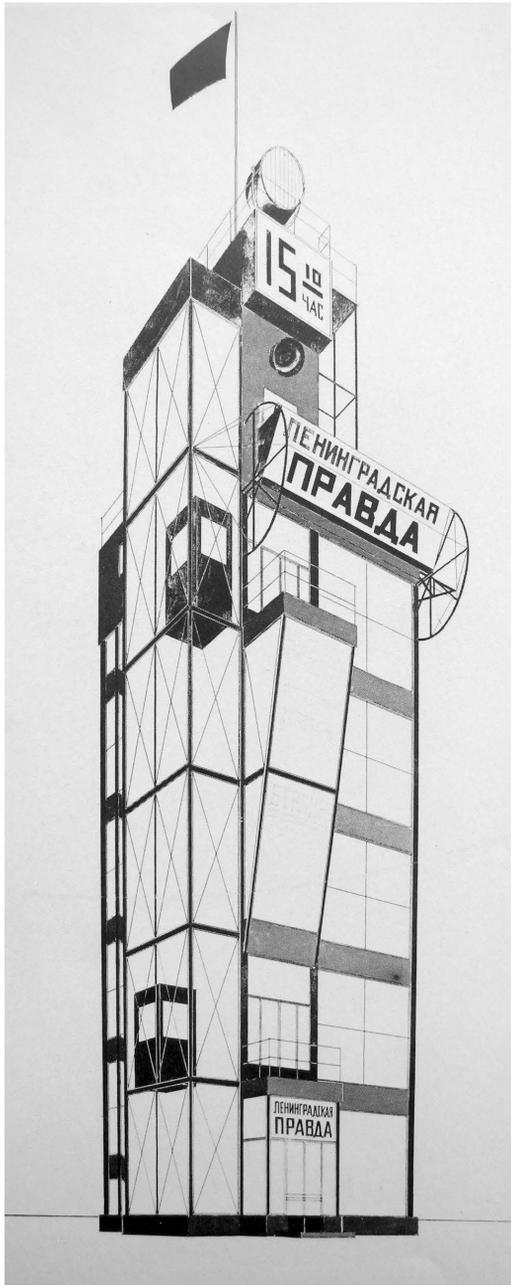


Abb. 23: „Das konstruktivistische Prawda-Gebäude, Projektzeichnung Vesnin-Brüder, Leningrad 1924“ (KKS, S. 177).



Abb. 24: Stalin-Museum mit Stalins überdachtem Geburtshaus, Gori/Georgien, 2014.

Schön chronologisch werden die Stationen aus Stalins Leben vorgeführt, von der Geburtsurkunde bis zur Totenmaske. Man lernt einen sympathischen, außergewöhnlich intelligenten Georgier kennen, der die Welt verändert hat. Von den Opfern des Stalinismus kein Wort.¹⁸⁷

Das Museum kreierte somit eine ‚georgische Wahrheit‘ der Person Stalin und stellt ihn als „eine[n] von uns, egal wie er drauf war“ dar (KKS, S. 177). Da die vom Erzähler erwähnte Website seit einigen Jahren nicht mehr erreichbar ist,¹⁸⁸ führt der Link zu Stalins Pfeife auf der inhaltlichen Ebene ins Leere. Auf der poetischen Ebene hingegen legt dieser wortwörtliche Verweis des literarischen Textes auf die Website ein Verlassen des linearen Leseflusses nahe. Im weiteren Verlauf beschreibt der Erzähler in der Manier eines Stadtführers die Fassade des Stalin-Museums, das aufgrund der Säulen und des Turms an eine neoklassizistische Kirche erinnert. (Abb. 24) Das Museum besteht aus dem

187 Friedrich Zimmermann: Täglich grüßt der Diktator. In: *Die Zeit*, 25.09.2013. <https://www.zeit.de/reisen/2013-09/stalin-denkmal-gori-2> (Zugriff am 22.03.2022).

188 Nach Sach wurde die Internetseite vor wenigen Jahren neu gestaltet und war 2015 noch erreichbar. Ob die Abschaltung der Homepage auf eine Überarbeitung der Stalin glorifizierenden Ausstellungsinhalte hindeutet, konnten die Recherchen nicht belegen. Die offizielle, aber amateurhaft wirkende Website des Museums im Jahr 2022 (stalinmuseum.ge) verzichtet gänzlich auf Bildmaterial und listet lediglich die wichtigsten Aspekte zur Ausstellung und den Gebäuden auf.

Turmgebäude mit den eigentlichen Ausstellungssälen sowie aus dem tempelartigen Pavillon, unter dessen Dach das originale Geburtshaus Stalins steht. Sach setzt die Wirkung des Überbaus mit derjenigen eines Reliquienschreins gleich, das bescheidene Haus selbst wirke wie ein eingefasster „Schmuckstein“.¹⁸⁹ Und auch das sakrale Erscheinungsbild der Museumsarchitektur, welches Nachleger zunächst bewusst flapsig als „Kirche“ betitelt, scheint den Besuchern bereits aus der Entfernung eine gewisse Ehrfurcht vor dem dort Präsentierten vermitteln zu wollen.¹⁹⁰ Politik, Architektur und Macht manifestieren sich auf äußerst groteske Weise im Stalin-Museum von Gori: Stalins politische Macht wird unter Auslassung seiner Gräueltaten glorifiziert in den Wänden einer Architektur, die ihn und sein Leben sakralisiert. Die politische Thematik spiegelt sich ebenso in dem politischen Handeln Georgiens, das aus einem ungebrochenen Stolz heraus den Stalin-Kult in Form der Museumsausstellung und der immer noch existierenden großen Stalin-Statue vor dem Museum zur Schau stellt und in der Öffentlichkeit keine kritische Haltung zu dem Diktator georgischer Herkunft einnimmt.

Moskaus Weltordnung

Der Erzähler bereist Moskau im „Frühsommer 2001“ (KKS, S. 166) und dennoch dominieren die Spuren der Sowjetunion in seiner Wahrnehmung das urbane Erscheinungsbild. So mutet die touristische Erkundung Nachlegers passagenweise wie eine Zeitreise an. Das Potenzial der konstruktivistischen Architekturströmung, das die Figuren in dem angedeuteten Dialog zum Lenin-Institut bekräftigen (vgl. KKS, S. 178), tritt durch den Fokus auf die klassizistische Architektur in den Hintergrund. Damit wird im Text der Status der noch existierenden, aber dem Verfall preisgegebenen konstruktivistischen Architektur Moskaus widerspiegelt. Mit der Liste aus konstruktivistischen Bauten (KKS, S. 168), die sich alle – wie die Abbildungsuntertitel dokumentieren – in Moskau befinden, stellt Neumeister die Thematik noch einmal dezidiert aus. Durch die Kombination der beiden poetischen Verfahren (Liste und Abbildungsuntertitel) verstärken sich Irritation und Aufmerksamkeit des Rezipienten.

Insbesondere Stalins Omnipräsenz in der Moskau-Passage offenbart die bereits eingangs diagnostizierte, untrennbare Verbindung von politischem Wirken und architektonischer Manifestation, wie von Nachleger mit dem Beispiel des

189 Sach: Exponate, Arrangements und widersprüchliche Geschichtsbilder, S. 56.

190 Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass sich auf dem Ausstellungsgelände auch Stalins kugelsicherer Eisenbahnwaggon befindet, mit dem er aufgrund seiner Flugangst nach u. a. Jalta und Potsdam gereist ist, wie von Neumeister bereits thematisiert. Vgl. dazu KKS, S. 165; Boden: *Georgien. Ein Länderporträt*, S. 45.

Palastes der Sowjets eindrücklich vor Augen geführt wird. Nicht nur die Kapriolen des Kremlfliegers und Stalins Zugreise nach Deutschland, die unter einem unverhältnismäßigen Aufwand stattfand, illustrieren, wie nahe (Größen-)Wahnsinn und politischer Ernst beieinander liegen. Auch das Stalin-Museum in Gori verkörpert, wie brisant das Zusammenwirken von Architektur und Ideologie sein kann, insbesondere, wenn dieses über Jahrzehnte keiner Reflexion unterzogen wird. Unter dem Stichwort der fehlenden Reflexion lässt sich infolgedessen die von Nachleger vermittelte Stadtwahrnehmung der russischen Metropole resümieren: „Turbokapitalismus und Stalinismus haben an der Moskwa kein ernstes Problem miteinander“ (KKS, S. 183), denn „noch immer“ – so stellt Nachleger dreimal fest¹⁹¹ – verweisen Staatswappen an der Fassade und rote Sowjetsterne auf einigen Dächern auf ein vergangenes System, welches die Existenz der „neuen Weltordnung“ für Nachleger fragwürdig erscheinen lässt (vgl. KKS, S. 176, 181).

3.3 Berlin

Unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wird das durch Eingemeindungen entstandene ‚Groß-Berlin‘ zur zweitgrößten Stadt Europas. Obwohl sich die Metropole nach der Depression dynamisch entwickelt, fehlen die finanziellen Mittel, um Bauprojekte voranzutreiben. So bleiben die zahlreichen Entwürfe der avantgardistischen Moderne wie in Moskau größtenteils ‚Papierarchitektur‘ (vgl. Kapitel 3.2). Hans Scharoun, Walter Gropius, Bruno und Max Taut sowie Ludwig Mies van der Rohe zählen zu denjenigen Architekten, die mit einer Ästhetik der Reduktion, gesteigerter Funktionalität und neuen Baustoffen wie Stahl, Glas und Beton das Ziel verfolgen, das dichte urbane Erscheinungsbild Berlins aufzulockern.¹⁹²

Mit Hitlers Machtergreifung 1933 findet schließlich eine abrupte Wende zu klassizistischen Monumentalbauten und -achsen statt, die ausschließlich repräsentative Zwecke verfolgen und Berlin zur „Welthauptstadt Germania“ transformieren sollen. Der Zweite Weltkrieg beendet diese Vorhaben und zerstört zahlreiche Bauten insbesondere in der Stadtmitte.¹⁹³ In den Folgejahren ist die Bereitschaft „zur Auslöschung politisch kontaminierter Gebäude und des

191 KKS, S. 170, 175, 176.

192 Vgl. Wolfgang Schäche: Zur baulichen Entwicklung Berlins. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. In: Martin Wörner / Doris Mollenschott / Karl-Heinz Hüter (Hrsg.): *Architekturführer Berlin*. Berlin: Reimer 1994, S. IX–XXVI, hier S. XVI–XVII; Philipp Meuser: Architektur neu entdecken! In: Dominik Schendel (Hrsg.): *Architekturführer Berlin. Zwölf Touren durch die deutsche Hauptstadt*. Berlin: DOM 2016, S. 7–11, hier S. 9.

193 Vgl. Schäche: Zur baulichen Entwicklung Berlins, S. XVII–XVIII.

historischen Stadtgrundrisses¹⁹⁴ besonders hoch, um mit der nationalsozialistischen Vergangenheit abzuschließen. Dieses Außerachtlassen der Historie sowie die „Systemkonkurrenz“¹⁹⁵ zwischen Ost- und Westberlin führt in den folgenden Jahrzehnten zu einem regelrechten Abrissboom ohne Rücksicht auf die vorhandenen urbanen Strukturen.

Während Westberlin sich in der architektonischen Gestaltung an Amerika orientiert, nimmt Ostberlin sich Moskau zum Vorbild und baut fast zehnmal so viel wie der westliche Stadtteil.¹⁹⁶ Planungsfokus beider Teile Berlins ist die Bewältigung des gestiegenen Verkehrsaufkommens: Entstehen infolgedessen im Westen zahlreiche Autobahnen, plant man im Osten breite Straßenzüge mit der Stalinallee und im Bereich des heutigen Berliner Schlosses nach sowjetischem Vorbild.¹⁹⁷ Die 14-geschossigen Plattenbauten, die für günstigen Wohnraum sorgen, sowie die Bauensembles am Leninplatz und am Strausberger Platz demonstrieren die Leistungsfähigkeit Ostberlins, der Westberlin das moderne, zukunftsweisende Hansaviertel als Modell einer aufgelockerten Stadtlandschaft erfolgreich entgegenstellt.

Darüber hinaus kann der westliche Stadtteil wenige architektonische Besonderheiten aufweisen, bleibt er doch zu sehr vom explizit anvisierten Wiederaufbau bestimmt.¹⁹⁸ Die „politisch determinierte[] Gesamtstadt-Konzeption“¹⁹⁹, die sich primär auf die autogerechtere Innenstadt konzentriert, hemmt dadurch indirekt die baulichen Entwicklungen um den von Kultur und Konsum geprägten Kurfürstendamm. Lediglich durch Wettbewerbe, wie beispielsweise von der Allianz-Versicherung, entstehen dort architektonische Akzente. So unter anderem das Victoria-Areal mit Bürohaus, Café Kranzler und dem bilka-Kaufhaus, die heute als „Inkunabeln der 50er Jahre Architektur“²⁰⁰ unter Denkmalschutz stehen.

In den 1950er Jahren hat das Zentralkomitee der SED mit dem Areal der heutigen Mitte Berlins ehrgeizige Gestaltungsziele: Es soll die Machtzentrale der DDR bilden und architektonisch mit einem klassizistischen Regierungshochhaus und

194 Meuser: Architektur neu entdecken!, S. 10.

195 Ebd.

196 Vgl. Dorothee Dubrau: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Architekturführer Berlin-Mitte*. Berlin: DOM 2013, S. 8–17, hier S. 10.

197 Vgl. Meuser: Architektur neu entdecken!, S. 9–10.

198 Vgl. Schäche: Zur baulichen Entwicklung Berlins, S. XIX–XX.

199 Ebd., S. XX.

200 Victoria-Areal, Gesamtanlage unter Denkmalschutz. In: *Berlin.de. Das offizielle Hauptstadtportal*, o. D. <https://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/gebaeude-und-anlagen/geschaeftshaeuser/artikel.240521.php> (Zugriff am 05.03.2022).

einem großen Aufmarschplatz exponiert werden. Zu diesem Zweck wird bereits 1950 das durch den Krieg beschädigte Berliner Schloss gesprengt. Jahrelang verlaufen die Planungen ergebnislos, bis das Vorhaben zu Beginn der 1960er Jahre schließlich aufgrund mangelnder Finanzierungsmöglichkeiten eingestellt wird. Stattdessen genehmigt Erich Honecker den Bau des Fernsehturms als zentrale Architektur mit Höhendominante und die Bebauung des Alexanderplatzes.

1973 erfolgt auf dem Platz des gesprengten Schlosses der Bau des Palastes der Republik, in welchem politische wie insbesondere kulturelle Veranstaltungen stattfinden und das Bauwerk zu einem beliebten Treffpunkt der DDR-Bevölkerung werden lässt.²⁰¹ Mit der Wiedervereinigung und dem Bekanntwerden der zu hohen Asbestbelastung des Palastes muss dieser 1990 schließen. Das Bauwerk wird entkernt und nach langen Auseinandersetzungen über seinen Verbleib im Jahr 2006 abgerissen. Dass an der Stelle einer symbolträchtigen DDR-Architektur im Jahr 2013 der Wiederaufbau des Berliner Schlosses beginnt, sorgt für kontroverse Reaktionen in der Gesellschaft und in Fachkreisen.

Als eine der deutschen Städte, „die am intensivsten durch Planungen überformt wurde“²⁰², besteht Berlins architektonisches Gesicht zu Beginn des 21. Jahrhunderts aus einem Nebeneinander von Gegensätzlichkeiten, welche einerseits Vielseitigkeit generieren, aber andererseits zugleich eindeutige bauliche Statements erschweren.

Andreas Neumeister zeigt mit der Berlin-Passage in *Könnte Köln sein* die Geschichtsträchtigkeit dieser Stadt auf, fokussiert auf das 20. Jahrhundert. An Berlin, so stellt es die Wahrnehmung des Erzählers heraus, scheinen sich bis heute alle großen, insbesondere politischen Veränderungen in aller Deutlichkeit abzuzeichnen. Sei es in Form von markanten Architekturen, die das urbane Image bis heute weltweit positiv prägen, wie der Fernsehturm, bis hin zu urbanen Eingriffen, die große, lange bestehende Brachflächen zur Folge haben (Stadion der Weltjugend, Berliner Schloss, Palast der Republik). Die teilweise Jahrzehnte andauernden Debatten um die Bebauung derselben stehen dabei sinnbildlich für die von Zerwürfnissen geprägte Politik, die vor lauter Repräsentationsbestreben lange handlungsunfähig blieb.

Obwohl Nachlegers Gegenwart zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu verorten ist, bleibt die Trennung von Ost und West in seiner Stadtwahrnehmung

201 Vgl. Lara Kneisler: Die ‚erträumte DDR‘ – Der Palast der Republik als Kulturstandort. In: Alexander Schug (Hrsg.): *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, S. 40–53.

202 Meuser: *Architektur neu entdecken!*, S. 9.

bestehen – die beiden Teile Berlins werden sogar mit der Abwertung der Westberliner Architektur (Kurfürstendamm und Taubentzenstraße) hierarchisiert. Die zwei Standorte Chausseestraße 96 und der Schloßplatz im ehemaligen Ostberlin rücken besonders stark in den Vordergrund. Einerseits aufgrund der Ausführlichkeit der Darstellung (die Seitenanzahl betreffend), andererseits aufgrund der mehrfachen und symbolträchtigen Bebauung der Areale. Durch diese Areale lassen sich der Glanz des DDR-Regimes (Weltfestspiele im Stadion der Weltjugend, Palast der Republik), sein Scheitern (Abriss beider und lange brach liegende Bauplätze) und schließlich der Versuch, die Vergangenheit des geteilten Berlins zu überwinden, nachvollziehen (Baubeginn von BND-Zentrale und Berliner Schloss in den 2000er Jahren). Die gesellschaftliche Emotionalität, mit welcher die Architekturen und die Debatten darüber verknüpft sind, zeichnen die von Nachleger collagierten (Presse-)Zuschnittschnitte nach. Möglicherweise lässt sich ausgerechnet in dieser Sensibilisierung der Grund für die starke Polarisierung der neu entstandenen Bauten finden. So ist fast von einer ‚logischen Konsequenz‘ des wieder vereinten Berlins zu sprechen, wenn ein architektonischer Kompromiss dem von Nachleger geforderten „radikal modernen Neubau“ (KKS, S. 52) auf dem Schloßplatz vorgezogen wird. Die Gleichzeitigkeit von Historismus und Moderne, die mit Ludwig Mies van der Rohe zu Beginn der Berlin-Passage eingeführt wird, bleibt folglich bis zum Ende des ‚Kapitels‘ bzw. bis zur Gegenwart bestehen und manifestiert sich in der Rekonstruktion des barocken Berliner Schlosses mit modernem Humboldt Forum, wie anhand der folgenden Textanalyse dieser überaus vielschichten und nuancierten Berlin-Darstellung gezeigt wird.

3.3.1 Intro: Deutschlands Dank

Der Wechsel von der Italien-Passage (KKS, S. 16–38) zur Deutschland- bzw. Berlin-Passage (KKS, S. 39–61) erfolgt ausgedehnt über mehrere Buchseiten. Ausgehend von der italienischen faschistischen Architektur wird übergeleitet zur deutschen faschistischen Architektur. Berlin als Veranstaltungsort von Hitlers NS-Leistungsschau „Gebt mir vier Jahre Zeit“ (1937) rückt mit der Referenz darauf in *Könnte Köln sein* zugleich in den Fokus (vgl. KKS, S. 39).

Der daran anschließende Einschub einer kurzen Textpassage zum Bismarckturm bei Assenhausen (KKS, S. 40–42) wirkt zunächst wie ein sonderbarer Exkurs. Auf den zweiten Blick hingegen bereiten die Erläuterungen Nachlegers zum Bismarck-Denkmal bereits diejenigen Inhalte vor, die auf den folgenden Seiten zu der deutschen Hauptstadt Berlin thematisiert werden. Bismarck als ‚Gründungsvater‘ Deutschlands wird lange als Nationalheld gefeiert, zahlenreiche

Denkmäler errichtet man zu seinen Ehren. Über die Bismarck-Denkmäler entsteht 2013 sogar eine eigenständige Publikation.²⁰³ Es lassen sich zwei mögliche Gründe finden, warum der Erzähler ausgerechnet das Denkmal in Assenhausen beschreibt. Erstens ist es das einzige, das bereits zu Lebzeiten Bismarcks entsteht und damit das erste seiner Art ist, und zweitens stellt es durch seinen Standort nahe des Starnberger Sees eine direkte Verbindung zur Herkunft Erich Nachlegers her.

Vom Turm in Assenhausen wechselt der Erzähler inhaltlich nach einigen Leerzeilen – und somit nach einem mentalen Schnitt – zu einem weiteren Bismarckdenkmal, das jedoch lediglich ein Vorhaben bleibt: Anlässlich des nahenden 100. Geburtstages von Otto von Bismarck wird 1911 ein groß angelegter Wettbewerb ausgerufen, um auf der Elisenhöhe bei Bingen am Rhein ein monumentales Nationaldenkmal zu schaffen. 374 Entwürfe gehen ein, die Realisierung erfolgt aufgrund des Zweiten Weltkriegs jedoch nicht.²⁰⁴ Auch der Stellenwert nationaler Gedenkstätten verringert sich nach Kriegsende, sodass der Wettbewerb 1938 endgültig eingestellt wird:

Eben dieses Denkmal, das nicht (mehr) gebaut wurde und dem Zeitgeschehen zum Opfer fiel, ist im besonderen Maße, nahezu symbolhaft dafür geeignet, Schwierigkeiten, Ende und Aporie des Unternehmens Nationaldenkmal wie in einem Brennpunkt noch einmal zusammenzufassen.²⁰⁵

Die von Mai und Springer in diesem Zuge erläuterten „Interferenzen“²⁰⁶ von Historismus und Moderne um 1900 werden insbesondere durch die Person eines Wettbewerbsbeiträgers verkörpert: von Ludwig Mies van der Rohe. Reicht er für das Bismarck'sche Nationaldenkmal den ersten Entwurf seiner Laufbahn mit dem Titel *Deutschlands Dank* ein, zählt er bereits wenige Jahre später zu den renommiertesten Architekten weltweit. Diese ungewöhnliche Laufbahn Mies van der Rohes stellt der literarische Text heraus:

Deutschlands Dank, Projektname, Mies van der Rohes erster Wettbewerb. Meine Herren! – kleiner Schock. Das hätte Hanns Johst und dem größten Architekten aller Zeiten auch gefallen, sehr gut sogar, könnte ich wetten: Erhabene, unverstellbare

203 Vgl. Ekkehard Mai / Peter Springer (Hrsg.): *Das letzte Nationaldenkmal. Bismarck am Rhein. Ein Monument, das nie gebaut wurde*. Köln: Böhlau 2013.

204 Vgl. ebd., S. 7, 12–13.

205 Ebd., S. 13.

206 Ebd., S. 9.

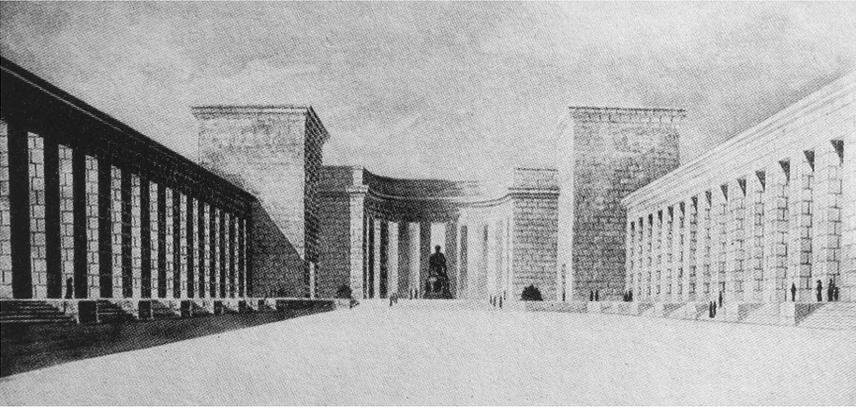


Abb. 25: Ludwig Mies van der Rohe: *Deutschlands Dank*, 1911.

Ausblickslage, tief unten der Rhein als deutschester Fluß von allen. Gewaltiger Unterbau, drei Ebenen. Achsensymmetrischer [*sic*] Aufbau mit riesigem Innenhof. Natursteinverkleidete, parallel zueinander verlaufende Pfeilerkolonnaden auf schwerem, umlaufendem Treppensockel, die sich zu einem Halbkreis mit der Bismarckskulptur von Mies' Bruder Ewald vereinigen. Wuchtige Türme links und rechts. Alles absolut überdimensional. Auf riesigem Plattenmeer herumeiernd: Menschlein als männchenmachende Käfer (KKS, S. 43)

Den „kleine[n] Schock“ versetzt Nachleger vermutlich die Tatsache, dass es sich bei dem Projektentwurf Mies van der Rohes um klassizistische Monumentalarchitektur am „deutsche[n] Fluß von allen“ handelt – für Laien ein überraschender Fakt über einen Architekten, dessen internationale Reputation auf exzeptionellen, modernen Entwürfen und Bauten beruht. Diesen Kontrast unterstreicht Nachleger mit der pathetischen Beschreibung der Denkmalskizze und der Betonung ihrer Überdimensioniertheit: Menschen (hier in Bezug auf die zur Illustration eingefügten Figuren in die Skizze, vgl. Abb. 25) wirken im Vergleich zum Bauwerk wie kleine Käfer, ein Größenverhältnis, das sich auch in NS-Architekturen Hitlers wiederfindet. Die Analogie zu Hitler wird im Zitat mit dessen ironischer Betitelung als „größte[r] Architekt[] aller Zeiten“ hergestellt und in einem Zuge mit Hanns Johst genannt, einem völkischen Dramatiker, der zuvor in *Könnte Köln sein* schon erwähnt wird.²⁰⁷

207 Vgl. KKS, S. 42. Die Villa Johst in Allmannshausen wird aufgrund ihres nahegelegenen Standorts zum Bismarckdenkmal in Assenhausen erwähnt.

Die Abbildungsuntertitel im Text weisen große Ähnlichkeiten mit den Beschreibungen des MoMA (Museum of Modern Art, New York) von Mies van der Rohe Entwürfen auf.²⁰⁸ Auf der Internetseite des Museums sind alle Werke des Architekten aufgelistet, die das Museum besitzt und die dort zeitweise ausgestellt werden. So auch die Entwürfe zu *Deutschlands Dank*. Die ‚verschollene‘ Ansicht des Denkmals von unten, „Abb. 11“ (KKS, S. 43), befindet sich nicht in dieser Liste, sie ist jedoch auf einem Foto der Ausstellungsräumlichkeiten sehr klein zu entdecken und lässt sich im Internet in einer größeren Ansicht finden.²⁰⁹

In einem solchen Ausstellungskontext, von welchem hier die Rede sein könnte, erhält Nachlegers deiktische Bemerkung „(gegenüber)“ in „Abb. 13“ eine Funktion: Es lässt sich mutmaßen, dass die vorangegangenen Abbildungen sich an der Wand auf der gegenüberliegenden Seite eines (Ausstellungs-)Raumes befinden. Das Wort ‚gegenüber‘ ist infolgedessen der einzige Aspekt, der innerhalb der Abbildungsuntertitel auf eine erzählende Struktur hindeutet.

Mies van der Rohe's drastische Veränderung vom neoklassizistischen zum avantgardistischen Architekten in den 1920er Jahren wird in der einschlägigen Fachliteratur ebenso wie in *Könnte Köln sein* akzentuiert, wo die Darstellung dieser ‚Wandlung‘²¹⁰ durch einen buchstäblich ausgesprochenen Schnitt erfolgt:

Schnitt, cut. Schlappe elf und zwölf Jahre später die superfuturistischen, superleichten, himmelsstürmenden und ebenfalls nie verwirklichten berliner [sic] Hochhaus-Projekte Die Wabe / Honeycomb und Hochhaus aus Glas. Gebäude schon mit wahnwitzigem Grundriss. Architekt: Mies van der Rohe, inzwischen Mitte 30 (KKS, S. 43)

Um der Begeisterung des Erzählers Raum zu geben, genügen bereits diese wenigen Zeilen zu den Glashochhäusern Mies van der Rohe's, die als „Meilensteine

208 Vgl. Ludwig Mies van der Rohe. In: *MoMA*, o. D. https://www.moma.org/artists/7166?artist_id=7166&page=&sov_referrer=artist&direction= (Zugriff am 21.03.2022).

209 Vgl. Installation view of the exhibition, „Mies in Berlin“. In: *MoMA*, o. D. https://www.moma.org/collection/works/256?artist_id=7166&page=1&sov_referrer=artist&installation_image_index=0 (Zugriff am 21.03.2022) und Ludwig Mies van der Rohe: Bismarck Monument Project, Bingen (Germany), View from below, 1910, Silbergelatineabzug, MoMA. Foto: Hedrich-Blessing. Ludwig Mies van der Rohe: Bismarck Monument Project, Bingen (Germany), View from below, 1910, Collage of site and plaster model (location unknown), Silvergelatin print. In: *Scala Archives*, 2006. <https://search.scalararchives.com/?16141816133845785070> (Zugriff am 20.04.2023).

210 Vgl. Ursula Muscheler: *Haus ohne Augenbrauen. Architekturgeschichten aus dem 20. Jahrhundert*. München: Beck 2007, S. 94.

der Moderne²¹¹ in die Architekturgeschichte eingegangen sind. Obwohl die Hochhäuser nicht realisiert werden, ist insbesondere ‚Die Wabe‘ (bzw. das Hochhaus am Bahnhof Friedrichsstraße) fest in der ‚imaginären Architekturgeschichte‘ verankert und ‚katapultiert[.]‘ den ‚damals 33jährige[n] Architekt[en]‘ schlagartig in die vorderste Reihe der Architektur-Avantgarde²¹². Neben dem besonderen dreieckigen Grundriss mit Schluchten (Abb. 26, rechts), die jeden der drei Teilbaukörper mit Tageslicht versorgen sollen, zeichnet den Entwurf die revolutionäre Idee der Glasfassade aus. Diese lässt das Stahlskelett der Gebäude zutage treten, sodass die Ästhetik der Bauwerke nicht länger durch die Fassade, ‚das Abbildende‘, das äußerlich Sichtbare geschaffen wird, sondern durch die Konstruktion, ‚das Bildende‘, das baulich Notwendige.²¹³ Dass Mies van der Rohe seine Skizzen mittels Fotocollagen in Szene setzt, kann als weitere Neuerung im Fachgebiet der Architektur angeführt werden. Die Collage des Hochhauses am Bahnhof Friedrichsstraße ist die wohl populärste (Abb. 26, links), die Technik setzte Mies allerdings schon im Wettbewerb um das Bismarckdenkmal ein.

Die sich anschließende historische Ellipse fasst die politischen Ereignisse in Deutschland von 1914 bis in die 1920er Jahre zusammen und erwähnt insbesondere den Arbeitsrat für Kunst, der maßgeblich zur Begründung der Bauhaus-Programmatik beiträgt.²¹⁴

In der schlappen Zwischenzeit: Weltkrieg begonnen und verloren, Revolution begonnen und zerschlagen, Monarchie abgeschafft, Republik installiert. Dada getrieben. Berlin, April 1919: Arbeitsrat für Kunst, Ausstellung für unbekannte Architekten. Zum Bauen fehlt das Geld, Pläne bleiben Utopien auf Papier (sowjetische Verhältnisse erst mal auch in Deutschland) (KKS, S. 43–44)

Die vom Arbeitsrat für Kunst organisierte *Ausstellung für unbekannte Architekten* stellt einen abschließenden Bezug zu Ludwig Mies van der Rohe her, der an

211 Fritz Neumeyer: Architektur als mythisches Bild: Anmerkungen zur imaginären Realität des gläsernen Hochhauses am Bahnhof Friedrichsstraße. In: Ders. (Hrsg.): *Ludwig Mies van der Rohe. Hochhaus am Bahnhof Friedrichsstraße. Dokumentation des Mies-van-der-Rohe-Symposiums in der Neuen Nationalgalerie*. Berlin: Wasmuth 1993, S. 9–30, hier S. 9.

212 Ebd.

213 Ebd., S. 13; vgl. hierzu ausführlich die sehr lesenswerten Ausführungen von Fritz Neumeyer und Jean-Louis Cohen: Neumeyer: Architektur als mythisches Bild, S. 9–30; Jean-Louis Cohen: *Ludwig Mies van der Rohe*. Basel: Birkhäuser 2018, S. 29–33.

214 Vgl. Vorgeschichte. In: *Bauhaus100*, o. D. <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/phasen/vorgeschichte/> (Zugriff am 15.03.2020).

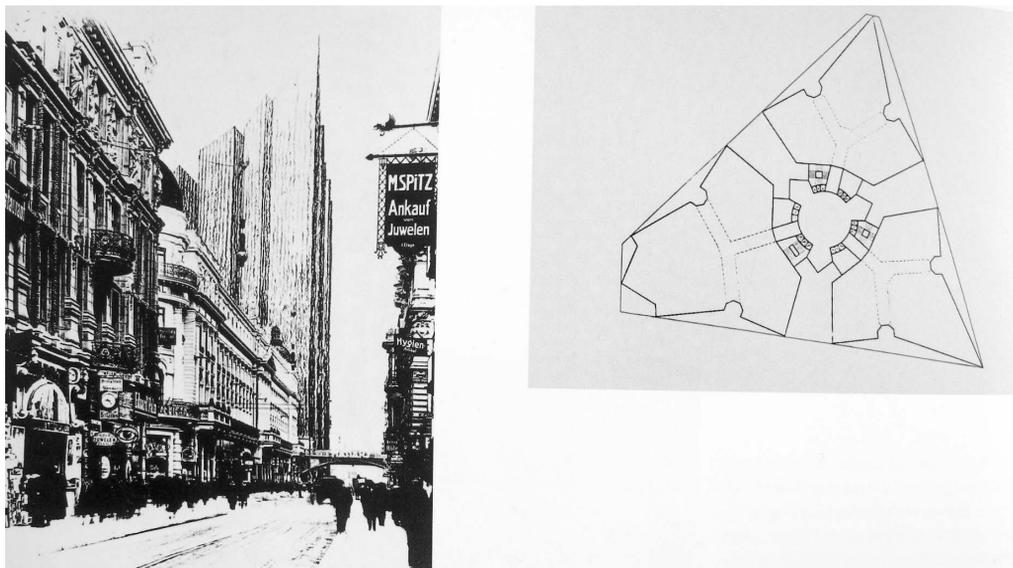


Abb. 26: Ludwig Mies van der Rohe: *Bürohochhaus an der Friedrichstraße*, 1921, links Fotomontage, rechts Grundrissplan.

dieser Veranstaltung teilnehmen möchte, aber vom Organisator Walter Gropius ausgeschlossen wird mit der Begründung, sein Stil sei nicht ausreichend modern.²¹⁵

Es folgt ein erneuter Zeitsprung in die 1930er Jahre nach der Machtergreifung Hitlers, markiert durch einige Leerzeilen. Fest in die Berliner als auch in die Deutsche Geschichte eingeschrieben sind die Umgestaltungspläne Hitlers und seines Architekten Albert Speers, die Berlin mittels überdimensionierter Bauwerke (insbesondere der Großen Halle) und Straßenachsen in die Welthauptstadt Germania transformieren sollen: „Berlin history as German history.“ (KKS, S. 44) Die sich anschließende Aufzählung von Straßennamen Berlins im Text gibt den Verlauf der geplanten Ost-West-Achse wieder.²¹⁶ Entlang der Straße des 17. Juni ebenso wie entlang der Bismarckstraße befinden sich, wie Nachleger ebenfalls anmerkt, noch die originalen von Speer designten Kandelaber, die im gegenwärtigen Stadtbild eine dauerhafte Reminiszenz an die Zeit des Nationalsozialismus repräsentieren.

215 Vgl. Muscheler: *Haus ohne Augenbrauen*, S. 97.

216 In *Könnte Köln sein* fälschlicherweise als „Süd-West-Achse“ bezeichnet (KKS, S. 44).

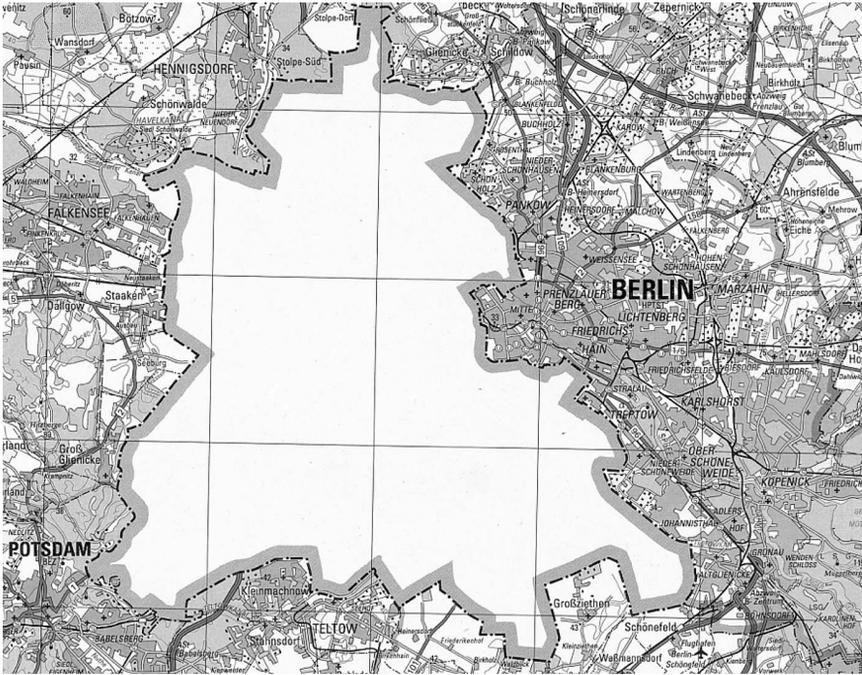


Abb. 27: Ostdeutsche Karte, 1960.

3.3.2 Westberlin

Abermals springt der Erzähler in der Zeit, in die ‚erzählte Gegenwart‘ nach Westberlin, und erneut dienen Leerzeilen der Visualisierung. Erst jetzt kommt Erich Nachleger in Berlin am Bahnhof Zoo an und beschreibt bewusstseinsstromartig seine unmittelbare Umgebung. Seine „[k]urze, hellwache Vision“, er befinde sich inmitten von „Steppe, Tundra [und] Urwald“, rührt von der Darstellung Westberlins auf Ostberliner Stadtplänen der 1980er Jahre. Westberlin ist dort als ländliches Gebiet mit wenigen Straßen dargestellt oder sogar als unerschlossenes Terrain (Abb. 27):

Westberlin als Gerücht. Westberlin auf ostberliner [sic] Stadtplänen als riesiger, von wenigen, unbebauten Fantasiestraßen durchzogener Park. Schockierende Nachwende-Erkenntnis für treugläubige Ostberliner: Westberlin war doch städtisch bebaut! (KKS, S. 45)

In Kapitel 2.1 wurde bereits auf die Affinität des Erzählers zu (historischen) Stadtkarten hingewiesen, was diese Textstelle erneut bestätigt. Im Zitat vereinen sich neben dem kartografischen Verweis weitere erzählerische Merkmale Neumeisters, wie die Verknüpfung verschiedener historischer Ebenen und die Ironisierung. Der ‚weiße Fleck Westberlin‘ wird nun durch die urbanen Eindrücke des Erzählers mit Inhalten gefüllt.

Wie sich im Vergleich zu Nachlegers Ostberlin-Beschreibungen herausstellen wird, dominieren in der kurzen Westberlin-Passage kritische Hinterfragungen und Feststellungen: „Ku’damm klingt nicht besonders urban.“ Oder: „Das sollen Westberliner als ihr Zentrum akzeptiert haben?“ (KKS, S. 46) Zwar erwähnt der Erzähler zentrale Orte und Bauwerke des Westberliner Zentrums, jedoch in aufzählungsartiger Manier, die weniger an ein ‚Aufarbeiten‘ der Fassaden als vielmehr an ein ‚Abarbeiten‘ visueller Eindrücke erinnert. Auffällig beiläufig, wenn auch optisch durch Leerzeilen und als Abbildung herausgestellt, reiht sich in Form eines Abbildungsuntertitels das sich im Wiederaufbau befindliche Hansaviertel zwischen Tiergarten und Spree ein,²¹⁷ gilt es doch als „bedeutendes Beispiel großer europäischer Architektur“²¹⁸ der Moderne. Das Areal demonstriert auf der INTERBAU BERLIN 1957 erstmals, dass die Utopie Stadt und Landschaft, (sozialen) Wohnraum und Freiraum miteinander zu vereinen, durchführbar ist. Durch dieses Projekt gelingt es, Westberlin wieder als bedeutenden kulturellen Standort zu etablieren. Vor dem Hintergrund der ostberlinischen Realisierung der neoklassizistischen Stalinallee (1952/1953), auf welche der Text noch zu sprechen kommen wird, liest sich die zukunftsweisende Konzeption des Hansaviertels als dezidiert Gegenentwurf. Seit 1995 steht das Hansaviertel unter Denkmalschutz.²¹⁹

Die kurze Liste von Westberliner Abkürzungen im Anschluss an die ‚Abbildung‘ des Hansaviertels fungiert als Überleitung zum Mittelpunkt Westberlins, dem Kurfürstendamm. Geografisch vom Kurfürstendamm ausgehend, nehmen die folgenden Textabschnitte Bezug auf die angrenzende Joachimsthaler Straße (bilka-Kaufhaus), die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche am Ostende des Kurfürstendamms und auf die Tauentzienstraße (Ka-De-We), in welche der Ku’damm übergeht:

217 1943 waren 80 Prozent des Hansaviertels den Bomben des Zweiten Weltkriegs zum Opfer gefallen. Zuvor wies das Hansaviertel eine dichte, sog. Gründerzeitbebauung auf. Vgl. Marlene Zlonicky: Das Hansaviertel. In: Dorothee Dubrau (Hrsg.): *Architekturführer Berlin-Mitte*, Bd. 2. Berlin: DOM 2009, S. 872–903, hier S. 875, 880.

218 Ebd., S. 873.

219 Vgl. Ebd., S. 873–875.

Fenster zum Freien Westen. Cold war: Mit heiligem Ernst spielt Berlin das Schaufenster des Freien Westens. Der Kurfürstendamm als Premium-Schaufenster des selbstproklamierten Schaufensters des Freien Westens

Ku'Damm klingt nicht besonders urban. Kalter Kuchen, Café Kranzler. Der Kurfürstendamm als Damm durch komplett trockengelegte Sümpfe

Die Namensrechte an dem Label Kaufhaus des Ostens, so die knappe Auskunft, wurden vom Kaufhaus des Westens nach dem Mauerfall zwar frühzeitig erworben, werden derzeit aber nicht genutzt. Ka-De-We, Tauentzienstraße, an einem neuen U-Bahnhof an einer reinen Wohnstraße errichtet (KKS, S. 46)

Kalauernd spielt der Text mit dem ‚heiligen Ernst‘ auf den ersten Regierenden Bürgermeister Berlins Ernst Reuter an, der Westberlin insbesondere aufgrund des renommierten Kurfürstendamms als „Schaufenster der Freiheit“²²⁰ bezeichnet. Diese „Lebensader“ Westberlins verkörpert „westliches Lebensgefühl und symbolisiert[] die freie Welt“.²²¹ Tatsächlich war der „nicht besonders urban“ klingende Ku'damm, wie Nachleger vermerkt, ursprünglich ein Sumpfgebiet, das zunächst mit Baumstämmen ausgelegt wurde, um den unwegsamen Reitweg zum Jagdschloss von Kurfürst Joachim II. zu befestigen.²²² Das Café Kranzler, „fast ein Wahrzeichen West-Berlins“²²³, wird von Nachleger als einziges Gebäude des Kurfürstendamms erwähnt, und das – so könnte man meinen – ausschließlich als alliterierende Wortspielerei. Obwohl die Architektur des Cafés aufgrund des rot-weißen, runden Pavillons auf dem Flachbau optisch stark aus dem Stadtbild heraussticht, geht Nachleger nicht darauf ein. Auch über das populäre Ka-De-We notiert der Erzähler lediglich Details zum Namensrecht und zur Lage in einer ehemals „reinen Wohnstraße“. Es scheint, als ‚klappere‘ er lediglich ein touristisches Pflichtprogramm ab, ohne dabei ein eigenes Interesse zu entwickeln.

220 Zit. n. Dorothea Zöbl: *Leben am Kurfürstendamm. 100 Jahre Geschichte und Geschichten um die Mietshäuser Kurfürstendamm 48–50*. Berlin: Mann 2011, S. 269.

221 Ebd., S. 169.

222 Vgl. Diane Arapovic: *Honeckers Guckloch und das verschwundene Stück Kudamm. Berlins letzte Geheimnisse*. Reinbek: Rowohlt 2015, S. 113.

223 Schäche: Zur baulichen Entwicklung Berlins, S. 119.

Im Rückblick unvorstellbar: diese Gegend, dieser Zoo und dieser Damm sollen das Zentrum von Westberlin gewesen sein? Das sollen Westberliner als ihr Zentrum akzeptiert haben? Das sollen die aus allen Provinzen Zugezogenen als anziehend empfunden haben? Mit dieser dreisten Behauptung einer Metropole haben sich Westberliner und Zugezogene zufriedengegeben oder zumindest arrangiert? (KKS, S. 46)

Die Konsternation über das urbane Erscheinungsbild Westberlins, die sich im Unterton Erich Nachlegers schon zu Beginn der Passage ankündigt und sich durch die ausschließlich oberflächlichen Bemerkungen zu den Stadteindrücken verfestigt, kommt in diesem Zitat eindrücklich zur Geltung. Offensichtlich findet Nachleger keinen Zugang zu der Westberliner Architektur und reagiert mit Fassungslosigkeit.

