

Kunst Fortschritt Geschichte

herausgegeben von
Christoph Menke / Juliane Rebentisch

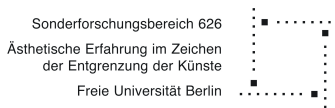
Mit Beiträgen von

Theodor W. Adorno, Diedrich Diederichsen,
Alexander García Düttmann, Thierry de Duve, Eva Geulen,
Lydia Goehr, Gertrud Koch, Hans-Thies Lehmann,
Michael Lüthy, Claus-Steffen Mahnkopf, Bettine Menke,
Christoph Menke, Dieter Mersch, Jacques Rancière,
Juliane Rebentisch, Eckhard Schumacher,
Gerard Vilard, Georg Witte

Kulturverlag Kadmos Berlin

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar



Diese Arbeit ist im Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2006, Kulturverlag Kadmos

Berlin, Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Digitalakrobaten

Printed in Germany

ISBN 3-86599-002-2

Und weiter

Anmerkungen zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit deutscher Pöpliteratur

EVA GEULEN

»Alles leider in eine andere Richtung gelaufen, als wir alle hofften.«

M. Altenburg

»Bei uns gab es schon kein richtiges *Weiter* mehr.«

D. Diederichsen

»... Und weiter? Es muß doch irgendwie weitergehen!«

M. Hielscher

1.

133

Und weiter kann es in dieser Serie wohl nur mit Benjamins berühmtem Diktum gehen, daß es so weitergehe, sei die Katastrophe. Das Problem ist nicht, daß das ›weiter‹ nichts weiter mehr meint und auch nicht weiterführt, sondern daß es mit dem ›es geht nicht mehr weiter‹ schon lange immer weitergegangen ist. Nicht bloß im mehr oder weniger verzweifelten Ringen um ein ›weiter‹, sondern vor allem hinsichtlich der Erfahrung, daß es mit dem ›weiter‹ nicht mehr weitergehe, behauptet sich noch und immer wieder jener fortschrittslogisch organisierte Begriff von Kunst, dessen theoretische Potentiale zuletzt Adorno üppig entfaltet hat. Unter den Bedingungen dieses Kunstverständnisses gehört die Unterwerfung unter das Gesetz des ›weiter‹ – »il faut être absolument moderne« hieß das bei Adorno – in *einen* Zusammenhang mit der ruinösen Einsicht, daß es nicht mehr weitergeht. Notwendigkeit und Unmöglichkeit des ›weiter‹ bilden die Matrix dieses Kunstbegriffs, der sich auch und vielleicht gerade dann durchsetzt, wenn seine Verabschiedung geboten scheint, weil und wenn es mit dem ›weiter‹ wieder mal nicht weitergeht.

Die Klage darüber, die Grenze des Innovationsimperatives ›Weiter!‹ erreicht zu haben, die Litanei von der Erschöpfung der Gegenstände und dem omnipräsenten Relativismus künstlerischer Verfahren ist jedenfalls bedeutend älter als die 70er des jüngst vergangenen Jahrhunderts, die üblicherweise als Anfang vom Ende gelten.¹ Hegels Diagnosen zum Ende der Kunst (ca. 1827) sind offenbar weiterhin in Kraft, gewinnen gar an Evidenz und Schärfe unter den gegenwärtigen Bedingungen der Konkurrenz der Literatur mit anderen Medien, dem Diktat des Konsums und fortschreitender Globalisierung. Die Möglichkeiten, die etwa Hubert Winkels in seinem

1997 zur damaligen Gegenwartsliteratur erschienenen Buch *Leselust und Bildermacht* im Blick auf das zusehends obsoletere Medium Text verzeichnete, unterscheiden sich nicht wesentlich von den Optionen, die Hegel für die Kunst nach ihrem Ende vorsah. Allerdings scheint, was Dieter Henrich 1964 in seinen Überlegungen zur damaligen Gegenwartskunst im Anschluß an Hegel die »Partialität der Künste« nannte,² zwischenzeitlich proportional zu deren medialer Entgrenzung weiter beschnitten worden zu sein; es wird zusehends schwieriger, die mediale Marginalisierung der Literatur umzudeuten in die subversiven Möglichkeiten ihrer Anachronizität.³