Obwohl dieses vernichtende Urteil sich gut als Schlusspunkt eignen würde, führt der Erzähler seine kritischen Stadterkundungen fort und stellt einen interessanten Vergleich an: „Geschenkpapier-Fassadenmuster wie beim Dogenpalast in Venedig: das Pralinschachtel-Kaufhaus an der Joachimstaler [*sic*], steht das noch?“ (KKS, S. 46) Nachleger beschreibt hier das „Bilka-Kaufhaus“²²⁴, das sich wie das Café Kranzler auf dem sogenannten Victoria-Areal am Kurfürstendamm, Ecke Joachimthaler Straße befindet. Die Assoziation mit einer Pralinschachtel wird durch den fensterlosen Bau in Kubusform und durch dessen Verkleidung mit gemusterten Travertinplatten hervorgerufen.²²⁵ Das Fassadenmuster ist hierbei ausschlaggebend für den Vergleich mit dem Dogenpalast in Venedig: Beide Bauwerke sind mit Rauten versehen und beide Fassaden sind in einem Rosaton gestaltet. (Abb. 28 & 29) Dass der Erzähler die Architektur eines Billigkaufhauses mit einem „Meisterwerk“²²⁶ der gotischen Architektur vergleicht, demonstriert eindrücklich und ganz im Sinne des Literaturwissenschaftlers Leslie Fiedler die Grenzüberschreitung zwischen Hoch- und Populärkultur, auch wenn sich das Populärkulturelle hier auf die (ehemalige) Nutzung des bilka-Kaufhauses bezieht und nicht auf die Architektur des Gebäudes selbst.²²⁷

Das letzte Westberliner Bauwerk, welches Nachleger kommentiert, ist die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Sie wird Ende des 19. Jahrhunderts von Kaiser Wilhelm II. erbaut und im Zweiten Weltkrieg zum Großteil zerstört.

224 Ein Akronym aus ‚bi-llig‘ und ‚Ka-ufhaus‘. Es wurde 1956 von Hanns Dustmann entworfen.

225 Vgl. Schäche: Zur baulichen Entwicklung Berlins, S. 118.

226 Diese Zuschreibung erfolgt beispielweise über den Titel von Günter Baumanns Monografie *Meisterwerke der Architektur*, in welcher auch der Dogenpalast besprochen wird. Vgl. Günter Baumann: *Meisterwerke der Architektur*. Stuttgart: Reclam 2017, S. 113–114.

227 Vgl. Leslie A. Fiedler: Cross the Border – Close the Gap. In: *Playboy*, 12/1969, S. 151, 230, 252–254, 256–258.



Abb. 28: Hanns Dunstmann: Bilka-Kaufhaus, 1955–1958, Joachimstaler Straße 5–6, Berlin.



Abb. 29: Dogenpalast, Venedig.

Verkehrshindernis oder Zeugnis des Strafgerichts Gottes? Steht noch, die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, ein plombierter hohler Zahn. Exemplarischer Wiederaufbau, auf jeden Fall schöner als vorher. Happening der Kommune I: den Turm der Gedächtniskirche besteigen und von oben Hunderte Mao-Bibeln auf Tauentzienstraße und Passanten herunterregnen lassen. (Vorschlag, zirka 67: ein aus München zugezogener Andreas Baader will die Gedächtniskirche sprengen.) Egon Eiermanns Gedächtniskirche als Gedächtnisstütze für Alzheimerpatienten. Wer war Kaiser Wilhelm gleich nochmal gewesen? Wo genau hat der Sportpalast eigentlich gestanden?

Abb.: Egon Eiermann, Ausstellungsarchitektur für die NS-Leistungsshow Gebt mir vier Jahre Zeit, futuristische Gestaltung, Berlin 1937

Egon Eiermann – ein Name wie fürs Bilderbuch erfunden (KKS, S. 47)

Die Schlagworte „Verkehrshindernis“ und „Strafgericht Gottes“ verweisen auf zwei zentrale Themen, die bei der Entscheidung um den Abriss oder den Wiederaufbau der Kirche im Mittelpunkt stehen. Als das Areal um die Gedächtniskirche in den 1920er Jahren zum zentralen Ort der Reichshauptstadt Berlin wird, steigt das Autoaufkommen und löst eine lebhafte Abrissdebatte um das für einige zum „Verkehrshindernis“ gewordene sakrale Bauwerk aus.²²⁸ Diese flammt aufgrund der starken Beschädigung nach dem Zweiten Weltkrieg wieder auf. Die Interpretation, dass die Beschädigung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche „Zeugnis des Strafgerichts Gottes“ sei und die Erhaltung des ‚beschädigten‘ Kirchturms in diesem Kontext als Mahnmal dienen soll, entstammt einer Gedenktafel an der rechten Seite der Turmrüine:

[...] Während des 2. Weltkrieges – in der Nacht zum 23. November 1943 – wurde sie beim Luftangriff zerstört. Der Turm der alten Kirche soll an das *Gericht Gottes* erinnern, das in den Jahren des Krieges über unser Volk hereinbrach.²²⁹

228 Vgl. Christian Berndt: Abriss oder Rekonstruktion? Vor 50 Jahren: Grundsteinlegung für den Neubau der Gedächtniskirche gelegt. In: *Deutschlandfunk*, 09.05.2009. https://www.deutschlandfunk.de/abris-oder-rekonstruktion.871.de.html?dram:article_id=126599 (Zugriff am 05.03.2022).

229 Gedenktafel an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. In: *Gedenktafeln in Berlin*, o.D. <https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/gedenktafeln/detail/kaiser-wilhelm-gedaechtniskirche/1075> (Zugriff am 05.03.2022) (Herv. A. M.). Die Gedenktafel ist als Foto und Text online einsehbar.

Die Ruine in Verbindung mit Eiermanns modernen Bauten kann Nachleger nach den zahlreichen kritischen Anmerkungen ein Lob entlocken: „auf jeden Fall schöner als vorher“ (KKS, S. 47). Anstatt jedoch die Architektur näher in Augenschein zu nehmen, schwenkt er auf zwei politische Protestaktionen, denen die Gedächtniskirche als Schauplatz diene: Bei dem ersten im Zitat beschriebenen Happening der Kommune I am 24. Dezember 1967 stören die Studierenden die Christmette, um sich Gehör zu verschaffen. Zu Wort kommt Rudi Dutschke nicht, als er seine Ansprache beginnen will, wird er am Kopf verletzt.²³⁰ Der auch von Nachleger erwähnte Abwurf der Mao-Bibeln vom Turm der Gedächtniskirche führt dazu, dass das „Mao-Porträt als Protestsymbol und Provokationsmedium“²³¹ Popularität erlangt, obwohl der damit aufgezeigte Bezug der 68er-Bewegung zur chinesischen Kulturrevolution ein mehr naiver als inhaltlich fundierter ist.

Das zweite Happening der Kommune I, welches im Zitat angesprochen wird, ist die symbolische Sprengung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche durch Rauchbomben am 7. August 1967. Andreas Baader schien tatsächlich vorgeschlagen zu haben, eine Explosion in der Kirche zu verursachen, in der Gruppe einigt man sich jedoch auf den Kompromiss der symbolischen Sprengung.²³² In *Könnte Köln sein* erhält die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche keine besondere Aufmerksamkeit aufgrund architektonischer Alleinstellungsmerkmale, sondern aufgrund ihrer bewegten Vergangenheit durch Krieg, Politik und Protestaktionen. Diese Ereignisse verankern das sakrale Bauwerk als festen Bestandteil der Stadt Berlin.

Mit der Erwähnung des namhaften deutschen Architekten Egon Eiermann, der sowohl die wiederaufgebaute Gedächtniskirche (1959–1963) als auch die Ausstellungshalle für Hitlers NS-Leistungsschau entwirft (1937), wird einerseits eine Verbindung zum Intro der Berlin-Passage hergestellt. Andererseits thematisiert diese Textstelle indirekt Eiermanns Verdienst, den modernen Baustil über die

230 Vgl. zum Happening: Gerhard Paul: Das Mao-Porträt. Herrscherbild, Protestsymbol und Kunstikone. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 6 (2009), S. 58–84, hier S. 73; Michael Sontheimer / Peter Wensierski: *Berlin. Stadt der Revolte*. Berlin: Links 2018, S. 26.

231 Paul: Das Mao-Porträt, S. 73; vgl. dazu weiterführend Sebastian Gehrig / Barbara Mittler / Felix Wemheuer (Hrsg.): *Kulturrevolution als Vorbild? Maoismen im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Lang 2008.

232 Vgl. Koenen: *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*, S. 127.

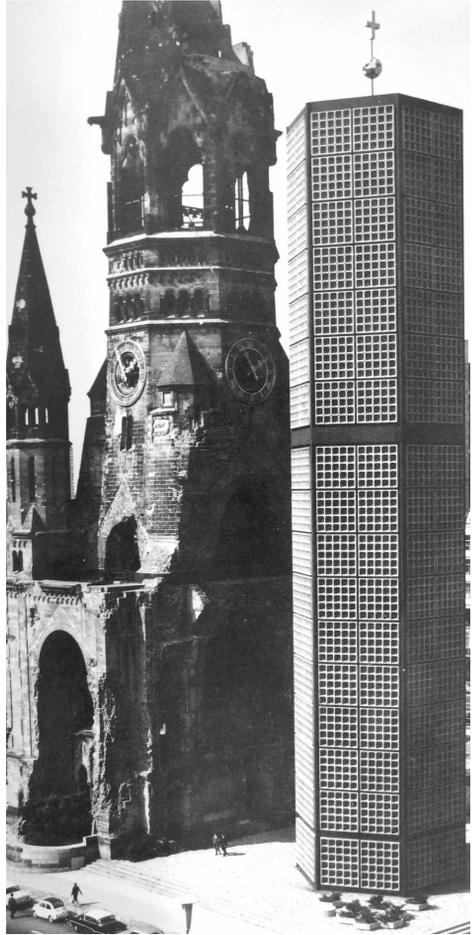


Abb.30
Der alte und der neue Turm der Kaiser-
Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin.

Zeit des Nationalsozialismus hinaus bewahrt und weiterentwickelt zu haben.²³³ Mit der Kombination aus Turmruine und vier modernen Betongitterbauten entwirft er für den Wiederaufbau der Gedächtniskirche ein außergewöhnliches Ensemble, das bei Dunkelheit von innen heraus durch die 20.000 blauen Mosaikleuchten leuchtet und somit ein markantes Alleinstellungsmerkmal besitzt.²³⁴ (Abb. 30)

233 Vgl. Sonja Hildebrand: Die Selbstgewissheit der Moderne. Zum 50. Todestag von Egon Eiermann. In: *deutsche bauzeitung*, 12.07.2020, S. 12–13, hier S. 12. https://ssl.lu.usi.ch/entity/ws/Allegati/3009199_637648990907189387.pdf (Zugriff am 05.03.2022).

234 Vgl. Meuser: *Architektur neu entdecken!*, S. 311.

3.3.3 Ostberlin

Stadion der Weltjugend

Nachdem zu Beginn der Berlin-Passage der Westteil der Stadt fokussiert wird, ‚zoomt‘ der Erzähler nun aus der Vogelperspektive bzw. „aus dem All“ auf Ostberlin:

aus dem All mühelos zu erkennen:

Berlin, Hauptstadt der DDR:

der Palast der Republik

der Marx-Engels-Platz

die Spree

das Stadion der Weltjugend

Sprengschutt vom aristokratischen Stadtschloss als Geschenk an die Weltjugend

die Weltjugend als Inbegriff

die sozialistische, die internationale Weltjugend

Berlin, Hauptstadt der DDR, Treffpunkt der Weltjugend. Die Internationalen Weltjugendfestspiele als Treffpunkt der Weltjugend. Stadion der Weltjugend und Marx-Engels-Platz sind die zentralen Treffpunkte während der Weltjugendfestspiele im Jahr 1973. Die Weltjugendfestspiele in Berlin, Hauptstadt der DDR als direkte Antwort und Gegenveranstaltung zu den westlich dominierten Olympischen Spielen in München ein Jahr zuvor (KKS, S. 48)

Durch die Aufmerksamkeit stiftende Liste zu Beginn des Zitats erhält der Leser bereits eine Vorschau auf die Areale, die im Text verhandelt werden: der Palast der Republik, der Marx-Engels-Platz und das Stadion der Weltjugend. Jedes dieser Areale ist mehrfach codiert: Die Bezeichnungen benennen einerseits nicht mehr existente Bauwerke und geografische Namen, andererseits verweisen sie indirekt auf die gegenwärtigen Architekturen, die auf diesen Arealen entstanden sind (das Berliner Schloss und die Zentrale des Bundesnachrichtendienstes). Folglich sind in Neumeisters Passage zu Ostberlin alle aufgeführten Architekturen eng miteinander verknüpft, sei es historisch, ideologisch oder physisch: Der Marx-Engels-Platz (1951–1991) hieß ursprünglich und heißt seit 1994 wieder Schloßplatz. Dort standen das Berliner Schloss (1442–1950) und der Palast der Republik (1973–2006). Der Sprengschutt des Schlosses wurde, laut *Könnte Köln sein*, für den Bau des Stadions verwandt (1950–1992), auf dem Grund des

ehemaligen Stadions steht heute die BND-Zentrale (2006), auf dem Grund des gesprengten Schlosses stand der Palast der Republik, zwischendurch eine Schlossattrappe (1993/1994, vgl. KKS, S. 51) und – der Vollständigkeit halber hier aufgeführt, aber noch nicht in *Könnte Köln sein* erfasst – heute das ‚neue‘ Berliner Schloss mit Humboldt Forum (Baubeginn 2013). Bereits nach dieser komprimierten Zusammenfassung der Textpassage kristallisiert sich heraus, dass Nachlegers Interessenschwerpunkt augenfällig auf den Ostberliner Architekturen und ihren Entstehungskontexten liegt. Dass er diese deutlich detaillierter bespricht, als die Westberliner Bauwerke und somit eine grundlegend andere Darstellungsweise wählt, wird im Folgenden verdeutlicht.

„Für antiimperialistische Solidarität, Frieden und Freundschaft“ lautet der Slogan der neuntägigen Internationalen Weltjugendfestspiele 1973. Mit dem Bezug auf dieses historische Großevent der DDR eröffnet Nachleger seine Darstellung Ostberlins. Acht Millionen Teilnehmer*innen versammeln sich dort, besuchen Konzerte, Bälle, Demonstrationen, Musikzüge und feiern das Zusammentreffen mit Menschen aus aller Welt, was außerhalb dieses Festivals im kontrollierten DDR-Alltag nicht möglich ist.²³⁵ Die Festspiele vermitteln ideologisch und medial eine (vordergründige) Weltoffenheit, sind jedoch eine im Vorfeld systematisch geplante Propagandaveranstaltung mit „handverlesen[en]“²³⁶ Teilnehmer*innen wie Angela Davis, der populären US-amerikanischen Bürgerrechtlerin, Kommunistin und Ikone der DDR-Jugend. Ihr „Appell an die Jugend der Welt“ bzw. dessen Aufnahme auf Schallplatte erwähnt Nachleger in Form eines Plattencovers, das nicht als Bild, sondern als gedruckter Text abgebildet wird. (Abb. 31)

Angela Davis spricht den Appell an die Jugend der Welt. Mitschnitt von der Abschlussveranstaltung der X. Weltfestspiele auf dem Marx-Engels-Platz am 5.8.1973 in Berlin

Weltfestspiele der Jugend und Studenten
Berlin, Hauptstadt der DDR, 1973
Rundfunk der DDR 8 26 548
Eterna
VEB Deutsche Schallplatten

235 Vgl. Sonja Ernst: Weltfestspiele 1973. Einführung. Ein Mikrokosmos persönlicher Begegnungen zwischen politischer Inszenierung und Repression. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 16.07.2003. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weltfestspiele-73/65341/einfuehrung> (Zugriff am 05.03.2022).

236 Ebd.; vgl. Maria Schubert: „*We Shall Overcome*“. *Die DDR und die amerikanische Bürgerrechtsbewegung*. Paderborn: Schöningh 2018, S. 381–382.



Abb. 31: Schallplatten-Cover: *Angela Davis spricht den Appell an die Jugend der Welt*, 1973, Eterna.

Stereo

Alle Hersteller- und Urheberrechte vorbehalten. Überspielung, öffentliche Aufführung und Rundfunksendung verboten (KKS, S. 49)

Zwar werden der Inhalt der Tonaufnahme und die Ästhetik des Coverdesigns durch den Druck als Text gänzlich ausgeblendet, die Wirkung, welche diese ‚Abschrift‘ des Covers im Romantext entfaltet, reduziert sich jedoch nicht, sondern wird aufgrund der listenartigen Formatierung potenziert. Darüber hinaus fungieren diese Zeilen als Link aus dem Text heraus und archivieren die Schallplatte als Dokument popkultureller Geschichte.

Die herausragende Bedeutung des Appells für das Festival betont der Text einerseits durch das Statement von „Thos aus Rostock“ („[A]lle [waren] total verliebt in Angela“, KKS, S. 49) und wird andererseits in der Forschungsliteratur bestätigt:

Die Besuche von Davis riefen eine bisher ungekannte gewaltige Euphorie unter der ost-deutschen Jugend hervor. [...] Die Kommunistin war [...] jung, schön und eine emanzipierte, radikale, schwarze Frau. Damit hob sie sich von ihren Vorgängern und von allen bisher propagierten Vorbildern ab [...].²³⁷

237 Schubert: „*We Shall Overcome*“, S. 381.

Im Kontext dieser Hochstimmung eignet sich die Rede des kommunistisch gesinnten Jugend-Idols somit ideal als Propagandainstrument des DDR-Regimes. Um sicherzustellen, dass die Festspiele zur Festigung und zur positiven Darstellung des Kommunismus beitragen, findet bereits Wochen vor Beginn des Weltfestes eine von Erich Honecker überwachte theoretische Vorbereitung der Jugendlichen statt, darüber hinaus mischen sich Mitarbeiter*innen des Ministeriums für Staatssicherheit unter die Massen, um kommunistisches Ideengut zu verteidigen und die Verbreitung staatskritischen Ideenguts zu verhindern.²³⁸ Zwar gelten die Weltfestspiele 1973 als „Antwort und Gegenveranstaltung“ (KKS, S. 48) zu der Olympiade 1972 in Westdeutschland,²³⁹ jedoch zeigt die Betrachtung der rein politisch motivierten Organisation auf, dass lediglich von einer nach außen hin gelungenen Inszenierung gesprochen werden kann. Möglicherweise analog zum Münchner Olympiapark sollen die Weltjugendfestspiele sich ebenfalls architektonisch in Ostberlin manifestieren. So wurde das bis 1950 erbaute Walter-Ulbricht-Stadion 1972 in Stadion der Weltjugend umbenannt und erinnert dadurch bis zu seinem Abriss 1992 an das DDR-Großereignis. Der Entwurf des mit 70.000 Zuschauerplätzen recht großen Stadions stammt von dem Bauhausarchitekten Selman Selmanagić. Es ist darauf ausgelegt, sowohl Sportstätte als auch Massenveranstaltungsort zu sein, denn Orte wie diese gibt es zu diesem Zeitpunkt aufgrund der Zerstörung durch den Zweiten Weltkrieg kaum noch in Berlin.²⁴⁰ Zu der von Nachleger angedeuteten Verarbeitung von Trümmern des Berliner Schlosses im Stadion²⁴¹ lassen sich widersprüchliche Informationen finden, sodass diese Aussage nicht eindeutig belegt werden kann.²⁴² Der Abriss 1992 erfolgt schließlich überstürzt: Berlin, als symbolischer Ort zweier wiedervereinter Welten, rechnet fest mit einer Zusage des IOC, Austragungsort der Olympischen

238 Vgl. Carsten Schröder: Weltfestspiele 1973. Hinter den Kulissen des X. Festivals. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 25.07.2003. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weltfestspiele-73/65346/hinter-den-kulissen-des-x-festivals?p=all> (Zugriff am 22.03.2022).

239 Vgl. hierzu die Analysen der westdeutschen Olympiade 1972 in Kap. 3.1.2.

240 Vgl. Andreas Butter / Ulrich Hartung / Deutscher Werkbund Berlin e. V. (Hrsg.): *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965*. Ausstellungskatalog, Berlin: Jovis 2005, S. 40.

241 Dies vermerkt er auch in AD, S. 120 und in *Ausdeutschen*, S. 94.

242 Vgl. Lothar Heinke: Stadion der Weltjugend. Vor 25 Jahren musste die Arena weichen. In: *Der Tagesspiegel*, 25.06.2017. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/stadion-der-weltjugend-vor-25-jahren-musste-die-arena-weichen/19976742.html> (Zugriff am 05.03.2022); Christoph Richter: Abriss Ostmoderne. In: *Deutsche Welle*, 02.08.2009. <https://www.dw.com/de/abris-ostmoderne/a-4523893-0> (Zugriff am 21.03.2022).

Spiele im Jahr 2000 sein zu dürfen. Die Stadt reißt mehrere Sportstätten in Vorbereitung auf olympische Neubauten ab, so auch das Stadion der Weltjugend. Nach der Absage des Komitees liegt das Areal brach, bis es 2006 als Standort des neuen Bundesnachrichtendienstes ausgewählt wird. Bevor Nachleger im Text auf die Architektur des BND zu sprechen kommt, nimmt er zunächst den Schloßplatz in den Blick.

Berliner Schloss – Palast der Republik – Berliner Schloss

„Will man die Debatte um die Neugestaltung des Berliner Schlossplatzes verstehen, muss man dessen Geschichte kennen.“²⁴³ Diese Geschichte und die wechselnde Bebauung auf dem Schlossplatz vom Hohenzollernpalast zum Palast der Republik und zum heutigen Berliner Schloss als eine sehr langwierige und zwiespältige fasst Nachleger in gewohnter Kürze zusammen.

Bau und Ausbau des Hohenzollernpalastes, symbolische Handlung, Machtbeweis. Die wie beiläufige alliierte Bombardierung [*sic*] des Hohenzollernpalastes als späte Rache am militaristischen Preußen

Die Sache hat Eile: die Sprengung des ausgebombten Hohenzollernpalastes als symbolische Handlung. Die Errichtung eines Volkspalastes anstelle des gesprengten Adelspalastes als symbolische Handlung

Die Sache hat allerhöchste Eile: die Schließung des Volkspalastes nach der eiligen Staatsliquidation, die eilige Entkernung des Volkspalastes, der Abriss des Volkspalastes als symbolische Handlungen (die symbolische Handlung als ultimative Tat). Die Gegenkultur-Bespielung des entkernten Volkspalastes als

der Palast

die Republik

der Palast und seine Republik (KKS, S. 49–50)

Fünffmal innerhalb dieser beiden resümierenden Absätze verwendet der Erzähler das Wort ‚symbolisch‘ und betont durch die Wiederholung die starke ideologische Aufladung des Bauplatzes und damit auch seiner Architekturen. In der einschlägigen Publikation zum Palast der Republik des Historikers Alexander

243 Kathrin Jordan: Vom Hohenzollernschloss zum Volkspalast. Ein kurzer Abriss zur Geschichte des Schlossplatzes. In: Schug (Hrsg.): *Palast der Republik*, S. 20–29, hier S. 20.

Schug wird diese Etikettierung durch Nachleger, die nicht ohne eine Prise Ironie auskommt, bestätigt. Die Frage nach der Bebauung des Schlossplatzes sei eine der

heftigsten Architekturdebatten der jüngsten deutschen Geschichte. Oberflächlich ging es um die Ästhetik der Mitte Berlins. Im Kern spiegelte die Debatte politische Interessen und die Suche nach neuer Identität des wiedervereinigten Deutschland.²⁴⁴

Um diese Symbolträchtigkeit zu illustrieren wird – der Erzählfigur folgend – nun ein kurzer Rückblick in die Entstehungsgeschichte des Schlosses und des urbanen Umfelds vorgenommen.

Die Errichtung des Hohenzollernpalasts beginnt 1451 durch Friedrich II. Zunächst entsteht eine Burg, welche unter den preußischen Königen bis Mitte des 19. Jahrhunderts zum Schloss mit Kuppel ausgestaltet und in der Folge Repräsentationsbau des preußischen Staates wird. Obwohl die zentralen Verwaltungsakte Preußens bald aus dem Schloss ausgelagert werden, verstärkt sich sein *Symbolgehalt als Architektur der Staatsmacht* umso mehr. Erst 1918, mit dem Ende des deutschen Kaiserreichs, verliert das Schloss an machtpolitischer Bedeutsamkeit und wird aufgrund von Bombenangriffen der Alliierten im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt.²⁴⁵ Zwar wäre eine Rekonstruktion des Schlosses möglich, diese Option stand 1950 für die neu gegründete DDR-Regierung jedoch nicht zur Debatte. Der Generalsekretär der SED, Walter Ulbricht, spricht sich hingegen für eine Neugestaltung von Berlins Mitte im Sinne des sozialistischen Städtebaus aus. Um somit Platz für ein monumentales Regierungshochhaus (an gleicher Stelle, wo sich heute Marx-Engels-Forum und Berliner Fernsehturm befinden)²⁴⁶ sowie einen großen Aufmarschplatz anstelle des Schlosses zu schaffen, wird die Sprengung der Schlossruine im August 1950 beschlossen und bereits ab September ausgeführt. „Die Sache hatte Eile“, wie Nachleger treffend konstatiert.

244 Alexander Schug: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Palast der Republik*, S. 7–18, hier S. 7.

245 Vgl. Elke Neumann / Jörg-Uwe Neumann (Hrsg.): *Palast der Republik. Utopie, Inspiration und Politikum*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Rostock. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2019, S. 88–89; Jordan: Vom Hohenzollernschloss zum Volkspalast. Beide Publikationen betonen, wie auch Neumeister, den hohen Symbolgehalt des Berliner Schlosses.

246 Im Jahr 1958 reicht Gerhard Kosel den ersten Entwurf mit Regierungshochhaus ein. Um eine wirkungsvolle Sicht auf den monumentalen Repräsentationsbau auch aus der Nähe zu erreichen, soll bspw. das Nikolaiviertel, der Gründungsort Berlins, geflutet werden („Spree-Seen“). Das Hochhaus soll von einem niedrigen Saalbau umgeben sein, vor dessen Eingang eine 25 Meter hohe Marx-Engels-Skulptur geplant ist. Vgl. Barbara Kündiger: *Fassaden der Macht. Architektur der Herrschenden*. Leipzig: Seemann 2001, S. 83.

Das sozialistische Bauensemble in der historischen Stadtmitte Berlins soll die „symbolische Mitte des sozialistischen Staates“²⁴⁷ verkörpern. Die *Symbolizität der Sprengung* lag aus DDR-Perspektive darin, das Schloss als sichtbares Machtüberbleibsel des preußischen Militarismus und des Kaiserreichs zu beseitigen, um „radikal den Weg zur eigenen Repräsentation“²⁴⁸ freizumachen. Im ersten Schritt erfolgt 1951 eine Umbenennung des ehemaligen Schlossplatzes in Marx-Engels-Platz und eine Einweihung mit Großdemonstration der dort aus Schlosstrümmern errichteten Ehrentribüne der Partei.²⁴⁹ Zur Verwirklichung des Regierungshochhauses kommt es nicht, auch nachfolgende Entwürfe und Termine zum Baubeginn des sogenannten ‚Zentralen Gebäudes‘ mit repräsentativer Höhendominante werden nicht realisiert. Erst der Machtwechsel in der Parteispitze 1971 mit Erich Honecker als Erstem Sekretär der SED bringt wieder Dynamik in das festgefahrene Projekt um die Gestaltung der Mitte Berlins. Da alle zentralen Parteiorgane inzwischen in anderen Gebäuden untergebracht sind, gibt es für den Bau eines überdimensionierten Regierungshochhauses keine Notwendigkeit mehr. Man fokussiert sich nun auf eine Architektur, die von gesellschaftlichem Nutzen sein und Kultur- wie Freizeitangeboten einen Raum geben soll.

Der in diesem Zuge entworfene Palast der Republik stellt zwar vordergründig die Volksbelange in den Mittelpunkt, ist aber in gleichem Maße politisch motiviert. Einerseits strebte die DDR danach, dem entstehenden Westberliner Internationalen Congress Centrum möglichst zeitnah ein Ostberliner Gegenüber zu schaffen, andererseits steht hinter dem Projekt der „Inszenierungswille eines neuen Mannes an der Partei[spitze]“.²⁵⁰ Ebenso wie die Sprengung des Berliner Schlosses eine *symbolische* ist, so *symbolisch* ist infolgedessen der Bau des Palastes der Republik für die Politik und die Bevölkerung der DDR. Bis zum Ende seiner Nutzung 1990, bevor er offiziell aufgrund der hohen Asbestbelastung geschlossen werden muss, gilt der Palast als beliebtester – und daher stets hoch frequentierter – kultureller Anlaufpunkt der Bevölkerung.²⁵¹

Die Schließung am 19. September 1990 erfolgt tatsächlich so ‚eilig‘, wie in *Könnte Köln sein* notiert, aber erst 1998 beginnt die Astbestsanierung. Das bis

247 Jordan: Vom Hohenzollernschloss zum Volkspalast, S. 23.

248 Kündiger: *Fassaden der Macht*, S. 82.

249 Vgl. Arndt Cobbers: *Abgerissen! Verschwundene Bauwerke in Berlin*. Berlin: Jaron 2015, S. 36; vgl. Björn Skor: Der Palast der Republik als politischer Ort. In: Schug (Hrsg.): *Palast der Republik*, S. 30–39, hier S. 31.

250 Kündiger: *Fassaden der Macht*, S. 89.

251 Vgl. Kneisler: Die ‚erträumte DDR‘, S. 40–53.

auf den Rohbau abgetragene Gebäude wird in den Jahren 2004/2005 erneut zum kulturellen Schauplatz: Der Verein ZWISCHEN PALAST NUTZUNG e. V.²⁵² kann nach viel Gegenwind vonseiten der Politik und des Bundes ein zeitlich begrenztes Nutzungskonzept durchsetzen und gibt somit zahlreichen Künstlern die Gelegenheit, den dezent für die Veranstaltungen umgebauten Rohbau zu bespielen. Die Motive des Fördervereins liegen laut eigener Aussage unter anderem darin, die Zwischennutzung als „Chance“ für einen

bewußt[en] Abschied zu nehmen von einem Gebäude, das wie kein anderes für die DDR-Gesellschaft von zentraler Bedeutung war und dessen unvermeidbare Asbestsanierung von vielen als *symbolischer* Akt eines kalten Abrisses angesehen wurde.²⁵³

Zudem soll durch die Bespielung „eine kritische und innovativ-experimentelle Auseinandersetzung mit Geschichte, Gegenwart und Zukunft des Ortes“²⁵⁴ geführt werden. Nach dem Ende dieses Projekts folgt im Jahr 2006 schließlich der endgültige Rückbau bzw. der Abriss des Palastes der Republik.

Diesen Abriss imitiert der Text an der Oberfläche: Ein Satz endet abrupt und wird zu einer Art ‚Satz-Ruine‘ mit offenem Ende. Diese Unterbrechung liest sich als narrativer Sprung aus der erzählten Gegenwart zurück in die DDR-Zeit, denn nach zwei Leerzeilen erfolgt eine detaillierte Beschreibung des sich in Betrieb befindlichen Kulturpalastes.

Der Palast
die Republik
der Palast und seine Republik

Hammer, Zirkel, Ährenkranz (KKS, S. 50)

Mit der Verwendung des Possessivpronomens in der Formulierung „der Palast und *seine* Republik“ (KKS, S. 50, Herv. A. M.) verweist der Text auf jene emotionale Verbindung zwischen der Architektur und der DDR-Bevölkerung, von

252 Als treibende Kraft stand das europäische Forschungsprojekt *urban catalyst* (2001–2003) hinter der Idee, das in fünf europäischen Städten Konzepte für Zwischennutzungen in der Stadtentwicklung untersuchte. Vgl. Philipp Oswald / Klaus Overmeyer / Philipp Misselwitz (Hrsg.): *Urban catalyst. Mit Zwischennutzungen Stadt entwickeln*. Berlin: DOM 2013.

253 Chance. In: *Zwischenpalastnutzung.de*, o. D. http://zwischenpalastnutzung.de/sites/zpn_new/chance.html (Zugriff am 22.03.2022) (Herv. A. M.).

254 Ebd.

welcher in der Sekundärliteratur vielfach die Rede ist,²⁵⁵ und es ist zugleich eine Anspielung auf den Titel der Publikation *Ein Palast und seine Republik. Ort – Architektur – Programm* von Julia M. Novak und Thomas Beutelschmidt.²⁵⁶ Auf dem Cover ist unter anderem eine der Kult-Ray-Ban-Fliegerbrille ähnelnde Sonnenbrille abgebildet, in deren Gläsern sich der Palast der Republik spiegelt.²⁵⁷ (Abb. 32) Diese ästhetische Analogie zwischen verspiegelter Sonnenbrille und verspiegelter Fensterfront des Palastes greift auch Nachleger in seiner Beschreibung des Gebäudes auf: „getönte Glasfassade, ganz Ray-Ban-Brille, durch die man zwar hinaus-, in die man aber nicht hineinschauen konnte – Modell goldbraun-verspiegelt“ (KKS, S. 50).

Die optische Herausstellung des großen, auf der Außenfassade angebrachten Staatswappens der DDR im Text („Hammer, Zirkel, Ährenkranz“) und die Bezeichnung des Palastes der Republik als „symbolische[s] Zentrum des DDR-Staates“ (KKS, S. 50) betonen unmissverständlich die politische Funktion der Architektur, obwohl staatliche Veranstaltungen – wie auch in der Sekundärliteratur nachzulesen ist – nur einen Bruchteil des ansonsten kulturellen Palast-Programms ausmachen. Aus zwei verschiedenen Zeitungsartikeln sind die sich unmittelbar anschließenden Absätze des Romantextes montiert, die insbesondere die Erinnerungen von Klaus Wons, dem ehemaligen Leiter des Jugendclubs und Programmdirektors des Palastes, wiedergeben. Stark angelehnt an Marcus Jauers *SZ*-Artikel „Berlin entscheidet über den Palast der Republik: Eine Ruine für alle Träume“²⁵⁸ wird eine subjektive, mit ‚Insiderwissen‘

255 Vgl. Kneisler: Die ‚erträumte DDR‘, S. 40–53.

256 Thomas Beutelschmidt / Julia M. Novak: *Ein Palast und seine Republik. Ort – Architektur – Programm*. Berlin: Bauwesen 2001.

257 1974 wird das Kultmodell der Ray-Ban-Fliegerbrille neu aufgelegt und zum modischen Accessoire der Jugendkultur. Vgl. Susanne Buck: *Der geschärfte Blick. Zur Geschichte der Brille und ihrer Verwendung in Deutschland seit 1850*. Dissertation, Universität Marburg 2002. <https://doi.org/10.17192/z2002.0109> (Zugriff am 05.03.2022), S. 82; Theo Parrish: „Love is war for miles.“ Zur Ästhetik der Techno- und House-Szene. In: Ronald Hitzler (Hrsg.): *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 291–308, hier S. 301.

258 Marcus Jauer: Berlin entscheidet über den Palast der Republik: Eine Ruine für alle Träume. In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.01.2006. <https://www.sueddeutsche.de/politik/berlin-entscheidet-ueber-den-palast-der-republik-eine-ruine-fuer-alle-traeume-1.883149-0> (Zugriff am 17.03.2022). Von KKS S. 51 (Mitte) bis S. 52 (Mitte) besitzen alle Absätze zum Großteil den gleichen Wortlaut wie Jauers Artikel, lediglich auf den letzten Absatz auf S. 50 trifft dies nicht zu. Anmerkung zum Publikationsjahr des *SZ*-Artikels: Öffnet man den Link zum Zeitungsartikel, wird das Veröffentlichungsjahr 2010 neben dem Titel vermerkt. Am Ende des Artikels ist das Jahr 2006 angegeben und damit vermutlich die erstmalige Veröffentlichung des Textes. Da KKS 2008 publiziert wurde, erscheint dieser Hinweis essenziell, um den Rückgriff Neumeisters auf den *SZ*-Artikel im Jahr 2006 zu belegen.

Ein Palast und seine Republik

Ort – Architektur – Programm

Hg.: Thomas Beutelschmidt/Julia M. Novak



 Verlag
Bauwesen

Abb.32: Buchcover: Beutelschmidt / Novak: *Ein Palast und seine Republik*, mit Fliegerbrille nach Ray-Ban-Vorbild.

angereicherte Innenansicht des Palastes geschildert, die sich von neutralen, architektonischen Deskriptionen abhebt. Die Detailverliebtheit der Beschreibungen, wie diejenige der Blumendekoration und der olfaktorischen Eindrücke, verleiht der gesamten Textpassage einen nostalgischen Anstrich.

In sieben Meter hohen Stockwerken kommt die legendäre Deckenlampenpracht eindrücklich zur Geltung. Sitzcken aus rotem Leder. Blumenrabatten, alle drei Monate umgestaltet – es roch nach Flieder und Krokus (KKS, S. 51)

Im Anschluss beschreibt Nachleger mit Jauers bzw. Wons Worten den Tag der Schließung des Volkspalastes aufgrund der gesundheitsschädlichen Asbestbelastung und nimmt sogleich wieder Bezug auf die große Symbolik, die mit dem scheinbar medizinisch begründeten Entscheid der Schließung einhergeht.

Bei vielen anderen, symbolisch weniger besetzten Regierungsgebäuden sei eine Umnutzung durchaus möglich gewesen. Klaus Wons ist sich sicher: keiner der ehemaligen Palast-Mitarbeiter sei je an Asbestose gestorben

wir unterscheiden:

- a. die tatsächliche Giftigkeit eines Gebäudes
- b. die symbolische Giftigkeit eines Gebäudes (KKS, S. 51)

Obwohl Nachleger hier keine Partei für oder gegen die Erhaltung des Palastes ergreift, stellt er dennoch die zentrale und hoch sensible Debatte um dessen Schließung aufgrund der gravierenden Asbestbelastung zur Disposition. Die Kategorien a. und b. resultieren, so lässt sich aus der analogen Wortwahl ableiten, aus dem *SZ*-Magazin-Artikel „Asbest“ von Andreas Bernard, welcher die ideologische Komponente von Asbestdiagnosen beleuchtet:

Asbestdiagnosen werden eingesetzt, um die Giftigkeit eines Gebäudes auch in symbolischer Hinsicht zu untermauern. [...] Zudem ist der Verdacht berechtigt, dass in Zeiten nach einem politischen Umbruch die Architektur der überkommenen Regierungsform durch das Asbestargument gewissermaßen pathologisiert wird.²⁵⁹

Die große Diskrepanz im Diskurs zwischen der Betonung der Gesundheitsgefährdung einerseits und der Verharmlosung oder gar Leugnung der Belastung andererseits indizierte bereits, dass keine zufriedenstellende Lösung für beide Seiten gefunden werden konnte. Somit folgt nach der Asbestsanierung bekanntermaßen ein jahrelanger Leerstand, die Zwischennutzung, der Abriss und während dieser gesamten Zeitspanne eine Diskussion um die Zukunft des Areals. Zum Abschluss der Passage erwähnt Nachleger schließlich die ‚Opposition der Palastfreunde‘, die in der medialen Debatte um die Zukunft der Mitte Berlins primär von Wilhelm von Boddien repräsentiert wird, dem Vorsitzenden des Fördervereins für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses. Dieser setzt sich

259 Andreas Bernard: Asbest. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 09.05.2006. <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/das-prinzip/asbest-73207> (Zugriff am 05.03.2022).



Abb. 33: Berliner Stadtschloss-Simulation und Palast der Republik, 1993.

für eine Simulation der historischen Schlossfassade ein, die 1993 und 1994 realisiert wird und im Jahr 2002 maßgeblich zum Bauentscheid für den Hohenzollernpalast beiträgt. Die maßstabsgetreue 3D-Simulation besteht aus einem Raumgerüst an welchem ‚Tapetenstreifen‘ mit der handgemalten Schlossfassade befestigt werden.²⁶⁰ (Abb. 33) Die Wirkung des wiederaufgebauten Schlosses war somit physisch erfahrbar.²⁶¹

Schlossplatz mit Schloss oder Schlossplatz mit Palast oder eine andere Lösung? Am Ende der Textpassage bezieht Erich Nachleger schließlich doch Stellung dazu und übt deutliche Kritik an der starken Eingrenzung architektonischer Spielräume und dem scheinbaren Unwillen zu Innovationen.

Als ob die Schlossimitation die einzige Alternative zum Palast der Republik wäre? Nicht, dass der Volkspalast ein besonders gelungenes Bauwerk gewesen wäre, aber der Hohenzollernpalast war es eben auch nicht. Nicht, dass ich ernsthaft für die Sprengung des Hohenzollernpalasts gewesen wäre, aber jetzt, da er weg ist, kann man sich auch

260 Die knapp 10.000 m² große Malerei wurde unter der Leitung der Großbildkünstlerin Catherine Feff mit weiteren 50 Künstler*innen aus Paris angefertigt. Vgl. Die Schloss-Simulation 1993 / 1994. In: *Förderverein Berliner Schloss e. V.*, o. D. <https://berliner-schloss.de/das-historische-schloss/die-schloss-simulation-1993-1994/> (Zugriff am 05.03.2022).

261 Vgl. Rainer Haubrich: *Das neue Berliner Schloss. Von der Hohenzollernresidenz zum Humboldt-Forum*. Berlin: Nicolai 2012, S. 50.

was anderes an seiner Stelle vorstellen. Warum nicht einen [*sic*] guten jungen, möglichst unter 80-jährigen, von mir aus philippinischen Architekten einen radikal modernen Neubau in Bestlage zutrauen? This is Berlin, this is Deutschland – kein Gramm Mut zu wirklich Neuem (KKS, S. 52)

Den Wiederaufbau des Schlosses bezeichnet der Erzähler hier als ‚Imitation‘, als ‚Nachahmung‘ und kreiert somit eine Hierarchie zwischen alt und neu, Original und Kopie. Das Neue Berliner Schloss holt zwar die barocke Fassade ins Stadtbild zurück, ist aber dennoch ein gänzlich neues Bauwerk. Wo 2008, im Jahr der Veröffentlichung von *Könnte Köln sein*, gerade die Demontage des Palastes der Republik abgeschlossen wird, entsteht von 2013 bis 2020 das neue Berliner Schloss. Aufgrund alter Aufzeichnungen und neuester Computertechnik ist eine detailgetreue Rekonstruktion der barocken Schlossfassaden tatsächlich möglich.²⁶² Der italienische, bis dato recht unbekannte Architekt Franco Stella kombiniert das ursprüngliche Erscheinungsbild mit einer modernen Fassade an der Ostseite des Schlosses, in welchem sich das Humboldt Forum befindet, ein „ganz neuartiges Kunst- und Kulturerfahrungszentrum“²⁶³ der afrikanischen, australischen, amerikanischen, asiatischen und ozeanischen Künste und Kulturen. Dass ein Forum der nicht-westlichen Welt mitten in Berlin letztlich von einem westlichen Architekten realisiert wird, wirft bei Erich Nachleger Fragen auf, weshalb er ins Blaue hinein – aber mit einem Funken Ernst – einen nicht-europäischen, einen philippinischen Architekten für das Projekt vorschlägt. Das formelhafte „[t]his is Berlin, this is Deutschland“ attribuiert nicht nur der Hauptstadt, sondern sogleich der gesamten Bundesrepublik eine symptomatische Zurückhaltung, die als abschließende Bemerkung zur Passage des Schlossplatzes eine gewisse Resignation des Erzählers ausdrückt: Dort, wo an einem historischen, *symbolträchtigen* Ort die Möglichkeit besteht, etwas gänzlich Neues zu schaffen, entsteht ein Kompromiss, nämlich eine alte Fassade mit neuem Innenleben.

In der gesamten Ostberlin-Passage taucht die Bezeichnung „Berlin, Hauptstadt der DDR“ fünf Mal auf. Mit der Etablierung dieser Bezeichnung versucht die DDR ihre „Wunschvorstellung“, eine von Westberlin separierte politische Einheit zu sein, „sprachpolitisch zu untermauern“.²⁶⁴ Die häufige Wiederholung dieses stark ideologisch aufgeladenen Terminus in *Könnte Köln sein* überbetont

262 Vgl. Haubrich: *Das neue Berliner Schloss*, S. 97–106.

263 Ebd., S. 6.

264 Stefanie Eisenhuth / Martin Sabrow: „West-Berlin“. Eine historiographische Herausforderung. In: *Zeithistorische Forschungen*, 02.12.2014. <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1488> (Zugriff am 05.03.2022), S. 170.

denselben und führt ihn somit ad absurdum, insbesondere, da die Proklamation von Berlin als Hauptstadt der DDR bekanntermaßen mit dem Mauerfall obsolet wird. Die Fokussierung auf die DDR-Bezeichnung Berlins löst sich erst auf, als der Text einen Zeitsprung in die erzählte Gegenwart vollzieht, in welcher Berlin wieder geeint ist: „Greater Bundesrepublik / Berlin, Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland“ (KKS, S. 52). Diese zeitliche Verortung eröffnet zugleich die Überleitung zur Architektur der Zentrale des Bundesnachrichtendienstes (BND).

Zentrale des Bundesnachrichtendienstes

was ist aus der Weltjugend eigentlich geworden?

was ist aus dem Stadion der Weltjugend eigentlich geworden?

was ist aus der Weltjugend und ihrem Stadion eigentlich geworden? (KKS, S. 52)

Während die Frage nach dem Verbleib der Weltjugend in der vorangegangenen Variation mutmaßlich eine rhetorische ist, beantwortet der Text die zweite Frage nach dem Verbleib des Stadions selbst. Das Stadion ist abgerissen, aber was passiert nun mit den Überresten, mit dem Sprengschutt? Nachleger mutmaßt: So wie der Sprengschutt des Schlosses vermutlich für den Aufbau des Stadions verwandt wurde,²⁶⁵ so soll dieser symbolisch ‚recycelt‘ werden, nämlich entweder für den Wiederaufbau des Schlosses oder aber für den Bau der Geheimdienstzentrale, die nun auf dem Platz des ehemaligen Stadions errichtet werden soll. Auch ohne diese symbolische Aktion bleiben die Geschichte von Schloss, Stadion und BND-Zentrale ineinander verwoben.

Bevor der Erzähler die Planungen für den Bau der neuen Geheimdienstzentrale beschreibt, rückt er den zu diesem Zeitpunkt aktuellen Standort des Bundesnachrichtendienstes in den Fokus, das südlich von München gelegene Pullach:

Baulandfreimachung, freie Fahrt für den Geheimdienst: Umzug des Bundesnachrichtendienstes vom oberbayerischen Pullach auf das Gelände des abgeräumten Stadions. Frage an die Berliner: Was soll aus dem fernen Pullach eigentlich werden? Was soll aus Roderich Ficks Reichssiedlung Rudolf Heß werden? Was soll aus dem Bormannhaus werden? Was soll aus den Bunkern des Ausweich-Führerhauptquartiers auf dem linken Isarhochufer werden, wenn der BND das ganze Gelände dort aufgibt? (KKS, S. 52–53)

Bis zum Umzug des Bundesnachrichtendienstes nach Berlin zwischen 2014 und 2019 ist der abgeschottete Gebäudekomplex in Pullach südlich von München

265 Vgl. dazu den Abschnitt zum Stadion der Weltjugend in diesem Kapitel.

sein Hauptsitz. Die Antwort auf Nachlegers Frage, was aus der ehemaligen BND-Liegenschaft nach dem Umzug nun werden solle, ist mittlerweile gegeben: Der Bundesnachrichtendienst nutzt das unter Denkmalschutz stehende Areal weiterhin als „Zentrum Technische Aufklärung“, um „Informationen über das Ausland zu sammeln und auszuwerten, sofern diese für die Bundesregierung von außen- und sicherheitspolitischer Bedeutung sind“.²⁶⁶ Genauer betrachtet fragt Nachleger nicht ausschließlich nach der Nutzung der ehemaligen BND-Liegenschaft. Er ‚schichtet‘, wie bereits an zahlreichen anderen Textstellen, mehrere Zeit- und damit auch Bedeutungsebenen übereinander, indem er die Pullacher BND-Gebäude dezidiert bei ihren ursprünglichen Bezeichnungen benennt: Roderich Ficks Reichssiedlung Rudolf Heß, Bormannhaus, Bunker des Ausweich-Führerhauptquartiers. Damit befördert er gezielt den nationalsozialistischen Ursprung dieser Anlage zutage.

1936 wird das Gelände als Mustersiedlung für Hitlers Spitzenfunktionäre (unter anderem Martin Bormann und Hitlers sogenannten Stellvertreter Rudolf Heß) geplant. Unter dem Vorbild von Goethes Gartenhaus – als „völkischer Kontrapunkt des verhassten Bauhausstils [...] und als Ideal des ‚deutschen Heims‘“²⁶⁷ – entwirft der Architekt Roderich Fick die Reichssiedlung Rudolf Heß, später auch Siedlung Sonnenwinkel genannt. Das Herzstück der Siedlung bildet die Bormann-Villa, die als zentraler Besprechungsort auch repräsentative Zwecke erfüllt. Sind die Fassaden schlicht gestaltet, so stechen die Innarchitektur, das Inventar und die Gartenanlage durch ihre luxuriöse und aufwendige Inszenierung umso mehr hervor.²⁶⁸ Unterirdisch werden mehrere moderne und außerordentlich massive Bunkersysteme errichtet. Bis an den dazugehörigen „Führerbunker“ Hagen werden Gleise verlegt, sodass die Führersonderzüge bis an den Bunkereingang vorfahren können.²⁶⁹ Hagen ist bis heute erhalten und beherbergt einen Schießstand, den der BND noch immer zur Schießausbildung nutzt.²⁷⁰

Die folgenden sechs Textblöcke im Roman beschreiben in Kurzform zentrale Eckpunkte des Architekturwettbewerbs für die neue Zentrale in Berlin. Eine einführende Kategorisierung der Inhalte als „Mitschrift, Bericht“ (KKS, S. 53)

266 Unsere Standorte. In: *Bundesnachrichtendienst*, o. D. https://www.bnd.bund.de/DE/Der_BND/Standorte/standorte_node.html (Zugriff am 05.03.2022).

267 Susanne Meinel / Bodo Hechelhammer: *Geheimobjekt Pullach. Von der NS-Mustersiedlung zur Zentrale des BND*. Berlin: Links 2014, S. 32.

268 Vgl. ebd., S. 34–35.

269 Ebd., S. 44.

270 Vgl. ebd., S. 187.

legt die Herkunft der Projektdetails von einer Art Protokoll nahe, kann aber nicht nachgewiesen werden. Hingegen lassen sich in zahlreichen Pressemitteilungen, die vor und nach der Realisierung der BND-Zentrale (und damit auch vor und nach der Publikation von *Könnte Köln sein*) erschienen sind, ähnliche Formulierungen, Einschätzungen und Zahlen wie in Nachlegers Kompilation nachverfolgen.²⁷¹

Zunächst legt die Erzählfigur den Fokus der Beschreibungen auf die dreiköpfige Jury und die Vorauswahl von sechs Architekturoffizbüros.²⁷² Ironisch ist im Text die paradoxe Tatsache kommentiert, dass der BND sich offiziell als „Informationsdienstleister“ bezeichnet, den Siegerentwurf aber zunächst geheim hält. Dem Leser werden somit die Diskrepanzen zwischen öffentlicher Darstellung und tatsächlicher Durchführung des Bundesbaus Stück für Stück vor Augen geführt. So verlangt die „Vorgabe“ des Wettbewerbs, die Fassade solle einer „normalen Blockrandbebauung“ ähneln, im „prämierten Entwurf“ fällt konträr dazu jedoch die Zuschreibung „monumental“ und: „die Architekten selbst geben das Stichwort Burg“ (KKS, S. 53). Der Vergleich mit einer Burg sollte jedoch ursprünglich vermieden werden.²⁷³ In den Artikeln über die BND-Zentrale findet sich wiederholt die Herausstellung der „noble[n] Distanz“ des Baus zur Straße, der strengen, aber durchaus positiv bewerteten Symmetrie (die sich einerseits im Grundriss, andererseits in der Reihung der 14.000 schmalen Fenster widerspiegelt) und die gekonnte Eingliederung des großen Baus in den urbanen Kontext.²⁷⁴ Ebenso häufig werden dieselben architektonischen Merkmale in der Presse negativ wahrgenommen, insbesondere vor dem Hintergrund des versteckten ehemaligen Standortes in Pullach: Diesem wird die „geradezu hysterische Sichtbarwerdung des BND in seiner geballten Massivität wie eine Art politisch-architektonischer Exorzismus“²⁷⁵ gegenübergestellt. Die Fenster

271 Vgl. die folgenden drei Texte, deren Vokabular der Baukörperbeschreibung in KKS auffallend ähnelt: Dubrau: *Architekturführer Berlin-Mitte*, S. 186–187; Noble Distanz zur Stadt. Wettbewerb für Neubau des BND in Berlin (vor-) entschieden. In: *BauNetz*, 04.01.2005. https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Wettbewerb_fuer_Nebau_des_BND_in_Berlin_vor_entschieden_18923.html (Zugriff am 05.03.2022); Eine feste Burg, Pläne für BND-Neubau in Berlin veröffentlicht. In: *BauNetz*, 08.02.2005. https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Plaene_fuer_BND-Neubau_in_Berlin_veroeffentlicht_19269.html (Zugriff am 05.03.2022).

272 Die Informationen des literarischen Textes stimmen mit den realen Wettbewerbsgegebenheiten überein. Vgl. Noble Distanz zur Stadt.

273 Vgl. Eine feste Burg.

274 Vgl. ebd.

275 Niklas Maak: Kämpfen gegen das Unsichtbare. In: *FAZ.NET*, 26.04.2014. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kaempfen-gegen-das-unsichtbare-die-architektur-der-neuen-bnd-zentrale-12911768-p3.html> (Zugriff am 21.03.2022).

erinnern die Kritiker durch ihre Form, Anordnung und Symmetrie an „Schießscharten“²⁷⁶ (Abb. 34) und im Grundriss soll ein „stilisiertes Hakenkreuz“ eingearbeitet sein (KKS, S. 54). (Abb. 35) Hier positioniert sich der Erzähler eindeutig und entkräftet diese ‚Feststellung‘ mokant als ‚Unterstellung‘, indem er den „Entlastungszeuge[n] Kippenberger, Martin“ auf den Plan ruft (KKS, S. 54). Das im Text als Link gesetzte Gemälde dieses deutschen Künstlers mit dem persiflierenden Namen *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken* (1984) besteht aus unregelmäßigen, ineinander verschobenen Balken, die ausschließlich aufgrund des Titels die Assoziation an ein demontiertes Hakenkreuz hervorrufen. (Abb. 36) Ganz im Sinne von Neumeisters Poetik wird auf diese Weise die Aufmerksamkeit des Rezipienten geschärft und mit dieser gespielt.

Treffender als die Verknüpfungen der Kritiker erscheint Erich Nachleger offenbar folgender Vergleich: „zu Carl: Smells like Reichsluftfahrtministerium, sieht aus wie eine krude Mischung aus Reichsluftfahrtministerium und Pentagon“ (KKS, S. 54). Das Reichsluftfahrtministerium trägt heute den Namen Detlev Rohwedder-Haus und ist der Dienstsitz des Bundesfinanzministeriums. Dass Nachleger hier auf die ehemalige Funktion des Gebäudes zur NS-Zeit zurückgreift und nicht auf die aktuelle, zeigt erneut seine Absicht, die gegenwärtigen Fassaden zu durchdringen und auf vergangene bzw. aus dem gesellschaftlichen Gedächtnis verlassende Realitäten hinzuweisen. Oder legt er eine Analogie nahe zwischen alter BND-Zentrale mit braunen Wurzeln in Pullach und neuer BND-Zentrale, inspiriert durch braune Architektur? Eine gewisse Ähnlichkeit von BND-Zentrale und Reichsluftfahrtministerium bzw. Bundesfinanzministerium im Grundriss und in der Anordnung der Fenster ist in jedem Fall nachvollziehbar. (Abb. 35 & 37) Der Vergleich mit dem Pentagon basiert offenbar lediglich auf der großen Anzahl der Fenster.

276 Nikolaus Bernau: Architektur der BND-Zentrale in Berlin: Monoton und geisttötend. In: *Berliner Zeitung*, 08.02.2019. <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/architektur-der-bnd-zentrale-in-berlin-monoton-und-geisttoetend-li.17188> (Zugriff am 05.03.2022); Gerhard Matzig: Der gebaute Unfall. In: *Süddeutsche Zeitung*, 08.02.2019. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/bundesnachrichtendienst-zentrale-berlin-architektur-1.4322308> (Zugriff am 21.03.2022).



Abb. 34: Die fensterreiche Fassade der BND-Zentrale, Berlin, 2019.



Abb. 35: Luftaufnahme der BND-Zentrale, Berlin, 14.11.2012.



Abb. 36
Martin Kippenberger:
*Ich kann beim besten
Willen kein Hakenkreuz
entdecken*, 1984, Öl und
Silikon auf Leinwand,
160 x 133 cm, Galerie
Gisela Capitan, Köln.



Abb. 37: Luftaufnahme des heutigen Bundesfinanzministeriums (ehemals Reichsluftfahrtministerium), Berlin, 2011.

Henselmann

Berlin, die Stadt

Berlin, die Hauptstadt

Berlin, das Haus

Inschrift, Haus Berlin am Straußberger [*sic*] Platz:

Als wir aber dann beschlossen, endlich unsrer Kraft zu trauen und ein schönes Leben aufzubauen, haben Kampf und Müh uns nicht verdrossen (KKS, S. 54)

Mit dieser Aufschlüsselung der unterschiedlichen Wortbedeutungen von ‚Berlin‘ beginnt ein neuer Themenabschnitt innerhalb der Textpassage, welcher optisch aufgrund der gleichbleibenden Textabstände auf der Buchseite zunächst unauffällig bleibt. Auf den folgenden Romanseiten wird inhaltlich die DDR-Architektur in Verbindung mit dem damaligen Chefarchitekten Hermann Henselmann in den Blick genommen, ebenso wie Elemente der in den 1950er Jahren geplanten sozialistischen Prachtstraße. Beginnend am Brandenburger Tor sollte die Prachtstraße durch die historische Mitte Berlins verlaufen, über den Alexanderplatz, dann in die Karl-Marx-Allee (ehem. Stinallee) abknicken und am Frankfurter Tor enden.²⁷⁷ Nachleger nimmt in diesem Kontext Bezug auf die Bauensembles Fernsehturm, Strausberger Platz (Haus Berlin) und den Platz der Vereinten Nationen, die alle primär von Henselmann stammen und sich in die Architekturgeschichte Berlins einschreiben.

Über das Polyssem Berlin fokussiert Nachleger zunächst die (Haupt-)Stadt, anschließend das gleichnamige Haus am Strausberger Platz von Hermann Henselmann. Gemeinsam mit seinem ‚Zwilling‘ auf der gegenüberliegenden Straßenseite, dem Haus des Kindes, bilden die turmartigen Gebäude ein Tor zur Stadtmitte Berlins an der Karl-Marx-Allee. Einerseits stechen diese beiden Gebäude durch ihre Höhe (14 Geschosse) und die gestaffelte Form heraus, andererseits heben sie sich durch ihre Fertigbauweise aus Betonteilen von der restlichen Bebauung ab. Henselmann nimmt zwar selbst nicht am Architekturwettbewerb für die Gestaltung des Platzes und die Karl-Marx-Allee teil, plant aber dennoch maßgeblich an der Entstehung der ersten sozialistischen Prachtstraße mit, gilt sein Hochhaus an der Weberwiese (1951) doch als architektonisches Leitbild für

²⁷⁷ Vgl. Manuel Cuadra: Berlin Karl-Marx-Allee. Eine Einführung. In: Manuel Cuadra / Rolf Toyka (Hrsg.): *Berlin Karl-Marx-Allee. Hintergründe ihrer Entstehung, Probleme, Visionen*. Hamburg: Junius 1997, S. 8–21, hier S. 12–13.

die geplante Gesamtgestaltung im Stil des Sozialistischen Realismus.²⁷⁸ Diesem Baustil liegt eine strenge Konzeption zugrunde, die Henselmann als „Methode“ bezeichnet. Die Architektur des Strausberger Platzes kombiniert diese Methode mit der Idee, durch die bauliche Gestaltung „den Glauben an die eigene Kraft“ des Volkes zu stärken und „den Willen zum Handeln“ zu wecken.²⁷⁹ In einer Kombination aus Turm und Tor sieht Henselmann diese Botschaften symbolisch am adäquatesten umgesetzt,²⁸⁰ die „bewegte Silhouette“²⁸¹ beider Häuser soll diese rasch im Gedächtnis des Volkes verankern. Die „Inscription“ (KKS, S. 54) am Haus Berlin, ein von Henselmann selbst in Auftrag gegebenes Zitat Bertolt Brechts,²⁸² dient als optische Verstärkung der Architektursymbolik.²⁸³ Aufgrund der engen architektonischen Vorgaben vonseiten der DDR-Regierung und ihrer Entscheidungsgewalt über das Baugeschehen bleibt eine Großzahl der in dieser Periode entstandenen Entwürfe ungebaut. Auch Henselmann in seiner Position als Chefarchitekt macht sich keinen Namen aufgrund einer besonders regen Bautätigkeit. Diejenigen Entwürfe jedoch, die tatsächlich umgesetzt werden, gestaltet Henselmann in ihrer Form so markant und einprägsam, dass sie in Fachkreisen wie unter Laien schnell an Popularität gewinnen.²⁸⁴ So auch die Gestaltung des heutigen Platzes der Vereinten Nationen, der bis 1950 Landsberger Platz und bis 1992 Leninplatz heißt. Der Erzähler, zuvor am Strausberger Platz, befindet sich nun im nahegelegenen Volkspark Friedrichshain auf den genannten Bunkerbergen, um von dort das Bauensemble am Platz der Vereinten Nationen zu betrachten.

Kleiner Bunkerberg

Großer Bunkerberg

Großer Bunkerberg mit Blick auf den Leninplatz

278 Vgl. Dominik Schendel: Hochhaus an der Weberwiese. In: Ders. (Hrsg.): *Architekturführer Berlin*, S. 212.

279 Hermann Henselmann: Sozialistischer Realismus und architektonische Gestalt. Der Strausberger Platz und die Karl-Marx-Allee Ost [1952]. In: Cuadra / Toyka (Hrsg.): *Berlin Karl-Marx-Allee*, S. 44–53, hier S. 44.

280 Vgl. ebd.

281 Vgl. ebd., S. 47.

282 Vgl. Katharina Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 54.

283 Weiterführend zu der Bekanntschaft von Henselmann und dem architekturinteressierten bauhaus-kritischen Brecht: Thilo Hilpert: *Century of Modernity. Architektur und Städtebau Essays und Texte*. Wiesbaden: Springer 2015, S. 227–245; vgl. Hermann Henselmann: Brecht und die Stadt [1952]. In: *Die Weltbühne*, 68/1973, S. 1225–1227.

284 Vgl. Sylvia Claus: Zwischen Modernismus und Historismus. Zu Henselmanns Architekturästhetik. In: Flierl (Hrsg.): *Der Architekt, die Macht und die Baukunst*, S. 151–172, hier S. 152.

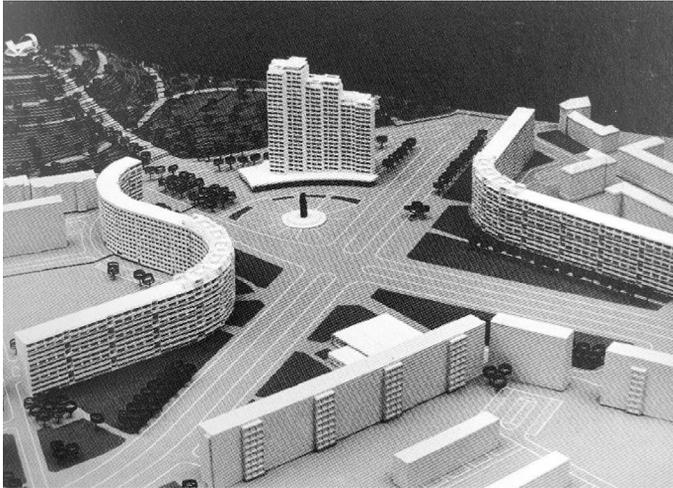


Abb. 38: Modellansicht des ehemaligen Leninplatzes mit Hochhausensemble und Leninstatue im Zentrum.

Abb.: Lenindenkmal in rotem, ukrainischem Granit

Henselmann-Großbauten, die Bumerang und Schlange heißen. Zu beweisen war, auch Typenbauten sind zu individuellen Ausdrucksformen fähig. Zu beweisen war, auch Fertigteilbauten lassen vielfältige Grundrissvariationen zu. Wohnkomplex Leninplatz: zu beweisen war (bewiesen wurde), auch industriell vorgefertigte Wohnbauten lassen sich mit bumerang- oder schlangenförmigen Grundrissen bauen

Umbenennung des Landsberger Platzes in Leninplatz im Jahr 1950. Umbenennung des Leninplatzes in Platz der Vereinten Nationen 42 Jahre später

Abb.: Abtransport der Leninstatue vom Leninplatz

Abb.: Abtransport der Marx-Engels-Skulptur vom Marx-Engels-Platz (KKS, S. 55–56)

Die Bebauung des Platzes besteht aus mehreren Wohnhausgruppen im Plattenbaustil, von denen zwei einen geschwungenen Grundriss besitzen und aufgrund dessen als ‚Schlange‘ und ‚Bumerang‘ bezeichnet werden. (Abb. 38) Henselmann gelingt die revolutionäre, dynamische Form dieser Fertigbauten durch trapezförmige Deckenelemente. Unter anderem aufgrund verschiedener Brüstungselemente und farbiger Keramikplatten wird „erstmalig ein lebendiges Fassadenbild

bei Plattenbauten erreicht²⁸⁵, wie auch Nachleger konstatiert. Vor einem weiteren, in drei Stufen ansteigendem Wohnhochhaus von Heinz Mehlan steht bis 1992 eine 19 Meter hohe Leninstatue aus rotem Granit.²⁸⁶ Diese wird über mehrere Wochen, begleitet von zahlreichen Protesten und Kundgebungen, abgetragen.²⁸⁷ Die Bunkerberge im Volkspark Friedrichshain schirmen das Bauensemble an ihrer Nordost-Seite ab und dienen den dortigen Hochhausbauten als Hintergrund. Die zwei Berge entstanden aus gesprengten, mit Trümmerschutt aufgefüllten und begrüntem Flakbunkern aus dem Zweiten Weltkrieg.²⁸⁸ Dass Nachleger seine Aussicht auf den *Leninplatz* beschreibt und nicht die aktuelle geografische Bezeichnung wählt, kann einerseits bedeuten, dass von einem Besuch vor der Umbenennung 1992 berichtet wird oder aber, dass abermalig der gegenwärtige Blick des Erzählers die Vergangenheit imaginiert. Letzteres erscheint wahrscheinlicher, da in den folgenden Zeilen auf Abbildungen verwiesen wird, welche die Leninstatue zeigen und schließlich ihren Abtransport. Der Blick vom Bunkerberg fällt in diesem Sinne nicht auf die Leninstatue bzw. auf ihren ehemaligen Standort, sondern auf eine Abbildung, welche das vergangene Erscheinungsbild in die gegenwärtige Erinnerung ruft. Der Leninplatz verliert durch den Abtransport der Statue sein sinn- und namensgebendes Zentrum und wird schließlich umbenannt.

Seit 1994 steht an der Stelle des Granitdenkmals ein Springbrunnen aus fünf Granitblöcken, die aus den fünf bewohnten Erdteilen stammen.²⁸⁹ Sie geben dem Platz der Vereinten Nationen infolgedessen ein neues, sinnstiftendes Zentrum. Dieses erwähnt Nachleger nicht. Das Schweigen über das gegenwärtige Bild des Platzes kreiert im Leseprozess eine Leerstelle, die durch den prosumierenden Leser als Appell gelesen werden kann, diese zu schließen.

Eine andere Möglichkeit wäre, sich auf den darauffolgenden Themen- und Ortswechsel einzulassen: Interessanterweise schließt der Absatz mit einem Verweis

285 Schäche: Zur baulichen Entwicklung Berlins, S. 196.

286 Vgl. Wohnkomplex Leninplatz. In: *Berlin.de. Das offizielle Hauptstadtportal*, o.D. https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/denkmaale/liste-karte-datenbank/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09085180 (Zugriff am 05.03.2022).

287 Vgl. Katharina Köpping: *Bürgerinitiative Lenin-Denkmal* (BG LD) (1991–2004). In: *Rosa-Luxemburg-Stiftung*, 2018. https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/ADS/Findbuch_16.pdf (Zugriff am 16.03.2022).

288 Vgl. Hanno Hochmuth: *Kiezgeschichte. Friedrichshain und Kreuzberg im geteilten Berlin*. Göttingen: Wallstein 2017, S. 69–70; Volkspark Friedrichshain. In: *Berlin.de. Das offizielle Hauptstadtportal*, o.D. <https://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3560363-3558930-volkspark-friedrichshain.html> (Zugriff am 05.03.2022).

289 Vgl. Nina Ziesemer: *Denkmalbestand im Wandel. Denkmale der DDR nach 1989*. Baden-Baden: Tectum 2019, S. 260.

auf eine Abbildung, die den Abtransport des Marx-Engels-Denkmal vom Marx-Engels-Platz zeigen soll. Dieser Abtransport ist bislang nicht erfolgt, demzufolge ist die Existenz einer solchen Abbildung imaginiert. Zwar wird die 1986 errichtete Statue aufgrund von U-Bahn-Bauarbeiten im Jahr 2010 (also erst nach der Publikation von *Könnte Köln sein*) von der Platzmitte des Marx-Engels-Forums an den Rand gesetzt, sie verlässt den Standort jedoch nicht. Bis heute wird allerdings über den Verbleib von Marx' und Engels' Bronzestatue debattiert. Nach dem letzten recherchierbaren Stand aus dem Jahr 2018 wird sie evtl. auf das Gelände der Humboldt-Universität Berlin versetzt.²⁹⁰ Sollte dieses Vorhaben realisiert werden, so hätte Neumeister die dazugehörige Abbildung bereits vorweggenommen. Durch diese Reihung bzw. Liste und aufgrund der gleichen Syntax – „Abtransport der Leninstatue vom Leninplatz“ und „Abtransport der Marx-Engels-Skulptur vom Marx-Engels-Platz“ – klingt das ‚Entfernen‘ des Marx-Engels-Denkmal wie eine logische historische Konsequenz, die vom prosumentierenden Leser jedoch als Trugschluss entlarvt werden kann.

Warum dem Sozialismus die Zukunft gehört

Zwischen den Textabschnitten des Strausberger und des Leninplatzes befindet sich ein deutlicher Link aus dem literarischen Text hinaus. Es handelt sich um die Nennung eines Zeitschriftentitels, welcher der 1970 vom Staatssekretariat für westdeutsche Fragen herausgegebenen Broschüre *Warum gehört dem SOZIALISMUS die Zukunft?* zuzuordnen ist. Verfasst wurde diese in der Reihe *Aus erster Hand* von Prof. Dr. Dieter Klein, dem damaligen Institutsdirektor für Politische Ökonomie an der wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität:

Warum dem Sozialismus die Zukunft gehört

Aus erster Hand, Broschurreihe, Staatssekretariat für westdeutsche Fragen

Abb.: Der zweithöchste Fernsehturm der Welt steht inmitten neuer Bauten im Zentrum der Hauptstadt der DDR, Berlin. 361 Meter misst er. 207 Meter über dem Erdboden dreht sich ein kugelförmiges Turmcafé und ermöglicht einen Rundblick über Stadt und Umgebung. Eine Glanzleistung der Bauschaffenden der DDR. Einer von ungezählten Beweisen, was die Arbeiterklasse zu vollbringen vermag, wenn sie sich von Ausbeutung und Unterdrückung befreit und demokratisch in Staat und Wirtschaft bestimmt. Übrigens: Der höchste Fernsehturm wurde 1967 in Moskau fertiggestellt

290 Vgl. Sabine Flatau: Marx- und Engels-Statuen sollen zur Humboldt-Uni ziehen. In: *Berliner Morgenpost*, 05.02.2018. <https://www.morgenpost.de/berlin/article213322573/Marx-und-Engels-Statuen-sollen-zur-Humboldt-Uni-ziehen.html> (Zugriff am 05.03.2022.)

Abb.: Hochhäuser aus der Fabrik. Ein Blick in die Großplattenproduktion des volkseigenen Berliner Wohnungsbaukombinats. 90 Prozent beträgt der Anteil an Fertigteilen im Wohnungsbau der DDR, das Siebenfache gegenüber der Bundesrepublik. Dafür betragen die Mieten weit weniger als die Hälfte der westdeutschen (KKS, S. 55)

Neumeisters Text zitiert nach dem bibliografischen Link zwei Abbildungsuntertitel, welche den Berliner Fernsehturm und die Großplattenproduktion der DDR thematisieren. Der zweite ist samt Abbildung in der Mitte der genannten Broschüre eingefügt, der erste wurde – ebenfalls samt Abbildung – in einer anderen Broschüre der gleichen Reihe gedruckt. (Abb. 39 & 40) Sie trägt den Titel *Demokratie in der DDR. Von Machtverhältnissen und gesellschaftlichen Lebensformen im sozialistischen deutschen Staat* und wurde von dem Schriftsteller und Publizisten Günther Karau verfasst.

Beide Abbildungsuntertitel nutzen sowohl die Großplattenproduktion als auch den Fernsehturm als Aushängeschild für die Erfolge des sozialistischen Staates und blenden die Entstehungshintergründe und Kontexte beider architektonischer Leistungen aus. So täuscht die Darstellung des 1969 fertiggestellten Fernsehturms über die Tatsache hinweg, dass dieser erst nach jahrelanger, ergebnisloser „Suche nach einer adäquaten Fassade der Macht“²⁹¹ entstehen darf. Hermann Henselmann reicht seinen Entwurf für den „Turm der Signale“ bereits 1959 ein für einen Wettbewerb, der ursprünglich ein monumentales Regierungshochhaus nach sowjetischem Vorbild in der Stadtmitte vorsieht. Nachdem sein Vorschlag regelrecht abgeschmettert wird, kommt es schließlich sechs Jahre später zu der Umsetzung der bis heute symbolischen und die Berliner Skyline prägenden Architektur. Zudem löst Henselmann mit dem Funkturm ein seit Beginn der 1950er Jahren bestehendes Problem: „Die propagandistisch wichtige Versorgung der DDR-Hauptstadt mit Ost-Fernsehen konnte nur mithilfe eines leistungsstarken Großsenders lückenlos erfolgen.“²⁹² Außerhalb des Stadtzentrums kann kein geeigneter Standort für den Sender ermittelt werden, so macht Henselmann „aus der Not eine Tugend“²⁹³ und plant eine repräsentative, futuristische Architektur mit Funkturm.

Im zweiten Abbildungsuntertitel wird ebenfalls eine überaus positive Darstellung der Großplattenproduktion vorgenommen, indem auf besonders niedrige Mieten verwiesen wird. Zwar schätzen die Bewohner die Wohnkomplexe,

291 Kündiger: *Fassaden der Macht*, S. 81.

292 Dominik Schendel: Fernsehturm. In: Ders. (Hrsg.): *Architekturführer Berlin*, S. 115.

293 Ebd.

dessen ungeachtet hat die mangelnde Gebäudepflege durch die Verwaltung einen schnellen Verfall zur Folge, der bereits ab den 1950er Jahren nicht nur an der Fassade unübersehbar fortschreitet, sondern ebenso im Inneren der Gebäude.²⁹⁴ Funktioniert die Plattenbauweise in der DDR anders als im Westen nach strukturierten, künstlerischen Gesichtspunkten, kann auch dieser Aspekt die Monotonie, die insbesondere im zweiten Bauabschnitt der Karl-Marx-Allee entsteht, nicht abwenden.²⁹⁵

Dieser Link aus dem Text heraus auf die beiden Abbildungsuntertitel, die vom Erzähler unkommentiert ausgestellt werden, sind charakteristisch für die Arbeitsweise von Neumeister: In besonderem Maß wird die prosumierende Lesehaltung dadurch aktiviert, dass im Text offensichtlich eine zeitlich versetzte und fremde Perspektive vorliegt (das heißt eine andere als diejenige des Erzählers), der ursprüngliche Kontext jedoch im wahrsten Sinne des Wortes ‚abgeschnitten‘ wird. Vereinzelt Signalwörter erlauben zwar eine grobe Einordnung der Untertitel, die starke Aussagekraft erhalten diese hingegen erst, wenn sich ihre Herkunft aus einer für das politische System der DDR werbenden Zeitschriftenreihe offenbart. Das subversive, multimediale Potenzial der Collage schöpft Neumeister somit aus, ohne die ‚Schnittkanten‘ an der Textoberfläche sichtbar zu markieren. Genau dieser Aspekt, der von den Rezipienten zunächst ‚erlesen‘ werden muss, macht seine Publikationen zu anspruchsvollen, inhaltlich dichten und sich zeitlich überlagernden Textflächen, die keine medialen Grenzen kennen und aufzeigen, auf welcher kritischen Art und Weise Informationen im Spannungsfeld verschiedener Realitäten und Zeitkontexte ausgelotet werden müssen.

Outro

Die Textpassage zu Berlin wird mit Interviewauszügen von Irene Henselmann, der Ehefrau Hermann Henselmanns, fortgesetzt.²⁹⁶ Sie fungieren – ähnlich wie die subjektiven Erinnerungen an den Palast der Republik – als nostalgischer, individueller Rückblick einer Zeitzeugin aus der erzählten Gegenwart. Die Wahrnehmung des DDR-Baugeschehens aus Sicht der Frau des Chefarchitekten eröffnet eine weitere Perspektive auf dasselbe und dient zugleich als

294 Vgl. Olaf Gibbins: Ein geschätzter Wohn- und Lebensort. Erhalt des Baudenkmals Karl-Marx-Allee. In: Thomas Flierl (Hrsg.): *List und Schicksal der Ost-Moderne. Hermann Henselmann zum 100. Geburtstag*. Berlin: Form+Zweck 2008, S. 68–79, hier S. 69.

295 Vgl. weiterführend Wolf R. Eisentraut: Architektur und Städtebau unter den Bedingungen der Typenprojektierung. In: Flierl (Hrsg.): *Der Architekt, die Macht und die Baukunst*, S. 95–112; vgl. Achim Fels: Typenprojektierung und Entwicklung der Wohnungsbauserien. In: Flierl (Hrsg.): *Der Architekt, die Macht und die Baukunst*, S. 132–137.

296 Die zum Interview gehörige Publikation, die nach den bisherigen Rechercheerfahrungen sicherlich existiert, konnte leider nicht ermittelt werden.

Die Gleichberechtigung der Frau ist ein Weisenszug der sozialistischen Gesellschaft. An komplizierten Schaltwarten, von denen aus ganze Betriebe gesteuert werden, als Betriebsleiter, Ingenieure und Meister – überall erfüllen Frauen als selbstbewußte Persönlichkeiten verantwortungsvolle Aufgaben.

Hochhäuser aus der Fabrik. Ein Blick in die Großplattenproduktion des volkseigenen Berliner Wohnungsbaukombinats. 90 Prozent beträgt der Anteil an Fertigteilen im Wohnungsbau der DDR, das siebenfache gegenüber der Bundesrepublik. Dafür betragen die Mieten weit weniger als die Hälfte der westdeutschen.

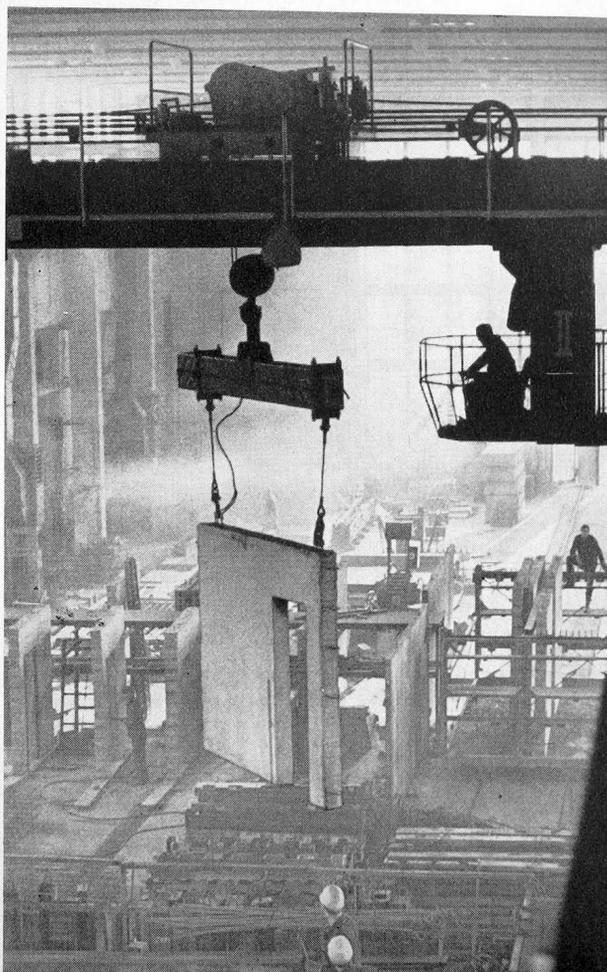
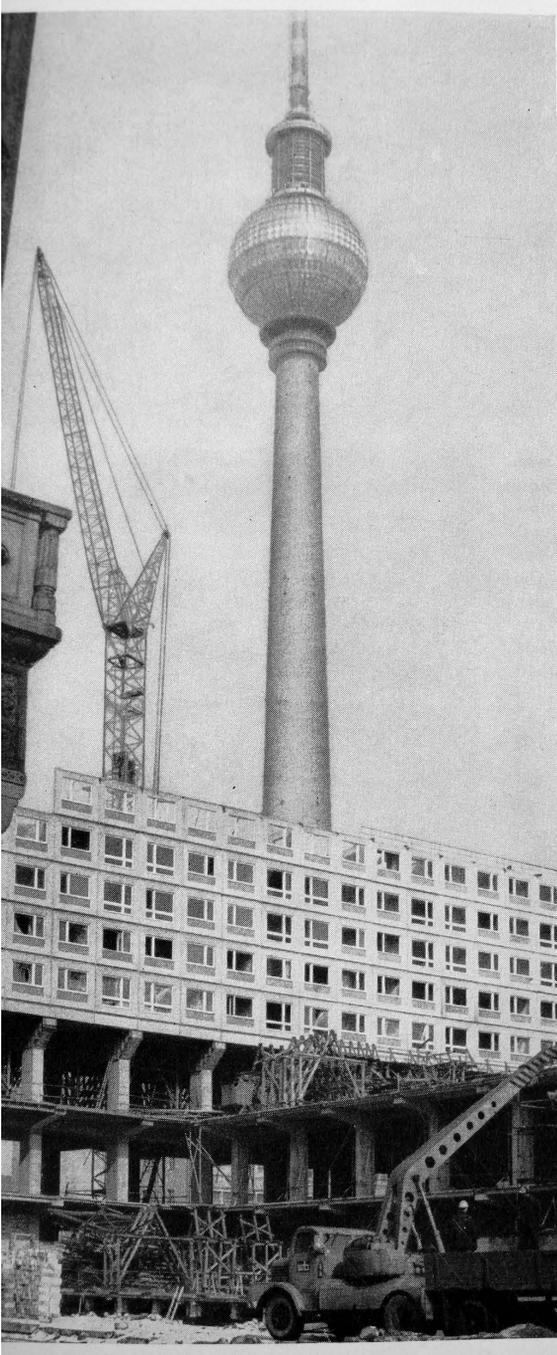


Abb. 39: „Hochhäuser aus der Fabrik“.



Die Volkskammer – oberste Volksvertretung und oberstes Machtorgan der DDR. 500 Abgeordnete vertreten fünf Parteien und vier große Organisationen. 43 Prozent der Abgeordneten sind Arbeiter, 14 Prozent Genossenschaftsbauern – echtes Spiegelbild der Bevölkerungsstruktur. ▶

Der zweithöchste Fernsehturm der Welt steht inmitten neuer Bauten im Zentrum der Hauptstadt der DDR, Berlin. 361 Meter mißt er. 207 Meter über dem Erdboden dreht sich ein kugelförmiges Turmcafé und ermöglicht einen Rundblick über Stadt und Umgebung. Eine Glanzleistung der Bauschaffenden der DDR. Einer von ungezählten Beweisen, was die Arbeiterklasse zu vollbringen vermag, wenn sie sich von Ausbeutung und Unterdrückung befreit und demokratisch in Staat und Wirtschaft bestimmt. Übrigens: Der höchste Fernsehturm wurde 1967 in Moskau fertiggestellt.

Abb. 40: „Der zweithöchste Fernsehturm der Welt“.

Zusammenfassung der von Nachleger in den Blick genommenen Architekturen Henselmanns. Auch Nachleger selbst fasst seine urbanen Eindrücke Ostberlins zusammen und kommt zu dem Fazit, dass die Architektur auch (oder besonders) nach der Wiedervereinigung starke sowjetische Züge repräsentiert, die an Moskaus urbanes Erscheinungsbild erinnern. Er übt Kritik an der ausschließlichen „Rückbenennung“ der Straßen und Plätze nach dem Ende der DDR, die jedoch nicht mit einer architektonischen Umgestaltung einhergeht. Die „neue Weltordnung“, wie Nachleger sie nennt, hat sich somit in seiner erzählten Gegenwart noch nicht in der Berliner Architektur manifestiert:

Ganz Berlin driftet langsam nach Osten. Die ganze Karl-Marx-Allee hat mit Mitteleuropa nichts mehr zu tun. (Die Wiedervereinigung hat diese Prozesse nur beschleunigt.) Das Erstaunliche an der vormaligen Stalinallee ist, daß sie einen wie keine andere Stelle in Berlin augenblicklich in den klassischen europäischen Osten versetzt, mindestens nach Warschau, eher aber doch in breite Prachtstraßen des weltmächtigen Moskau. Was sollte die im Zuge der neuen Weltordnung folgerichtig erwogene doppelte Rückbenennung in Frankfurter Allee daran ändern? (KKS, S. 58)

Das Ende der Berlin-Passage setzt sich aus drei lose aneinandergereihten Textbruchstücken verschiedener Textsorten zusammen, die sich von dem bisherigen Textfluss der Passage abheben. So berichtet Erich Nachleger ungewöhnlich kohärent in Prosaform von einem Vorfall in der Kommandantenstraße vor der Bundesdruckerei, bei welchem er einen Polizei-Sicherheitskonvoi fotografiert. Daraufhin wird der Film seiner analogen Kamera beschlagnahmt. Auf der folgenden Seite ist das Anschreiben einer Polizeimeisterin abgedruckt, demzufolge Nachleger nun die „nicht sicherheitsrelevanten Bilder“ zurückgesandt bekommt (KKS, S. 60). Das aus dem Jahr 2000 stammende Schreiben ermöglicht beiläufig eine genauere zeitliche Einordnung der erzählten Gegenwart, ebenso wie die sich anschließende „Meldung“ (Zeitungsartikel) aus dem Jahr 2004, die abschließend noch einmal Hermann Henselmann thematisiert: Die 1945 von ihm geplante sozialistische Mustersiedlung Neuheide in Thüringen wurde aus Abbruchmaterialien errichtet und steht – wie auch in *Könnte Köln sein* abgedruckt – noch bis 2004 unter Denkmalschutz.²⁹⁷ Bereits seit 1990 versuchen die Einwohner eine Aufhebung des Denkmalstatus zu erreichen, um die traditionellen Fachwerkhäuser (Haustyp ‚Thüringen‘) modernisieren und umbauen zu dürfen.

297 Vgl. Mark Escherich: Bauten der 1960er und 1970er Jahre als Gegenstände der ostdeutschen Denkmalpflege. Eine Bestandsaufnahme. In: Bernfried Lichtnau (Hrsg.): *Architektur und Städtebau im südlichen Ostseeraum von 1970 bis zur Gegenwart. Entwicklungslinien – Brüche – Kontinuitäten*. Berlin: Lukas 2007, S. 325–338, hier S. 338.

Das Ende der Berlin-Passage wird folglich ebenso ausgedehnt ausgeblendet wie es eingeblendet wurde: Die lange thematische Hinführung nach Berlin über die Bismarckdenkmäler kongruiert das thematische Herauszoomen aus der Stadt über das Zeitzeugen-Interview, den Vorfall vor der Bundesdruckerei und die Aufhebung des Denkmalschutzes von Henselmans Mustersiedlung. Sind die Textteile zwar inhaltlich miteinander verknüpft, ergibt sich jedoch nur eine schwache Kohärenz. Knapp zwei Leerseiten folgen, bevor ein neuer inhaltlicher Abschnitt beginnt. Ihr Vorhandensein lässt in zweierlei Hinsicht eine Lesepause entstehen und imitiert infolgedessen den ansonsten nicht vorhandenen Zeitfaktor im Medium Buch: Einerseits lässt die optisch sehr markante Unterbrechung des Fließtextes unwillkürlich eine Pause entstehen, ein Aufatmen, bevor der Leseprozess fortgesetzt wird. Andererseits stören die Leerseiten die Rezeptionsgewohnheiten des Lesers, bewirken möglicherweise ein Zögern, ein Hin- und Herblättern, um sich zu vergewissern, dass es sich um eine intendierte Unterbrechung des Textes handelt.

3.4 New York

New York ist in vielerlei Hinsicht eine der bedeutendsten Städte der Welt. In ihren fünf Bezirken (*boroughs*) Manhattan, Staten Island, Queens, Brooklyn und der Bronx leben über acht Millionen Menschen. Als internationales Wirtschafts- und Finanzzentrum, als Kulturmetropole, Sitz der Vereinten Nationen und durch die Lage an einem der wichtigsten Seehäfen nimmt New York international eine signifikante Position ein. Dass Macht und Architektur in der Megacity eine zentrale Rolle spielen, offenbart sich in der großen Ansammlung von Hochhäusern und in den stadtplanerischen Herausforderungen, die damit einhergehen, um dem „Verlust an städtischem Lebensraum sowie an innerstädtischem Wahrnehmungsraum“ entgegenzuwirken.²⁹⁸ Einerseits werden der Architektur – vor allem in Manhattan – natürliche Grenzen durch das Meer gesetzt, andererseits durch historische Gegebenheiten, wie die engen Straßen im Financial District, die sich aus dem alten Straßennetz der Gründungssiedlung Nieuw Amsterdam entwickelt haben.²⁹⁹

298 Bruno Flierl: *Architekturführer New York Manhattan*. Berlin: DOM 2015, S. 28; vgl. Rolf Fischer: *New York früher und heute*. Köln: Komet 2015; Heike Werner: *New York City für Architekten*. München: Werner 2012.