Andererseits ist nicht zu leugnen, daß die deutsche Literatur derzeit blüht; genauer: Sie boomt wie lange nicht mehr. Das belegen nicht nur Zahlen wie die Menge verkaufter Bücher oder die Anzahl der Zuhörer bei einer Lesung von Stuckrad-Barre, sondern auch das vielerorts geäußerte Gefühl, daß es nun doch weitergehe, daß man die Nachkriegsliteratur einschließlich G. Grass und P. Handke, M. Walser und C. Wolf hinter sich gelassen habe. Es gibt also irgendwann seit 1989 – Krachts *Faserland* dient häufig als Markierung⁴ – eine deutsche Popliteratur oder auch, bescheidener, »Literaturpop« (Stuckrad-Barre), an deutsche, aber vor allem an amerikanische Traditionen anschließend und von relativ hoher Medienwirksamkeit. In den Worten eines ihrer überzeugten Fans: »Zum ersten Mal seit dem 2. Weltkrieg ist die deutsche Literatur heute besser als die deutsche Nationalmannschaft.«⁵ Allein die Vielfalt der Diskussionen über eine gewisse Sorte von Texten, die – vage genug und keineswegs unumstritten – unter dem Begriff »Pop« verhandelt werden, indiziert einen Innovationsschub, den man nicht zu hastig als schamlose Anbiederung der Literatur bei der allgegenwärtigen Kulturindustrie verteufeln sollte. Damit ist nicht gesagt, daß diese Literatur gut oder wichtig sei, bloß weil sie (vielleicht) neu ist, wohl aber, daß die Kritik nicht unter das Niveau der Texte zurückfallen sollte; neu heißt ja noch nicht »weiter«; das Neue ist zunächst einmal das Andere: »A cat is not a deficient dog.«⁶ Man darf erwarten, daß der neuen Popliteratur vor allem dort (wissenschaftlich) angemessen begegnet wird, wo man jenseits des Fortschrittsparadigmas operiert und Pop weder als Ausverkauf denunziert noch als jüngste Avantgarde feiert.

Noch vor allen Versuchen ihrer formalen oder inhaltlichen Bestimmung bezeugt sich diese Literatur als neu durch den Generationswechsel, den die fraglichen Autoren selbstbewußt und aufrührerisch vollziehen und kommentieren. Nicht wenige Rezipienten berichten denn auch von Erfahrungen mit diesen neuen Texten, die jenem Urerlebnis gleichen, das Rühmkorff im Blick auf seine Begegnung mit Benn beschrieb: Diese Gedichte waren

nicht von Rilke. Noch wer die sogenannte ›Popliteratur‹ als Symptom der Irrelevanz der Literatur im Diskurs der Gegenwart abtut oder aber – eine erfolgswährende Strategie vieler Vertreter des ästhetischen Fortschrittsidioms – ihren Tod verkündet wie vor einigen Jahren die bis dato pop-protegierte *Süddeutsche Zeitung*, bestätigt damit indirekt, daß es sich bei Texten von Stuckrad-Barre *nicht* um solche von Peter Handke handelt. Über den Generationswechsel hinaus kann man weitere Neuerungen dieser Literatur zunächst ex negativo bestimmen: tiefenhermeneutische Sinnversprechen werden von Oberflächenphänomenen abgelöst; rezeptionsästhetisch korrespondiert zu dem die Konsumierbarkeit dieser Literatur, die ihre programmatische Hermeneutikresistenz durchaus kurzweilig unter Beweis stellt. Indem diese Texte polemisch gegen eine bestimmte Art von Literatur aufbegehren, können entsprechend disponierte (man könnte summarisch sagen: Rilke- wie (später) Handke-resistente) Leser ihr kaum anders als wohlwollend begegnen.

Bei dieser vorläufigen Charakterisierung wird freilich der Pop der Popliteratur übersehen, sowohl im Sinne der Musik (oder des Redens über Musik) als auch im Sinne der Tradition der Pop-Art seit Warhol und Liechtenstein. An der gegenwärtigen Konstellation von Literatur und Pop fällt auf, daß man auf seiten der Sub- und Antikultur der jüngsten, kommerziell erfolgreichen Literarisierung und Popularisierung von Pop meist kritisch gegenübersteht. Sieht man sich z. B. in der Zeitschrift *testcard* um,⁷ weiß man, wer heute die Positionen vertritt, die einmal das Anliegen der Avantgarde waren. Es scheint, als sei die Subkultur Pop damit gestraft worden, das Schicksal ihres Gegners an sich selbst wiederholen zu müssen. Jedenfalls unterscheiden sich Darstellungen der jüngeren Popgeschichte nicht wesentlich von der Geschichte, die man sich als Scheitern der Avantgarde erzählt, oder derjenigen, die Hegel von der Kunst und ihrem Ende formulierte. Exemplarisch aufgearbeitet hat Klaus Theweleit dieses Motiv anhand des vermeintlichen »sell-out« von Andy Warhol in den 70ern. Gegen Verfallsgeschichte (das schlechte Gewissen der Fortschrittsgeschichte) argumentierte Theweleit: »Mir scheint in New York geschieht Anfang der 70er Jahre etwas ähnliches wie in Berlin 1930: eine Welt entleert sich (...), daß Warhol aufhört, underground zu sein, liegt in erster Linie daran, daß der underground selber aufhört einer zu sein. Weitermachen im Leeren: das geht nicht.«⁸

In *Sexbeat* schrieb Diederichsen diese Geschichte noch einmal für die in den frühen 80ern einsetzende deutsche Popgeschichte, wobei er allerdings gegen verfallsgeschichtliche Modelle nicht so gefeit ist wie Theweleit. Ca.

1982 war nach Diederichsen in der Popkultur der Punkt erreicht, »wo es schon kein richtiges weiter« mehr gab, da alles erlaubt und möglich war.⁹ Die neue Waffe hieß (wie schon bei Hegel) Historizität und Remix: »[W]ir verzichteten auf die Lockungen des weiter und gingen zurück ... im Sinne des Rückgriffs auf geschriebene Zivilisationsgeschichte, dass ihre Kombinatorik in unseren Kunstwerken, aber auch unseren Lebensstilen völlig neue Möglichkeiten des stilistisch-intellektuellen patchwork bot. Wir lernten ABBA lieben.«¹⁰ Ein wahrhaft prophetischer Satz, denn daß ABBA dereinst als Musical auf breiter Front reüssieren würde, konnte der Verfasser nicht ahnen, bestätigt aber seine damaligen Diagnosen nachdrücklich: Auch diese Strategie der Kombinatorik fand ihre Grenzen am Absorptionsvermögen des sogenannten ›mainstream‹, der früher oder später einholt, was ausbricht und sich ihm entgegenstellt. In seinem Vorwort zur Neuauflage von *Sex-beat* bringt Diederichsen das Muster der Verlaufsgeschichten, die Hegels Modell genauso organisieren wie die Rede vom Scheitern der Avantgarde oder vom Ausverkauf ehemals authentischer Subkulturen, noch einmal auf den Punkt. In seinem Buch sei es gegangen, »erstens« um die »Darstellung meiner Erfahrung mit der Kultur der alten linken Boheme, der Weiter-Kultur, zweitens die Antithese meiner Generation heraufzuführen, Künstlichkeit anzuerkennen und kulturelle Konditionierungen als Material zu verstehen, und drittens begreifen, warum auch dagegen eine Gegenthese möglich wurde, oder anders: den Rest benennen, der sich nicht fügte«.¹¹ Der »Rest«, Signifikant uneinholbarer Prädiskursivität, hieß damals ›Sex‹, hieß dann auch wohl ›Jetzt‹, also Gegenwart,¹² hieß in gewissen Kreisen während der 80er Jahre auch das Erhabene, könnte auch anders heißen, heißt heute aber bevorzugt ›Medialität‹ – womit dem Rest der Rest gegeben scheint, denn von der Medialität gilt, daß sie »always already« am Werk ist. Prädiskursiv ist folglich nichts anderes als die Tatsache, daß es nichts Prädiskursives mehr gibt. Die jüngere und jüngste Popliteratur – gemeint sind Kiwi-Autoren wie Stuckrad-Barre im Unterschied zu Suhrkamp-Autoren wie Rainald Goetz – macht daraus Literatur, die sich der Oberflächlichkeit restlos verschreibt und deren spezielles ›weiter‹ deshalb anderswo als in der aporetischen Dialektik anzusiedeln wäre, die Diederichsen beschreibt und – mit sichtlichem Unbehagen – auch fortschreibt, wenn er, wie vor einigen Jahren, die gegenwärtige Popularisierung von Pop II (nach 1989) als »Nivellierung hochkomplexer Kulturphänomene« beklagt.¹³