299 Vgl. Flierl: *Architekturführer New York Manhattan*, S. 72.

Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert setzt schließlich der Hochhausbau ein. Schnell wird immer höher gebaut. Entstehen zunächst vereinzelt, gut sichtbare ‚Wolkenkratzer‘, findet in den folgenden Jahrzehnten des Baubooms eine schrittweise Verdichtung und Verdeckung bestehender Architekturen statt. Der „Übergang vom Solitär zum Cluster“³⁰⁰ initiiert zahlreiche Baugesetze, die – allerdings erst in den 1960er und 1970er Jahren – eine Verbesserung des innerstädtischen Lebens durch beispielsweise Passagen und überbaute öffentliche Räume bewirken.

New York, die Metropole der „Kontraste“³⁰¹, wird von Nachleger auch als solche dargestellt. In der einschlägigen Passage von *Könnte Köln sein* existieren kaum Beschreibungen einzelner Gebäude und Architekturen und dennoch stehen diese im Textmittelpunkt (vgl. KKS, S. 88–112). Nach der Thematisierung der „Architektur des Geldes“ (KKS, S. 95) im Financial District fokussiert der Erzähler den Gegenpol des Kapitalismus, die Friedensbewegung in den 1960er und 1970er Jahren. Er beginnt mit Yoko Onos und John Lennons Ausrufung ihres „conceptual country“ *Nutopia 1973* (KKS, S. 99) und bewegt sich chronologisch rückwärts über den ‚Summer of Love‘ 1967 zu *Revolution No 9*, dem Titel von John Lennons und Yoko Onos Klangkollage auf dem 9. Beatles-Album im Jahr 1968, hin zu *Revolution No 1* (Beatles-LP-Titel aus dem gleichen Jahr). Auch die damals ungewollt zum Medienevent avancierte ‚Bed-in‘-Friedensprotestaktion von John Lennon und Yoko Ono (1969) bleibt bei Neumeister nicht unerwähnt, bevor der Text überblendet zu dem Ereignis, das New York weltweit in den Fokus rückt: zu 9/11, dem Terrorangriff am 11. September 2001.

Die sich herauskristallisierenden Kernthemen Nachlegers – Geld, Frieden und Terror – werden im Folgenden näher erläutert. Insbesondere soll dabei gezeigt werden, dass alle drei Wahrnehmungszentren eng verknüpft sind mit den dahinterstehenden Architekturen: dem New York Stock Exchange Building in der Wallstreet (NYSE), dem Dakota Building (1 West 72nd Street) und dem World Trade Center (WTC) an der Südspitze Manhattans. Dass die New-York-Wahrnehmung des Erzählers sich von den anderen Stadtwahrnehmungen im Roman abhebt, offenbart sich einerseits auf der inhaltlichen Ebene in der Sprunghaftigkeit der Themen und in der durchgängigen, indirekten Bezugnahme auf einzelne Gebäude. Andererseits auf der poetischen Ebene in der auffälligen Dichte unterschiedlicher literarischer Verfahren, die innerhalb der einschlägigen Passage zum Einsatz kommen: Aufzählungen mit und ohne Spiegelstriche, mit Nummerierung und ohne Nummerierung, zahlreiche Listen und Abkürzungen, Variationen / Wiederholungen sowie zahlreiche Abbildungsuntertitel.

300 Flierl: *Architekturführer New York Manhattan*, S. 28–29.

301 Margit Brinke / Peter Kränzle: *New York*. Stuttgart: Reclam 2010, S. 7.

Intro

Die Textpassage zu New York beginnt mit dem Landeanflug auf die amerikanische Millionenstadt (vgl. KKS, S. 88–90), der über zweieinhalb Buchseiten beschrieben wird. Dort angekommen, wird dem Leser die Stadt mit ihrem Gründungsnamen vorgestellt.

Landeanflug: dieses wahrhaft atemberaubende, tatsächlich immer niedriger werdende, eingebildet immer schneller werdende Dahinrasen über immer genauer erkennbare Stadtstrukturen, fast glaubt man, zu Dachfenstern hineinsehen zu können, fast glaubt man, auf irgendeiner Straße aufsetzen zu müssen [...]

erste, auf irgendwelche Hochpunkte aufgesetzte Rotlichter deuten die behauptete Nähe eines Flugplatzes an [...]

EST für Eastern Standard Time

Arrival in New York (1:59) – Joe Zawinul's first impression of New York when he arrived here as a boy on a ship from Europe

erst hat es Neu Amsterdam geheißen
dann hat es New York geheißen

erst hat es Nueva Amsterdam geheißen
dann hat es Nueva York geheißen

erst hat es Neuyork geheißen

erst dann hat es auch in Deutschland New York geheißen (KKS, S. 90–91)³⁰²

Obwohl die New York-Passage aufgrund der Erwähnung des Gründungsnamens mit einem indirekten historischen Rückgriff eingeleitet wird und obwohl Nachlegers Stadteindrücke auf den Folgeseiten stets mit historischen Ereignissen gekoppelt werden, ist sein Zugang zu der amerikanischen Metropole primär ein musikalischer. So ist die kurze Notiz zur Namensgebung New Yorks mit zwei musikalischen Links gerahmt. Ersterer tarnt sich im Kontext des Sinkflugs als Dokumentation der Ankunftszeit auf dem Flughafen („Arrival in New York [1:59]“). Erst die sich anschließende Information deutet „Arrival in New York“ um in Titel und Dauer eines Jazz-Stücks des österreichischen Musikers Joe Zawinul aus dem Jahr 1971.³⁰³ Im Anschluss wird hier die einschlägige Anmerkung zum Track auf dem Album *Zawinul* zitiert: „Joe Zawinul’s first impression of New York when he arrived here as a boy on a ship from Europe“ (KKS, S. 91)³⁰⁴. Den Klang von Schiffshörnern und Motorengeräuschen übersetzt der Künstler in ein Musikstück, um so New Yorks urbane Atmosphäre der 1960er Jahre festzuhalten.

Der zweite musikalische Link – ebenfalls aus dem Jazz-Genre – besteht aus einem mehr als zwei Seiten langen Abdruck einer Musikkritik. Der nahezu schwärmerische Text erläutert und bewertet das Konzept des 1959 erschienenen Jazz-Albums *Hometown, my Town* von Tony Bennett. Zwar ist das Album New York gewidmet, jedoch thematisiert es kaum konkrete urbane Plätze, vielmehr liegt der Schwerpunkt auf der Wiedergabe der Stimmung, welche die Stadt bei dem Musiker hervorrufft.

Hometown, My Town is Tony Bennett’s tribute to New York City, and particularly that crowded cluster of buildings on Manhattan Island. [...] It is a portrait of a city like no other, and the portrait itself is like no other (KKS, S. 91–92)

302 Die großen Leerräume im Zitat entsprechen der Originalformatierung im gedruckten Text.

303 Joe Zawinul: *Zawinul*, 1971, Atlantic. <https://www.discogs.com/de/Zawinul-Zawinul/release/10112973> (Zugriff am 22.03.2022).

304 Im Original: „Joe Zawinul’s first impression of New York when he arrived here as a boy on a ship from France“ (ebd.). Die einschlägige Anmerkung lässt sich online auf der Abbildung des Schallplattencovers erkennen: *Discogs*, o. D. <https://www.discogs.com/release/10112973-Zawinul-Zawinul/image/SW1hZ2U6Mjc5Njc4NjE=> (Zugriff am 20.04.2023).

Laut Musikkritik erzählt das Album eine Stadtgeschichte, basierend auf den verschiedenen Stimmungen, die Tony Bennett in seinen Interpretationen aufgreift.

Der für *Könnte Köln sein* recht lange Fließtext wird durch kurze affirmative Einwurfe des Erzählers unterbrochen („ganz große Konzeptkunst“, KKS, S. 92) und somit visuell an das Gesamtlayout des Romans assimiliert. Durch die Integration dieser indirekten musikalischen Stadterzählung verstärkt Neumeister seine eigene konzeptionelle Absicht, keine Geschichte im Sinne einer spannenden, logischen Handlung zu verfassen. Dem Leser wird in zweierlei Hinsicht eine Alternative aufgezeigt: Einerseits wie der Musiker Tony Bennett mittels Musik und „mood“ (KKS, S. 92) eine Form der Narration zu kreieren und andererseits durch die Einbindung des Reviews in Neumeisters Text: Als vermittelnde Instanz gibt der Autor der Rezension die musikalische Erzählung auf einer Metaebene wieder. Die Distanz zwischen Neumeisters ‚Erzählung‘ und der Rezeption vergrößert sich infolgedessen.

Einige Seiten weiter erfolgt eine weitere musikalische Bezugnahme. Die dort abgedruckte Trackliste „Sounds of the City / (Sound Effects V.1)“ gehört zu der gleichnamigen und 1972 veröffentlichten Schallplatte William Landows, der Stadtgeräusche aufzeichnet und diese als ‚Songs‘ herausgibt (KKS, S. 111). Zwar stammen die Aufnahmen aus Chicago und nicht aus New York, jedoch wird durch den Titel der LP selbst und den ebenso abgedruckten Booklet-Text eine vermeintliche Austauschbarkeit der Stadtgeräusche aller amerikanischen Städte ausgedrückt: „[H]e [Landow] presents the heartbeat of urban America“ (KKS, S. 111). Während Bennetts Album für eine sehr individuelle Wahrnehmung und ‚Vertonung‘ der Stadt New York steht, stellt Landows Album eine vergleichsweise anonym-reale Wiedergabe eines urbanen Geschehens dar.

Schlussfolgern lässt sich somit für die Architekturwahrnehmung in *Könnte Köln sein*, dass Bauten als urbane Medien fungieren, die kulturelle Prozesse – wie die Produktion von Musik – motivieren und sich auf diese Weise in die Gesellschaft einschreiben. Der prosumierende Leser erhält so ein nicht ausschließlich literarisches oder architektonisches Bild der Stadt, sondern einen regelrechten Pool von (musikalischen) Aneignungsmöglichkeiten des urbanen Raums, aus welchem er wählen und ganz im Sinne des Texts 2.0 individuelle Lesewege gehen kann. Die Eigenschaft von Neumeisters Texten als intermediale Schnittstelle, die den geschlossenen Rahmen des Buches überwindet (vgl. Kapitel 1.4), tritt in den angeführten Textstellen besonders deutlich hervor. So fungiert Nachlegers ‚literarisch realisierte‘ Stadtdarstellung als Verweis auf musikalische Realisierungen und nimmt eine nahezu vermittelnde Position ein, die den Leser nicht an den Text bindet, sondern an andere Medien weiterleitet.

Geld

Das Geld als zweites Kernthema der New York-Passage wird durch die Verortung des Erzählers in der Wallstreet eingeführt, die abermals musikalisch motiviert ist und sich durch den populären Liedtitel *Lonely Financial Zone* von Jonathan Richman artikuliert.

Jonathan Richmans *Lonely Financial Zone*, hier ist sie. Architektur des Geldes als Sprache der Macht. Business im Wallstreet District. Die Mauerstraße. Wallstreet im Business District. (Mauer, die die Kolonie vom Indianerland trennen sollte). Architektur der Macht im eigentlichen und im übertragenen Sinn. Die Architektur der Macht im eigentlichen als direkter Ausdruck der Architektur der Macht im übertragenen Sinn. Tempelarchitektur. Der Tempel als Ausdruck einer religiösen Überzeugung (NYSE für New York Stock Exchange) (KKS, S. 95)

Der implizierte Liedtext Richmans steht hier stellvertretend für Nachlegers Wahrnehmung der Wallstreet-Architektur, deren Wirkung von Ehrfurcht sowie gleichermaßen von Repression und Fremdartigkeit geprägt ist.³⁰⁵ Dies legt vermutlich die enge Bauweise des Gebiets nahe. Dass im Financial District die Hochhäuser dicht an dicht stehen und im engen Straßennetz kaum in Gänze einsehbar sind, resultiert aus der langen Historie dieses Areals, die ebenfalls im Text anklingt: „even New York wasn't built in a day“ (KKS, S. 95). Der verschlungene Stadtgrundriss von Nieuw Amsterdam, auf welchem der District entsteht, ist der Grund für die Tatsache, dass das Stadtgebiet mit seiner Architektur nur von Aussichtsplattformen aus der Entfernung erfasst werden kann.³⁰⁶ Mit der Tempelarchitektur ist im Zitat das Gebäude der New York Stock Exchange (NYSE) gemeint, das häufig auch als ‚die Wallstreet‘ bezeichnet wird. Die NYSE, wo täglich Aktien in Milliardenhöhe gehandelt werden, ist als bedeutendste Börse täglich im Weltgeschehen präsent, weshalb auch ihre Architektur eine solche Schwergewichtigkeit symbolisiert und zur sichtbaren Verkörperung der Geldmacht wird.³⁰⁷ Der Architekt George B. Post folgt bei der Planung

305 Dort heißt es: „Skyscrapers shone in their dark majesty. / In this otherworldly land of ours.“ Und: „I've stood in awe, so silently.“ (Jonathan Richman: *Lonely Financial Zone*. In: *Genius*, 1977. <https://genius.com/Jonathan-richman-and-the-modern-lovers-lonely-financial-zone-lyrics> (Zugriff am 21.03.2022).)

306 Vgl. Flierl: *Architekturführer New York Manhattan*, S. 72.

307 Vgl. Joan Ockman: *Allegories of Late Capitalism: Main Street and Wall Street on the Map of the Global Village*. In: Nadir Lahiji (Hrsg.): *The political unconsciousness of architecture*. Farnham: Ashgate 2012, S. 141–158, hier S. 149.

des Gebäudes der damaligen Mode, neo-klassizistisch zu bauen und entwirft für die Front des Bauwerks eine Art Tempelarchitektur mit korinthischen Säulen.³⁰⁸ Der Standort der NYSE in der Wallstreet ist ebenfalls symbol- und geschichtsträchtig. An eben dieser Stelle gründet sich 1792 die Börse bei der Zusammenkunft von 24 Kaufmännern unter einer Platane, wo die ersten Handelsregeln der Stadt New York festgelegt werden.³⁰⁹ Die Anlehnung der Fassade an die sakrale Bauform des Tempels wird bei Neumeister insofern ad absurdum geführt, als Geld den Inbegriff von Weltlichkeit widerspiegelt. An die Stelle von Sakralität und Gottvertrauen tritt die Erhöhung des Geldes selbst zu einer Gottheit: „Der Tempel als Ausdruck einer religiösen Überzeugung (NYSE für New York Stock Exchange)“.

In *Könnte Köln sein* wird vor allem darauf angespielt, dass Geld in der heutigen kapitalistischen Welt ein Synonym für Macht ist („Architektur der Macht im eigentlichen [...] Sinn.“) und dass diese sich in besonderem Maße in der Wallstreet, im Financial District, unmittelbar in der Architektur manifestiert. Der Grundsatz *„form follows finance“*³¹⁰ führt dabei zu einer „Vulgarisierung des Baugeschehens“: Funktionalität und die Einbettung in den sozialen wie kulturellen Kontext fehlen, sodass die Raumproduktion allein im Zeichen der höchst möglichen Rendite steht und „eigenschaftslos[e]“ Architekturen hervorbringt. Dem*der einzelnen Betrachtenden offenbart sich in den „urban canyons“³¹¹ der Hochhäuser somit die eigene Ohnmacht, Fremdheit und Bedeutungslosigkeit, was z. B. durch Richmans Song verarbeitet und populär wird.

308 Vgl. Werner: *New York City für Architekten*, S. 42. Interessant (im Hinblick auf Neumeisters Bezüge zum Nationalsozialismus an anderer Stelle) ist die historisch bedingte Umdeutung von Tempelarchitektur: Nach Gerd Zimmermann wurde „die Nachbildung eines griechischen Tempelportikus [in bspw. den USA] im Rückverweis auf die antike Polis als symbolische Form der Demokratie gedeutet“. Weiter führt Zimmermann aus, dass die Gleichsetzung von Neo-Klassizismus und Despotie erst nach der Zeit des Nationalsozialismus erfolgte, sodass der Tempelportikus des NYSE möglicherweise zunächst als demokratische Symbolisierung wahrgenommen wurde, bevor nun, wie Nachleger es in *Könnte Köln sein* nahelegt, eine Abwertung des Individuums erfolgt und eine Demonstration von Macht an dessen Stelle trat. Vgl. Gerd Zimmermann: *Architekturen der Macht*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* 38 (1992), S. 213–220, hier S. 216–217.

309 Vgl. John Tauranac: *Essential New York. A Guide to the History and Architecture of Manhattan's Important Buildings, Parks, and Bridges*. New York: Holt, Rinehart and Winston 1979, S. 104–106.

310 Philipp Oswalt: *Form Follows Finance. Die Architektur der Finanzmärkte*. In: Gerhard Buurman / Stephan Trüby (Hrsg.): *Geldkulturen. Ökonomische, philosophische und kulturtheoretische Perspektiven*. Paderborn: Fink 2014, S. 107–113, 108 (dieses und die folgenden Zitate).

311 Ockman: *Allegories of Late Capitalism*, S. 149.

Die soziologische Wirkungsweise von Architektur, so lässt sich zusammenfassen, steht in engem Verbund mit der Historie und der Gegenwart. Auch der Erzähler thematisiert noch einmal die sich in der Architektur widerspiegelnde Ausgrenzung auf sprachlicher Ebene. Er versucht die scheinbare „Zeichensprache“ bzw. die „Geheimsprache“ des urbanen Raums aufzuschlüsseln, indem er die Bedeutungen einiger New Yorker Abkürzungen auflistet (KKS, S. 95). Dies bleibt jedoch ohne Erkenntnisgewinn.

Was ebenso das Gefühl der Verfremdung im literarischen Text erhöht, sind die deutschen Übersetzungen einiger geografischer Bezeichnungen New Yorks, wie der Breite Weg (Broadway), die Lange Insel (Long Island), der Zentrale Park (Central Park) und der Große Apfel (Big Apple). Aufgrund der auffälligen Formatierung der übersetzten geografischen Bezeichnungen als abgesetzter, mit Leerzeilen versehener Textblock springen sie dem Leser unmittelbar ins Auge. Diese optische Unterbrechung leitet einerseits zu den nächsten Themen, der Skyline New Yorks und dem Central Park über, andererseits verschafft sie dem Leser eine regelrechte Verschnaufpause. Die in Kapitel 1.2.3 herausgestellte Teilfunktion der Liste als Generator neuer Kontexte und ordnendes Textelement bestätigt sich somit.

Als Kontrast zu Manhattans kapitalistischer Financial Zone, deren Entstehung schon im Zeichen des Geldes und der Wirtschaft steht („Erwerb von Manhattan durch Tausch mit Messern und Knöpfen im Wert von 60 Gulden“, KKS, S. 100), geht Nachleger nach einer exkursartigen Ausführung zur urbanen Lichtverschmutzung und dem davon beeinflussten Verhalten der Zugvögel zu einer derjenigen Architekturen über, die aufgrund ihrer (ehemaligen) Bewohner*innen stets auch mit der Friedensbewegung verknüpft sein wird: das Dakota Building.

Frieden

8. Dezember 1980,
Polizeifunk NYC:
Man shot.
One West 72nd (KKS, S. 99)

John Lennon wird am 8. Dezember 1980 vor seiner Haustür, derjenigen des Dakota Buildings an der 1 West 72nd Street, erschossen,³¹² wie das auf ein Minimum an Zeichen reduzierte Zitat, das an die Mitteilung eines Polizeifunks erinnert, indirekt und komprimiert wiedergibt. Neben seiner Musikerkarriere ist John Lennon aktiver Anhänger der Friedensbewegung. Dies äußert sich insbesondere in seinen Liedtexten und in den zahlreichen Happenings, die er mit seiner Frau Yoko Ono – häufig unter großer medialer Aufmerksamkeit – durchführt, um mit der Botschaft des Weltfriedens möglichst viele Menschen zu erreichen. So folgt dem ‚Polizeifunk‘ im Text der Abdruck der ‚Declaration of Nutopia‘ (KKS, S. 99), der Verfassung des imaginären Landes, welches die beiden 1973 ausrufen, um einerseits Frieden durch ein utopisches Gesellschaftsmodell zu proklamieren und andererseits, um gegen Lenkons verweigerte Aufenthaltsgenehmigung zu protestieren. Absolute Freiheit und Gleichheit bestehen laut ‚Declaration‘ durch die Absenz jeglicher topografischer Grenzen und legislativer Einschränkungen. Teil Nutopias ist jede*r, die*der sich in das Gedankenkonstrukt einklinkt.³¹³ Die von Nachleger erwähnte ‚Nutopian International Anthem‘ (KKS, S. 100) besteht aus vier Sekunden Stille,³¹⁴ die Flagge aus einem weißen Papiertaschentuch.³¹⁵ Im Kontrast zu Nachlegers Beschreibung der Architektur der Macht und des Geldes scheint Nutopia die einzig mögliche Form antikapitalistischer bzw. vollends demokratischer Architektur darzustellen, auch wenn (oder gerade weil) es sich nicht um ein Bauwerk im eigentlichen Sinne handelt.

Um dieser ‚nutopischen‘ Konzeption dennoch einen Ort zuzuweisen, hängen Yoko Ono und John Lennon an den Dienstboteneingang ihrer Küchentür eine goldene Plakette, welche die Wohnung im Dakota als ‚Botschaft von Nutopia‘

312 Vgl. Hunter Davies (Hrsg.): *The John Lennon Letters. Erinnerungen in Briefen*. München / Zürich: Piper 2012, S. 399.

313 Vgl. Davies: *The John Lennon Letters*, S. 269.

314 Vgl. Yoko Ono: On the Day of the Birth of Nutopia. In: *Imagine Peace*, 01.04.2020. <https://www.imaginepeace.com/archives/23831> (Zugriff am 01.01.2023).

315 Vgl. Davies: *The John Lennon Letters*, S. 269.



Abb. 41: Das Dakota-Building, 2006.



Abb. 42: Das Dakota-Building in noch unbebauter Umgebung, um 1890.

ausweist. Daraufhin nutzen die meisten Gäste des Paares diesen symbolischen Eingang häufiger als den Haupteingang.³¹⁶

Neben dieser außergewöhnlichen Verknüpfung von dem Dakota Building, den Lennons und der Friedensbewegung besitzen auch die Geschichte des Gebäudes und dessen Namensgebung außergewöhnliche Entstehungshintergründe: Das Dakota von Henry J. Hardenbergh wird 1880 von Edward Clark, dem Besitzer des Nähmaschinenunternehmens Singer, in Auftrag gegeben.³¹⁷ Als „neo-German Renaissance“-Nachbildung soll es eines der ersten Luxus-Apartmenthäuser werden.³¹⁸ Bis heute fällt die reich verzierte Fassade des Dakota zwischen den neueren, schlichteren und wesentlich höheren Gebäuden im unmittelbaren Umfeld auf. (Abb. 41)

Vermögende besitzen Ende des 19. Jahrhunderts hauptsächlich eigene große Anwesen bzw. Einfamilienhäuser. Um das Dakota für die wohlhabendere Bevölkerungsschicht als möglichst attraktiven Wohnraum zu gestalten, beherbergt es in seinen zehn Etagen, von denen sieben für die Luxus-Apartments reserviert sind, außerdem zwei Stockwerke für Hausbedienstete und eines als Kinderspielplatz und Sporthalle. Neben den 65 Wohneinheiten existieren unter anderem Speisesäle, Bibliotheken, Weinkeller und Wäschereien.³¹⁹ Zu diesem Zeitpunkt ist die Westseite des Central Park nahezu unbebaut. Aufgrund der großen Brachfläche und der abgelegenen Position des Gebäudes (Abb. 42) wird scherzhaft behauptet, das Wohnhaus liege so weit von der Zivilisation entfernt, wie das Territorium der Dakota Indianer, was dem Gebäude während des Bauprozesses seinen Namen gibt.³²⁰ Eine Indianerkopfplastik über dem Eingang verweist auf diese Namensherkunft.

Für sein Vorhaben, so fern vom Stadtgeschehen zu bauen, erntet Clark viel Kritik und Spott. Heute gehören die Mieten im Dakota zu den höchsten New Yorks, nicht zuletzt, da zahlreiche Stars, die New Yorks Popkultur bis heute maßgeblich prägen, dort wohnten oder – wie Yoko Ono – immer noch wohnen.

Zur Erinnerung an Lennon taufte man eine Grünfläche im gegenüberliegenden Central Park nach einem seiner Songs: *Strawberry Fields*.³²¹ Darüber hinaus

316 Vgl. Ono: *On the Day of the Birth of Nutopia*.

317 Vgl. Andrew Alpern: *New York's Fabulous Luxury Apartments. With Original Floor Plans from the Dakota, River House, Olympic Tower and Other Great Buildings*. New York: Dover 1987, S. 20.

318 Tauranac: *Essential New York*, S. 58.

319 Vgl. ebd., S. 57–58.

320 Vgl. Werner: *New York City für Architekten*, S. 246.

321 Vgl. Brinke / Kränzle: *New York*, S. 162.

erinnert ein rundes, schwarz-weißes Mosaik auf dem Gehweg des Parks an den Beatle. Im Zentrum des Mosaiks ist das Wort *imagine* zu lesen. Zum Gedenken versammeln sich dort jedes Jahr an Lennons Todestag Menschen und machen gemeinsam Musik. Nachlegers Rezeption von New York funktioniert demzufolge nicht ohne den Bezug zu der Pop-Ikone und auch die Stadt selbst hat den Künstler in ihre Architektur im wahrsten Sinne des Wortes eingeschrieben. Durch Yoko Ono als Witwe, als Verwalterin von Lennons Nachlass und als Bewohnerin des Dakota haben diese ‚historischen Ereignisse‘ weiterhin sehr präsentischen Charakter im urbanen Raum. Neumeister führt auch hier Popkultur, Geschichte und Architektur zu einem komplexen Bedeutungskonglomerat zusammen.

Nach der Fokussierung des Dakota-Buildings soll nun das World Trade Center betrachtet werden, das Nachleger jedoch nicht direkt thematisiert, sondern indirekt über die Zerstörung desselben.

Terror

Der Terrorangriff vom 9. September 2001, bei dem zwei Flugzeuge durch islamistische Terroristen in die Tower des World Trade Center gesteuert werden und diese zum Einsturz bringen,³²² wird von Neumeister über die Typenbezeichnung des Porsche 911 eingeleitet.

want a Nineeleven?

der Porsche 911: das Auto, das Amerikaner ständig an die Katastrophe erinnert (kurzzeitig war in Zuffenhausen überlegt worden, die Typenbezeichnung ganz fallenzulassen)

want some? (KKS, S. 103)

Der Sarkasmus dieser Analogie zwischen Autotypenbezeichnung und Terrorakt, zwischen westlichem Statussymbol und dem Kampf gegen westliche Werte, wird hier exponiert. Auch der Chileputsch, welcher ebenfalls an einem 11. September stattfand, dessen Datum aber weit weniger populär ist als dasjenige des WTC-Angriffs, findet Erwähnung:

322 Zwar liegt der Fokus auf dem World Trade Center, der Vollständigkeit halber sei jedoch erwähnt, dass ein drittes Flugzeug ins Pentagon gesteuert wurde. Ein viertes Flugzeug sollte möglicherweise ein weiteres Regierungsgebäude treffen, stürzte jedoch auf einem Feld ab.

verdeckter Krieg nach eigenen Regeln: CIA-Opfer Allende und seine Bewacher nach dem Angriff auf den chilenischen Präsidentenpalast in Santiago am 11. September

wann war der Chileputsch?

Abb.: Santiago de Chile, 11.9.1973

der Porsche 911: das Auto, das Chilenen ständig an die Katastrophe erinnert (kurzzeitig war in Zuffenhausen überlegt worden, die Lieferung nach Chile ganz einzustellen) (KKS, S. 104)

Die Kritik hierbei richtet sich dezidiert gegen die USA, denn der amerikanische Geheimdienst unterstützt vor und nach dem Putsch in kostenintensiven Geheimoperationen die rechten Kräfte in Chile, obwohl diese grausame Menschenrechtsverletzungen begangen haben.^{32,3} Nachdem die USA somit maßgeblich an den katastrophalen politischen wie sozialen Entwicklungen beteiligt sind, werden sie 28 Jahre später am gleichen Kalendertag selbst zu Opfern eines weltbewegenden Ereignisses. Die gleichermaßen hohe Symbolträchtigkeit des Datums 9/11 für *beide* Länder wird in *Könnte Köln sein* durch die Methode der Variation in den Vordergrund gerückt: „der Porsche 911: das Auto, das *Amerikaner* ständig an die Katastrophe erinnert“ und „der Porsche 911: das Auto, das *Chilenen* ständig an die Katastrophe erinnert“ (Herv. A. M.). Die in Kapitel 1.2.2 herausgearbeitete Funktion der Variation als Störung gewohnter Wahrnehmungsmodi, die eine kritische Distanz zum dargestellten Inhalt und somit eine Bedeutungsverschiebung bewirkt, bestätigt sich mit dieser Textpassage.

Auch in *Angela Davis löscht ihre Website* werden die Zerstörung des World Trade Center und damit einhergehende soziale Hierarchisierungen thematisiert.

Third World victims count once
Second World victims count twice
First World victims count three times

323 Vgl. Ulrike Capdepón: Vom Fall Pinochet zu den Verschwundenen des Spanischen Bürgerkrieges. Die Auseinandersetzung mit Diktatur und Menschenrechtsverletzungen in Spanien und Chile. Bielefeld: Transcript 2015. Die Verwicklungen der CIA in die chilenische Innenpolitik sind in Bezug auf diese Textstelle äußerst interessant, müssen jedoch hier ausgeklammert werden, da die Ereignisse um das WTC im Mittelpunkt stehen. Vgl. weiterführend William F. Sater: *Chile and the United States. Empires in conflict*. Athens: University of Georgia P 1990.

die durch die Menschenverluste verursachten Kosten dürften aber weit höher liegen, da das Humankapital der im WTC und im Pentagon Beschäftigten überdurchschnittlich hoch gewesen sei (AD, S. 43)

Die im Zitat postulierte differente Bewertung von Menschenverlusten in Industrie-, Schwellen- und Entwicklungsländern scheint sich in der jeweiligen Erinnerungskultur des Putsches und des Terroraktes widerzuspiegeln. Erfolgen die Aufarbeitung und die Anklagen im Chile-Kontext bis heute nur sehr schleppend, wird bereits 2006 mit dem Bau eines neuen WTC und der Gedenkstätte begonnen. Hier drückt sich Macht besonders deutlich in Architektur aus. Der schnelle Aufbau eines neuen WTC ist eine symbolisch hochgradig bedeutungsvolle Aktion für die USA, um dem erfolgreichen Schlag durch die islamistische Terrororganisation entgegenzuwirken. Die „Unverletzbarkeit“ der USA gilt mit dem Angriff als widerlegt; die „Krone“ der New Yorker Skyline ist verschwunden.³²⁴ Potenziert wird der ‚wirtschaftliche Schaden‘ durch den hohen Verlust von „Humankapital“, welches sich nicht – wie ein Hochhaus – rekonstruieren lässt. Dieser Schaden bleibt irreversibel und kann sich allenfalls signitiv in der neu entstehenden Architektur widerspiegeln.

Vor diesem politischen Hintergrund gewinnt zunächst Daniel Libeskind mit einem hochsymbolischen und durchkomponierten Entwurf die Ausschreibung für das neue Hochhausensemble am sogenannten Ground Zero.

Die [vier geplanten] Türme sollten in einer aufsteigenden Spirale um den Ort der zerstörten Twin Towers errichtet und deren Standfläche zu Memorials gestaltet werden, zugleich mit ihren abgeschrägten Dächern nach unten auf den Ort der Memorials weisen, den die Sonne jährlich am Tag und zur Stunde des Terroraktes erleuchten sollte – zum Gedenken an die Opfer. Diese nationale und zugleich kosmische Interpretation des Ortes schien dem offiziellen politischen Bedürfnis jener Jahre am Besten [*sic*] entgegenzukommen [...].³²⁵

Zudem soll der sogenannte Freedom Tower insgesamt 1.776 Fuß hoch sein und damit dem Gründungsjahr der Vereinigten Staaten entsprechen. Larry Silverstein, der Pächter des Areals, enthebt Libeskind jedoch mit der Begründung seines Amtes als leitender Architekt, dieser habe noch nie ein Hochhaus geplant, und beruft David Childs als neuen Verantwortlichen für das neue WTC. Nach zahlreichen Konflikten zwischen Childs und Libeskind, enthält das nun

324 Flierl: *Architekturführer New York Manhattan*, S. 43.

325 Ebd., S. 44.

fertiggestellte 1WTC kaum noch Merkmale von Libeskind's ursprünglichem, politisch-symbolischem Entwurf. Aufgrund der geforderten hohen Sicherheitsstandards und des Ziels, ein möglichst hohes Gebäude zu bauen, scheint das 1WTC primär das Ergebnis zahlreicher Kompromisse geworden zu sein.³²⁶

Neumeisters Habitus entsprechend, wird der Anschlag auf das World Trade Center mittels ungewöhnlicher Informationsdetails verarbeitet. Weder der zentrale Ablauf des Terroraktes noch das World Trade Center selbst werden im Text benannt, obwohl beide die Kernaspekte des 9. September 2001 darstellen. Stattdessen werden Ausschnitte aus Interviews mit der Al-Quaida kompiliert und so die Perspektive der Katastrophe von der Opfer- auf die Täterseite verschoben. Zwischen den Al-Quaida-Interviewausschnitten ist auch an dieser Stelle wieder die für Nachlegers New York nahezu essenzielle Koppelung von Ereignis und (Pop-)Musik eingeflochten.

Binalshibh gives an account of an early morning phone call from Mohammad Atta, who said he needed help solving a puzzle. – He (Atta) said: Two sticks, a dash and a cake with a stick down. What is it? – I said: Did you wake me up to tell me this puzzle? – As it turns out, two sticks is the number 11, and a dash is a dash and a cake with a stick down is the number 9. And that was September 11 [...]

Wie hieß dieses bombastische Stück von Enya, zu dem in Dauerschleife die Einsturz-bilder des WTC eingespielt wurden? Wer hat es bei welchem Sender zu diesem Zweck herausgesucht? Lag es schon für vergleichbare Anlässe bereit? Wie waren diese Anlässe definiert? (KKS, S. 104–105)

Der Verweis bezieht sich hier auf die sogenannte ‚Hymne‘ des Terroranschlags: *Only Time* von der irischen New-Age Musikerin Enya. Von den kritischen Fragen des Erzählers im Zitat lässt sich lediglich die Frage nach dem ‚Wer‘ beantworten. Laut Musikwissenschaftler Thomas Phleps wird das Lied als Remix zuerst durch den amerikanischen Radiosender KIIS mit dem Anschlag in Verbindung gebracht³²⁷ und dann von zahlreichen Fernsehsendern zur Untermalung

326 Vgl. Heike Hoffmann: *Post World Trade Center Planning. Der Kampf um New York City's Ground Zero*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2008, S. 119–126, S. 160.

327 Vgl. Thomas Phleps: 9/11 und die Folgen in der Popmusik I. Tonspuren. In: Dietrich Helms / Thomas Phleps (Hrsg.): *9/11 – the world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 57–66, hier S. 58.

der dramatischen und zugleich „hochästhetische[n] Bildercollage[n]“³²⁸ des einstürzenden World Trade Centers adaptiert. Gegen die durch den Remix entstehenden Urheberrechtsverletzungen geht die Plattenfirma „aufgrund der besonderen Situation“³²⁹ nicht vor. Der Song ist durch die mediale Inszenierung so eng an die Ereignisse von 9/11 gekoppelt, dass die Erinnerungen an die Fernsehbilder unweigerlich durch die Musik aufgerufen werden.

Nachleger verknüpft den „Al-Quaida-Sprech“ und die Hymne miteinander und sorgt somit für eine ‚gemeinsame‘ Archivierung beider in das kulturelle Gedächtnis (KKS, S. 105). Die bereits erwähnten Interviewausschnitte um den Liedverweis herum stammen aus den vom Verteidigungsministerium veröffentlichten Bin Laden-Videos, deren Quellen beispielsweise diejenige der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sein könnte oder aber die Internetseite des US-amerikanischen Nachrichtensenders *CNN*. Am 12. September 2002 wird dort ein Artikel veröffentlicht, der über die Dokumentation *Top Secret: The Road to September 11* des arabischen Nachrichtensenders *Al Jazeera* berichtet.³³⁰ Die Dokumentation gibt durch die Interviews zweier Terroristen Einblick in die Planungen des Terroraktes. Zwei Zitate daraus finden sich collagiert in *Könnte Köln sein*. Eines gibt das „puzzle“ zum Anschlagdatum 9/11 wieder („Two sticks, a dash and a cake with a stick down“, KKS, S. 104) und das andere enthüllt die Codenamen für die geplanten Angriffsorte der entführten Flugzeuge in Form einer Liste.

Faculty of Fine Arts für das Pentagon

Faculty of Town Planning für den Nordturm des WTC

Faculty of Law für das Kapitol (KKS, S. 104)

Mit den englischen Zitaten Usama Bin Ladens („UBL“) aus seinem kurz nach dem Attentat veröffentlichten Video³³¹ fasst Neumeister einige Zeilen später die Kaltblütigkeit und Irrationalität der Al Quaida zusammen („UBL: They were overjoyed when the first plane hit the building“, KKS, S. 105). Dadurch,

328 Susann Witt-Stahl: Beats für die Heimatfront: „Let’s get loud“. Die Kulturindustrie mobilisiert für den Krieg. In: Helms / Phleps (Hrsg.): *9/11 – the world’s all out of tune*, S. 33–44, hier S. 40.

329 Phleps: 9/11 und die Folgen in der Popmusik I, S. 58.

330 Vgl. Al-Jazeera offers accounts of 9/11 planning. In: *CNN WORLD*, 12.09.2002. <http://edition.cnn.com/2002/WORLD/meast/09/12/alqaeda.911.claim/> (Zugriff am 05.03.2022).

331 Vgl. Englische Übersetzung der Bin-Ladin-Videos. In: *FAZ.NET*, 13.12.2001. http://www.faz.net/aktuell/politik/bin-ladin-videos-englische-uebersetzung-der-bin-ladin-videos-138837-p5.html?printPageArticle=true#pageIndex_5 (Zugriff am 05.03.2022).

dass die Täterperspektive hier erneut in den Fokus gerückt wird, bleibt die ‚Verantwortung‘ des Erzählers aus, das Geschehen zu kommentieren oder zu bewerten. Diese wird dem Leser übertragen. In der gesamten 9/11-Passage fehlt hingegen jegliche direkte Bezugnahme auf die Architektur des World Trade Center. Und auch, obwohl 2008, dem Publikationsjahr von *Könnte Köln sein*, schon mit dem Bau des neuen World Trade Center begonnen wurde, erfolgt darauf kein Hinweis im Text. An die Stelle der Architektur tritt infolgedessen das Ereignis des historischen Septembertags, an die Stelle der Machtarchitektur eine Leerstelle. Möglicherweise ist eine wortwörtliche Leerstelle im Hochhaus-Cluster Manhattans sogar die wirkmächtigste Verkörperung von Macht, die hier durch die Auslassung im literarischen Text versinnbildlicht wird.

Die 9/11-Passage stellt denjenigen Attentäter in den Mittelpunkt, der das erste Flugzeug in den Nordturm des WTC steuert: Mohammed Atta. *Könnte Köln sein* scheint eine Antwort auf die zwar im Text nicht erwähnte, aber möglicherweise zentralste Frage im Kontext des Anschlags geben zu wollen: Wie konnte das passieren? Atta, der Architekt und Stadtplaner, von Nachleger metaphorisch als „berühmtester Stadtplaner der Gegenwart“ bezeichnet, kann am Tag des Anschlags ungehindert durch die Flughafenkontrollen gelangen, wie ein Screenshot der Überwachungskameras belegt. (Abb. 43) Neumeister bildet den einschlägigen Screenshot literarisch ab, indem er lediglich den Text des Kamerastandbilds, das heißt Datum und Uhrzeit, niederschreibt:

Screening
9-11-01
24 H
5:45:13

Abb.: Mohammed Atta am Flughafen Portland

Umsteigen in Portland. Der berühmteste Stadtplaner der Gegenwart wenige Stunden vor dem Abschluss seines Hauptwerks (KKS, S. 105–106)

Dass der „Screening“-Text im Grunde ein Bild ist, verrät der Abbildungstitel. Wie bereits an anderer Stelle dargelegt, übersetzt Neumeister auch hier wieder ein visuelles Element in sein Universalmedium Schrift, um auf einen größeren (medialen) Kontext zu verweisen und die Grenzen des schriftlich Darstellbaren auszureizen. Auch wenn die Recherche nach dem tatsächlichen Screenshot nicht essenziell für den Leseprozess ist, so fällt bei der Betrachtung

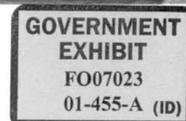


Abb. 43: Screenshot der Flughafenkontrolle mit Mohammed Atta, auf welchen Neumeister in KKS verweist.

der einschlägigen Abbildung vor allem eines auf: Die Brisanz des Bildes entsteht allein durch die *Verknüpfung* mit dem Text auf dem Display der Überwachungskamera, denn ausschließlich dieser weist die unauffällige Person der Flughafenkontrolle durch das Datum dem 9/11-Kontext zu. Im Anschluss verweist der Romantext auf die unmittelbare Verbindung des Terroranschlags mit Deutschland: In der Wohngemeinschaft Attas in der Marienstraße 54 in Hamburg bereitet er als Student mit seinen Mitbewohnern den Angriff unentdeckt vor:

Abb.: Marienstraße 54, Hamburg-Harburg

Abb.: Al-Kuds-Moschee, Böckmannstraße, Hamburg-St. Georg [...]

Abb.: Mohammed Atta als Student der Fakultät für Stadtplanung, Technische Universität Hamburg (D) (KKS, S. 106)

Durch die Darstellung von 9/11 mittels Interview- und Transkriptionsausschnitten, kann eine weitgehend distanzierte Erzählerhaltung eingenommen werden, welche die Entschlüsselung der Terrorpläne mittels Codesprache der Islamisten in den Mittelpunkt stellt. Auffallend an der einschlägigen Passage ist der Fokus auf die islamistische, weniger auf die westliche Einordnung und Bewertung der Geschehnisse und die dezidiert ausgelassene Bezugnahme auf die Architektur des alten und neuen World Trade Centers. Neumeister konzipiert den Textauschnitt zum 11. September 2001 somit als Gegenentwurf zu seinen meist konkreten Architekturbezügen und führt mithin vor Augen, wie stark Bauwerke im gesellschaftlichen Kontext mit Bedeutungen aufgeladen sein können – seien es politische, historische, ökonomische, symbolische etc. Macht manifestiert sich folgerichtig nicht ausschließlich durch Bauen, sondern ebenso durch das Nicht-Bauen oder durch Zerstörung von Erbautem. Diese Perspektive stellt einen Bezug zu Matta-Clarks Architekturtheorie her: Destruktion bedeutet nicht die ausschließliche Zerstörung eines Bauwerks, es beinhaltet stets zugleich die Konstruktion von etwas Neuem – sei es auf symbolischer oder physischer Ebene (vgl. Kapitel 2.2).

Die als eine der international bedeutendsten und kontrastreichsten Städte eingeführte Megacity New York vereint in ihrem urbanen Geschehen extreme Hierarchien und Gefälle. Ebendiese ‚Vereinigung‘ nebeneinander existierender Extreme reflektiert *Könnte Köln sein* kritisch und zeigt experimentelle Perspektiven auf: Musik als individuelle Wahrnehmung einer Stadtarchitektur; Utopien als scheinbar einzige Möglichkeit, urbane Machtstrukturen zu unterlaufen; die Lennons und das Dakota als Beispiel einer Verschmelzung von Popkultur und Stadtarchitektur sowie schließlich den paradoxen Effekt, durch die Nicht-Thematisierung von Machtarchitektur ihre Wirkmacht zu apostrophieren. Aufgrund von Nachlegers Erzählstruktur, die weitgehend auf Personalpronomen verzichtet, entsteht passagenweise der Eindruck einer allgemeingültigen Aussagekraft. Dieser Effekt erhöht den Anspruch des Textes um ein Vielfaches und verlangt einmal mehr einen hochreflexiven, prosumierenden Leser.