Die Herausforderung der neueren Popliteratur könnte aber darin bestehen, daß sie sich auf keiner der beiden komplementären Seiten des fortschrittslogisch organisierten Kunstbegriffs unterbringen läßt. Hier ist

weder ein ›weiter‹ erreicht, noch ist Pop ein Symptom der Erschöpfung der Innovationslogik. Man kann sich von dem Phänomen der jüngsten Popliteratur zwingen (oder auch: bewegen, verführen) lassen, die geläufige Rede von Leerlauf, Relativismus und Mangel an Normativität zu überdenken, die genau der Kunstbegriff transportiert, welcher das ›weiter‹ dialektisch an das ›es geht nicht mehr weiter‹ koppelt. Alternativen jenseits des ›weiter‹ und des ›nicht mehr weiter‹ zu erproben, eignet sich die gegenwärtige Popliteratur nicht, weil sie unter verschärften Ende-der-Kunst-Bedingungen – Medien, Markt, Konsum – operiert, sondern weil sich dort, wo man ihr erst einmal zutraut, nicht unbedingt weiter, aber dennoch neu zu sein, indirekt nachweisen läßt, daß Relativismus und Leerlauf vielleicht gar nicht das Problem sind, daß sich hinter der Erschöpfung und dem Relativismus ein ganz anderes Problem stellt, dem die sogenannte Pop-Literatur immerhin entschlossen ins Auge sieht.

2.

Zum Verweigerungsgestus der Popliteratur gehört, daß sie gar nicht beansprucht, ›weiter‹ zu sein, sondern auf das setzt, was Diederichsen ›Remix‹ nennt. Sinnfällig wird diese Strategie in der DJ-Rhetorik des mixing, sampling und, gegebenenfalls, auch scratching.¹⁴ Verfahrenstechnisch geht es also zunächst um Selektion vorgegebenen Materials. Damit befindet man sich, wenn nicht auf der Höhe der Zeit, dann mindestens auf der Höhe von Duchamp, denn seit dessen Readymades gibt sich Kunst immer auch als Selektionsmechanismus zu verstehen. Es geht andererseits darum, Materialspeicher – Beispiel Plattensammlung – allererst zu erstellen. Also: sammeln, inventarisieren, dokumentieren, protokollieren, zitieren. Formaler Ausdruck beider Techniken sind Kataloge, Listen und andere Formen der Serienbildung, die seit Schönbergs Zwölftonmusik, seit Gertrude Steins »A Rose is a Rose is a Rose«, seit Warhols Campbell soup cans und Maos und Marylins Kunstwert haben können. Diese verwandten, scheinbar automatisch auf Relativierung tendierenden Kulturtechniken des Selektierens von schon verfügbarem Material und des Generierens von Materialsammlungen stehen folglich im Zentrum von zwei klugen und kenntnisreichen, theoretisch versierten und literarisch sensiblen Auseinandersetzungen mit der sogenannten Popliteratur. Die gewählten Studien haben den großen Vorzug, sich der Aufgabe gewidmet zu haben, die einmal die allgemeine von Literaturgeschichte war, die bei der Auseinandersetzung mit Gegenwartslit-

teratur vorrangig sein sollte, aber viel zu oft ans Feuilleton delegiert wird: Kanonbildung; also: sammeln, sichten, sortieren, werten und beurteilen. Der andere Grund für die Auswahl gerade dieser Studien unter der inzwischen beträchtlich angewachsenen Menge an literaturwissenschaftlichen Untersuchungen ist ihr Anliegen, das Neue dieser Literatur als ein »anders« anzuerkennen, ohne in die zirkuläre Logik des Fortschrittsidioms mit all seinen Varianten einschließlich der Leerlauf-These einzutreten.