3.5 Los Angeles

Los Angeles mit seiner Lage in der hügeligen Küstenregion Kaliforniens besteht vor 1960 aus einer riesigen Ansammlung von Vororten. Die Stadt ist lange Symbol für individuelles Leben und Wohnen im Einfamilienhaus mit Pool und Vorgarten, obwohl sich bereits in den 1940er Jahren durch den enormen Bevölkerungsanstieg abzeichnet, dass eine tiefgreifende städtebauliche Veränderung notwendig werden würde. Tatsächlich beginnt man mit der Umstrukturierung jedoch erst, als bereits alle Kapazitäten ausgereizt sind und es unter anderem zu Umweltkatastrophen, zum Zusammenbruch sämtlicher Versorgungssysteme und zur exorbitanten Überlastung des Verkehrsnetzes kommt. Die steigende Arbeitslosigkeit, ausgelöst durch die Finanzkrise, lässt das Ideal vom Wohnen im Einfamilienhaus zur Utopie werden und initiiert schließlich eine unabdingbare „Nachverdichtung“ und umfassende „bauliche Restrukturierungsmaßnahmen“, um mehr mietbaren Wohnraum zu schaffen.³³²

Zum Jahrtausende besitzen weniger als 15 % der Einwohner von Los Angeles eigene Immobilien.³³³ Die Schere zwischen arm und reich vergrößert sich: Äußere Stadtteile grenzen sich administrativ ab, um den Umstrukturierungen zu entgehen und bleiben bis heute die reichen, durch Villen und Pools geprägten Bezirke. Ethnische Minderheiten werden so auf den wenigen, zentraler gelegenen Wohnraum verdrängt. Aufgrund der stetig zunehmenden sozialen Ungleichheit kommt es 1965 und 1992 zu dramatischen Ausschreitungen (die Watts Riots und die Rodney King Riots) mit zahlreichen Opfern und Sachschäden.³³⁴

Es genügt eine knappe Zusammenfassung der Stadtentwicklung des Los Angeles der letzten Jahrzehnte, um aufzuzeigen, welche wesentliche Rolle die Architektur dabei einnimmt: Sie ist Symbol einer Stadt (das Einfamilienhaus), Ausdruck der sozialen Situation (schneller Wohnungsbau), Auslöser für Gewalt (Mangel an Infrastruktur) und Sinnbild für Wandel. Im Fall von L. A. ist ausgerechnet die Kunstszene die zweite wichtige Kraft, wie der Soziologe Mike Davis in *City of Quartz*, seiner international viel beachteten Sozialgeschichte von Los Angeles, herausstellt:

332 Vgl. Gudrun Wiedemer: *Grenzen des Kontextualismus. Die frühe Architektur Frank Gebrys und Los Angeles in den 1960–1980er Jahren als Kontext*. Karlsruhe: KIT 2011, S. 55.

333 Vgl. Mike Davis: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles* [1990], aus d. Engl. v. Jan Reise. Berlin: Schwarze Risse 1994, S.20.

334 Vgl. Scott Saul: Gridlock of Rage. The Watts and Rodney King Riots. In: William Deverell / Greg Hise (Hrsg.): *A Companion to Los Angeles*. Malden: Wiley-Blackwell 2010, S. 147–167.

Im Gegensatz zu San Francisco mit seiner ausgeprägten Kulturgeschichte von den Goldsuchern bis zu den Beats wirkt die wirklich einheimische Geistesgeschichte von Los Angeles wie ein unwirtliches Gestade. Und doch [...] ist diese eigentlich entwurzelte Stadt zur Welthauptstadt einer riesigen Kulturindustrie geworden, die seit den 20er Jahren zahllose der talentiertesten Schriftsteller, Filmemacher, Künstler und Visionäre importiert.³³⁵

Dieser Szene, welche die Stadt in den 1960er bis 1980er Jahren zur Ausbildung einer eigenen bzw. einer neuen Identität verhilft, gehört der Pop-Art-Künstler Ed Ruscha (*1937) an. Seine Kunstwerke verarbeiten

die alltäglichen, die gewöhnlichen, die industriellen und die kommerziellen Aspekte von Stadt: die neuen Typologien wie Apartmentgebäude, Tankstellen, die neuen Räume und Strukturen wie Parkplätze, pools, billboards oder die neue Wahrnehmungsperspektive des Autofahrens.³³⁶

Künstler wie er oder Dennis Hopper spielen mit den urbanen Charakteristika von L. A., stilisieren und serialisieren sie, um auf diese Weise neue Diskurse und Perspektiven auf die Millionenstadt entstehen zu lassen.

Poetisch sowie inhaltlich finden sich für Andreas Neumeister zahlreiche Anknüpfungspunkte, um den Stadtraum Los Angeles literarisch zu verarbeiten. Alle Bereiche – soziale, ökonomische, ökologische, politische, kulturelle – konzentrieren und manifestieren sich in besonderem Maße in ausdrucksstarker Architektur. Dass es Neumeister mit seinem literarischen L. A. gelingt, ein detailliertes Profil der Stadt zu erstellen, soll im Folgenden gezeigt werden. Er verbindet das Los Angeles der 1950–1970er Jahre und das Los Angeles der 2000er Jahre durch die fließenden Grenzen seiner historischen und gegenwärtigen Beschreibung eng miteinander und lässt Gewesenes und Existentes ineinander verschwimmen. Der Leser erhält somit kein glattes bzw. repräsentatives Portrait der (nicht ausschließlichen) glamourösen Filmstadt, hingegen verkörpern kulturgeschichtlich geschickt verknüpfte Details die Vernetztheit der positiven und negativen Ereignisse, die in der Summe das urbane Erscheinungsbild generieren.

335 Davis: *City of Quartz*, S. 35.

336 Wiedemer: *Grenzen des Kontextualismus*, S. ii.

Walk of Fame

Zu Beginn der Los Angeles-Passage (KKS, S. 220–253) befindet sich der Erzähler noch nicht in der kalifornischen Stadt, sondern beschreibt die Anreise. Dass die Figur von San Franciscos Broadway an der Küste entlang in das südlicher gelegene Los Angeles fährt, offenbart sich durch die Nennung der Zwischenhalte an der Bixby's Bridge, der erwähnten populären Persönlichkeiten (Henry Miller, Mickey Munich), die in oder nahe L. A. lebten, sowie dem Spiel mit übersetzten oder übertragenen geografischen Bezeichnungen (vgl. KKS, S. 220–223).

Übersetzungen, die in der Regel fremdsprachige Äußerungen verständlich machen sollen, fungieren hier gegenteilig. Sie verfremden oder lassen den Lesenden ‚stolpern‘: Kalifornien, im Englischen auch als Orange County bezeichnet, wird dadurch zum Orangenland. Das „Niemandland“ (KKS, S. 221) referiert auf die in Kalifornien stehende Neverland-Ranch des verstorbenen Michael Jackson. Das populäre Hollywood wird im Text – korrekt übersetzt – zu Stechpalmenwald, Downtown-L. A. zur Unterstadt.

Nachdem der Erzähler im Text zahlreiche Vororte und Freeways passiert hat, die bereits auf das extraordinäre Verkehrsnetz von L. A. verweisen³³⁷,

tut sich der Vorhang auf: Los Angeles in der Gestalt von Hollywood, leicht schiefe Ebene bis hin zum kurz sichtbaren Pazifik

eintreten aus dem etwas schäbigen Foyer in den prunkvollen Kinosaal, könnte man etwas abgedroschen sagen, könnte man etwas abgedroschen weiterdreschend meinen (KKS, S. 223)

Der anfangs noch konturierte Erzählstrang, verliert sich gänzlich im Verlauf der L. A.-Passage. Figurennamen fallen nicht mehr und die einzelnen Informationen zu Los Angeles, auf welche der Leser im Text stößt, sind kaum als Figurenäußerungen zu enttarnen.

Der erste Halt lässt sich am Walk of Fame auf dem Hollywood Boulevard ausmachen, einem der touristischen Highlights der Stadt. Entlang mehrerer Häuserblocks sind Sterne zu Ehren der jeweils darauf vermerkten Persönlichkeit in den Boden eingelassen: „Donald Trump, Kermit the Frog, Mötley Crüe, jeder Stern eingefügt in altrosa Terrazzo“, die durch den Namen evozierte Erwartung des Erzählers an den „Weg des Ruhms“ wird jedoch enttäuscht (KKS, S. 225):

337 Vgl. dazu Reyner Banham: *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies* [1971]. Berkeley, CA: U of California P 2001, S. 57–76.

Vom vorletzten Erdbeben angeknackste Gebäude mit vernagelten Fenstern, dann zwei Grundstücke lang nix, dann wieder Parkplatz. Dachte auch treudoof, hier steht irgendwie ein Kino am andern

Walk of Fame

Walk of geschlossene Kinos

Walk of seit Jahrzehnten einsturzgefährdeten Gebäuden, die vernagelt auf die Ewigkeit warten

Walk of schon in der ersten Nebenstraße nur mehr einstöckigen Bauten

und dann, hey, doch zwei halbhohe Gebäude, die aus einer Straßenkreuzung mit einiger Fantasie sowas wie einen Platz entstehen lassen – das eine das Headquarter von Scientology, das andere auch mit dem Scientology-Schriftzug geschmückt [...]

Erstaunlich, fragt man sich im Gehen und Stehen, wie es ausgerechnet das abgefuckte Hollywood schafft, ein universal verbindliches und noch dazu glamouröses Weltbild über den Rest des Globus zu verbreiten

Fame und Glamour haben sich aus der Öffentlichkeit in die Privatstraßen in den Hollywood Hills verzogen, verschanzt und vergraben (KKS, S.226–227)

Die architektonischen Extreme sind hier direkt nebeneinander vertreten, beschädigte Gebäude und der gepflegte Walk of Fame. Der Erzähler fokussiert aus der touristischen Perspektive das weniger Glamouröse, das Verstörende, nicht ins Image der Filmstadt Passende. Aufgrund ihrer Höhe erwecken beispielsweise ausgerechnet die Gebäude der Scientology-Sekte die Aufmerksamkeit der Figuren.

Die nur wenige Zeilen umfassenden Textblöcke vermitteln punktuelle, ungeordnete Stadteindrücke, welche aufzeigen, dass sich die „Reisenden“ noch nicht im ‚Sightseeing-Modus‘ befinden, sondern vielmehr auf einer rastlosen Suche im „Gehen und Stehen“ nach einem Raum zum Verweilen (KKS, S.224). Kohärenz entsteht dabei sowohl inhaltlich als auch rhetorisch über den Walk of Fame, auf welchem die Figuren sich offenbar entlang bewegen. Die Variation „Walk of [xy]“ offenbart dabei die kritische Haltung des Erzählers, denn für diesen macht die ‚Ruhmesmeile‘ ihrem Namen nicht alle Ehre. Das poetische Verfahren weist hier auf die Divergenz zwischen geografischer Bezeichnung und der erzählten Realität hin („Walk of geschlossene Kinos“) und führt so zur Destabilisierung einer unvoreingenommenen Stadtwahrnehmung des Lesers. Die müden Reisenden suchen vergeblich das scheinbar Selbstverständliche im Stadtzentrum, ein Café,

einen Ort „wo man sich draußen hinsetzen und den ganzen fame der letzten Dekaden an sich vorbeiziehen lassen kann. Muss ja nix Besonderes sein. Kann auch take-away mit Hinsetzen sein.“ (KKS, S. 225)

Musik- und Filmindustrie

Nach dem ersten enttäuschenden Stadteindruck entdeckt der Erzähler schließlich eine für ihn auch auf den zweiten Blick relevante Architektur, das Capitol Records Building: „Endlich, trotzdem, tröstlich: in einer Querstraße, das tolle Capitol-Hochhaus. [...] Der weiße Zylinder kommt mir von einigen Einheits-Single-Covern des kalifornischen Labels tatsächlich seltsam vertraut vor.“ Es ist das erste runde Hochhaus der Welt, in den 1950er Jahren erbaut und ähnelt optisch einem Schallplattenstapel. Seit der Fertigstellung des Gebäudes morst das Licht in der Spitze das Wort „l-l-y-w-o-o-d-h-o-l-l-y-w-o (interessiert keine Sau)“ (KKS, S. 227). Auffällig ist, dass Nachlegers architektonischer Fokus einmal mehr mit seiner Affinität zu Musik und Populärkultur gekoppelt ist. Wie der Name impliziert, ist das Capitol Records Building ein Musikstudio, in welchem unter anderem die einige Seiten zuvor erwähnten Beach Boys produziert haben. Ebenso der musikalischen Anziehungskraft folgend passiert der Erzähler den Viper Room und das Whiskey A Go Go auf dem Sunset Strip, Nachtclubs in denen Stars wie The Doors, Iggy Pop und die Red Hot Chili Peppers verkehren (vgl. KKS, S. 240).

Aufgrund der recht ungewöhnlichen Kopplung von Musik und Architektur darf das deutsche, in Los Angeles ansässige Architekturbüro GRAFT nicht unerwähnt bleiben. Das „Büro für Architektur, Städtebau, Design, *Musik* und den persuit of happiness“ (KKS, S. 233, Herv. A. M.) kreiert optisch sehr unkonventionelle Bauwerke, die international Aufmerksamkeit erregen – nicht zuletzt aufgrund ihrer populären Auftraggeber wie beispielsweise Brad Pitt. Laut Nachleger und der *Süddeutschen Zeitung* seien GRAFT „mehr Rockband als Architekturbüro“.³³⁸ Der in den Romantext eingefügte Abbildungsuntertitel referiert auf ein Foto, welches die skurrile Ästhetik des Badezimmers der von GRAFT entworfenen Villa Brad Pitts in Szene setzt: Es ist der „Sanitäreinrichtung aus dem Todestrakt von US-Gefängnissen nachempfunden“ (KKS, S. 233). Gerade die implizierte Skurrilität des Abgebildeten erhöht beim Leser das Verlangen, die dazugehörige Abbildung zu sehen. So unterläuft der Abbildungsuntertitel hier

338 KKS, S. 233; Angela Köckritz: Brad der Baumeister. Design fürs Glück. In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.05.2010. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/brad-der-baumeister-design-fuers-glueck-1.894772> (Zugriff am 21.03.2022).

erneut seine eigentliche Funktion, nämlich die „Vereindeutigung“³³⁹ des Bildes. Ausgerechnet in der Architektur, bei der es primär um eine visuelle Ästhetik geht, entzieht der Text dem Leser das Naheliegende und fordert zu „Deduktion, Spekulation und Phantastereien“³⁴⁰ auf.

Nur scheinbar nebenbei fällt im selben Textabschnitt der Name des renommierten Architekten Rem Koolhaas. Zunächst, weil er ein Drehbuch für den kalifornischen Pornofilmregisseur Russ Meyer schrieb (vgl. KKS, S. 234). Jedoch stellt sich die Referenz auf Koolhaas als eine tiefer greifende heraus, denn seine politische Auffassung von Bauen und Architektur ist weitgehend deckungsgleich mit derjenigen Neumeisters. In einem *Spiegel*-Interview vom 27. März 2006 sagt Koolhaas:

Alle wichtige Architektur des vergangenen Jahrhunderts wurde entscheidend durch politische Systeme beeinflusst. Denken Sie an das Sowjetsystem mit seinem Konstruktivismus und Stalinismus, an Weimar mit seiner Moderne, an Mussolini und natürlich an die Nazis mit den Kolossalbauten von Albert Speer.³⁴¹

Mittels der von Koolhaas genannten Themen zeigt auch Neumeister in seinen Texten den starken Zusammenhang zwischen Politik und Architektur auf, verarbeitet und reflektiert diese auf literarischer Ebene, wie mit dem Verweis auf den Leviathan als Romaneröffnung angedeutet. Neumeister wie Koolhaas verknüpfen Politik, Architektur und Gesellschaft aufs Engste. So heißt es weiter im Interview mit Rem Koolhaas, Architektur habe nur noch „Bedeutung als Wahrzeichen“.³⁴² Das „politische Gewissen“, das Architekten seiner Meinung nach besitzen sollten, zähle vermutlich zwar in der Realität nichts. Andersherum, so lässt sich schlussfolgern, können Probleme durch von der Politik vernachlässigte Areale entstehen.³⁴³

339 Rentsch: *Hybrides Erzählen*, S. 55; vgl. dazu auch Kap. 1.2.4 zu den Abbildungen.

340 Sontag: *Über Fotografie*, S. 28.

341 Matthias Matussek / Joachim Kronsbein: „Das Böse kann auch schön sein“. Der niederländische Architekt Rem Koolhaas über Prada und Politik, das Bauen in autokratischen Staaten und den Reiz des Hässlichen. In: *Der Spiegel*, 27.03.2006. <https://www.spiegel.de/kultur/das-boese-kann-auch-schoen-sein-a-cde727ab-0002-0001-0000-000046421577> (Zugriff am 25.02.2023).

342 Ebd.

343 Ebd. Im Interview werden beispielhaft die Pariser Vororte angesprochen. Im Laufe des Interviews wird ebenfalls die 2006 erfolgte Sprengung des Palastes der Republik thematisiert und von Koolhaas missbilligt. Auch Nachleger greift die Debatte auf (vgl. KKS, S. 52) und vertritt ebenfalls eine kritische Haltung, wie in Kap. 3.3.3 erläutert wurde.

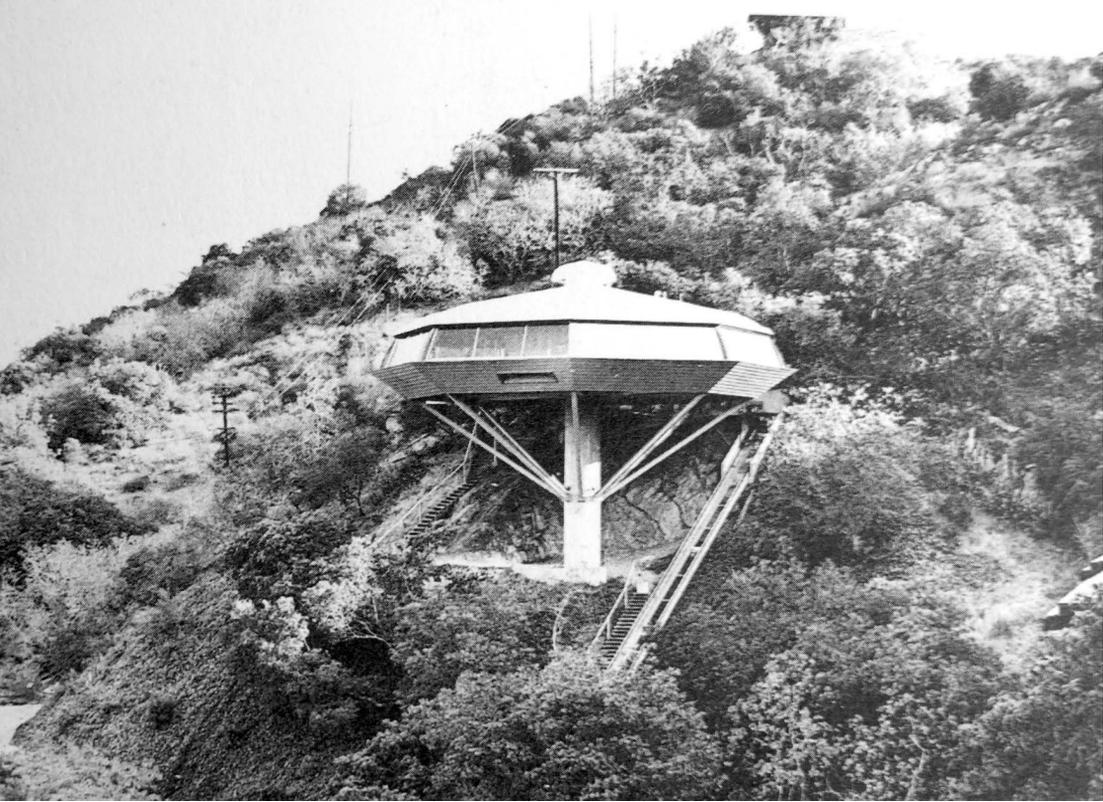


Abb. 44: John Lautner: Chemosphere, Hollywood, Californien, 1960.

Der sich unmittelbar anschließende Themenblock in der Los-Angeles-Passage greift die starke Präsenz der Filmindustrie in der Stadt und den damit einhergehenden Fokus auf die Hollywood Hills auf. Wie bereits angeklungen, ist der Text durchsetzt mit Namen von Schauspielern, Regisseuren, Drehorten, Wohnsitzen von Hollywood-Berühmtheiten etc. Hier soll lediglich ein Bauwerk als Beispiel angeführt werden, in welchem Architektur und Filmindustrie zusammenlaufen: das Chemosphere (1960) von John Lautner. (Abb. 44) Das einem UFO ähnelnde Gebäude, an einem steilen Hang auf einem Betonpfeiler stehend, bietet aus dem Inneren einen Panoramablick von 360 Grad. Die Konstruktion auf dem Pfeiler verhindert die Abschrägung des Hauses an dem abschüssigen Untergrund und umgeht damit ein großes Bauproblem der Hollywood Hills.³⁴⁴ Derzeit gehört es Benedikt Taschen, dem Gründer des deutschen Taschen-Verlages.

344 Vgl. Banham: *Los Angeles*, S. 86.

Bekannt wird es durch den Film *Body Double* von Brian de Palma und durch Joseph McGinty Nichols *Charlie's Angels*.³⁴⁵ Beide Filme fälschen den Ausblick des Chemospheres: Während im Film jeweils das nächtliche L. A. zu sehen ist, blickt man in der Realität auf das San Fernando Valley, Sitz der gigantischen kalifornischen Pornofilmindustrie³⁴⁶ – „Porno-Valley“ (KKS, S. 234). Anders als so häufig in Neumeisters Texten stehen bei den gewählten L. A.-Bauwerken wie dem Chemosphere Ästhetik und Design im Vordergrund, historische oder politische Bezüge können nicht ausgemacht werden. Letztere fehlen ebenso bei den genannten Nachtclubs des Sunset Strips, dem Capitol-Hochhaus oder den zahlreichen Star-Anwesen, die im Text gelistet werden. Den gemeinsamen Nenner bildet hier die Popkultur, die zu einem sehr großen Teil die heutige Stadtidentität generiert hat.

Der einzig umfangreichere historisch-politische Rückgriff Neumeisters thematisiert die Watts und Rodney King Riots (1965 und 1992, vgl. KKS, S. 228–229). Sie markieren eine Zäsur in der Geschichte von L. A., die der Historiker Scott Saul als eine Bewährungsprobe, einen „gutcheck against the fantasy-life of Los Angeles“³⁴⁷ bezeichnet. Soziale Missstände, die von der Regierung zu lange ignoriert wurden, manifestieren sich in den brutalen Revolten ethnischer Minderheiten im Stadtteil South Central. Mittlerweile zum Synonym für Gewalt geworden, wird der Stadtteil später in South Los Angeles umbenannt, was jedoch nicht zur Verbesserung des Rufs beiträgt. Nachleger referiert auf dieses Ereignis und stellt durch die Wahl seines Vokabulars eine Verbindung zur einstigen Rassentrennung in den USA her, die offiziell zwar abgeschafft ist, jedoch im Alltag der meisten ethnischen Minderheiten fortbesteht:

Südlich des Broadway / nördlich des Broadway: macht einen Unterschied. Zehn Meter machen einen gravierenden Unterschied. Seltsame Apartheid der Gebäudetypen, die nicht von ungefähr kommt. Seltsame Apartheid der Passanten, die sich allenfalls noch auf den zehn Metern Straße vermischen. (KKS, S. 229)

345 *Charlie's Angels* (3 Engel für Charlie, US 2000, R: Joseph McGinty Nichol). Im Roman wird der Film indirekt erwähnt: „The house where Drew Barrymore was thrown out of the window“ (KKS, S. 234).

346 Vgl. Wolf Jahnke / Michael Scholten: *Orte des Kinos. Los Angeles. Eine Stadt als Filmkulisse*. Marburg: Schüren 2015, S. 68–69.

347 Saul: *Gridlock of Rage*, S. 148.

Anschließend findet der Leser einen Auszug aus einem Bericht des Journalisten Stan Chambers über die Rodney King und Los Angeles Riots von 1992.³⁴⁸ Aus einem Hubschrauber blickend gibt er die dramatischen Geschehnisse auf den Straßen wieder. Plötzlich bricht das Zitat mitten im Satz ab:

We had begun to get reports of scattered violence shortly after we had watched on television the barbaric video tape of motorists being ripped out of their cars, hammered, pounded and chased by rock-throwing men on the (KKS, S. 230)

Dieser Schnitt im Text lässt sich einerseits als Zensur von Stan Chambers Bericht lesen, mehr jedoch entsteht der Eindruck, als würde jemand ein Radio oder einen Fernseher ausschalten bzw. abrupt ‚umschalten‘ von einem Programm zum nächsten.³⁴⁹ Es folgt ein Themenwechsel.

Nachleger führt zwei Referenzen auf Ed Ruschas Bilder an, deren Titel in dieser collagierten Reihung nach dem Stan Chambers Bericht einen Zusammenhang mit den Revolten fingieren.

Fig.: Ed Ruscha, Los Angeles County Museum on Fire, Oil on canvas, 1965–68

Fig.: Ed Ruscha, LA, Gunpowder and pastel on paper, 1970

Fig.: Ed Ruscha, I Think There is Something Dangerous Going on Here, Gunpowder and pastel on paper, 1976 (KKS, S. 230)

Die Kunstwerke, deren Titel als ausschließliches Sprachmaterial ohne Bild einen erzählenden Charakter aufweisen, fungieren in diesem Kontext als Quasi-Links. Verfolgt der prosumierende Leser diese, um die fehlenden visuellen Eindrücke zu ergänzen, wird der fingierte Zusammenhang von der Revolte und den Kunstwerken offensichtlich.

In Neumeisterscher Manier finden nun zahlreiche Themenübergänge innerhalb weniger Zeilen statt: von den Unruhen über Ed Ruschas Bilduntertitel hin zur Kunstszene von L. A. und schließlich zu den Watts Towers von Simon Rodia.

348 Stan Chambers: *KTLA's News At 10. Sixty Years with Stan Chambers*. Lake Forest, CA: Behler 2008, S. 175.

349 Das ‚Zapping‘ als eine Art Unterkategorie des Cut-up und die somit hergestellte Analogie zum Fernsehen finden sich häufiger in Neumeisters Texten, besonders in *Angela Davis löscht ihre Website*. Vgl. Meywirth: „Die wirkliche Welt auf wirklichen Bildschirmen“.

Ausgehend von dem genannten Parkplatz bewegen sich die Figuren nun via Auto in die weiter außerhalb gelegenen Stadtteile wie Venice, Santa Monica oder Pacific Palisades.

Was im Text nicht erwähnt wird, aber eine interessante Verbindung zum nationalsozialistischen Deutschland herstellt, ist, dass zahlreiche deutsche Exilliteraten nach Pacific Palisades auswanderten, um dem NS-Regime zu entfliehen; darunter Bertolt Brecht, Thomas Mann, Theodor W. Adorno und Lion Feuchtwanger, die auf diese Weise Teil der produktiven Kulturszene L. A.s wurden.³⁵⁰ Auf diese Verbindung von Nationalsozialismus und Schriftstellertum wird auch zu Beginn des München-Kapitels (3.1) angespielt und somit eine latente Verknüpfung zwischen beiden Städten hergestellt.

Every Building at the Sunset Strip

Nachfolgend werden nun die in der L. A.-Passage wiederholt genannten Bildtitel des Pop-Art-Künstlers Ed Ruscha näher betrachtet, stellt doch die Aufmerksamkeit stiftende Auflistung seiner Werktitel eine Art Chorus dar. Nachdem der Erzähler bereits die für Los Angeles zentrale Musik- und Filmindustrie in den Blick genommen hat, ergänzt er mit Ruschas Hervorhebung seine Stadtwahrnehmung um den Bereich der Kunst, die nach Davis ebenfalls zu den identitätsstiftenden Komplexen der Stadt zählt.

Fig.: Ed Ruscha, Hollywood, Gunpowder and pastel on paper, 1970

Fig.: Ed Ruscha, A Blvd. Called Sunset, Blackberry juice on moire, 1975

Fig.: Ed Ruscha, A Blvd. Called Sunset, Spinach stain on paper, 1975 (KKS, S. 239)

Das Paradoxe am Abdrucken der Bildtitel eines Kunstwerkes ist, dass es seinen Zweck betrachtet zu werden verliert. Dadurch schenkt der Rezipient jedoch Informationen Aufmerksamkeit, die er andernfalls vermutlich nur am Rande wahrgenommen hätte, wie hier etwa die vom Künstler verwendeten Farben und Materialien. Bei Ed Ruscha sind dies sehr außergewöhnliche wie Schießpulver, Brombeersaft oder Spinat.³⁵¹ Das Zitat zeigt, dass manche Werke sich lediglich durch die verwendeten Materialien unterscheiden, während ihre Titel dieselben bleiben. Die Benennungen seiner Werke bestehen häufig aus dem gleichen Text,

350 Vgl. Thomas Blubacher: *Paradies in schwerer Zeit. Künstler und Denker im Exil in Pacific Palisades und Umgebung*. München: Sandmann 2011; vgl. Davis: *City of Quartz*, S. 67–74.

351 Vgl. Anne Lee Morgan: Ed Ruscha. In: *Historical Dictionary of Contemporary Art*, hrsg. v. ders. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield 2018, S. 344–345.

der auch auf dem Bild dargestellt wird. „A Blvd. Called Sunset“ bildet demgemäß nicht die beliebte Club- und Shoppingmeile von Los Angeles ab, sondern den *Schriftzug* „A Blvd. Called Sunset“.³⁵² Neumeister integriert somit einen Künstler in seinen Roman, bei dem sich wie bei ihm selbst Schrift und Bild in ihren unterschiedlichen Ästhetiken und Bedeutungen ergänzen.

Im oben genannten Zitat spielt Neumeister mit der Vermischung beider Medien, indem er auf das Medium *Schrift* zurückgreift, um auf ein *Bild* zu referieren, das einen *Schriftzug* zeigt. Infolgedessen wird der Georama Sunset Boulevard stark abstrahiert. Susan Sontag folgend wird Abbildungen die Funktion zugeschrieben, Wirklichkeit zu entschärfen und somit die Reflexion des Lesers zu intensivieren (vgl. Kapitel 1.2.4). Diese Entschärfung geschieht hier mehrfach: einmal durch die Absenz des Bildes im Text und einmal durch die Darstellung des Sunset Boulevards als Schrift und nicht als an die Wirklichkeit angelehntes Abbild.

Die Funktion der (ausgelassenen) Abbildungen und diejenige der Liste fallen in der behandelten Textstelle zusammen: Wie in Kapitel 1.2.3 zu den Listen bereits geschlussfolgert wurde, provozieren diese aufgrund ihres reduzierenden Charakters einerseits einen komplexeren Interpretationsprozess, andererseits stellen Listen Homogenität her. In diesem Fall geben sie der L. A.-Darstellung durch die Einordnung Ruschas in den Pop-Art-Kontext einen Deutungsrahmen. Dessen emphatisches Spiel mit der Gegenwart und ihrer Verarbeitung durch eine Transformation auf inhaltlicher sowie auf visueller Ebene kongruieren Neumeisters Poetik.³⁵³

Im Kontrast dazu stehen Ruschas Collagen aus schnappschussartigen Stadtfotografien, welche z. B. alle Gebäude des Sunset Strips in Los Angeles zeigen.

der Strip

Der Viper Room (seine zyklische, schwarz gestrichene Fassade sieht bemerkenswert fies aus). Das Whisky-A-Go-Go (dunkelrot mit schwarzen Markisen). Der Rauswurf der Doors aus dem Whisky. Die Unterzeichnung ihres ersten Plattenvertrags im Whisky kurz zuvor

352 Zur Ansicht vgl. Ed Ruscha: *A Blvd. Called Sunset*, 1975, Brombeersaft auf Moire, 28 x 40 Zoll. In: *Ed Ruscha*, o. D. <https://edruscha.com/works/a-blvd-called-sunset/> (Zugriff am 02.01.2023).

353 Vgl. dazu weiterführend Diedrich Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: *Pop, Technik, Poesie: Die nächste Generation* 37 (1996), S. 36–44.

Fig.: Ed Ruscha, *The Sunset Strip* (Schwab's Pharmacy), Gelatin silver print from altered negative, 1966

Der Sunset Strip. Die einzige Straße, die man zusammenfalten kann. Sunset Strip und Sunset Boulevard. Die geknickte Achse, die immer zielstrebig auf den original pazifischen Santa-Monica-Sonnenuntergang zustrebt. Der Sunset Strip als zentraler Abschnitt des Sunset Boulevard zwischen Hollywood und Beverly Hills

Eines meiner absoluten Lieblingskunstwerke als eines meiner absoluten Lieblingsbücher: Ed Ruschas *Every Building at the Sunset Strip*, 1966 (Accordion-fold book). Mein Lieblingsbuch ist genauer betrachtet ein Leporello mit Fotos, die Ed Ruscha 1966 vom Sunset Strip gemacht hat. Die Vorderseite des Leporellos zeigt jedes Gebäude des Strips, das an seiner Südseite steht, die Rückseite des Leporellos zeigt jedes Gebäude an dessen Nordseite. Vorder- und Rückseite des Leporellos zeigen die erstaunliche Windigkeit dieser Gebäude an einer der bekanntesten Straßen der Welt – aufgenommen zu einer Zeit, als das Hollywood-Kino noch weit unangefochtener war als heute. (Weitere tolle L. A.-Klappbücher von unserem Stadtführer Ed Ruscha heißen *Twentysix Gasoline Stations*, 1963; *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, 1967; *Real Estate Opportunities*, 1970; *Some Los Angeles Apartments*, 1965) (KKS, S. 240–241)

Die eng aneinandergereihten Fotografien, die während einer Autofahrt aus der immer gleichen Perspektive der Fahrerkabine aufgenommen wurden, imitieren das bewegte Bild eines Films. So vereint Ruscha zwei Charakteristiken der Stadt Los Angeles ironisierend miteinander: die langen Fahrzeiten, welche die überlastete Infrastruktur der „city built on transport“³⁵⁴ bzw. das Automobil „as a way of life“³⁵⁵ mit sich bringt, und die starke Präsenz der Filmindustrie, die letztlich dafür verantwortlich ist, dass L. A. in kurzer Zeit von einer provinziellen Vorortansammlung zu einer Millionenmetropole aufgestiegen ist.³⁵⁶ Die Provokation des Kunstwerks besteht primär in der Transgression, laienhafte Fotografie zum Kunstwerk zu erheben und damit die ‚Kunst der Fotografie‘ zu nivellieren.

354 Banham: *Los Angeles*, S. 57.

355 Ebd., S. 220.

356 Vgl. Hans Dickel: *Architektur im Künstlerbuch*. Von Ed Ruscha bis Candida Höfer. In: Burcu Dogramaci / Simone Förster (Hrsg.): *Architektur im Buch*. Dresden: Thelem 2010, S. 199–209, hier S. 202; Banham: *Los Angeles*, S. 17: „So Hollywood was also the end of innocence and provincialism – the movies found Los Angeles a diffuse fruit-growing super-village of some eight hundred thousand souls, and handed it over to the infant television industry in 1950 a world metropolis of over four million.“

Ed Ruschas Begriffsbestimmung von Kunst kennt keine ästhetischen Bedingungen, vielmehr definiert sie sich durch ihre dezidiert irritierende Wirkung auf den Betrachter: „Art has to be something that makes you scratch your head“³⁵⁷.

Neumeister integriert die populäre Leporello-Collage *Every Building on the Sunset Strip* (1966) in seine literarische Beschreibung des Sunset Strips. Dabei ist nicht eindeutig, ob der Text die Fotos der Collage beschreibt oder die Wahrnehmung der sich in L. A. bewegenden literarischen Figur. In jedem Fall dienen die Werke des Künstlers dem Erzähler als unkonventioneller Wegweiser („Stadtführer“), welche dieser regelrecht anpreist: „Weitere tolle Klappbücher von unserem Stadtführer Ed Ruscha heißen [...]“ (KKS, S. 241).

Wie vor allem an Ruschas Künstlerbuch³⁵⁸ *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) deutlich wird, ähneln sich die Narrationsmethoden des Künstlers und des Autors: Es zeigt 26 Fotos von Tankstellen zwischen Oklahoma und L. A. Auch hier wird die Perspektive des Autofahrers durchgängig eingehalten, um Beiläufigkeit und „größtmögliche[] Neutralität“³⁵⁹ zu suggerieren. Während der Kunsthistoriker Hans Dickel davon ausgeht, dass hier keine Narration stattfindet, so kann in Anlehnung an Watzlawick kontrastierend argumentiert werden, dass ‚nicht nicht erzählt werden‘ kann. Überall, wo perspektiviert, sortiert, kommuniziert oder Inhalt ausgewählt wird, existieren narrative Elemente, wie dies auch bei Neumeisters Texten der Fall ist. Der Erzähler scheint dort entweder partiell zu verschwinden oder ist um ein Maximum an Neutralität bemüht.³⁶⁰

Eine weitere Parallele der in Rede stehenden ‚Kunst- und Text-Werke‘ findet sich in der Serialität des Dargestellten. Um mit ästhetischen Gewohnheiten zu brechen und die Reflexion des Lesers / Betrachters zu potenzieren, wiederholen sich Bilder und Textelemente leicht variiert. Dadurch verändert sich die Gesamtrezeption des Werkes: Ein einzelnes Element der Serie isoliert zu betrachten würde in eine hermeneutische Sackgasse führen, lediglich die globale Betrachtung bringt somit einen ästhetischen oder hermeneutischen Mehrwert.³⁶¹

357 Morgan: Ed Ruscha, S. 344–345.

358 Nach Dickel ist das Künstlerbuch eine „spezifisch künstlerische Formulierung einer individuellen Sicht auf Architektur. [...] [A]nonyme Gebrauchsarchitektur [wird] zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung“. (Dickel: Architektur im Künstlerbuch, S. 199.)

359 Ebd., S. 200.

360 Vor allem in *Angela Davis löscht ihre Website*.

361 Vgl. Lobsien: *Wörtlichkeit und Wiederholung*, S. 17.

Case Study Häuser

In der Los Angeles-Passage kann durch die parallele Perzeption von urbaner Gegenwart (durch die literarische Figur) und von urbaner Vergangenheit (durch die Integration von Ruschas Werken der 1960er und 1970er Jahre) die für Neumeisters Texte konstitutive Überlagerung der Erzählebenen ausgemacht werden. Diese setzt sich nach der Beschreibung des Leporellos und nach einigen Leerzeilen in Form eines Themensprungs fort:

case study: formal liberation

case study: formal reduction

case study: new materials

CSH für Case Study House (KKS, S. 241)

Bezugnehmend auf das Programm der Zeitschrift *Arts & Architecture* im Januar 1942 führt der Text an dieser Stelle über die Variation in ein wichtiges Kapitel der Architekturgeschichte von Los Angeles ein. Der Besitzer des Magazins John Entenza launcht einen Wettbewerb, dessen Ziel es ist, moderne Architektur zu bewerben, sie erschwinglich sowie massentauglich zu machen, und zwar in Form der so genannten Fallstudienhäuser (Case Study Houses), die in und um L. A. gebaut werden sollen. Diese Initiative verschafft nicht nur dem Magazin internationale Aufmerksamkeit, sondern prägt ebenso den Baustil und den Geschmack der optimistisch gestimmten, zukunftsorientierten Nachkriegsbevölkerung. Es existieren 36 Entwürfe für Fallstudienhäuser, die jedoch nicht alle oder erst nach massiver Überarbeitung umgesetzt werden. Inspiriert sind die Konzepte vor allem durch europäische Vorreiter, unter anderem durch den Stil Le Corbusiers und die Weißenhofsiedlung.³⁶²

Die von Neumeister erwähnten Case Study Häuser #8 und #22, das Eames House von Ray und Charles Eames (vgl. KKS, S. 231) sowie das Stahl House von Pierre Koenig (KKS, S. 241–242) gelten aufgrund ihres Designs als berühmteste Beispiele des Programms. Die spektakuläre Hanglage des Stahl House mit Blick über L. A. kann von dem Fotografen Julius Shulman so gelungen in Szene gesetzt werden, dass diese Fotos Architekturgeschichte schreiben. (Abb. 45)

362 Vgl. James Steele: *Los Angeles Architecture. The Contemporary Condition*. Stuttgart: Hatje 1993, S. 55–72; Elizabeth A. T. Smith: *Case study houses. 1945–1966. The california impetus*. Köln: Taschen 2016.

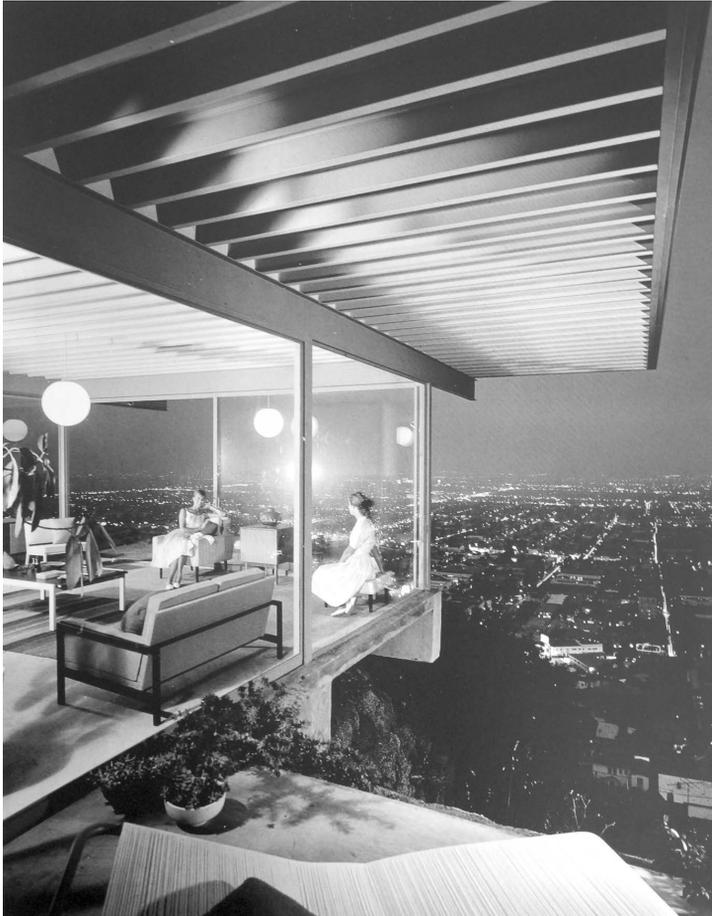


Abb. 45: Julius Shulmans Fotografie des Stahl Houses von Pierre König, CSH Nr. 22, Nachtsicht des Wohnzimmers, 1959–1960.

In *Könnte Köln sein* werden die zentralsten Informationen des Case Study Programmes auf engstem Raum komprimiert wiedergegeben und mit Erzähler-Kommentaren versehen: „Hat das Schule gemacht? Weltweit eine Weile schon. In Kalifornien ein paar Jahre länger. Aber im Kalifornien der Jahrtausendwende baut kein Mensch mehr so.“ (KKS, S. 242) Diese Bemerkung zur Nachwirkung des Modernisierungsprogramms entspricht der Bewertung des Architekturprofessors James Steele:

The Case Study programme did not revolutionize the building industry as Entenza had hoped, but the wide media coverage given to it, as well as public exposure through visits, did influence popular taste, easing acceptance of Modernism.³⁶³

Nachlegers Vokabular legt jedoch eine weitaus differenziertere Bewertung der eigentlichen Ziele des Programms nahe, die ihm zufolge bereits von Beginn an verfehlt werden:

The Stahl House: sieht von hinten wie eine sachlich-unspektakuläre, metallene Mehrfachgarage aus. Vorne: der materialisierte Glamour [...]

Das Stahlhaus von Westen: Die berühmtesten Architekturfotos aller Zeiten. Das Stahlhaus hat schon abgehoben, schwebt längst erhaben über dem Häusermeer und allem erniedrigend-lästigen Alltagsbullshit drunten in der notorisch proletarischen Stadt

Tagesansicht

Nachtansicht

Nachts, auf den Anblick endloser, sich verjüngender Lichterketten beschränkt, sieht sogar Mega-Suburbia LA unschlagbar urban aus

Post war housing. Die Case-Study-Häuser, Flachdachbauten alle, Bungalows mit riesigen Fensterfronten fast alle: einige längst abgerissen, andere bis zur Unkenntlichkeit umgebaut, fast alle ihres Kontextes beraubt (Bezug auf die umgebende Landschaft: die Weite, die üppige Vegetation, möglichst ohne Zaun in die offene Landschaft gestellt) (KKS, S. 241–242)

Der Erzähler nimmt dabei eine kritische Perspektive ein, indem er erhöhte, exponierte Lagen mit Ausblick als Prestigebauplätze ausweist und vor allem das Stahl House daher eher einen Gegensatz zur Massentauglichkeit symbolisiert. Gescheitert ist aus Nachlegers Sicht ebenfalls der Versuch, eine neue Ästhetik durch Form, Material und Reduktion zu schaffen – in der Umsetzung („sachlich-unspektakulär[“]“) wie auch in der Rezeption. So wird der Erhalt der ursprünglichen Case Study Häuser größtenteils nicht unterstützt, sondern den willkürlichen Umbauplänen ihrer Besitzer überlassen.

363 Steele: *Los Angeles Architecture*, S. 70.

Die in den Folgejahren zu beobachtende „Rückkehr“ der kalifornischen Baukultur „zur Repräsentations- und Sicherheitsarchitektur“ steht dabei stellvertretend für ein Bedürfnis nach (sozialer) Abgrenzung, womit dem Streben nach einer ‚Architektur für alle‘ endgültig eine Absage erteilt wird (KKS, S. 243).

Ergebnisse und Ausblick

Obwohl Andreas Neumeister zu den bekanntesten Autoren deutscher Popliteratur zählt, existierte bislang keine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinen collagierten Texten. Mit der dieser Publikation liegt somit die erste Monografie vor, die Neumeisters poetische Schreibpraxis textübergreifend betrachtet und den Roman *Könnte Köln sein* detailliert aus interdisziplinärer Perspektive analysiert. Sie liefert einerseits einen Forschungsbeitrag für die Literaturwissenschaft und macht andererseits den literarischen Text für eine architekturtheoretische bzw. -historische Betrachtung fruchtbar.

Forschungsziel 1 bestand im Herausarbeiten und Definieren von Neumeisters zentralen poetischen Verfahren sowie in der Erstellung eines Analyseschemas. Nachdem in Kapitel 1.1 die thematischen und konzeptionellen Überschneidungen seiner sechs Romane aufgezeigt wurden, erfolgten in Kapitel 1.2 die Begriffsdefinitionen der dem Autor attribuierten Verfahren. Aufgrund der Erkenntnis, dass diese sich zum Teil auf der homogenen Textoberfläche der Romane nicht unterscheiden lassen, wurden die zwölf definierten Verfahren in fünf Hauptverfahren zusammengefasst.

Die daraus resultierende Tabelle 1 fungiert als Analyseschema für Neumeisters Textproduktionen. Je nach Analyseziel kann die Einordnung einschlägiger Textstellen in die fünf Hauptverfahren (Collage, Wiederholung, Archivierung, Liste, Abbildung) erfolgen oder aber – sofern sich dies im Text nachvollziehen lässt – expliziter in die jeweiligen Unterkategorien (Montage, Sampling, Cut-up, Fold-in, Variation, Serie).

Forschungsziel 2 bestand in der detaillierten Textanalyse des Architekturromans *Könnte Köln sein*, welche einerseits die zuvor erarbeiteten poetischen Verfahren Neumeisters berücksichtigte und andererseits die inhaltlichen Schwerpunkte des

Textes herausarbeitete: Vorbereitend auf die Analysen wurde zunächst die zur Textinterpretation notwendige Bezugnahme auf den empirischen Georaum mit literaturgeografischen Annahmen untermauert. In der Folge konnte eine Analogie zwischen der situationistischen *Dérive* und Neumeisters Methode der Stadterkundung hergestellt werden. Ergänzen ließ sich diese Erkenntnis durch eine an Debord angelehnte, visuelle Darstellung der fragmentierten Stadtwahrnehmung des Erzählers. Als erste inhaltliche Annäherung an den Roman wurde die Architektur im nächsten Schritt unter Bezugnahme auf Gordon Matta-Clarks Architekturverständnis, die Urhütte und den Leviathan (als Symbol für den staatlichen Einfluss auf architektonische Prozesse) motiviert.

Die zahlreichen Erkenntnisse, die sich aus der anschließend erfolgten Analyse ergaben, werden im Folgenden zusammengefasst. Sie beantworten implizit die in Kapitel 2.3 formulierten Leitfragen a) bis f). Diese fragten nach:

- den Auswahlkriterien der Architekturen im Text
- der Art und Weise der Thematisierung von Bauwerken im Text
- Mustern und Gemeinsamkeiten in der Architekturbetrachtung
- der Rolle von Erzähler und Figuren
- Mustern im Arrangement des Textes
- dem Mehrwert des prosumierenden Lesens im Vergleich zu einer weniger aktiven Rezeptionshaltung

Erkenntnisse, welche ausschließlich die Inhaltsebene des Romans betreffen, resümiert Kapitel 4.1. Erkenntnisse, welche sich aus einem Zusammenspiel von poetischen und inhaltlichen Merkmalen zusammensetzen stellt Kapitel 4.2 zusammen. Kapitel 4.3 erläutert die poetischen Verfahren, die im Kontext der Textanalyse ergänzend zu Tabelle 1 ermittelt werden konnten.

4.1 Inhaltsebene

4.1.1 Auswahl der Architekturen und geografischen Räume

In den fünf exemplarischen Stadtanalysen konnte als gemeinsamer Nenner herausgearbeitet werden, dass der Erzähler Erich Nachleger größtenteils symbolische Orte, Orte mit hoher medialer Präsenz oder der kulturellen Erinnerung aufsucht und diese stets aus der nicht-touristischen Perspektiven reflektiert. Außergewöhnliche Bauplatzgeschichten (Christ-Erlöser-Kathedrale, Berliner Schloss)¹ oder kontrovers rezipierte Architekturen (BND-Zentrale, Schwabylon) stehen dabei im Vordergrund. Im Gegensatz zu Reise- oder Architekturführern, welche spezifisches Grundlagenwissen über einen ausgewählten Ort vermitteln, greift Nachleger zahlreiche Areale verschiedener Städte auf, um historische Hintergründe aufzuarbeiten und sie – durch seine poetische Schreibpraxis transformiert und damit nicht dokumentarisch – als Text abzubilden. Die auf diese Weise entstehenden individuellen Stadtbeschreibungen dienen infolgedessen nicht der Repräsentation des einschlägigen urbanen Raums, sondern generieren durch die Verknüpfung positiver wie negativer Prozesse einen facettenreichen Ausschnitt der jeweiligen Vergangenheit.

Die nicht-touristische Darstellung der von Nachleger besuchten Orte manifestiert sich unter anderem in der Abwertung touristischer Highlights (Walk of Fame, Christ-Erlöser-Kathedrale), in der Aufwertung bzw. Exponierung vergessener sowie verdrängter Kontexte (Hofgarten, Lomonossow-Universität, NYSE) und in der kreativen Verarbeitung und Dekonstruktion einzelner urbaner Charakteristiken (Kultur und Filmindustrie von Los Angeles, Dekonstruktion des Glamourösen, Ironisierung/ Verballhornung des hedonistischen München-Images). Dabei können sich auch alle drei genannten Aspekte überschneiden (Berliner Stadtschloss).

Zentral für den Roman ist der Einbezug der Stadtgeschichte: Aus ihr ist das gegenwärtige Stadtbild, sind die gegenwärtigen Fassaden entstanden, die der Erzähler auf seinen Erkundungen wahrnimmt. Durch diese visuellen Eindrücke der urbanen Oberfläche werden Reflexionen über ihre Entstehung ausgelöst und schließen eine ausschließlich ästhetisch motivierte Wahrnehmung derselben aus. Nachlegers Perspektive auf den Stadtraum geht folgerichtig über eine touristische Perzeption hinaus. Diese Erkenntnis lässt sich mit den situationistischen Einflüssen auf seine Art und Weise der Stadterkundung stützen:

1 In den Klammern werden zugunsten der Übersichtlichkeit nicht alle betreffenden Bauwerke für ein beschriebenes Analyseergebnis genannt, sondern jeweils ein bis drei ausgewählte Beispiele.

Das Durchschreiten des urbanen Raums „[o]hne genauen Plan“², aber mit einer sensibilisierten Wahrnehmung stellt gegenwärtige Strukturen zur Disposition und regt Reflexionen über das im Alltäglichen unsichtbar Gewordene an (vgl. Kapitel 2.1).

Durch die Existenz des Erzählers Erich Nachleger wird eine omnipräsente subjektiv-fiktive Ebene konstruiert, die Informationen über den Georaum mit literarischen Elementen vermischt. Obwohl die Figur Nachleger nicht als die Handlung vorantreibender Protagonist fungiert und seine Präsenz insbesondere der Verortung des Geschehens dient, positioniert er sich punktuell dennoch – mal mehr, mal weniger augenscheinlich – zu den architektonischen Ausführungen der einschlägigen Orte.³ Indem er Kritik übt, rhetorische Fragen stellt, emanzipierte Meinungen äußert oder Ereignisse und Ansichten anderer infrage stellt, legt er indirekt auch dem Leser eine Reflexion der dargestellten Tatsachen nahe.

4.1.2 Crossover der Erzählebenen

Um die reine Wiedergabe geschichtlicher Ereignisse und somit eine Tendenz zum Dokumentarischen zu verhindern, werden historische Fakten in Neumeisters Texten einer Transformation unterzogen. Sie erhalten eine Art Kennzeichen (durch beispielsweise antiquiertes Vokabular oder die Verwendung ehemaliger Gebäudebezeichnungen) und werden in einen anderen zeitlichen Kontext übertragen.⁴ Dies geschieht vor allem durch die Überlagerung (Crossover) der Erzählebenen: Der Erzähler versetzt sich in historische urbane Räume zurück, verleiht geschichtlichen Ereignissen dadurch einen präsentischen Charakter und kreiert auf diese Art neue Perspektiven auf gegenwärtige Stadtbilder. In dieser Variante des wortwörtlichen Vergegenwärtigens drückt sich nach Jacke und Zierold eine pop-spezifische Form des Erinnerns aus, in welcher Vergangenes in der Gegenwart neu produziert wird und sich maßgeblich

2 Neumeister zit. n. Trübny/Hartbaum: „Mjunik leuchtet, München sucks“, S. 290.

3 Beispiele dafür sind die Diskreditierung der „Schlossimitation“ (KKS, S. 52) und der zurückhaltenden Baupolitik Berlins, die kritische Bewertung der Case-Study-Häuser in Los Angeles (KKS, S. 242), die Anprangerung der heutigen Nutzung des ehemaligen Luftgaukommandos in München (KKS, S. 74) oder das Lob der häufig kritisierten Schwabylon-Architektur (KKS, S. 217).

4 Vgl. den Blick des Erzählers auf den nicht mehr existierenden Leninplatz (heute: Platz der Vereinten Nationen) (KKS, S. 55), die Beschreibung des Luftgaukommandos anstatt des aktuell dort anzutreffenden Bayerischen Wirtschaftsministeriums (KKS, S. 72–74) oder die Verlagerung der erzählten Gegenwart in die Zeit der Sowjetunion durch eine Referenz auf die sowjetischen Landwirtschaftsgrößbetriebe (KKS, S. 162–163).

von der geschichtswissenschaftlichen Vorstellung des Erinnerns unterscheidet.⁵ Das ‚Heute‘ der Figur kann somit jeder beliebige Zeitpunkt sein, was sich nicht nur in *Könnte Köln sein* nachweisen lässt, sondern auch für unter anderem *Salz im Blut*: „Diese Stadt ist auch nicht mehr das, was sie einmal sein wird“ (SB, S. 103). Historische Ereignisse werden infolgedessen subjektiv-literarisch nacherzählt. Das Crossover veranschaulicht den Wahrnehmungsfokus des Erzählers, die Vergangenheit als einstige urbane Gegenwart zu begreifen und somit ihre maßgebliche Rolle für die Entwicklung des aktuellen Stadtbildes zu apostrophieren. Nachlegers Stadtwahrnehmung zeugt dadurch von Komplexität und Dichte und widerlegt infolgedessen die Oberflächlichkeit, die Popliteratur häufig zugeschrieben wird.

4.1.3 Populärkulturelle Bezüge

Populärkulturelle Verweise ziehen sich auf inhaltlicher wie poetischer Ebene durch alle Texte Neumeisters. Die analysierten Passagen von *Könnte Köln sein* konnten darüber hinaus zeigen, dass diese stets unmittelbar mit der Architektur oder dem urbanen Umfeld in Verbindung stehen: In der analysierten München-Passage bestehen diese Bezüge insbesondere in der prominenten Thematisierung der Olympiade 1972, ihrer Bauten und ihrem poppigen Design, der Kassette als allgegenwärtigem Musik-Medium der 1970er Jahre und der international Renommee erlangenden Münchener Musikszene der 1990er Jahre. In der Berlin-Passage wird die Überwindung der Grenzen von Hoch- und Populärkultur über den Vergleich des Bilka-Kaufhauses mit dem Dogenpalast proklamiert. Des Weiteren stehen die Internationalen Weltjugendfestspiele 1973 als Massenevent unmittelbar mit dem Bau des Stadions der Weltjugend in Verbindung und verstärken den Kult um Angela Davis durch ihre dortige Rede an die DDR-Jugend. Die kurze Anspielung auf die Ray-ban-Brille, an welche der Erzähler durch den Anblick der Glasfassade des Palastes der Republik erinnert wird, illustriert eindrücklich die Affinität zu populärkulturellen ‚Einspielern‘.

Die vordergründige Thematisierung von Kunst, Musik und Filmindustrie in der New York- und Los Angeles-Passage sorgt für besonders zahlreiche Links in pop(ulär)kulturelle Kontexte. Beispielhaft seien hier die Verweise auf Popstars und ihre Verknüpfungen mit dem urbanen Raum aufgeführt, wie Jonathan Richman (Wall Street), John Lennon (Dakota Building und Central Park), Enya (9/11) oder der Band The Doors (Sunset Strip). Auch das Chemosphere als extraordinary Filmkulisse oder Ed Ruschas künstlerische Transformationen von L. A. dürfen in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben.

5 Vgl. Jacke / Zierold: Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine.

Die raren populärkulturellen Bezüge in der Moskau-Passage lassen sich einerseits auf die dezidiert politische Fokussierung der Moskauer Architektur zurückführen, andererseits auf Nachlegers westdeutsche Herkunft, aufgrund derer er vermutlich keine popkulturellen Bezüge herstellen kann.

4.2 Inhaltlich-poetische Ebene

4.2.1 Historische Ellipse

Nachdem bereits in Kapitel 2 und 3.1.1 Textstellen auffielen, die lange historische Prozesse aufzählungsartig festhielten und dabei teilweise nur aus wenigen Wörtern bestanden, wurden diese schließlich in Kapitel 3.1.2 dezidiert als *historische Ellipse* herausgestellt. Zwar lässt sich die komprimierte literarische Übersetzung komplexer Themen allgemein als ein Markenzeichen Andreas Neumeisters benennen, jedoch ist die historische Ellipse aufgrund ihrer sprachlich extrem reduzierten Form und aufgrund ihrer mitunter optischen Markierung gesondert hervorzuheben.

Bei einer historischen Ellipse erfolgen die Aufzählungen der geschichtlichen Abläufe entweder stichpunktartig in elliptischen Satzstrukturen oder in einer Kombination aus Substantiv und Verb („Republik installiert. Dada getrieben“, KKS, S. 44; „Gold eingeschmolzen und Münzen geprägt“, KKS, S. 7). Die extremste Ausprägung der historischen Ellipse befindet sich auf Seite 212 in *Könnte Köln sein*. Sie umfasst fünf Wörter und bildet mit diesen ca. 15 Jahre Deutsche Geschichte ab: „demographische Verschiebungen / Staatengründungen / Marshallpläne / Wirtschaftswunder“.⁶

4.2.2 Integration von Kunst / Literatur / Presse / Musik

Produkte aus Kunst, Literatur, Presse und Musik für die Beschreibung und Konturierung von urbanem Raum und Architektur in den literarischen Text einzuflechten, hat sich als ein zentrales Verfahren in den analysierten Passagen von *Könnte Köln sein* herausgestellt. Anhand von collagiertem, kulturellem Material wird infolgedessen Architekturwahrnehmung artikuliert. Die Art und Weise, wie die Integration in den typografisch einheitlich formatierten Roman erfolgt, ist vielseitig, das Ziel ist jedoch immer die Transformation des jeweiligen Mediums bzw. Materials in das Textlayout.⁷ Somit wird der Link, der aus dem Text herausführt, nahezu unsichtbar. Die Existenz zahlreicher solcher Links zeigt

⁶ Weitere historische Ellipsen befinden in KKS, S. 70, 149, 193–194.

⁷ Vgl. ausführlich zu dieser Vorgehensweise Kap. 4.3.2.

an, dass es sich um einen Text 2.0 handelt und dass ein prosumierendes Lesen nahegelegt wird.

Während in der Deskription mancher Städte eine der vier Rubriken (Kunst / Literatur / Presse / Musik) dominiert – wie die Musik in der New York-Wahrnehmung –, kann in anderen Stadt-Passagen kein eindeutiger Schwerpunkt ausgemacht werden. So setzt sich beispielsweise der urbane Raum in der Moskau-Passage aus Versatzstücken vieler medialer Materialien zusammen (Tourismus-Internetseiten, Abbildungen oder Texte aus Architekturbildbänden und -datenbanken sowie Nachrichten).

Musik integriert Andreas Neumeister in seinen collagenartigen Roman primär in Form von Songtextausschnitten (KKS, S. 28, S. 116), durch das Abdrucken von Tracklisten (KKS, S. 111–112) oder Schallplattentexten (KKS, S. 49, S. 91) und als Links auf musikalische Erzeugnisse (KKS, S. 95, S. 150).

Die (*Sach- / Fach-*)*Literaturbezüge* sind sehr vielseitig, sodass sich kaum eine verallgemeinernde Aussage zu ihrer Verwendung treffen lässt. Stellenweise referiert der Erzähler auf Romaninhalte (KKS, S. 68) oder zitiert aus Sach-, Fach- oder literarischen Texten (KKS, S. 171, S. 114, S. 54), vereinzelt steht ein konkreter bibliografischer Verweis im Text (KKS, S. 67, S. 75).

Häufig lassen sich kleinere Textpassagen aus der *Presse* bei Andreas Neumeister wiederfinden, teilweise wortgenau übernommen, teilweise montiert. Sie fungieren als Außensicht auf die jeweiligen Bauwerke, um architektonische Fakten wiederzugeben, Bauprozesse und Bauplatzbiografien nachzuzeichnen (KKS, S. 53), Architekturwahrnehmung und -kritik einer Person oder einer größeren gesellschaftlichen Gruppe darzustellen (KKS, S. 50) oder Skurrilitäten zu illustrieren (KKS, S. 164–165, S. 218). Diese Aspekte lassen sich besonders augenscheinlich in der Berlin-Passage nachvollziehen.

Auf *Kunstwerke* referiert *Könnte Köln sein* vorwiegend durch die Nennung der Titel und/oder Künstler (KKS, S. 54, 230). Auch Ausstellungen (KKS, S. 68), Land Art (KKS, S. 214) oder Performances (KKS, S. 100–101) finden gehäuft Eingang in den Fließtext.

Sortiert nach diesen vier zentralen Rubriken bietet Tabelle 2 eine ausschnittshafte Übersicht über den Zusammenhang von thematisiertem Bauwerk, der Art des typografisch integrierten Inhalts und der jeweiligen Funktion im Text.

Tabelle 2: Übersicht der Architekturdarstellung mittels Musik / Literatur / Presse / Kunst

Architektur / urbaner Raum	Musikbezug	Funktion
Der urbane Raum New York	<i>Sounds of the City</i> , William Landow <i>Arrival in New York</i> , Joe Zawinul	Musikalische Darstellung der Stadtatmosphäre
Wallstreet	<i>Lonely Financial Zone</i> , Jonathan Richman	Musikalische Charakteri- sierung der Wallstreet
Dakota Building	John Lennon	Wohnhaus des Popstars und seine Verankerung im Stadtkontext über seinen Tod hinaus
World Trade Center (9/11)	<i>Only Time</i> , Enya	Mediale Verankerung von Popsong und Architektur
chem. Flughafen München-Riem	Technoclub Ultraschall	Charakterisierung Mün- chens als Mittelpunkt der Technoszene in den 1990er Jahren
Olympiapark	Auflistung zahlreicher Bands und Stars	Charakterisierung Mün- chens als Mittelpunkt der Discoszene in den 1970er Jahren
Capitol Records Building	Musikstudio	Der runde Bau imi- tiert das Aussehen eines Schallplattenstapels.

Architektur / urbaner Raum	(Sach- / Fach-) Literaturbezug	Funktion
Haus Berlin	Brecht-Zitat in der Fassade	Übersetzung visueller Architekturwahrnehmung in Text
Hofgarten	drei Verweise auf literarische Texte (Vesper, Eliot, Gide)	Stilisierung des Hofgartens als Ort künstlerischer Inspiration
Palast der Sowjets	Textelemente / Abbildungsuntertitel aus Gnedovsky (1999)	Verweis auf Simulationen, welche die Überdimensioniertheit des Baus im Stadtkontext zeigen
Bayerisches Wirtschaftsministerium	Bibliografischer Verweis auf Zeitschriftenartikel über den Architekten German Bestelmeyer	Externer Link auf weiterführende Literatur zu dem NS-Architekten Bestelmeyer
Architektur / urbaner Raum	Pressebezug	Funktion
Palast der Republik	Montage von Interview-Auszügen zweier Presstexte	Nostalgisch-subjektive Innensicht des abgerissenen Baus
Lenin-Tribüne	<i>Argumenty I Fakty</i> , russische Wochenzeitung	Verweis auf Abdruck der Projektzeichnung der Lenin-Tribüne
Zentrale des Bundesnachrichtendienstes	Kompilation aus zahlreichen Presstexten zum BND-Architektur	„Zeitstrahl“ vom Architekturwettbewerb bis zum Bau der Zentrale
Schumann's	Verweis auf Abbildung eines LEGO-Modells der Bar	Populärkulturelle Verankerung im urbanen Kontext
Schwabylon	Kritische Perspektive auf verunglimpfende Zeitungsartikel	Gegenposition zur vehementen Kritik der Presse beziehen

Architektur / urbaner Raum	Kunstbezug	Funktion
Hofgarten (-arkaden)	Giorgio de Chiricos meta- physische Kunstwerke	Stilisierung des Hof- gartens als Ort künst- lerischer Inspiration
Haus der Kunst	<i>Große Deutsche Kunst- ausstellung vs. utopia station</i> -Ausstellung	Rehabilitierung des Museums von der NS-Vergangenheit
Zentrale des Bundesnach- richtendienstes	<i>Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken,</i> Martin Kippenberger	Entkräftung der Hakenkreuzsymbolik im Grundriss des Bauwerks
Der urbane Raum Los Angeles	U. a. <i>A Blvd. Called Sunset und Every Building on the Sunset Strip,</i> Ed Ruscha	Abstrakt-künstlerische Stadtdarstellung; Erhe- bung der Kunstwerke zum ‚Stadtführer‘

4.2.3 Zoom-in / Zoom-out

In vier der fünf analysierten Städte verortet sich der Erzähler zu Beginn einer Stadtpassage nicht direkt im ‚Zielort‘, sondern nähert sich diesem aus der Entfernung an. Aufgrund dieser Bewegung von außen in den urbanen Raum hinein, die der Text indirekt abbildet, soll dieser Effekt als Zoom bzw. *Zoom-in* bezeichnet werden. Dabei kann der Leser in den Passagen zu New York und Los Angeles die Anreise als Bewegung der Figur im urbanen Raum nachvollziehen, einmal über die Beschreibung des Sinkflugs auf New York und einmal über zahlreiche Zwischenhalte, die einen Roadtrip nach Los Angeles umschreiben.

In den Textpassagen zu Moskau und Berlin erfolgt der Zoom hingegen thematisch und als Überleitung fungierend. Während der Wechsel von Italien zur Ankunft am Berliner Bahnhof Zoo ausgedehnt über einige architekturgeschichtliche Bezüge beschrieben wird, sorgen in der Moskau-Passage zwei Wörter auf zwei Buchseiten („Kolchos“ und „Sowkos“, KKS, S. 162–163) für die geografische und zeitliche Lokalisierung in Russland. Die sich anschließenden Textabschnitte berichten zwar ebenso wie in Los Angeles und New York von einer Anreise, hingegen wird in der Moskau-Passage nicht auf den „Anflug“ des Erzählers selbst referiert, sondern auf denjenigen des „Kreml-Flieger[s]“⁴⁸ Mathias Rust.

8 Adler: Kreml-Flieger Mathias Rust.

Zu Beginn der analysierten München-Passage benennt Nachleger seinen Standpunkt mit der Aussage „weekends in Munich“ direkt (KKS, S. 63), somit findet kein Zoom-in statt. Die Stadt besitzt als designiertes „Basislager“ und Heimatstadt des Reisenden einen Sonderstatus (KKS, S. 64).

In den fünf Analysen kristallisierte sich heraus, dass am Ende der jeweiligen Stadtpassagen ebenfalls teilweise Zooms platziert sind, im Sinne eines Herauszoomens, welche ein thematisches oder geografisches Entfernen abbilden. Detailliert ist ein solches thematisches *Zoom-out* in der Berlin-Analyse beschrieben worden (Kapitel 3.3.3). Dort heben sich Textteile aus drei verschiedenen Textsorten von den vorangegangenen Absätzen ab. Indirekt stehen die dort beschriebenen Vorkommnisse in Verbindung mit der Berliner Architektur, ein unmittelbarer Bezug zur Stadt Berlin ist jedoch nicht mehr auszumachen.

Das geografische Herauszoomen bzw. Herausfahren aus der Metropole Los Angeles kommuniziert der Erzähler auf der Handlungsebene: „Westlich die Stadt, westlich den Großraum verlassen [...] kalifornische Landschaften wie Derby Acres und Belridge // Val Verde“ (KKS, S. 249–253). Vorbereitet wird hiermit die Reise nach Mexico, das an den Süden Kaliforniens angrenzt.

Das Zoom-out New Yorks besteht aus der Trackliste der William Landow-LP *Sounds of the City*, die nicht New York, sondern Chicago musikalisch verarbeitet, sowie aus einer Liste mit den zweitgrößten Städten zahlreicher Länder, unter welchen sich auch Frankfurt befindet – der nächste Zielort des Erzählers.

4.3 Ergänzung der poetischen Verfahren

4.3.1 Mehrdeutigkeit und Fragmentierung

Als charakteristisches Merkmal von Andreas Neumeisters Texten wird in den Literaturbesprechungen der Feuilletons fast ausnahmslos das ‚Spiel mit Wörtern‘ herausgestellt, meist auf das Kalauern reduziert. In Kapitel 1.1.3 sowie in Kapitel 3 konnte durch eine detaillierte Textbetrachtung gezeigt werden, dass das Spielen mit Wort, Bedeutung und Klang (Aussprache) stärker differenziert werden muss. Als Nebenergebnis der Analysen kristallisierten sich zwei weitere Wortspielmuster heraus, die hier nun als Ergänzung für die in Kapitel 1.1.3 beschriebenen poetischen Mittel aufgeführt und anschließend in Tabelle 1 aus dem Zwischenfazit in Kapitel 1.2.5 integriert werden.

Die erste ‚Spielart‘ basiert auf der Grundlage der *Mehrdeutigkeit* (Homonyme oder Polysemie) von Zeichen: Im Kontext des Aufbrechens von kollektiven sprachlichen Assoziationen, welches sich in Neumeisters Texten und

künstlerischen Arbeiten beobachten lässt, greift der Autor eine gängige Verknüpfung von Wort und Bedeutung auf und erweitert diese, indem er einen Begriff in alle (oder einige) seiner möglichen Bedeutungen aufschlüsselt. Auf diese Weise wird der Lesefluss des Rezipienten gestört, die Aufmerksamkeit erhöht und der thematische Horizont der Textpassage erweitert, wie folgende Beispiele illustrieren:

Der sprachliche Ausdruck ‚Moskau‘ bzw. ‚Moskwa‘ steht in *Könnte Köln sein* nicht ausschließlich für die russischen Hauptstadt, sondern ebenso für die Bezeichnung des gleichnamigen Flusses, des gleichnamigen Hotels sowie des gleichnamigen Moskauer Riesenschwimmbads (KKS, S. 171). Dieses Vorgehen wiederholt sich, wenn im Text von „Reval, die Zigarettenmarke, Reval, die Stadt“ (KKS, S. 142) die Rede ist oder von „Nineelevn“, „911“ (KKS, S. 103) oder „9-11“ (KKS, S. 105). Während die englische Aussprache dieses Datums als mutmaßlich erste Assoziation den Terroranschlag auf New York im Jahr 2001 hervorruft, verweist der Text darüber hinaus auf weitere Zeicheninhalte, die mit der Zahlenkombination von 9 und 11 in Verbindung stehen: auf den im kollektiven Gedächtnis weniger präsenten Chile Putsch von 1973 sowie auf das populäre Porschemodell 911.

Berlin wird in der einschlägigen Textpassage nicht nur als ‚eine‘ Stadt vorgestellt, sondern ebenso als „Hauptstadt“ Deutschlands und als „Haus“ des Architekten Hermann Henselmann am Strausberger Platz (KKS, S. 54).

Die zweite ‚Spielart‘ basiert auf der *Fragmentierung* von Komposita im Allgemeinen oder aus zusammengesetzten geografischen Begriffen im Speziellen: Sie werden in ihre einzelnen Wortbestandteile zerlegt und häufig als Liste formatiert (durch einen Zeilenumbruch sowie teils durch das Hinzufügen des Artikels, vgl. Tabelle 3). Somit erhalten die Begriffe optisch wie inhaltlich eine fokussierte Aufmerksamkeit, wie beispielsweise das Luftgaukommando:

Luft

Gau

Kommando (KKS, S. 72)

Um die verschiedenen Variationen dieser Vorgehensweise zu illustrieren, werden in Tabelle 3 neben den Beispielen aus *Könnte Köln sein* auch Zitate weiterer Texte Neumeisters aufgeführt. Einmalig findet die Fragmentierung eines ganzen Satzes statt. Abgesehen von dieser Ausnahme ist allen ausschließlich die Zerlegung eines Kompositums in die einzelnen Wortbestandteile gemein.

Tabelle 3: Beispiele fragmentierter Textstellen mit originaler Formatierung

Text / Seite	Fragmentierte Textstellen
KKS, S. 72	Luft Gau Kommando
KKS, S. 176	außen: Ministerium innen: Ministerium
KKS, S. 50	der Palast die Republik der Palast und seine Republik
KKS, S. 125	Hochhaus: von hoch und Haus
Ausdeut- schen, S. 8	der Haken das Kreuz die Fahne
AD, S. 49	der Marsch der Flug der Körper
GL, S. 26	Menschmaschine sagt: der Ton Menschmaschine sagt: der Ton, das Band Menschmaschine sagt: der Ton, das Band, die Schleife
GL, S. 106	Menschmaschine sagt: das Hoch, der Druck, die Zone Menschmaschine sagt: das Wasser, der Schutz, die Polizei
SB, S. 58	Mit der Trambahn zum Stachus.

4.3.2 Adaption

Ist bei zahlreichen Textpassagen nicht eindeutig nachzuweisen, ob sie ursprünglich aus anderen Medien stammen oder aus der Feder Neumeisters, konnten in den Analysen für einige Textausschnitte Merkmale identifiziert werden, die Wörter, Phrasen oder kleinere Absätze nahezu eindeutig als fremde Versatzstücke kennzeichnen und indizieren, dass an dieser Stelle eine *Adaption*, eine Angleichung eines externen Textes an den Satzspiegel von *Könnte Köln sein* stattgefunden hat. Da diese externen Texte aus zahlreichen unterschiedlichen medialen Formaten und Genres stammen⁹ und somit zum Teil ihre Funktion oder ihre sinnstiftenden Kontexte verlieren,¹⁰ ist die Adaption aufgrund dieser Merkmale als Unterkategorie der Collage zu klassifizieren.

Während sich bei der Collage im Allgemeinen nicht eindeutig nachvollziehen lässt, ob es sich bei der betreffenden Textstelle um fremdes Material handelt, ist dies bei der Adaption weitgehend nachvollziehbar. Mit dem Terminus der Adaption wird infolgedessen insbesondere der Prozess des *optischen Angleichens* und des *medialen Wechsels* (von Medium x in das Fließtextformat des Romans) betont, welcher die einschlägigen Passagen an der Textoberfläche zunächst unsichtbar erscheinen lässt. Dieses Vorgehen führt vor Augen, dass Neumeister die Grenzen des Mediums Buch auslotet und überreizt, indem er verschiedene Medien im gedruckten, literarischen Text verschmelzen lässt. Um die unsichtbar gewordenen Textelemente wieder zu konturieren, ist die prosumierende Lesehaltung notwendig, welche die adaptierten Inhalte in Form von Störungen oder Unregelmäßigkeiten im Fließtext wahrnimmt und ihnen nachspürt. Auf diese Weise erhält die optisch einheitliche Textoberfläche eine vielschichtige Tiefenstruktur.

Die erwähnten Merkmale treten besonders eindeutig im Text hervor, wenn ein Wechsel erfolgt. Es kann sich dabei um Themenwechsel, Sprachwechsel, Textsortenwechsel oder um Zeitsprünge handeln (KKS, S. 43, 44). In den Analysen zeigte sich, dass mit einem Sprachwechsel häufig ein Themenwechsel einhergeht, wenn dieser an einem Zeilenanfang steht (vgl. Tabelle 4). Zugleich ist dabei ein Textsortenwechsel möglich (KKS, S. 182, S. 171). Eine solche Adaption soll durch das Beispiel der folgenden Textstelle illustriert werden:

Wer die eiskalt-kühlenden Mauern der Lubjanka lebend verlässt, der fällt draußen vor Hitze in Ohnmacht. [...]

9 Z. B. von Schallplattencovern, Internetseiten, Gedenktafeln, verschiedenen Genres von Fachliteratur etc.

10 Wie z. B. bei Quasi-Links („click-here“ oder: „Du kannst den Kommentaren zu diesem Eintrag durch den RSS-Feed folgen“, KKS, S. 274, 182) oder bei Gedenktafeltexten.

gibt es die neue Weltordnung noch?

George W. Bush sagt: wenn Russland westwärts schaut, sieht es keine Feinde mehr

Triumph-Palace

News: Another Eighth Sister Rising

Moscow: Russian developer Don Stroy has begun construction of another huge residential tower following the model of the Seven Sisters skyscrapers built under Stalin's reign in Moscow. Triumph-Palace will be even bigger than the 8th Tower of Moscow that is already underway in the New Ring of Moscow project. (KKS, S. 181–182)

Nach einem Textabschnitt in deutscher Sprache zur Lubjanka findet zu Beginn der nächsten Zeile ein Sprachwechsel ins Englische statt. Dieser markiert zugleich den Übergang zum nächsten Thema des Textes, dem Triumph Palace (Themenwechsel). Im Fall dieses Zitats findet außerdem ein Textsortenwechsel statt von der Figurenrede zu einem Presstext, der hier sogar als solcher benannt ist („News“).

Sprachwechsel offenbaren sich – neben durchgängig anderssprachigen Textpassagen – auch in der Nennung einzelner feststehender geografischer Bezeichnungen oder Eigennamen ebenso wie in deren Übersetzungen in beide Sprachrichtungen: „der Große Apfel“ (KKS, S. 96) als Synonym für New York (the Big Apple) oder „Monaco di baviera“ (KKS, S. 64) als italienische Bezeichnung Münchens. Weitere Merkmale für eine Adaption sind die bereits thematisierten Abbildungsuntertitel („Abb.“), Quasi-Links („click here“)¹¹, Listen (KKS, S. 112–114) und die Unterbrechung des Textflusses mitten im Satz (KKS, S. 171, 230).

Darüber hinaus kann ein Indiz für eine Adaption auch über den Textinhalt ermittelt werden, der sich meist durch genrespezifische, stilistische oder thematische Auffälligkeiten von den vorangegangenen Absätzen abhebt. Da diese jedoch individuell ‚erlesen‘ werden müssen, lassen sich keine eindeutigen Erkennungsmerkmale für diese Kategorie definieren. Beispiele hierfür sind das Abdrucken von Interviewauszügen mit Irene Henselmann (KKS, S. 56–57) und von einem Schallplattenaufdruck („Mitschnitt von der Abschlussveranstaltung der X. Weltfestspiele auf dem Marx-Engels-Platz am 05.08.1973 in Berlin“, KKS, S. 49).

11 KKS, S. 109, 182, 183. Ebenso wie: „Dieses Foto wurde bis jetzt 142 mal betrachtet. Keine Kommentare“ (KKS, S. 179).

Tabelle 4: Sprachwechsel / Übersetzung als Indikator für Themen- und Textsortenwechsel

Seite	Textstelle	Themenwechsel von:	Themenwechsel zu:
103	want a Nineelevelen?	Amerikanisches Städtewachstum	9-11 (Porsche-Modell, Chile-Putsch, Terroranschlag)
182	Triumph-Palace / News: Another Eighth Sister Rising	Lubjanka	Triumphpalast + Textsortenwechsel
63	weekends in Munich	Berlin	München
114	In its days the powerful design of the Frankfurt Kitchen was a ground-breaking piece of modern kitchen design.	Kapitelwechsel von New York über eine Liste zweitgrößter Städte verschiedener Länder	Frankfurt + Textsortenwechsel
171	arc lamps will flood the villages, towns, parks and squares	Moskauer Hotels	Palast der Sowjets + Textsortenwechsel
214	Munich Depression	Eternit-Werbung	München der 1980er Jahre
241	case study formal liberation	Ed Ruschas <i>Every Building at the Sunset Strip</i> , 1966	Case Study Häuser
96	der Breite Weg // [...] der Große Apfel	NYSE, ‚Kathedralen des Kapitalismus‘	Skyline New Yorks
226	Hollywood – der Stechpalmenwald	Walk of Fame	Hollywood
221	Der goldene Staat. Orangenland	Anfahrt auf Los Angeles, Kalifornien. [übers. <i>The Golden State. Orange County</i>]	

Warum die Aufnahme der Adaption als eine weitere Unterkategorie der Collage in das Analyseraster (Tabelle 1) zweckmäßig ist, lässt sich mit der eindeutigen Systematik begründen, mit welcher dieses Verfahren bei Neumeister Anwendung findet. Insbesondere durch das Merkmal des Wechsels in Bezug auf Themen, Sprache, Textsorte oder Zeit lässt sich die Adaption eindeutig bestimmen und stellt ein produktives Hilfsmittel zur Sinnkonstruktion und zur Strukturierung des Romantextes dar.

Aus den in Kapitel 4.3 zusammengefassten Verfahren ergibt sich folgende Tabelle als finale Übersicht zu den Analysekatgorien:

Tabelle 5: Finale Übersicht der poetischen Verfahren

Poetisches Verfahren	Unterkategorie	Merkmale	Funktion
Collage	Montage, Sampling, Cut-up, Fold-in,	Aussuchen, Schneiden, Mischen und Zusammenfügen von bereits existierendem Ton-, Text- und/oder Bildmaterial, Akausalität	Auflösung / Infragestellung konventioneller Kontexte / Systemgrenzen, Generierung neuer Kontexte, produktive Weiterverarbeitung der Realität, besonders große Deutungsoffenheit
	Adaption	nachvollziehbare Angleichung textexternen Materials an den Satzspiegel durch Sprach- / Themen- / Textsorten- / Zeitwechsel	
Wiederholung	Variation, Serie	Repetitionen mit und ohne Veränderungen auf Wort und/oder Satzebene	Aufmerksamkeit / Irritation stiften, gewohntes Rezeptionsverhalten stören, Grenzüberschreitung, Bedeutungsverschiebungen

Poetisches Verfahren	Unter-kategorie	Merkmale	Funktion
Archivierung	--	Fokus auf der Nennung kultureller Inhalte	Konservierung und Transformation kultureller Inhalte in Text
Liste	--	Aneinandergereihte Nennungen verschiedenster Inhalte, häufig untereinander und damit optisch abgesetzt	(Neu-)Ordnen, Hierarchisieren oder Hierarchien aufbrechen, neue Kontexte generieren, Aufmerksamkeit / Irritation stiften, Vergnügen
Abbildung	--	Abbildungsuntertitel (meist mit „Abb.“ oder „Fig.“ gekennzeichnet) ohne Abbildung	Entschärfung / Filterung der Wirklichkeit, Reflexion des (Nicht-)Gesehenen, Fokussierung auf das Medium Text
Mehrdeutigkeit	--	Spiel mit der Homonymie / Polysemie eines Wortes	Aufmerksamkeit / Irritation stiften, gewohntes Rezeptionsverhalten stören, Themenerweiterung, Aufbrechen von Sprachkonventionen
Fragmentierung	--	Zerlegung von Komposita in einzelne Wortbestandteile, teils Formatierung als Liste	Aufmerksamkeit / Irritation stiften durch optische Hervorhebung, gewohntes Rezeptionsverhalten stören

4.4 Ergänzende Beobachtungen

Figuren

Während Figuren den festen, handlungsbestimmenden Bestandteil eines ‚genrekonformen‘ Romans bilden, stellt sich aufgrund der Abwesenheit der Handlung in *Könnte Köln sein* die Frage nach der Funktion derselben. Die gänzliche Absenz von Figuren würde sich kaum auf den Verlauf von Neumeisters Text auswirken. Als wiederkehrende Gesprächspartner*innen des Erzählers Erich Nachleger fungieren Carl, Sus, Vater, Mutter, Georg und Isa¹² vielmehr als romanübergreifende Instanzen, die den Fiktionsgrad des Textes erhöhen – ihn also minimal dem im Untertitel ausgewiesenen Genre annähern – und durch die das Erzählte eine offensichtlich subjektive Perspektive erhält.¹³ Meist sind diese Personen Reisebegleiter*innen, an die sich Nachleger gelegentlich wendet und die ebenso vereinzelt einen kurzen Kommentar abgeben. Ein Dialog wird allenfalls angedeutet.¹⁴

‚Architektur‘ des Textlayouts

Ist das Textarrangement von *Könnte Köln sein* durch den häufigen Einsatz von Leerzeilen besonders auffällig, konnte jedoch kein nachvollziehbares Muster in der Formatierung festgestellt werden. Lediglich eine allgemeine Tendenz lässt sich beim Einsatz von Leerzeilen erkennen: Befinden sich mehrere Leerzeilen oder sogar Leerseiten zwischen zwei Textblöcken, ist ein Themenwechsel oder ein Ortswechsel wahrscheinlich, befindet sich nur eine Leerzeile zwischen zwei Absätzen, liegt es nahe, dass die Textteile aufeinander aufbauen oder sich eine grobe Kohärenz ergibt. Sonderzeichen wie Spiegelstriche, Nummerierungen oder Schrägstriche folgen ebenfalls keinem dezidierten Muster. Die zentrale Funktion dieser Neumeister’schen ‚Textarchitektur‘ scheint die Entzerrung des Textes zu sein. So existiert eine komplett bedruckte Buchseite ohne Leerzeilen lediglich zu Beginn des Romans. Eine Textlänge von einer viertel bis zu einer halben Buchseite kommt häufig vor, dazwischen finden sich immer wieder kürzere Listen, Abbildungsuntertitel und einzeilige Texteschübe. Komplette Leerseiten befinden sich an drei Stellen im Buch, die alle vor einem Ortswechsel eingefügt sind.

12 Seltener auch Roman oder Helmut.

13 Vgl. dazu KKS, S. 12, 17, 54, 66, 70, 101, 215.

14 Z. B. KKS, S. 28, 94.

4.5 Der Leser als Koproduzent des Textes

Forschungsziel 3 bestand im Entwerfen eines ‚idealen Lesers‘, um die Kohärenz in den teils hermetisch wirkenden Texten Neumeisters aufzuzeigen und um dem ‚Anarchitext‘ *Könnte Köln sein* interpretatorisch in seiner unkonventionellen Romanstruktur gerecht zu werden. Zur Konturierung des Forschungsziels wurde die These aufgestellt, dass Sinnzusammenhänge ohne eine intensive Recherche verschlüsselt bleiben.

Als Schlussfolgerung der Vorüberlegungen zur Leserrolle (Kapitel 1.3), die sich primär auf Iser, Eco, Fiske und Jannidis stützten, wurden Neumeisters Romane als besonders offene, produzierbare Textkonstrukte klassifiziert. Diese entwerfen einen Referenzrahmen, der im Leseprozess mit textexternen Inhalten gefüllt werden kann. Die im Text angelegten Leerstellen und Verweise / Links animieren den aktiven Rezipienten bzw. ‚Konsumenten‘ indirekt dazu, dieselben zu verfolgen, das lineare Lesen zu unterbrechen (beispielsweise durch eine Internetrecherche) und somit den Roman mitzugestalten, ihn mit zu produzieren. Dabei bleibt die Unabgeschlossenheit des Textes bestehen und lässt eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten zu, deren Plausibilität im Diskurs verhandelt wird. Für Texte, welche die beschriebenen Merkmale aufweisen, wurde der Begriff des *Textes 2.0* eingeführt und das *prosumierende Lesen* als ideale Rezeptionshaltung für diese Texte definiert.

Alle Stadtanalysen des Romans *Könnte Köln sein* basierten auf dieser mitproduzierenden, multilinearen Leseweise: Links aus dem Text heraus wurden verfolgt, das nach Klappert davon abzugrenzende ‚Lesen auf Lücke‘ vermieden. Aufgrund der intensiven Recherche wurde in zahlreichen, zunächst hermetisch erscheinenden Textpassagen ein thematischer roter Faden erkennbar. Textblöcke, die ohne Recherche zunächst isoliert und ohne inhaltliche Verbindung zum folgenden Textblock standen, generierten nach der Recherche in einem Großteil der Fälle einen sinnstiftenden Gesamtzusammenhang. Infolgedessen war es möglich, sich als Leser in den collagenhaften Textausschnitten zu orientieren und übergeordnete Textstrukturen wie Themenabschnitte oder Teilkapitel zu erkennen. Das ‚genaue Hinschauen‘, welches das prosumierende Lesen unter anderem auszeichnet, ermöglichte es, die im Text verhandelten Themen, Standpunkte und Kontroversen im Detail zu erfassen, sodass auf verallgemeinernde Aufzählungs-, Verweis- und Zitierschleifen verzichtet werden kann.

Die zentrale Rolle des literarischen Textes wird durch das häufige Verlassen desselben nicht geschmälert, stellt er doch das Zentrum des Leseaktes dar, das alle Exkurse auslöst und erzählerisch zusammenhält.

Zusammenfassend erweist sich die in Kapitel 1.4 herausgearbeitete Rezeptionshaltung zur Sinnkonstruktion in Neumeisters Texten als überaus einträglich,

wie die vertieften Erkenntnisse zu seiner poetischen Schreibpraxis und zu seinen thematischen Reflexionen vor Augen geführt haben (Kapitel 4.1 bis 4.4). Die Komplexität der in seinen Texten verhandelten Themen kann durch das prosumierende Lesen folgerichtig aufgezeigt und detailliert belegt werden. Neumeister wird, so lässt sich schlussfolgern, seinem eigenen Anspruch gerecht, die Komplexität der Welt „ansatzweise“¹⁵ adäquat abzubilden und dabei zugleich ohne kohärente ‚Handlungsprosa‘ auszukommen.

4.6 Ausblick – Anarchitext mit System

In der Auseinandersetzung mit Andreas Neumeisters Texten zeigt sich eindrücklich, dass er mit seiner Art und Weise der Textproduktion stets ein ‚Dazwischen‘ schafft. Kaum einer festen Kategorie lässt er sich zuordnen und kaum einer Konvention folgt er uneingeschränkt: er schreibt weder klassische Romane noch schreibt er dokumentarisch, er entwirft Figuren, gestaltet sie jedoch nicht aus, seine Publikationen erscheinen getrennt voneinander, sind jedoch stark ineinander verwoben, er arbeitet mit Bildern, nutzt sie aber als Text. Ebenso verhält es sich mit Neumeisters Themen. Nie geht es ausschließlich um Architektur, ausschließlich um Politik oder ausschließlich um Geschichte.

Insbesondere dieses ‚Dazwischen‘ macht die Rezeption seiner Texte so produktiv und polarisierend zugleich. Die Tatsache, dass sich selten eindeutige Antworten geben lassen auf die Fragen an seine Romane, kann entweder in eine kreative Offenheit münden oder aber Unmut hervorrufen. Das gleiche Dilemma besteht auch für die Forschungsziele dieser Publikation, die auf der einen Seite aussagekräftige Ergebnisse liefern möchten und auf der anderen Seite zugleich die im Text angelegte Offenheit nicht einschränken wollen. ‚Größtmögliche Geschlossenheit bei größtmöglicher Offenheit‘ scheint somit der Königsweg der Rezeption zu sein.

Obwohl das Verwirrung stiftende ‚Dazwischen‘ sich eindeutigen Zuschreibungen entzieht, lässt sich dennoch ein System erkennen – eine Form von Regelmäßigkeit, der Unregelmäßigkeiten inhärent sind. Oder wie Matta-Clark konkludieren würde: „confusion guided by a clear sense of purpose“¹⁶, ein Anarchitext mit System. Dieses System wird nach dem Erscheinen von Neumeisters jüngster Publikation im Jahr 2008 nicht inaktiv, sondern findet seine Fortsetzung in seinen zahlreichen visuellen Arbeiten. Als Künstler gestaltet er Gebäudefassaden, Posterwände und andere Installationen für Ausstellungen im In- und Ausland,

15 Gansel: Gespräch mit Andreas Neumeister, S. 185.

16 Matta-Clark: Here is what we have to offer.

die jedoch noch nicht dokumentiert sind und sich auch im Internet zum Großteil nicht mehr nachvollziehen lassen. Bislang können nur fünf Kataloge¹⁷ sowie Neumeister selbst über die Produkte und Ausstellungsorte seines künstlerischen Schaffens Auskunft geben – eine Bestandsaufnahme, die zugleich ein an diese Untersuchung anknüpfendes Forschungsdesiderat formuliert.

Auch in Neumeisters visuellen Kunstwerken experimentiert er mit der Kombination von Bild und Text, mit Deutungsmöglichkeiten und -offenheiten, die sich im Zusammenspiel beider ergeben. Wie im literarischen Text arbeitet er in seinen Installationen an Mediengrenzen und überschreitet diese. So erkennt ein Rezipient im Betrachten der Fotoserie *three letter slides* möglicherweise eine Analogie zwischen den dort gezeigten Drei-Buchstaben-Abkürzungen im Bild und den Listen von Drei-Buchstaben-Abkürzungen als Text in den Suhrkamp-Publikationen.¹⁸ Dieses Beispiel deutet bereits an, dass eine umfassende Betrachtung von Neumeisters künstlerischem wie literarischem Schaffen die hier gewonnenen Erkenntnisse poetisch wie inhaltlich vertiefen könnte. Dass eine solche Untersuchung interdisziplinär angelegt sein sollte, steht nach der Einordnung Neumeisters in den Zwischenräumen bestehender Kategorien außer Frage. Die Disziplinen Kunst, Architektur, Geschichte, Politik, Musik und Literatur miteinander zu verzahnen, um aufzuzeigen, dass diese bei Neumeister zu „sich gegenseitig berührenden Systemen“¹⁹ werden, wäre sicherlich der adäquateste Zugang zu seinen anarchisch-systematischen Text-Bild-Produkten.

17 Vgl. dazu die Werkliste.

18 Vgl. Andreas Neumeister: *Da real world – three letter slides*. <https://ludlow38-archive.org/exhibitions/the-real-world/> (Werkliste); vgl. zu den Listen der Abkürzungen insb. AD.

19 Donsbach: Ein Tourist im Zufallsmodus.

Danksagung

Danke, dass ihr es ermöglicht habt, diese Dissertation fertigzustellen, sie in ein schönes Buch zu verwandeln und allen fachlichen wie nicht-fachlichen Herausforderungen zu trotzen (zwei kleine Kinder, Corona-Lockdowns, geschlossene Bibliotheken, Referendariat u. v. m.):

meine (glücklicherweise große) Familie (allen voran mein Mann), das Team Greif und das GeKKo (*mille mercis* für die Diskussionen, das Feedback und die Anregungen), meine Kolleg*innen (allen voran Nils), meine Freund*innen (Work-Life-Balance!), Andreas Neumeister (für die Zeit am Telefon), Philipp Oswald für das schnelle Hineindenken in die Thematik und die architekturtheoretische wie -historische Expertise. Danke, Stefan Greif, für deine langjährige fachliche Betreuung, deine Flexibilität und deine Ratschläge zu den richtigen Zeitpunkten.

Danke, Neofelis, für die unkomplizierte Betreuung und das wundervolle ‚maßgeschneiderte‘ Cover.

Siglenverzeichnis

- ÄB = Äpfel vom Baum im Kies
AD = Angela Davis löscht ihre Website. Listen, Refrains, Abbildungen
GL = Gut laut 2.0
KKS = Könnte Köln sein. Städte, Baustellen, Roman
SB = Salz im Blut

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. In: *The Waste Land and Other Writings* [1922]. New York: Modern Library 2001, S. 38–58.

Gide, André: *Les Nourritures Terrestres* [1897]. Paris: Gallimard 1995.

Neumeister, Andreas: *Äpfel vom Baum im Kies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Salz im Blut. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Ausdeutschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Gut laut 2.0 [1998]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Angela Davis löscht ihre Website. Listen, Refrains, Abbildungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Könnte Köln sein. Städte, Baustellen, Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Infanten. Katalog. Leipzig: Spector 2011.

Vesper, Bernward: *Die Reise* [1977]. Reinbek: Rowohlt 1983.

Sekundärliteratur

Adler, Nina: Kreml-Flieger Mathias Rust. Das Husarenstück. In: *Der Spiegel*, 26.05.2017. <http://www.spiegel.de/einestages/kreml-flieger-mathias-rust-das-husarenstueck-a-1146081.html> (Zugriff am 05.03.2022).

Albrecht, Jörg: *Abbrüche. Performanz und Poetik in Prosa und Hörspiel 1965–2002*. Göttingen: Wallstein 2014.

Alice Schwarzer muß Akt-Fotos honorieren. In: *Berliner Zeitung*, 28.07.1994. <http://www.berliner-zeitung.de/alice-schwarzer-muss-akt-fotos-honorieren-17216612> (Zugriff am 05.03.2022).

Al-Jazeera Offers Accounts of 9/11 Planning. In: *CNN WORLD*, 12.09.2002. <http://edition.cnn.com/2002/WORLD/meast/09/12/alqaeda.911.claim/> (Zugriff am 05.03.2022).

Alpern, Andrew: *New York's Fabulous Luxury Apartments. With Original Floor Plans from the Dakota, River House, Olympic Tower and Other Great Buildings*. New York: Dover 1987.

Altmann, Lothar: *Streifzüge durch Münchens Kunstgeschichte. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Regensburg: Schnell & Steiner 2008.

Amelunxen, Hubertus von / Angela Lammert / Philip Ursprung (Hrsg.): *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2012.

Gordon Matta-Clark – Scriptor. In: Ebd., S. 94–99.

Arapovic, Diane: *Honeckers Guckloch und das verschwundene Stück Kudamm. Berlins letzte Geheimnisse*. Reinbek: Rowohlt 2015.

Arndt, Karl: „Deutsche Kunst“ und „Entartete Kunst“. Die Münchner Ausstellungen. In: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Moderner Kunst. München: Prestel 1987, S. 61–82.

- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Rolf Dieter Brinkmann*. München: Text + Kritik 1981.
- /Jürgen Schäfer (Hrsg.): *Pop-Literatur*, Sonderband. München: Text + Kritik 2003.
- /Thomas Combrink (Hrsg.): *Alexander Kluge*. München: Text + Kritik 2011.
- Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck 2014.
- Attlee, James: Towards Anarchitecture. Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. In: *Tate Papers*, 07/2007. https://www.researchgate.net/publication/240916970_Towards_Anarchitecture_Gordon_Matta-Clark_And_Le_Corbusier (Zugriff am 05.03.2022).
- Ballhausen, Thomas: Pop Goes the world. In: *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung* 36 (2009), S. 58–59.
- Balme, Christopher: Heiner Goebbels. Zur Dramaturgie des Samplings. In: Stefan Tigges (Hrsg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 225–236.
- Banham, Reyner: *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies* [1971]. Berkeley, CA: U of California P 2001.
- Barr, Tim: *Kraftwerk. From Düsseldorf to the Future (With Love)*. London: Ebury 1998.
- Bartel, Heike: Von Jonny Rotten bis Werther. Karen Duves *Dies ist kein Liebeslied* zwischen Popliteratur und Bildungsroman. In: Dies. / Elizabeth Boa (Hrsg.): *Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck*. Amsterdam: Rodopi 2006, S. 89–106.
- Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes [1964], aus d. Franz. v. Gabriele Röttger-Denker. In: Peter Geimer / Bernd Stiegler (Hrsg.): *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 93–111.
- Die Lust am Text* [1973], aus d. Franz. v. Ottmar Ette. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck 2002.
- Sammeln und Generieren. Aktuelle Archivierungsverfahren in Pop-Literatur und Kulturwissenschaft. In: Reto Sorg / Adrian Mettauer / Wolfgang Proß (Hrsg.): *Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft*. München: Fink 2003, S. 155–168.
- Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen: Francke 2005.
- Was nicht ins Archiv kommt. Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion, 6. Göttinger Workshop zur Literaturtheorie. In: *Simone Winko*, 13.01.2006. http://www.simonewinko.de/bassler_text.html (Zugriff am 05.03.2022).
- Benjamin v. Stuckrad-Barre: Soloalbum (1998). In: Ders. / Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, S. 524–537.
- /Eckhard Schumacher: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, S. 1–30.
- Bauer, Richard: *Geschichte Münchens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Beck 2003.
- Baumann, Günter: *Meisterwerke der Architektur*. Stuttgart: Reclam 2017.
- Baumann, Karoline: „chill mingo night barbarella space cake mad cow disco party oder wie oder was?“ Zum Verhältnis von Musik und Sprache in den Texten von Max Goldt und Andreas Neumeister. In: *Focus on German Studies* 21 (2014), S. 60–75.

- Baumgärtel, Tilman: *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*. Berlin: Kadmos 2015.
- Beckmann, Karen: *Urbanität durch Dichte? Geschichte und Gegenwart der Großwohntkomplexe der 1970er Jahre*. Bielefeld: Transcript 2015.
- Behrens, Roger: Alle Wege führen zum Dom. Städte, Baustellen und der Roman „Könnte Köln sein“. In: *Jungle World*, 16/2008. <https://jungle.world/artikel/2008/16/alle-wege-fuehren-zum-dom> (Zugriff am 05.03.2022).
- Bernard, Andreas: Asbest. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 09.05.2006. <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/das-prinzip/asbest-73207> (Zugriff am 05.03.2022).
- Die Mini-Bar. Unikat No. 16. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 08.11.2006. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/2043> (Zugriff am 05.03.2022).
- Bernau, Nikolaus: Architektur der BND-Zentrale in Berlin: Monoton und geisttötend. In: *Berliner Zeitung*, 08.02.2019. <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/architektur-der-bnd-zentrale-in-berlin-monoton-und-geisttoetend-li.17188> (Zugriff am 05.03.2022).
- Bernd, Frauke / Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt 2013.
- Berndt, Christian: Abriss oder Rekonstruktion? Vor 50 Jahren: Grundsteinlegung für den Neubau der Gedächtniskirche gelegt. In: *Deutschlandfunk*, 09.05.2009. https://www.deutschlandfunk.de/abriss-oder-rekonstruktion.871.de.html?dram:article_id=126599 (Zugriff am 05.03.2022).
- Bernhardt, Toni: Literaturgeographie als Literaturgeschichte. Theorien und Modelle. In: Marjan Cescutti / Johann Holzner / Roger Vordererger (Hrsg.): *Raum – Region – Kultur. Literaturgeschichte im Kontext aktueller Diskurse*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2013, S. 45–66.
- Beutelschmidt, Thomas / Julia M. Novak: *Ein Palast und seine Republik. Ort – Architektur – Programm*. Berlin: Bauwesen 2001.
- Biller, Josef H. / Hans-Peter Rasp: *München. Kunst- & Kultur-Lexikon, Stadtführer und Handbuch*. München: Süddeutscher Verlag 1985.
- Bippus, Elke: *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*. Berlin: Reimer 2003.
- Blättel-Mink, Birgit / Kai-Uwe Hellmann (Hrsg.): *Prosumer Revisited. Zur Aktualität einer Debatte*. Wiesbaden: VS 2010.
- Bloch, Natalie: Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmann. In: *Der Deutschunterricht* 02 (2004), S. 57–70.
- Blubacher, Thomas: *Paradies in schwerer Zeit. Künstler und Denker im Exil in Pacific Palisades und Umgebung*. München: Sandmann 2011.
- Boden, Dieter: *Georgien. Ein Länderporträt*. Berlin: Links 2018.
- Bößenecker, Hermann: Schweizer schleifen Schwabylon. In: *Die Zeit*, 29.07.1977. <https://www.zeit.de/1977/31/schweizer-schleifen-schwabylon> (Zugriff am 05.03.2022).
- Bovenschen, Silvia: Alice in Newton-Land. Alice Schwarzers Kampf gegen „sexuelle Unkorrektheit“ in Helmut Newtons Fotos. In: *Der Spiegel*, 30/1994, S. 92–94. <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/13683769> (Zugriff am 05.03.2022).
- Boyken, Thomas / Ina Cappelmann / Uwe Schwagmeier (Hrsg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. Paderborn: Fink 2010.

- Bracklow, Anne: *Markenarchitektur in der Konsumwelt. Branding zur Distinktion*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2004.
- Brandt, Reinhard: Das Titelbild des *Leviathan*. In: Wolfgang Kersting (Hrsg.): *Thomas Hobbes Leviathan: oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*. 2. bearb. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 25–46.
- Brantl, Sabine: *Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*. München: Allitera 2007.
- Bräuning, Natalie: Könnte Köln sein? In: *koelnarchitektur.de, das Architekturmagazin für Köln*, 05.08.2008. https://www.koelnarchitektur.de/pages/de/home/news_archiv/2121.htm (Zugriff am 05.03.2022).
- Brecht, Bertolt: My Most Unforgettable Character [1942]. In: Ders.: *Prosa. Bertolt Brecht*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 1602–1604.
- Brinke, Margit / Peter Kränzle: *New York*. Stuttgart: Reclam 2010.
- Bronner, Stefan / Björn Weyand (Hrsg.): *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*. Berlin: de Gruyter 2018.
- Buck, Susanne: *Der geschärfte Blick. Zur Geschichte der Brille und ihrer Verwendung in Deutschland seit 1850*. Dissertation, Universität Marburg 2002. <https://doi.org/10.17192/z2002.0109> (Zugriff am 05.03.2022).
- Büscher-Ulbrich, Dennis: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. In: Olaf Grabienski / Till Huber / Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin: de Gruyter 2011, S. 165–186.
- Butter, Andreas / Ulrich Hartung / Deutscher Werkbund Berlin e. V. (Hrsg.): *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965*. Ausstellungskatalog. Berlin: Jovis 2005.
- Capdepón, Ulrike: *Vom Fall Pinochet zu den Verschwundenen des Spanischen Bürgerkrieges. Die Auseinandersetzung mit Diktatur und Menschenrechtsverletzungen in Spanien und Chile*. Bielefeld: Transcript 2015.
- Chambers, Stan: *KTLA's News At 10. Sixty Years with Stan Chambers*. Lake Forest, CA: Behler 2008.
- Chan-Magomedow, Selim O.: Iwan Leonidow und die Zeitschrift „SA“ – Sowremennaja Architektura. In: Adolf Stiller (Hrsg.): *Iwan I. Leonidow. Ein Architekt des russischen Konstruktivismus*. Salzburg: Salzmann 2010, S. 66–99.
- Chance. In: *Zwischenpalastnutzung.de*, o. D. http://zwischenpalastnutzung.de/sites/zpn_new/chance.html (Zugriff am 22.03.2022).
- Charles Schumann. In: *Schumann's*, o. D. <http://www.schumanns.de/de/charles-schumann.html> (Zugriff am 22.03.2022).
- Chmel'nickij, Dmitrij: Christus-Erlöser-Kathedrale, Moskau. In: *Bauwelt*, 87/1996, S. 2590–2591.
- Architektur Stalins. Ideologie und Stil 1929–1960*. Dissertation, Technische Universität Berlin 2004. <http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-795> (Zugriff am 05.03.2022).
- Claus, Sylvia: Zwischen Modernismus und Historismus. Zu Henselmans Architekturästhetik. In: Thomas Flierl (Hrsg.): *Der Architekt, die Macht und die Baukunst. Hermann Henselmann in seiner Berliner Zeit 1949–1995*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 151–172.

- Cobbers, Arndt: *Abgerissen! Verschwundene Bauwerke in Berlin*. Berlin: Jaron 2015.
- Cohen, Jean-Louis: Die russische Avantgarde und ihre Rezeption. In: Adolf Stiller (Hrsg.): *Iwan I. Leonidow. Ein Architekt des russischen Konstruktivismus*. Salzburg: Salzmann 2010, S. 106–117.
- Ludwig Mies van der Rohe. Basel: Birkhäuser 2018.
- Crockett, David: *German Post-Expressionism. The Art of the Great Disorder 1918–1924*. State College: The Pennsylvania State UP 1999.
- Cuadra, Manuel / Rolf Toyka (Hrsg.): *Berlin Karl-Marx-Allee. Hintergründe ihrer Entstehung, Probleme, Visionen*. Hamburg: Junius 1997.
- Das P1 damals. In: *P1-club*, o. D. <http://p1-club.de/das-p1-damals/> (Zugriff am 21.03.2022).
- Davies, Hunter (Hrsg.): *The John Lennon Letters. Erinnerungen in Briefen*. München / Zürich: Piper 2012.
- Davis, Mike: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles* [1990], aus d. Engl. v. Jan Reise. Berlin: Schwarze Risse 1994.
- Debord, Guy: Einführung in eine Kritik der städtischen Geografie [1955], aus dem Franz. v. Pierre Gallisaires, Hanna Mittelstädt und Roberto Ohrt. In: Anneke Lubkowitz (Hrsg.): *Psycho geografie*. Berlin: Matthes & Seitz 2020, S. 19–26.
- Theorie des Umherschweifens [1956], aus d. Franz. v. Pierre Gallisaires, Hanna Mittelstädt und Roberto Ohrt. In: Anneke Lubkowitz (Hrsg.): *Psycho geografie*. Berlin: Matthes & Seitz 2020, S. 35–42.
- Der Emporis Skyscraper Award. In: *Emporis*, o. D. <https://www.emporis.de/awards> (Zugriff am 05.03.2022).
- Deterding, Sebastian: Henry Jenkins: Textuelles Wildern und Konvergenzkultur. In: Andreas Hepp / Friedrich Krotz / Tanja Thomas (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS 2009, S. 235–246.
- Dickel, Hans: Architektur im Künstlerbuch. Von Ed Ruscha bis Candida Höfer. In: Burcu Dogramaci / Simone Förster (Hrsg.): *Architektur im Buch*. Dresden: Thelem 2010, S. 199–209.
- Diederichsen, Diedrich: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: *Pop, Technik, Poesie: Die nächste Generation* 37 (1996), S. 36–44.
- Die Schloss-Simulation 1993/1994. In: *Förderverein Berliner Schloss e. V.*, o. D. <https://berlinerschloss.de/das-historische-schloss/die-schloss-simulation-1993-1994/> (Zugriff am 05.03.2022).
- Dirke, Sabine von: Under Construction: Andreas Neumeister's Pop Modern Historiographies. In: Margeret McCarthy (Hrsg.): *German Pop Literature. A Companion*. Berlin: de Gruyter 2015, S. 53–78.
- Dollinger, Hans (Hrsg.): *München im 20. Jahrhundert. Eine Chronik der Stadt von 1900 bis 2000*. München: Buchendorfer 2001.
- Donath, Matthias: *Architektur in München 1933–1945. Ein Stadtführer*. Berlin: Lukas 2007.
- Donsbach, Ruben: Ein Tourist im Zufallsmodus. In: *Die Zeit*, 08.05.2008. <https://www.zeit.de/online/2008/20/andreas-neumeister/komplettansicht?print> (Zugriff am 05.03.2022).
- Drügh, Heinz: Germanistik. In: Thomas Hecken / Marcus S. Kleiner (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 340–344.
- Dubrau, Dorothee (Hrsg.): *Architekturführer Berlin-Mitte*. Berlin: DOM 2013.

- Ebrecht, Katharina: *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula*, aus d. Ital. v. Heinz-Georg Held. München: Hanser 1987.
- Das offene Kunstwerk* [1962], aus d. Ital. v. Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Die unendliche Liste*, aus d. Ital. v. Barbara Kleiner. München: dtv 2011.
- Egger, Simone: *München wird moderner. Stadt und Atmosphäre in den langen 1960er Jahren*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Eine feste Burg. Pläne für BND-Neubau in Berlin veröffentlicht. In: *BauNetz*, 08.02.2005. https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Plaene_fuer_BND-Neubau_in_Berlin_veroeffentlicht_19269.html (Zugriff am 05.03.2022).
- Eisenhuth, Stefanie / Martin Sabrow: „West-Berlin“. Eine historiographische Herausforderung. In: *Zeithistorische Forschungen*, 02.12.2014. <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1488> (Zugriff am 05.03.2022).
- Eisentraut, Wolf R.: Architektur und Städtebau unter den Bedingungen der Typenprojektierung. In: Thomas Flierl (Hrsg.): *Der Architekt, die Macht und die Baukunst. Hermann Henselmann in seiner Berliner Zeit 1949–1995*. Berlin: Theater der Zeit, S. 95–112.
- Engelhardt, Kathrin: Die „Große Deutsche Kunstausstellung“ und die „Entartete Kunst“ in München 1937. In: Uwe Fleckner (Hrsg.): *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*. Berlin: Akademie 2007, S. 94–98.
- Englische Übersetzung der Bin-Ladin-Videos. In: *FAZ.NET*, 13.12.2001. http://www.faz.net/aktuell/politik/bin-ladin-videos-englische-uebersetzung-der-bin-ladin-videos-138837-p5.html?printPageArticle=true#pageIndex_5 (Zugriff am 05.03.2022).
- Erben, Dietrich: Mediale Inszenierungen der Olympischen Sommerspiele in München 1972. Architektur – Park – Benutzer. In: Stefanie Hennecke / Regine Keller / Juliane Schneegans (Hrsg.): *Demokratisches Grün. Olympiapark München*. Berlin: Jovis 2013, S. 16–35.
- Ernst, Sonja: Weltfestspiele 1973. Einführung. Ein Mikrokosmos persönlicher Begegnungen zwischen politischer Inszenierung und Repression. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 16.07.2003. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weltfestspiele-73/65341/einfuehrung> (Zugriff am 05.03.2022).
- Ernst, Thomas: *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch 2001.
- Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Esch, Christian: Neuer Sarjadjje-Park in Moskau. Putins Gartenschau. In: *Der Spiegel*, 25.09.2017. <http://www.spiegel.de/reise/staedte/sarjadjje-park-in-moskau-das-buga-gelaende-am-kreml-a-1167285.html> (Zugriff am 05.03.2022).
- Escherich, Mark: Bauten der 1960er und 1970er Jahre als Gegenstände der ostdeutschen Denkmalpflege. Eine Bestandsaufnahme. In: Bernfried Lichtnau (Hrsg.): *Architektur und Städtebau im südlichen Ostseeraum von 1970 bis zur Gegenwart. Entwicklungslinien – Brüche – Kontinuitäten*. Berlin: Lukas 2007, S. 325–338.
- Fahrer, Sigrid: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Falser, Michael S.: Trauerarbeit an Ruinen – Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945. In: Michael Braum (Hrsg.): *Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema*. Basel: Birkhäuser 2009, S. 60–97.

- Feiereisen, Florence: *Der Text als Soundtrack, der Autor als DJ: postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Felix, Jürgen / Bernd Kiefer / Susanne Marshall / Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Die Wiederholung. Festschrift für Thomas Koebner zum 60. Geburtstag*. Marburg: Schüren 2001.
- Fels, Achim: Typenprojektierung und Entwicklung der Wohnungsbauserien. In: Thomas Flierl (Hrsg.): *Der Architekt, die Macht und die Baukunst. Hermann Henselmann in seiner Berliner Zeit 1949–1995*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 132–137.
- Fiedler, Leslie A.: Cross the Border – Close the Gap. In: *Playboy*, 12/1969, S. 151, 230, 252–254, 256–258.
- Fischer, Joachim: Architektur als „schweres Kommunikationsmedium“ der Gesellschaft. In: Peter Trebsche / Nils Müller-Scheeßel / Sabine Reinhold (Hrsg.): *Der gebaute Raum. Bausteine einer Architektursoziologie vormoderner Gesellschaften*. Tübingen: Waxmann 2010, S. 63–82.
- Fischer, Rolf: *New York früher und heute*. Köln: Komet 2015.
- Fiske, John: Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur (1989). In: Charis Goer / Stefan Greif / Christoph Jacke (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart: Reclam 2013, S. 169–181.
- Flatau, Sabine: Marx- und Engels-Statuen sollen zur Humboldt-Uni ziehen. In: *Berliner Morgenpost*, 05.02.2018. <https://www.morgenpost.de/berlin/article213322573/Marx-und-Engels-Statuen-sollen-zur-Humboldt-Uni-ziehen.html> (Zugriff am 05.03.2022).
- Flierl, Bruno: *Architekturführer New York Manhattan*. Berlin: DOM 2015.
- Flierl, Thomas (Hrsg.): *Der Architekt, die Macht und die Baukunst. Hermann Henselmann in seiner Berliner Zeit 1949–1995*. Berlin: Theater der Zeit 2018.
- Frank, Dirk: „Literatur aus den reichen Ländern“. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre. In: Olaf Grabienski / Till Huber / Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin: de Gruyter 2011, S. 27–52.
- Frank, Susanne: Architekturen – Mehr als ein Spiegel der Gesellschaft. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 25/2009, S. 16–21.
- Gansel, Carsten: POP bleibt subversiv. Gespräch mit Andreas Neumeister. In: Arnold / Schäfer (Hrsg.): Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hrsg.): *Pop-Literatur*, Sonderband. München: Text + Kritik 2003, S. 183–196.
- Gehrig, Sebastian / Barbara Mittler / Felix Wemheuer (Hrsg.): *Kulturrevolution als Vorbild? Maoismen im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008.
- Gibbins, Olaf: Ein geschätzter Wohn- und Lebensort. Erhalt des Baudenkmals Karl-Marx-Allee. In: Thomas Flierl (Hrsg.): *List und Schicksal der Ost-Moderne. Hermann Henselmann zum 100. Geburtstag*. Berlin: Form+Zweck 2008, S. 68–79.
- Glöde, Mark: Den Raum zerschneiden – den Raum denken. Zu den Filmarbeiten von Gordon Matta-Clark. In: Gertrud Koch (Hrsg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 88–99.
- Gnedovsky, Yuri P. (Hrsg.): *Russia – USSR – CIS*, Bd. 7: World Architecture 1900–2000. A Critical Mosaic. Wien / New York: Springer 1999.
- Goebbels, Heiner: Das Sample als Zeichen. In: *heiner-goebbels*, 1996. http://www.heiner-goebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/234 (Zugriff am 05.03.2022).

Goer, Charis: Cross the Border – Face the Gap. Ästhetik der Grenzerfahrung bei Thomas Meinecke und Andreas Neumeister. In: Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hrsg.): *Pop-Literatur*, Sonderband. München: Text + Kritik 2003, S. 172–182.

/ Stefan Greif (Hrsg.): *Rainald Goetz*. München: Text + Kritik 2011.

Goldhoorn, Bart / Philipp Meuser: *Capitalist Realism. New Architecture in Russia*. Berlin: DOM 2006.

Grabienski, Olaf / Till Huber / Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin: de Gruyter 2011.

Greif, Stefan: In Video veritas. Rainald Goetz' videographische Fernsehdokumentation 1989. In: Felix Holtschoppen / Frank Linden / Friederike Sinning / Silke Vitt et al. (Hrsg.): *Clips. Eine Collage*. Münster: Lit 2004, S. 115–132.

Grob, Thomas / Sabina Horber (Hrsg.): *Moskau. Metropole zwischen Kultur und Macht*. Köln: Böhlau 2015.

Großmann, Rolf: Xtended Sampling. In: Hans-Ulrich Reck / Mathias Fuchs (Hrsg.): *Sampling*. Wien: Hochschule für angewandte Kunst 1995, S. 38–43.

Häsler, Leonie / Axel Volmar: Tonträger und Musikmedien. Zur Rhetorik technischer Schallproduktion vom Phonographen zum MP3-Spieler. In: Arne Scheuermann / Francesca Vidal (Hrsg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin: de Gruyter 2017, S. 441–462.

Haubrich, Rainer: *Das neue Berliner Schloss. Von der Hohenzollernresidenz zum Humboldt-Forum*. Berlin: Nicolai 2012.

Hecken, Thomas / Marcus S. Kleiner (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler 2017.

Hehl, Michael Peter: Literatur und Pop im Jahr 1995. In: Heribert Tommek / Matteo Galli / Achim Geisenhanslüke (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: de Gruyter 2015.

Heinke, Lothar: Stadion der Weltjugend. Vor 25 Jahren musste die Arena weichen. In: *Der Tagesspiegel*, 25.06.2017. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/stadion-der-weltjugend-vor-25-jahren-musste-die-arena-weichen/19976742.html> (Zugriff am 05.03.2022).

Hellmann, Kai-Uwe: Prosumer Revisited. Zur Aktualität einer Debatte. Eine Einführung. In: Ders. / Birgit Blättel-Mink / Kai-Uwe Hellmann (Hrsg.): *Prosumer Revisited. Zur Aktualität einer Debatte*. Wiesbaden: VS 2010, S. 13–48.

Helms, Dietrich / Thomas Phleps (Hrsg.): *9/11 – The World's All Out of Tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Bielefeld: Transcript 2004.

Hennecke, Stefanie / Regine Keller / Juliane Schneegans (Hrsg.): *Demokratisches Grün. Olympiapark München*. Berlin: Jovis 2013.

Henselmann, Hermann: Brecht und die Stadt [1952]. In: *Die Weltbühne*, 68/1973, S. 1225–1227.

Herlyn, Gerrit / Thomas Overdick: KassettenGeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes. In: Dies. (Hrsg.): *KassettenGeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes*. Münster: Lit 2003, S. 6–11.

Heydenreuter, Reinhard: *Kleine Münchner Stadtgeschichte*. Regensburg: Pustet 2012.

Hildebrand, Sonja: Die Selbstgewisheit der Moderne. Zum 50. Todestag von Egon Eiermann. In: *deutsche bauzeitung*, 12.07.2020. https://ssl.lu.usi.ch/entityws/Allegati/3009199_637648990907189387.pdf (Zugriff am 05.03.2022), S. 12–13.

- Hilpert, Thilo: *Century of Modernity. Architektur und Städtebau. Essays und Texte*. Wiesbaden: Springer 2015.
- Hintze, Lena: *Werk ist Weltform. Rainald Goetz' Buchkomplex „Heute Morgen“*. Bielefeld: Transcript 2020.
- Hochmuth, Hanno: *Kiezgeschichte. Friedrichshain und Kreuzberg im geteilten Berlin*. Göttingen: Wallstein 2017.
- Hoffmann, Dieter: *Von der neuen Subjektivität zur Pop-Literatur*. Tübingen: Francke 2006.
- Hoffmann, Heike: *Post World Trade Center Planning. Der Kampf um New York City's Ground Zero*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2008.
- Huber, Hans Dieter: „Life Is A Cut-Up“. Schnittstellen der Intermedialität. In: Kunibert Bering / Werner Scheel (Hrsg.): *Ästhetische Räume. Facetten der Gegenwartskunst*. Oberhausen: Athena 2000, S.90–103.
- Huber, Werner: Moskau im architektonischen Wandel. In: Thomas Grob / Sabina Horber (Hrsg.): *Moskau. Metropole zwischen Kultur und Macht*. Köln: Böhlau 2015, S.193–212.
- Irsigler, Ingo: „Music makes the world go sound“. Die Adaption popmusikalischer Verfahren in der neueren deutschen Popliteratur am Beispiel von Andreas Neumeisters Gut laut (1998/2001). In: *Ars Semeiotica* 30,1–2 (2007), S.93–107.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1990.
 Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive. In: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink 1994, S.253–276.
- Jacke, Christoph / Martin Zierold: Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine. Grundlegende Gedanken zur kommunikations- und kulturwissenschaftlichen Pop- und Gedächtnisforschung. In: Dies. (Hrsg.): *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Lang 2008, S.199–210.
- Jahnke, Wolf / Michael Scholten: *Orte des Kinos. Los Angeles. Eine Stadt als Filmkulisse*. Marburg: Schüren 2015.
- Jaiser, Ingeborg: Zustände wie im alten Rom. In: *Titel Kulturmagazin*, 14.07.2008, o. P.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter 2004.
- Jauer, Marcus: Berlin entscheidet über den Palast der Republik: Eine Ruine für alle Träume. In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.01.2006. <https://www.sueddeutsche.de/politik/berlin-entscheidet-ueber-den-palast-der-republik-eine-ruine-fuer-alle-traeume-1.883149-0> (Zugriff am 17.03.2022).
- Jenkins, Bruce: *Gordon Matta-Clark. Conical Intersect*. London: Afterall 2011.
- Jordan, Kathrin: Vom Hohenzollernschloss zum Volkspalast. Ein kurzer Abriss zur Geschichte des Schlossplatzes. In: Alexander Schug (Hrsg.): *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, S.20–29.
- Kalu, Joy Kristin: *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Keiderling, Gerhard: Die Potsdamer Konferenz in der Meinung der Berliner Öffentlichkeit 1945. In: Heiner Timmermann (Hrsg.): *Potsdam 1945. Konzept, Taktik, Irrtum?* Berlin: Duncker & Humblot 1997, S.87–102.

- Klappert, Annina: *Die Perspektiven von Link und Lücke. Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte*. Bielefeld: Aisthesis 2006.
- Kleiner, Marcus S.: Zur Poetik der Pop-Literatur (Teil 2: Burroughs, Fiedler, Brinkmann). In: *Pop-Zeitschrift*, 10.03.2013. <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/03/10/zur-poetik-der-pop-literaturteil-2-burroughs-fiedler-brinkmann-von-marcus-s-kleiner10-03-2013/> (Zugriff am 16.11.2022).
- Kleinschmidt, Christoph (Hrsg.): *Christian Kracht*. München: Text + Kritik 2017.
- Klotz, Heinrich: *Geschichte der Architektur. Von der Urhütte zum Wolkenkratzer*. München et al.: Prestel 1995.
- Kluge, Alexander / Martin Walser: „Wenn Du einen Roman schreibst, ist die ganze Welt eine einzige Zulieferung“. In: Heinz Ludwig Arnold / Thomas Combrink (Hrsg.): *Alexander Kluge*. München: Text + Kritik 2011, S. 59–65.
- Kneisler, Lara: Die ‚erträumte DDR‘ – Der Palast der Republik als Kulturstandort. In: Alexander Schug (Hrsg.): *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, S. 40–53.
- Knoch, Peter (Hrsg.): *Architekturführer Moskau*. Berlin: DOM 2011.
- Turm und Tunnel. In: Ebd., S. 245–247.
- Köckritz, Angela: Brad der Baumeister. Design fürs Glück. In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.05.2010. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/brad-der-baumeister-design-fuers-glueck-1.894772> (Zugriff am 21.03.2022).
- Koenen, Gerd: *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2003.
- Komfort-Hein, Susanne / Heinz Drügh (Hrsg.): *Christian Krachts Ästhetik*. Stuttgart: Metzler 2019.
- Köpping, Katharina: *Bürgerinitiative Lenin-Denkmal (BG LD) (1991–2004)*. In: *Rosa-Luxemburg-Stiftung*, 2018. https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/ADS/Findbuch_16.pdf (Zugriff am 16.03.2022).
- Korn, Matthias: Ein bescheidener Vorschlag zum Kennenlernen von Architektur: Destruieren. Gordon Matta-Clarks Building Cuts. In: Eduard Heinrich Führ / Ehrengard Heinzig (Hrsg.): *Zum Interpretieren von Architektur. Konkrete Interpretationen* 13,1 (2009). <https://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/108/Korn/korn.php> (Zugriff am 21.03.2022).
- Kotteder, Franz: Eine Stadt als Hauptperson. Andreas Neumeister: ‚Salz im Blut‘ [Rezension]. In: *Süddeutsche Zeitung*, 02.08.2008. https://www.buecher.de/shop/buecher/salz-im-blut/neumeister-andreas/products_products/detail/prod_id/24076391/ (Zugriff am 21.03.2022).
- Kreis, Barbara: Macht im Wandel. Vom Denkmal der III. Internationale zum Palast der Sowjets. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Bauwesen* 43 (1993), S. 87–93.
- Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin: de Gruyter 2017.
- Kreuzmair, Elias: *Pop und Tod. Schreiben nach der Theorie*. Berlin: Metzler 2020.
- Krieg, Nina: Die „Weltstadt mit Herz“. Ein Überblick 1957 bis 1990. In: Richard Bauer / Elisabeth Angermair (Hrsg.): *Geschichte der Stadt München. Eine Veröffentlichung des Münchner Stadtarchivs*. München: Beck 1992, S. 413–421.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3. Königstein: Athenäum 1972, S. 345–375.

Krumbholz, Martin: In die Welt und zurück. In: *Neue Züricher Zeitung*, 14.05.2008. https://www.nzz.ch/in_die_welt_und_zurueck-1.732756 (Zugriff am 21.03.2022).

Kündiger, Barbara: *Fassaden der Macht. Architektur der Herrschenden*. Leipzig: Seemann 2001.

Kunstverein München: Geschichte. In: *Kunstverein München*, o. D. <http://www.kunstverein-muenchen.de/de/institution> (Zugriff am 21.03.2022).

Landows, William: *Sounds of the City (Sound Effects Vol. 1, 1972, Ovation Records)*.

Lau, Thomas / Volker Reinhardt / Rüdiger Voigt: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Der sterbliche Gott. Thomas Hobbes' Lehre von der Allmacht des Leviathan*. Baden-Baden: Nomos 2017, S. 11–16.

Lehnert, Nils: *Oberfläche – Hallraum – Referenzhöhle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz', Jeff Koons'*. Hamburg: Igel 2012.

Leni Riefenstahl. Biographie. In: *Leni-riefenstahl*, o. D. www.leni-riefenstahl.de/deu/bio.html (Zugriff am 21.03.2022).

Lepik, Andres / Vera Simone Bader: Schwabylon. In: Dies. (Hrsg.): *World of Malls. Architekturen des Konsums*. Berlin: Hatje Cantz 2016, S. 78–83.

Liesch, Dimitri / Axel Spree: Erbschaft jener Zeit? Zu den Verhältnissen von historischer Avantgarde und Pop. In: Thomas Hecken (Hrsg.): *Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 141–162.

Listl, Mathias: *Gegenentwürfe zur Moderne. Paradigmenwechsel in Architektur und Design 1945–1975*. Wien et al.: Böhlau 2014.

Lobsien, Eckhard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München: Fink 1995.

Lubkowitz, Anneke (Hrsg.): *Psychogeografie*. Berlin: Matthes & Seitz 2020.

Ludwig Mies van der Rohe. In: *MoMA*, o. D. https://www.moma.org/artists/7166?artist_id=7166&page=&sov_referrer=artist&direction= (Zugriff am 21.03.2022).

Lüttichau, Mario-Andreas von: Das ‚Haus der Deutschen Kunst‘ – ein Symbol der neuen Machtverhältnisse. In: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Moderner Kunst. München: Prestel 1987, S. 83–118.

Maak, Niklas: Kämpfen gegen das Unsichtbare. In: *FAZ.NET*, 26.04.2014. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kaempfen-gegen-das-unsichtbare-die-architektur-der-neuen-bnd-zentrale-12911768-p3.html> (Zugriff am 21.03.2022).

Magenau, Jörg: Simulierter Reiseführer. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 06.05.2008. https://www.deutschlandfunkkultur.de/simulierterreisefuehrer.950.de.html?dram:article_id=136165 (Zugriff am 21.03.2022).

Mai, Ekkehard / Peter Springer (Hrsg.): *Das letzte Nationaldenkmal. Bismarck am Rhein. Ein Monument, das nie gebaut wurde*. Köln: Böhlau 2013.

Materie. In: *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Bd. 7, hrsg. v. der Dudenredaktion. Mannheim / Zürich: Dudenverlag 2006, S. 513.

- Matta-Clark, Gordon: Here Is What We Have to Offer You in Its Most Elaborate Form – Confusion Guided by a Clear Sense of Purpose. In: *Canadian Centre for Architecture*, 1970–1978. <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/368905> (Zugriff am 21.03.2022).
- Matussek, Matthias / Joachim Kronsbein: „Das Böse kann auch schön sein“. Der niederländische Architekt Rem Koolhaas über Prada und Politik, das Bauen in autokratischen Staaten und den Reiz des Hässlichen. In: *Der Spiegel*, 27.03.2006. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46421577.html> (Zugriff am 21.03.2022).
- Matzig, Gerhard: Der gebaute Unfall. In: *Süddeutsche Zeitung*, 08.02.2019. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/bundesnachrichtendienst-zentrale-berlin-architektur-1.4322308> (Zugriff am 21.03.2022).
- Matzker, Reiner: *Ästhetik der Medialität. Zur Vermittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien*. Reinbek: Rowohlt 2008.
- McDonough, Tom: Introduction. In: Ders. (Hrsg.): *The Situationists and the City*. London: Verso 2009.
- Meinecke, Thomas: *Ich als Text. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Meinl, Susanne / Bodo Hechelhammer: *Geheimobjekt Pullach. Von der NS-Mustersiedlung zur Zentrale des BND*. Berlin: Links 2014.
- Meisenheimer, Wolfgang: *Modelle als Denkräume, Beispiele und Ebenbilder. Philosophische Dimensionen*. Wiesbaden: Springer 2018.
- Messmer, Susanne: Der Pop auf Weltreise. In: *taz*, 05.04.2008. <https://taz.de/!850725/> (Zugriff am 21.03.2022).
- Meuser, Philipp: Architektur in Russland. In: Peter Knoch (Hrsg.): *Architekturführer Moskau*. Berlin: DOM 2011, S. 20–37.
- Architektur neu entdecken! In: Dominik Schendel (Hrsg.): *Architekturführer Berlin. Zwölf Touren durch die deutsche Hauptstadt*. Berlin: DOM 2016, S. 7–11.
- Meywirth, Anna-Carina: „Die wirkliche Welt auf wirklichen Bildschirmen“. Fernsehen in Andreas Neumeisters *Angela Davis löscht ihre Website*. In: Dies. / Stefan Greif / Nils Lehnert (Hrsg.): *Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 227–242.
- Michael Heizer, Actual Size. Munich Rotary (1970). In: *Whitney Museum of American Art*, o. D. <http://collection.whitney.org/object/10937> (Zugriff am 22.03.2022).
- Morgan, Anne Lee: Ed Ruscha. In: *Historical Dictionary of Contemporary Art*, hrsg. v. ders. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield 2018, S. 344–345.
- Muscheler, Ursula: *Haus ohne Augenbrauen. Architekturgeschichten aus dem 20. Jahrhundert*. München: Beck 2007.
- Nerdinger, Winfried: (Hrsg.): *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933–1945. Ausstellung des Architektur museums der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums*. München: Klinkhardt & Biermann 1993.
- Architektur wie sie im Buche steht. In: Ders. (Hrsg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. München: Pustet 2006, S. 9–19.
- Architekturführer München*. Berlin: Reimer 2007.
- Neumann, Elke / Jörg-Uwe Neumann (Hrsg.): *Palast der Republik. Utopie, Inspiration und Politik*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Rostock. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2019.

- Neumann-Adrian, Michael / Edda Neumann-Adrian: *München*. Stuttgart: Reclam 2009.
- Neumeister, Andreas: Pop als Wille und Vorstellung. In: Jochen Bonz (Hrsg.): *Sound Signatures*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 19–26.
- Neumeyer, Fritz: Architektur als mythisches Bild: Anmerkungen zur imaginären Realität des gläsernen Hochhauses am Bahnhof Friedrichsstraße. In: Ders. (Hrsg.): *Ludwig Mies van der Rohe. Hochhaus am Bahnhof Friedrichsstraße. Dokumentation des Mies-van-der-Rohe-Symposiums in der Neuen Nationalgalerie*. Berlin et al.: Wasmuth 1993, S. 9–30.
- Neutatz, Dietmar: Die Moskauer Metro als Verkörperung des Sozialismus. In: Thomas Grob / Sabina Horber (Hrsg.): *Moskau. Metropole zwischen Kultur und Macht*. Köln: Böhlau 2015, S. 153–172.
- Nicolai, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten von Friedrich Nicolai*, Bd. 6. Berlin / Stettin 1785.
- Noble Distanz zur Stadt. Wettbewerb für Neubau des BND in Berlin (vor-) entschieden. In: *BauNetz*, 04.01.2005. https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Wettbewerb_fuer_Nebau_des_BND_in_Berlin_vor_entschieden_18923.html (Zugriff am 05.03.2022).
- Ockman, Joan: Allegories of Late Capitalism: Main Street and Wall Street on the Map of the Global Village. In: Nadir Lahiji (Hrsg.): *The Political Unconsciousness of Architecture*. Farnham: Ashgate 2012, S. 141–158.
- Oh Girl, it's a Boy! In: *Kultur-Online*, 07.02.2008. <https://kultur-online.net/inhalt/oh-girl-its-boy> (Zugriff am 21.03.2022).
- Ono, Yoko: On the Day of the Birth of Nutopia. In: *Imagine Peace*, 01.04.2020. <https://www.imaginepeace.com/archives/23831> (Zugriff am 01.01.2023).
- Orlich, Max Jakob: *Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957–1972)*. Bielefeld: Transcript 2011.
- Oswalt, Philipp / Klaus Overmeyer / Philipp Misselwitz (Hrsg.): *Urban Catalyst. Mit Zwischennutzungen Stadt entwickeln*. Berlin: DOM 2013.
- Form Follows Finance. Die Architektur der Finanzmärkte. In: Gerhard Buurman / Stephan Trüby (Hrsg.): *Geldkulturen. Ökonomische, philosophische und kulturtheoretische Perspektiven*. Paderborn: Fink 2014, S. 107–113.
- Palace of the Soviets. In: *Wikipedia. The Free Encyclopedia*, 23.10.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_the_Soviets#cite_note-3 (Zugriff am 29.12.2022).
- Pany, Doris: *Wirkungsästhetische Modelle. Wolfgang Iser und Roland Barthes im Vergleich*. Erlangen: Palm & Enke 2000.
- Paperny, Vladimir: *Architecture in the Age of Stalin. Culture II*. Cambridge: Cambridge UP 2002.
- Parrish, Theo: „Love is war for miles“. Zur Ästhetik der Techno- und House-Szene. In: Ronald Hitzler (Hrsg.): *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 291–308.
- Paul, Gerhard: Das Mao-Porträt. Herrscherbild, Protestsymbol und Kunstikone. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 6 (2009), S. 58–84.

- Phleps, Thomas: 9/11 und die Folgen in der Popmusik I. Tonspuren. In: Ders. / Dietrich Helms (Hrsg.): *9/11 – The World's All Out of Tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 57–66.
- Piatti, Barbara: Mit Karten lesen. Plädoyer für eine visualisierte Geographie der Literatur. In: Brigitte Boothe / Pierre Bühler / Paul Michel / Philipp Stoellger (Hrsg.): *Textwelt-Lebenswelt. Interpretation interdisziplinär*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 261–288.
- Rabe, Jens-Christian: Tableau vivant der Gegenwart. In: *Süddeutsche Zeitung*, 31.07.2015. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/grossformat-tableau-vivant-der-gegenwart-1.2590298> (Zugriff am 21.03.2022).
- Rasp, Hans-Peter: *Eine Stadt für tausend Jahre. München – Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Bewegung*. München: Süddeutscher Verlag 1981.
- Red Army Crushed in Munich Battle. In: *The New York Times*, 03.05.1919. <https://www.nytimes.com/1919/05/03/archives/red-army-crushed-in-munich-battle-government-troops-pour-into-city.html> (Zugriff am 21.03.2022).
- Reichlmayr, Georg: *Geschichte der Stadt München*. Erfurt: Sutton 2013.
- Rentsch, Stefanie: *Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle*. München: Fink 2010.
- Richman, Jonathan: Lonely Financial Zone. In: *Genius*, 1977. <https://genius.com/Jonathan-richman-and-the-modern-lovers-lonely-financial-zone-lyrics> (Zugriff am 21.03.2022).
- Richter, Christoph: Abriss Ostmoderne. In: *Deutsche Welle*, 02.08.2009. <https://www.dw.com/de/ab-riss-ostmoderne/a-4523893-0> (Zugriff am 21.03.2022).
- Röhnert, Jan / Gunter Geduldig (Hrsg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*. Berlin: de Gruyter 2012.
- Ruby, Andreas: Wozu Worte, wenn man Bilder hat. Über die „Sichtbare Welt“ der Schweizer Konzeptkünstler Fischli und Weiss. In: *Die Zeit*, 12.07.2001. http://www.zeit.de/2001/29/Wozu_Worte_wenn_man_Bilder_hat/komplettansicht (Zugriff am 21.03.2022).
- Rümmele, Klaus: *Zeichensprache. Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und Pop-Autoren der Gegenwart*. Karlsruhe: KIT 2012.
- Rüthers, Monica: *Moskau bauen von Lenin bis Chrusčev. Öffentliche Räume zwischen Utopie, Terror und Alltag*. Wien et al.: Böhlau 2007.
- Sach, Maike: Exponate, Arrangements und widersprüchliche Geschichtsbilder. Die Ausstellungen des Stalin-Museums in Gori und des Museums der sowjetischen Okkupation in Tiflis. In: Benjamin Conrad / Lisa Bicknell (Hrsg.): *Stadtgeschichten. Beiträge zur Kulturgeschichte osteuropäischer Städte von Prag bis Baku*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 53–70.
- Sack, Manfred: Ruhmeshalle und Luxushotel. In: *Die Zeit*, 14.05.1993. <http://www.zeit.de/1993/20/ruhmeshalle-und-luxushotel> (Zugriff am 21.03.2022).
- Sadler, Simon: *The Situationist City*. Cambridge: MIT 1998.
- Sater, William F.: *Chile and the United States. Empires in Conflict*. Athens: U of Georgia P 1990.
- Schäche, Wolfgang: Zur baulichen Entwicklung Berlins. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. In: Martin Wörner / Doris Mollenschott / Karl-Heinz Hüter (Hrsg.): *Architekturführer Berlin*. Berlin: Reimer 1994, S. IX–XXXI.

Schäfers, Bernhard: *Architektursoziologie. Grundlagen – Epochen – Themen*. Wiesbaden: VS 2015.

Schalk, Helge: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Schanze, Helmut: Da capo. Kleine Mediengeschichte der Wiederholung. In: Jürgen Felix / Bernd Kiefer / Susanne Marshall / Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Die Wiederholung*. Marburg: Schüren 2001, S. 31–40.

Saul, Scott: Gridlock of Rage. The Watts and Rodney King Riots. In: William Deverell / Greg Hise (Hrsg.): *A Companion to Los Angeles*. Malden: Wiley-Blackwell 2010, S. 147–167.

Schendel, Dominik (Hrsg.): *Architekturführer Berlin. Zwölf Touren durch die deutsche Hauptstadt*. Berlin: DOM 2016.

Schenk, Frithjof Benjamin: Moskaus Weg zur Metropole der Macht. Repräsentation von Herrschaft im städtischen Raum. In: Thomas Grob / Sabina Horber (Hrsg.): *Moskau. Metropole zwischen Kultur und Macht*. Köln: Böhlau 2015, S. 25–42.

Schiefer, Markus: Vom „Blauen Bock“ in die Residenz – Christian Weber. In: Marita Krauss (Hrsg.): *Rechte Karrieren in München von der Weimarer Zeit bis in die Nachkriegsjahre*. München: Volk 2010, S. 152–165.

Schmidt, Dietrich W.: Leonidows Entwürfe für Arbeiterklubs. In: Adolf Stiller (Hrsg.): *Iwan I. Leonidow. Ein Architekt des russischen Konstruktivismus*. Salzburg: Salzmann 2010, S. 20–25.

Schmidt, Peter T. / Andrew Weber: Der „Wimmer Dammerl“ und das Rama dama. In: *Münchener Merkur*, 09.05.2015. <https://www.pressreader.com/germany/muenchener-merkur/20150509/282724815498075> (Zugriff am 14.01.2021).

Schmitt, Stephanie: *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik*. Bielefeld: Transcript 2012.

Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin: de Gruyter 2007.

Schmitz, Martin: Eine Legende ist zurück: P1 Lounge & Club öffnete am 15.01.2003. In: *ganz-muenchen.de*, Januar 2003. http://www.ganz-muenchen.de/gastro/clubs_nightlife/p1/2003/preview_p1.html (Zugriff am 22.03.2022).

Schreiner, Nadine: *Vom Erscheinungsbild zum „Corporate Design“*. Beiträge zum Entwicklungsprozess von Otl Aicher. Dissertation, Universität Wuppertal 2005. <https://d-nb.info/976457458/34> (Zugriff am 22.03.2022).

Schröder, Carsten: Weltfestspiele 1973. Hinter den Kulissen des X. Festivals. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 25.07.2003. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weltfestspiele-73/65346/hinter-den-kulissen-des-x-festivals?p=all> (Zugriff am 22.03.2022).

Schubert, Klaus / Martina Klein: Leviathan. In: *Das Politiklexikon*, 7. aktual. u. erw. Aufl. Bonn: Dietz 2018. <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/296422/leviathan> (Zugriff am 22.03.2022).

Schubert, Maria: *„We Shall Overcome“*. Die DDR und die amerikanische Bürgerrechtsbewegung. Paderborn: Schöningh 2018.

Schug, Alexander (Hrsg.): *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007.

Schulte, Christian (Hrsg.): *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück: Rasch 2000.

- Schulte, Ralf: Stadtplan, Stadtscape. In: *Textem. Texte und Rezensionen*, 15.07.2008. <http://www.textem.de/index.php?id=1545> (Zugriff am 22.03.2022).
- Schumacher, Eckhard: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2). In: Olaf Grabienski / Till Huber / Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin: de Gruyter 2011, S. 53–70.
- Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Moderner Kunst. München: Prestel 1987.
- Hitlers Rede zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937. In: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Moderner Kunst. München: Prestel 1987, S. 242–252.
- Die Entartete Kunst. In: Gert Gliewe (Hrsg.): *Kunst in München*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1988, S. 44–47.
- Seiler, Sascha: *„Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Skor, Björn: Der Palast der Republik als politischer Ort. In: Alexander Schug (Hrsg.): *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, S. 30–39.
- Smirnova, Julia: Die „Prawda“ huldigt Stalin und Lenin bis heute. In: *Welt*, 02.05.2012. <https://www.welt.de/vermischtes/weltgeschehen/article106254232/Die-Prawda-huldigt-Stalin-und-Lenin-bis-heute.html> (Zugriff am 22.03.2022).
- Smith, Elizabeth A. T.: *Case Study Houses. 1945–1966. The California Impetus*. Köln: Taschen 2016.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie* [1977], aus d. Engl. v. Mark W. Rien / Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2018.
- Sontheimer, Michael / Peter Wensierski: *Berlin. Stadt der Revolte*. Berlin: Links 2018.
- Sozialistischer Realismus und architektonische Gestalt. Der Strausberger Platz und die Karl-Marx-Allee Ost [1952]. In: Manuel Cuadra / Rolf Toyka (Hrsg.): *Berlin Karl-Marx-Allee. Hintergründe ihrer Entstehung, Probleme, Visionen*. Hamburg: Junius 1997, S. 44–53.
- Spieker, Elisabeth: Das Modell Deutschland 72 – Dach und Landschaft von Behnisch & Partner als gebaute Utopie. In: Stefanie Hennecke / Regine Keller / Juliane Schneegans (Hrsg.): *Demokratisches Grün. Olympiapark München*. Berlin: Jovis 2013, S. 38–51.
- Stahl, Enno: Popliteratur. Phänomen oder Phantasma? In: *satt.org*, August 2003. http://www.satt.org/literatur/03_08_pop.html (Zugriff am 22.03.2022).
- Stankiewicz, Thomas: Ende einer Geisterstadt. Freizeitstadt „Schwabylon“ wird zum Trümmerhaufen. In: *Die Zeit*, 16.06.1978. <https://www.zeit.de/1978/25/ende-einer-geisterstadt> (Zugriff am 22.03.2022).
- Stauss, Kilian / Josef A. Grillmeier: Maßstab Design – Spiele München 72. In: Stefanie Hennecke / Regine Keller / Juliane Schneegans (Hrsg.): *Demokratisches Grün. Olympiapark München*. Berlin: Jovis 2013, S. 52–73.
- Steele, James: *Los Angeles Architecture. The Contemporary Condition*. Stuttgart: Hatje 1993.

Stiegler, Bernd: Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage. In: Arnold / Combrink (Hrsg.): *Text + Kritik. Alexander Kluge*, S. 52–58.

Stiller, Adolf: *Iwan I. Leonidow. Ein Architekt des russischen Konstruktivismus*. Salzburg: Salzmann 2010.

Stoffels, Michaela: *Kriegerdenkmale als Kulturobjekte. Trauer- und Nationskonzepte in Monumenten der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau 2011.

Sussmann, Henry: Vier Punkte über das Schicksal des Zitats im Zeitalter seiner virtuellen Realität. In: Martin Roussel (Hrsg.): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*. München: Fink 2012, S. 197–208.

Tauranac, John: *Essential New York. A Guide to the History and Architecture of Manhattan's Important Buildings, Parks, and Bridges*. New York: Holt, Rinehart and Winston 1979.

Thülen, Sven von: Der Klang des Ultraschall. Die Geburt der Münchener Techno-Szene. In: *Das Filter*, 10.12.2014. <http://dasfilter.com/kultur/der-klang-des-ultraschall-ueber-die-geburt-der-muenchener-techno-szene> (Zugriff am 22.03.2022).

Toffler, Alvin: *The Third Wave*. New York: Morrow 1980.

Trier, James: *Guy Debord, the Situationist International, and the Revolutionary Spirit*. Leiden: Brill 2019.

Trüby, Stephan / Verena Hartbaum: „Mjunik leuchtet, München sucks“. Andreas Neumeister im Gespräch mit Stephan Trüby und Verena Hartbaum. In: Dies. (Hrsg.): *Bayern, München: 100 Jahre Freistaat. Eine Raumverfälschung*. Paderborn: Fink 2019, S. 286–292.

Uffelen van, Chris / Markus Golser / Nicolette Baumeister (Hrsg.): *München + Oberbayern. Der Architekturführer*. Salenstein: Braun 2014.

Unsere Standorte. In: *Bundesnachrichtendienst*, o.D. https://www.bnd.bund.de/DE/Der_BND/Standorte/standorte_node.html (Zugriff am 05.03.2022).

Ullmaier, Johannes: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil 2001.

Ursprung, Philip: Grenzen der Architektur. In: Hubertus von Amelnunx / Angela Lammert / Philip Ursprung (Hrsg.): *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2012, S. 29–47.

Utopia Station. In: *kunstaspekte*, o.D. <https://kunstaspekte.art/event/utopia-station-2004-10> (Zugriff am 05.03.2022).

Victoria-Areal, Gesamtanlage unter Denkmalschutz. In: *Berlin.de. Das offizielle Hauptstadtportal*, o.D. <https://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/gebaeude-und-anlagen/geschaeftsaeuser/artikel.240521.php> (Zugriff am 05.03.2022).

Vitruvius: *Zehn Bücher über Architektur*, aus d. Lat. von Curt Fensterbusch, 7. unv. Aufl. Darmstadt: WBG 2013.

Vogt, Jochen: Wir Kinder von Murks und Coca Cola. Über Bernward Vespers Lebens- und Todesbuch „Die Reise“. In: Ders. (Hrsg.): *Erinnerung ist unsere Aufgabe. Über Literatur, Moral und Politik 1945–1990*. Wiesbaden: VS 1991, S. 89–104.

Volchok, Jurij / Elena Nikulina: Dialog mit der Stadt in den Projekten von Iwan Leonidow. Der Versuch einer Rekonstruktion. In: Adolf Stiller (Hrsg.): *Iwan I. Leonidow. Ein Architekt des russischen Konstruktivismus*. Salzburg: Salzmann 2010, S. 36–59.

- Volk, Michael (Hrsg.): *München*. München: Volk 2009.
- Volkspark Friedrichshain. In: *Berlin.de. Das offizielle Hauptstadtportal*, o. D. <https://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3560363-3558930-volkspark-friedrichshain.html> (Zugriff am 05.03.2022).
- Vorgeschichte. In: *Bauhaus100*, o. D. <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/phasen/vorgeschichte/> (Zugriff am 15.03.2020).
- Wahrheit. In: *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Bd. 7, hrsg. v. der Dudenredaktion. Mannheim / Zürich: Dudenverlag 2006, S. 908.
- Walz, Tino / Otto Meitinger / Toni Beil (Hrsg.): *Die Residenz zu München. Entstehung – Zerstörung – Wiederaufbau*. München: Bayerische Vereinsbank 1987.
- Wegmann, Thomas: Archive, Listen, Tagebücher. In: *POP. Kultur und Kritik* 3,1 (2014), S. 80–83.
- Weingart, Brigitte: In / Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der Sechziger Jahre. In: Wilhelm Voskamp / Dies. (Hrsg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. Köln: DuMont 2005, S. 216–258.
- Weiß, Hermann: Prominente Liebeserklärung an die Münchner Kultbar. In: *Welt*, 07.02.2012. <https://www.welt.de/regionales/muenchen/article13854589/Prominente-Liebeserklarung-an-die-Muenchner-Kultbar.html> (Zugriff am 22.03.2022).
- Wenzel, Eike Friedrich: Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme. In: Christian Schulte (Hrsg.): *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück: Rasch 2000, S. 103–118.
- Werner, Heike: *New York City für Architekten*. München: Werner 2012.
/ Mathias Wallner: *Architektur und Geschichte in Deutschland*. München: Werner 2006.
- Wiedemer, Gudrun: *Grenzen des Kontextualismus. Die frühe Architektur Frank Gehrys und Los Angeles in den 1960–1980er Jahren als Kontext*. Karlsruhe: KIT 2011.
- Wiegink, Pia: *Theatralität und öffentlicher Raum. Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*. Marburg: Tectum 2005.
- Willand, Marcus: *Lesermodelle und Lesertheorien. Historische und systematische Perspektiven*. Berlin: de Gruyter 2014.
- Winkels, Hubert: Vom Buch zum Hypertext und zurück. Thomas Hettches testende Texte. In: Christian Döring (Hrsg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 215–233.
- Wirth, Uwe: Literatur im Internet. Oder: Wen kümmert's, wer liest? In: Stefan Münker / Alexander Roesler (Hrsg.): *Mythos Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 319–337.
Die Schnittstellen zwischen Riss und Sprung. Vom herausgerissenen Manuskript zum Hypertext-Link. In: Sigrid Schade / Thomas Sieber / Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Schnittstellen*. Basel: Schwabe 2005, S. 87–96.
- Witt-Stahl, Susann: Beats für die Heimatfront: „Let's get loud“. Die Kulturindustrie mobilisiert für den Krieg. In: Dietrich Helms / Thomas Phleps (Hrsg.): *9/11 – The World's All Out of Tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 33–44.
- Wohnkomplex Leninplatz. In: *Berlin.de. Das offizielle Hauptstadtportal*, o. D. https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/denkmale/liste-karte-datenbank/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09085180 (Zugriff am 05.03.2022).

Wolfrum, Sofie: Die Schattenseite der „heiteren“ Spiele. In: Stefanie Hennecke / Regine Keller / Juliane Schneegans (Hrsg.): *Demokratisches Grün. Olympiapark München*. Berlin: Jovis 2013, S. 36–37.

Zalivako, Anke: *Die Bauten des russischen Konstruktivismus, Moskau 1919–32. Baumaterial, Baukonstruktion, Erhaltung*. Petersberg: Imhof 2012.

Zalman, Sandra: Ruins and Non-uments. In: *Tate Research Publication*, 2017. <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper/ruins-and-non-uments> (Zugriff am 22.03.2022).

Zawinul, Joe: *Zawinul*, 1971, Atlantic. <https://www.discogs.com/de/Zawinul-Zawinul/release/10112973> (Zugriff am 22.03.2022).

Ziemer, Jürgen: Kraftwerk. Musique nonstop. In: *Rolling Stone*, 11/2009, S. 28–29.

Ziesemer, Nina: *Denkmalbestand im Wandel. Denkmale der DDR nach 1989*. Baden-Baden: Tec-tum 2019.

Zimmermann, Friedrich: Täglich grüßt der Diktator. In: *Die Zeit*, 25.09.2013. <https://www.zeit.de/reisen/2013-09/stalin-denkmal-gori-2> (Zugriff am 22.03.2022).

Zimmermann, Gerd: Architekturen der Macht. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* 38 (1992), S. 213–220.

Zlonicky, Marlene: Das Hansaviertel. In: Dorothee Dubrau (Hrsg.): *Architekturführer Berlin-Mitte*, Bd. 2. Berlin: DOM 2009, S. 872–903.

Zöbl, Dorothea: *Leben am Kurfürstendamm. 100 Jahre Geschichte und Geschichten um die Miets-häuser Kurfürstendamm 48–50*. Berlin: Mann 2011.

Filme

Charlie's Angels (3 Engel für Charlie, US 2000, R: Joseph McGinty Nichol).

Fort von allen Sonnen! (D 2013, R: Isabella Willinger).

Je t'aime moi non plus (*Je t'aime*, F 1976, R: Serge Gainsbourg).

Schumanns Bargesprache (D 2017, R: Marieke Schröder).

The Naked City (*Stadt ohne Maske*, US 1948, R: Jules Dassin).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Beispiel einer Eröffnungsgrafik mit Hand im Comicstil aus *Angela Davis löscht ihre Website*. Aus: Andreas Neumeister: *Angela Davis löscht ihre Website. Listen, Refrains, Abbildungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S.7.
- Abb. 2: Pressefoto aus: *Der Spiegel*, 46/1991, S. 303. Aus: *Der Spiegel*, 46/1991, S. 303. <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/13491644> (Zugriff am 01.01.2023).
- Abb. 3: Der in *Gut laut* vermerkte Abbildungsuntertitel entstammt einem Kraftwerk-Pressefoto. Aus: Tim Barr: *Kraftwerk. From Düsseldorf to the Future (With Love)*. London: Ebury 1998, o.P.
- Abb. 4: Guy Debord: *The Naked City*, 1958. Guy Debord: *The Naked City*. In: *Pinterest*, o. D. <https://pin.it/2BltFWq> (Zugriff am 01.01.2023).
- Abb. 5: Eigene Visualisierung von Nachlegers fragmentierter Stadtwahrnehmung Münchens nach Debords Vorbild. Collage: Anna-Carina Meywirth, digitale Überarbeitung: Milena-Maria Meywirth.
- Abb. 6: Gordon Matta-Clark: *Splitting*, 1974. Sammlung von Sunjung Kim, Seoul. Aus: Mark Wigley: *Cutting Matta-Clark. The Anarchitecture Investigation*. Zürich 2018: Lars Müller, S. 201.
- Abb. 7: Eröffnungsgrafik aus *Könnte Köln sein*, die den oberen Teil des Frontispitzes von Hobbes' *Leviathan* beschreibt. Aus: KKS, S. 5.
- Abb. 8: Oberer Teil des Frontispitzes von Thomas Hobbes' *Leviathan*, 1651. *Leviathan* by Thomas Hobbes. In: *Wikimedia Commons*, 27.07.2022. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leviathan_by_Thomas_Hobbes.jpg (Zugriff am 01.01.2023).
- Abb. 9: LEGO-Modell des Schumann's, 2006. Aus: Andreas Bernard: Die Mini-Bar. Unikat No. 16. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 08.11.2006. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/2043> (Zugriff am 05.03.2022).
- Abb. 10: Modell des Spur-Baus, 1963. Foto: Ilonka Czerny, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Aus: Dies.: *Die Gruppe SPUR (1957–1965). Ein Künstlerphänomen zwischen Münchner Kunstszene und internationalem Anspruch*. Münster: Lit 2008, S. 174.
- Abb. 11: Der menschliche Kopf als Würfel an der Fassade des Bayerischen Wirtschaftsministeriums. Foto: Matthias Donath. Aus: Ders.: *Architektur in München 1933–1945. Ein Stadtführer*. Berlin: Lukas 2007, S. 36.
- Abb. 12: Panoramansicht des Olympiaparks mit Blick auf das Zeltdach, die dynamisch-geschwungenen Wege und das BMW-Hochhaus rechts im Hintergrund, 2016. Foto: Wladyslaw Sojka: München – Olympische Bauten. In: *Wikimedia Commons*, 01.08.2016. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:München_-_Olympische_Bauten.jpg (Zugriff am 01.01.2023). Fotograf: Wladyslaw Sojka (www.sojka.photo).
- Abb. 13: Außenansicht der markanten fensterlosen Fassade des Schwabylons. Aus: Andres Lepik / Vera Simone Bader: Schwabylon. In: Dies. (Hrsg.): *World of Malls. Architekturen des Konsums*. Berlin: Harje Cantz 2016, S. 82. © Stadtarchiv München.
- Abb. 14: Simulation und Fotomontage des Lenin-Instituts, am Horizont ist die Lomonossow-Universität erkennbar. Simulation: Jurij Volchok / Elena Nikulina. Aus: Jurij Volchok / Elena Nikulina: *Dialog mit der Stadt in den Projekten von Iwan Leonidow*. Der Versuch einer Rekonstruktion. In: Adolf Stiller (Hrsg.): *Iwan I. Leonidow. Ein Architekt des russischen Konstruktivismus*. Salzburg: Salzmann 2010, S. 36–59, hier S. 44.

- Abb. 15–17: Screenshot von *Staedte-Fotos.de* (Archiv). Fotos: Helmut Seger, 1974. In: *Staedte-Fotos*, 08.01.2007. https://www.staedte-fotos.de/?name=galerie&kategorie_id=2422&jahr=2007 (Zugriff am 01.01.2023).
- Abb. 18: Abbildung der gesamten Buchseite zum Palast der Sowjets aus Gnedovsky (Hrsg.): *Russia – USSR – CIS*, S.74. Aus: Yuri P. Gnedovsky (Hrsg.): *Russia – USSR – CIS. World Architecture 1900–2000. A Critical Mosaic*, Bd. 7. Wien / New York: Springer 1999, S.74.
- Abb. 19: Abbildung der gesamten Buchseite zum Palast der Sowjets aus: Gnedovsky (Hrsg.): *Russia – USSR – CIS*, S.75. Aus: Yuri P. Gnedovsky (Hrsg.): *Russia – USSR – CIS. World Architecture 1900–2000. A Critical Mosaic*, Bd. 7. Wien / New York: Springer 1999, S.75.
- Abb. 20: Moskwa-Schwimmbad, Moskau, 1969. Foto: Andris Malygin; Бассейн Москва 1969. In: *Wikimedia Commons*, 28.03.2007. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Бассейн_Москва_1969_-_panoramio.jpg (Zugriff am 01.01.2023).
- Abb. 21: Rekonstruierte Christ-Erlöser-Kathedrale, Moskau, 2009. Foto: Sergey Ashmarin: Cathedral of Christ the Saviour / Moscow, Russia. In: *Wikimedia Commons*, 09.05.2009. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathedral_of_Christ_the_Saviour_-_Moscow,_Russia_-_panoramio.jpg (Zugriff am 01.01.2023).
- Abb. 22: El Lissitzky: *Lenin Tribune*, 1920, State Tretyakov Gallery, Moskau. El Lissitzky, *Lenin Tribune*, 1920. State Tretyakov Gallery, Moscow. In: *Wikimedia Commons*, 16.01.2016. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Lissitzky,_Lenin_Tribune,_1920._State_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg (Zugriff am 01.01.2023).
- Abb. 23: „Das konstruktivistische Prawda-Gebäude, Projektzeichnung Vesnin-Brüder, Leningrad 1924“ (KKS, S. 177). Aus: Selim O. Chan-Magomedow: *Alexander Wesnin und der Konstruktivismus*. Stuttgart: Hatje Cantz 1987, S. 124.
- Abb. 24: Stalin-Museum mit Stalins überdachtetem Geburtshaus, Gori / Georgien, 2014. Foto: Petrshvili: Stalinův rodný dům. In: *Wikimedia Commons*, 08.09.2014. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stalinův_rodný_dům.JPG (Zugriff am 01.01.2023). Bearbeitung: Zuschnitt.
- Abb. 25: Ludwig Mies van der Rohe: *Deutschlands Dank*, 1911. Aus: Ekkehard Mai / Peter Springer (Hrsg.): *Das letzte Nationaldenkmal. Bismarck am Rhein. Ein Monument, das nie gebaut wurde*. Köln: Böhlau 2013, S. 212. © Nachlass: Library of Congress Washington; The Museum of Modern Art.
- Abb. 26: Ludwig Mies van der Rohe: *Bürohochhaus an der Friedrichstraße*, 1921, links Fotomontage, rechts Grundrissplan. Aus: Jean-Louis Cohen: *Ludwig Mies van der Rohe*. Basel: Birkhäuser 2018, S. 30. © Bauhausarchiv Berlin.
- Abb. 27: Ostdeutsche Karte, 1960. Aus: CJ Schuler: History of the Berlin Wall through maps. In: *Here*, 06.11.2014. <https://www.here.com/learn/blog/fall-wall-missing-pieces> (Zugriff am 25.02.2023).
- Abb. 28: Hanns Dunstmann: Bilka-Kaufhaus, 1955–1958, Joachimstaler Straße 5–6, Berlin. Aus: Adrian von Buttlar / Kerstin Wittmann-Englert / Gabi Dolff-Bonekämper (Hrsg.): *Baukunst der Nachkriegsmoderne, Architekturführer 1949–1979*. Berlin: Reimer 2013, S. 245.
- Abb. 29: Dogenpalast, Venedig. Foto: Hilbich. Aus: Florian Heine / Isabel Kuhl (Hrsg.): *100 Bauwerke die Sie kennen sollten*. München: Prestel 2015, S. 87.
- Abb. 30: Der alte und der neue Turm der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin. Aus: Kai Kappel: Raster vs. Ruin. The Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. In: Annetta Jaeggi (Hrsg.): *Egon Eiermann. 1904–1970. Die Kontinuität der Moderne*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 57.

- Abb. 31: Schallplatten-Cover: *Angela Davis spricht den Appell an die Jugend der Welt*, 1973, Eterna. Angela Davis, Ludwig van Beethoven – Angela Davis Spricht Den Appell An Die Jugend Der Welt / Sinfonie Nr. 9 D-Moll Op. 125 – Schlußsatz Mit Chor Über Schillers „Ode An Die Freude“. In: *Discogs*, o. D. <https://www.discogs.com/release/2573636-Angela-Davis-Ludwig-van-Beethoven-Angela-Davis-Spricht-Den-Appell-An-Die-Jugend-Der-Welt-Sinfonie-Nr-9-D-Moll-Op-125-Schlusssatz-Mit-Chor-Uber-Schillers-„Ode-An-Die-Freude“>. In: *Discogs*, o. D. <https://www.discogs.com/release/2573636-Angela-Davis-Ludwig-van-Beethoven-Angela-Davis-Spricht-Den-Appell-An-Die-Jugend-Der-Welt-Sinfonie-Nr-9-D-Moll-Op-125-Schlusssatz-Mit-Chor-Uber-Schillers-„Ode-An-Die-Freude“>. (Zugriff am 02.01.2023).
- Abb. 32: Buchcover: Thomas Beutelschmidt / Julia M. Novak: *Ein Palast und seine Republik. Ort – Architektur – Programm*. Berlin: Bauwesen 2001.
- Abb. 33: Berliner Stadtschloss-Simulation und Palast der Republik, 1993. Foto: Robert Schediwy: Berlin plastic model of Stadtschloss and Palace of the Republic. In: *Wikimedia Commons*, 21.10.1993. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SchlossPalastLinden1093.jpg> (Zugriff am 02.01.2023).
- Abb. 34: Die fensterreiche Fassade der BND-Zentrale, Berlin, 2019. Olaf Konsinsky: Zentrale des Bundesnachrichtendienstes in Berlin. In: *Wikimedia Commons*, 20.08.2019. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2019-08-30_BND_Zentrale_Berlin_OK_0346.jpg (Zugriff am 02.01.2023) © Olaf Kosinsky (kosinsky.eu), licence: CC BY-SA 3.0-de.
- Abb. 35: Luftaufnahme der BND-Zentrale, Berlin, 14.11.2012. Robert Grahn: Blick auf die Baustelle des Neubaus der BND-Zentrale an der Chausseestraße im Bezirk Mitte der Hauptstadt Berlin. In: *Wikimedia*, o. D. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin-Mitte,_BND-Zentrale,_2012_-_ELB_0002A1AF.jpg (Zugriff am 31.05.2023). Foto: euroluftbild.de / Grahn, licence: CC BY-SA 3.0 DE.
- Abb. 36: Martin Kippenberger: *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken*, 1984, Öl und Silikon auf Leinwand, 160 x 133 cm, Galerie Gisela Capitain, Köln. Aus: Eckhart Gillen (Hrsg.): *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*. Katalog zur zentralen Ausstellung der 47. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau. Köln: DuMont 1997, S. 375.
- Abb. 37: Luftaufnahme des heutigen Bundesfinanzministeriums (ehemals Reichsluftfahrtministerium), Berlin, 2011. Hans G. Oberlack: Luftaufnahme Detlev-Rohwedder Haus. In: *Wikipedia*, 22.12.2012. https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Luftaufnahme_Detlev-Rohwedder_Haus.jpg (Zugriff am 02.01.2023). Hans G. Oberlack, licence: CC BY-SA 3.0.
- Abb. 38: Modellansicht des ehemaligen Leninplatzes mit Hochhausensemble und Leninstatue im Zentrum. Aus: Adrian von Buttlar (Hrsg.): *Baukunst der Nachkriegsmoderne. Architekturführer Berlin. 1949–1979*. Berlin: Reimer 2013, S. 327. © Archiv Leibniz-Institut für Regionentwicklung und Strukturplanung Erkner.
- Abb. 39: „Hochhäuser aus der Fabrik“. Aus: Dieter Klein: *Warum gehört dem SOZIALISMUS die Zukunft? Gesellschaftspolitische Fragen unserer Zeit*. Staatssekretariat für westdeutsche Fragen. Berlin 1970, o. P.
- Abb. 40: „Der zweithöchste Fernsehturm der Welt“. Aus: Günther Karau: *Demokratie in der DDR. Von Machtverhältnissen und gesellschaftlichen Lebensformen im sozialistischen deutschen Staat*. Sekretariat für westdeutsche Fragen. Berlin 1969, o. P.
- Abb. 41: Das Dakota-Building, 2006. Aus: Gerrit Engel: *Manhattan New York*. München: Schirmer / Mosel 2006, S. 23. © Gerrit Engel, 2006.
- Abb. 42: Das Dakota-Building in noch unbebauter Umgebung, um 1890. Library of Congress, Prints & Photographs Division: The Dakota, one of the earliest apartment buildings on Central Park West in New York City, 1890. In: *Wikimedia Commons*, 30.12.2008. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Dakota_1890b.jpg (Zugriff am 02.01.2023). © Library of Congress, Prints & Photographs Division, NY-5467.

- Abb. 43: Screenshot der Flughafenkontrolle mit Mohammed Atta, auf welchen Neumeister in KKS verweist. United States District Court for the Eastern District of Virginia (U.S. v. Moussaoui): September 11 attacks: Mohammed Atta. In: *Encyclopædia Britannica*, o. D. <https://www.britannica.com/biography/Mohammed-Atta/images-videos#/media/1/1789670/159422> (Zugriff am 02.01.2023).
- Abb. 44: John Lautner: Chemosphere, Hollywood, Californien, 1960. Fotograf*in unbekannt. Aus: John Lautner: *John Lautner, Architect*, hrsg. v. Frank Escher. Basel: Birkhäuser 1998, S. 113.
- Abb. 45: Julius Shulmans Fotografie des Stahl Houses von Pierre König, CSH Nr. 22, Nachtansicht des Wohnzimmers, 1959–1960. Foto: Julius Shulman. Aus: Elizabeth A. T. Smith: *Case Study Houses. 1945–1966*. Köln: Taschen 2016, S. 68. © J. Paul Getty Trust. Julius Shulman Photography Archive, Research Library at the Getty Research Institute.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersicht der poetischen Verfahren

Tabelle 2: Übersicht der Architekturdarstellung mittels Musik / Literatur / Presse / Kunst

Tabelle 3: Beispiele fragmentierter Textstellen mit originaler Formatierung

Tabelle 4: Sprachwechsel / Übersetzung als Indikator für Themen- und Textsortenwechsel

Tabelle 5: Finale Übersicht der poetischen Verfahren

Werk- und Ausstellungsliste (Auswahl)

Die Einträge der Werk- und Ausstellungsliste basieren auf einem Portfolio von Andreas Neumeister und werden durch Rechercheergebnisse aus dem Internet ergänzt. Aufgrund der zeitlich begrenzten Verfügbarkeit von Informationen über Ausstellungen, die im Internet nach kurzer Zeit nicht mehr nachzuvollziehen sind, kann hier ausschließlich eine Auswahl der Projekte von Neumeister aufgelistet werden.

Kataloge und Beiträge

Becker, Stefan M. (Hrsg.): *Hotel daheim. Eine Ausstellung in und über Starnberg am See im Sommer 2007*. Heidelberg: Das Wunderhorn 2008. Gruppenausstellung mit u. a. Andreas Neumeister.

Haubitz + Zoche (Hrsg.): *Facelift*. Katalog. Mit Texten von Andreas Neumeister und Martin Hochleitner. Salzburg: Fotohof 2012.

Neumeister, Andreas: *In dubio pro disco*. Ausstellungskatalog. Rom: Villa Massimo 1999.

/ Andreas Fogerasi / Sasha Pirker: *Eagle Rock Playground House*. Ausstellungskatalog. Leipzig: Spector 2010.

/ Langreuther, Aylin: *Function Follows Fairytale (with Aylin Langreuther)*. Ausstellungskatalog. Berlin: Blumenbar 2010.

Infanten. Ausstellungskatalog. Leipzig: Spector 2012.

Rote Sonnen, grüne Räume. Eymold, Ursula / Cristoph Gürich (Hrsg.): *NACHTS. Clubkultur in München*. Ausstellungskatalog. München: Sorry 2021, S. 164–179.

Schmidt, Martin (Hrsg.): *Weites Land*. Ausstellungskatalog. Mit Texten von Andreas Neumeister und Jutta Mannes. Dachau: Zweckverband Dachauer Galerien und Museen 2009.

Schmitt, Ulrich (Hrsg.): *The Hinterland*. Ausstellungskatalog. Mit Texten von Andreas Neumeister und Heinz Schütz. Dachau: Zweckverband Dachauer Galerien und Museen 2005.

Hörspiele

...und die Sirenen beulten lichterloh. Technische Realisierung: Günter Heß / Monica Graul; Regie: Ulrich Gerhardt; Regieassistentz: Christine Reimer. BR 1992, Erstsendung im BR am 14.08.1992. <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/zukunft-kapitalismus-deutschland-neumeister100.html> (Zugriff am 03.01.2023).

Prima Leben Und Sparen. Mit Evelyn Höhne und Computerstimme Victori; Ton: Bernd Jesträm / Bo Kondren; Komposition: Ronald / Robert Lippok; Realisation: Andreas Neumeister / Ronald u. Robert Lippok. BR 1998, Erstsendung im BR im Juli 1998. <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/zukunft-kapitalismus-deutschland-neumeister100.html> (Zugriff am 03.01.2023).

Angela Davis löscht ihre Website. Mit Tanja Kübler / Noe Noack / Christiane Roßbach / Heiko Ruprecht / Ralf Summer / Peter Veit; Regie: Barbara Schäfer; Technische Realisierung: Wilfried Hauer / Susanne Herzig; Komposition: Diska; Regieassistentz: Anja Scheifinger. BR 2004, Erstsendung im BR am 01.03.2004. <https://www.br.de/radio/bayern2/programmkalender/sendung-2042120.html> (Zugriff am 03.01.2023).

MYA – über die Zukunft des Kapitalismus war alles bekannt. Mit Valerie Trebeljahr; Musik: Lali Puna; Realisation: Christian Heiß / Valerie Trebeljahr / Markus Acher / Andreas Neumeister. BR 2010. <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-neumeister-lalipuna-mya-kapitalismus100.html> (Zugriff am 03.01.2023).

Kunstprojekte (Ausstellungen, Fassadengestaltungen, Installationen)

Solo-/Duo-Arbeiten

Das Auto der Frauen, Galerie Wittenbrink, München, 1998 (mit Martin Fengel).

Gerade noch, Villa Massimo, Rom, 1999 (mit Frances Scholz).

Fanprojekt, Optimal, München, 2002.

Imola, Monza, Spa, Sprüth Magers Projekte, München, 2003 (mit Frances Scholz).

Die wirkliche Welt / Da Real World (Diashow und Lesung), Montags bei Petula Park / Lenbachhaus, München, 2006.

Music for Fascist Architecture (Plakat- und Klanginstallation), Architekturwoche A3, Haus der Kunst, München, 2006.

The Gift / Das Gift, tranzit gallery, Bratislava, 2008 und im tranzit display, Prag, 2009.

Das Dervedas (Fassadengestaltung), Schulgebäude, München-Großhadern, 2017.

Gruppenarbeiten und -ausstellungen

Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden, Kunstverein Graz, 2006.

Hotel Daheim, Starnberg, 2007.

Talkshow, Tranzit, Bratislava, 2007.

This is Where I'm Coming From, acht Vitrinen, Starnberg Bahnhof, 2007.

Begriffe wie (Fassadengestaltung), Neue Balan, München, 2008.

Glossy gibt auf, Kunstraum, München, 2008.

Rom Report, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2008.

The Real World, Ludlow 38, New York, 2008.

Infanteriestraße Heeresbekleidung (Fassadengestaltung), Fresenius Hochschule, München, 2009.

Modisch Matt, Teil 2, Schalterhalle, Starnberg, 2017 (mit Martin Wöhl und Martin Fengel).

Außerdem im Neofelis Verlag erschienen

Gegessen?

Essen und Erinnerung in den Literaturen der Welt

– Über Speisen als verbindendes Element zwischen Körper und Geist,
sinnlicher Wahrnehmung und erinnertem Leben –

hrsg. von Caspar Battegay / Lena Henningsen / Kai Wiegandt

ISBN: 978-3-95808-233-5

mit 2 Farb- u. 1 S/W-Abbildungen

362 S., 26 €

Zuhause im Text

***Raumkonstitution und Erinnerungskonstruktion
im zeitgenössischen anglo-jüdischen Roman***

– Zur Verknüpfung von Erinnerung und den räumlichen Geflechten Londons, Liverpools,
Tel Avivs und Jerusalems in Romanen von Linda Grant, Tamar Yellin und Naomi Alderman –

von Martin Kindermann

Jüdische Kulturgeschichte in der Moderne, Bd. 6

ISBN: 978-3-943414-59-2

290 S., 20 €

Von Berlin nach Tel Aviv

***Literarische und filmische Darstellung moderner Identitätskonzepte
in der Großstadt***

– Beziehungsreiche Großstadtbilder aus Vergangenheit und Gegenwart –

von Karen Frankenstein

Jüdische Kulturgeschichte in der Moderne, Bd. 22

ISBN: 978-3-95808-317-2

328 S., 27 €

Als Kitsch ausgewiesen!
Neuaushandlungen kultureller Identität in Populär- und
Alltagskultur, Architektur, Bildender Kunst und Literatur nach 1989

– Über den Kitsch als Waffe zur Beseitigung ehemals sozialistischer Kulturprodukte –

von Sebastian Löwe
ISBN: 978-3-95808-127-7
256 S., 28 €

Im literarischen Grenzland Europas?
Der Balkan in deutschsprachigen Texten der Gegenwart

– Zum Entwerfen einer zeitgenössischen Kartografie Europas,
die den Balkan ins Zentrum (des Erzählens) stellt –

von Sarah Steidl
ISBN: 978-3-95808-124-6
140 S., 14 €

Auf den Ruinen der Imperien
Erzählte Grenzräume in der mittel- und osteuropäischen Literatur
nach 1989

– Einblicke in eine neuere Literatur aus Grenzräumen wie Galizien, der Bukowina,
dem Banat, der Walachei und der ungarischen Provinz –

hrsg. von Andree Michaelis-König
ISBN: 978-3-95808-158-1
mit 11 Farbabbildungen
240 S., 25 €

Obwohl der Autor und Künstler Andreas Neumeister mit zu den bekanntesten deutschen Popliterat*innen zählt, setzt sich dieser Band erstmals umfassend wissenschaftlich mit seinen collagenartigen Texten auseinander. Unter dem ‚Deckmantel‘ des Romans verschmelzen bei Neumeister zahlreiche mediale Versatzstücke zu einem dichten Abbild gesellschaftlicher Gegenwart und stellen die politische Dimension alltäglicher und/oder urbaner Kulissen aus. Seine Texte arbeiten dabei mit popästhetischen Methoden – wie Montagen, Wiederholungen oder Listen –, die die vorliegende Studie definiert und als Analyseschema fruchtbar macht. Dabei nimmt die Autorin auch die Überforderung der Leser*innen durch die dichte, ‚anarchische‘ Romanform Neumeisters in den Blick und entwickelt ein Rezeptionskonzept, das der unkonventionellen Textform adäquat begegnet.

Inwiefern sich Städte und Architekturen mittels dieser popästhetischen Poetik darstellen lassen, wird exemplarisch an Neumeisters Text *Könnte Köln sein* (2008) untersucht: Die profunde, aber fragmentarisch inszenierte Auseinandersetzung des Erzählers mit den Bauwerken, die er während seiner Reisen in Städte wie München, Berlin, Moskau, New York und Los Angeles besucht, verschränkt literarische wie architektonische Expertise eng miteinander.

Anarchitext zeigt, wie bei Neumeister auf literarischer Ebene Raum geschaffen wird, ohne diesen zu bauen – und folgt dabei dem Begriff der „Anarchitektur“ von Gordon Matta-Clark, der eine Verbindung von Anarchie und Architektur bezeichnet.

www.neofelis-verlag.de

ISBN 978-3-95808-419-3



9 783958 084193