Eckhard Schumachers Buch *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart* und Moritz Baßlers bereits zitierte Studie *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*¹⁵ teilen trotz unterschiedlicher Ausrichtung eine Prämisse. Sie verzichten auf eine Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand auf thematischer Ebene und konzentrieren sich statt dessen auf deren literarische Verfahren. Beide versuchen, die Literaturfähigkeit ihrer Gegenstände dadurch nachzuweisen, daß diese einen älteren Literaturbegriff zwar modifizieren, die Spezifika des Mediums Literatur jedoch nicht preisgeben. Entscheidend sind folglich die Darstellungstechniken im Dienst dessen, was Baßler Archivierung der Gegenwart, Schumacher mit Brinkmann »Grundlagenforschung der Gegenwart« nennt. Wo Schumacher den Anschluß der Popliteratur an arrivierte Autoren wie Fichte und Brinkmann sucht, setzt Baßler deutlichere Zeichen des Bruchs. Er betont die Kluft, die die junge Popliteratur nicht nur von anderer Gegenwartsliteratur wie Schlink oder Herta Müller, sondern die Autoren wie Goldt, Mand, Stuckrad-Barre und Kracht auch von der älteren Poptradition (Benn, Brinkmann, Fichte, Goetz) trennt.

Schumacher betreibt die Kanonisierung seiner Popliteratur, indem er auf Kontinuität setzt. Die reicht freilich, was er aber nicht ausdrücklich erwähnt, weiter zurück als die Kapitel über Fichte und Brinkmann suggerieren. Im ersten Kapitel, das sich mit dem notorischen Vorwurf auseinandersetzt, die gegenwärtige Popliteratur sei eigentlich Journalismus und Feuilleton – tatsächlich schreiben ein Großteil der Autoren regelmäßig für Zeitungen und Zeitschriften –, wärmt er Argumente auf, die Preisendanz vor Jahrzehnten im Blick auf Heines Prosa als Funktionsübergang von Literatur und Publizistik entwickelte.¹⁶ Die etwas umständliche Legitimation der Journalismusnähe dieser Literatur verrät ein latentes Apologiebedürfnis. Man hat den Verdacht, daß hier ein Literaturbegriff angesetzt wird, der Literaturfähigkeit an ein Reflexionsniveau koppelt, das sich erst sekundär in bestimmten Darstellungstechniken objektiviert. Wenn Schumacher zeigt, wie verfahrenstechnisch kompliziert und aufwendig Goetz verfährt, dann steht die Analyse generell im Dienst des Aufweises der Selbstreflexivität

fraglicher Texte. Die sture Gegenwarts-Emphase, etwa bei Goetz – »eben, gerade, jetzt« –, wird durch verfahrenstechnische als poetologische Reflexion nobilitiert.

Folgt man Schumacher, dann ist Pop, bei ihm nicht zufällig repräsentiert durch die älteren Autoren Goetz und Meineke, eine literarische Dekonstruktionsmaschine, die das Verhältnis von authentischem Ereignis und artifizierter Repräsentation, Unmittelbarkeit und Mediatisierung im Schreiben permanent verschiebt. Irgendwo auf der Mitte zwischen sprachschöpferischer Herstellung und distanziert protokollierender Registrierung des Jetzt sei diese Literatur anzusiedeln. Diese unbestimmte Mitte wird bei Schumacher gelegentlich gefüllt mit dem Begriff der Performativität in der Tradition von Austin und Judith Butler.¹⁷ Performativität ist gleichsam das Medium, in dem sich die Zusammenhänge, aber auch die Unterschiede, zwischen einem Ereignis und seiner literarischen Dokumentation, zwischen Authentizität und Repräsentation beschreiben lassen. Damit rückt Performativität exakt an die Stelle, die in älteren Diskursen der Aufweis poetologischer Selbstreflexivität besetzt.¹⁸ »Performativität« übernimmt damit bei Schumacher eine Funktion, die strukturell den Interpretationsparadigmen Parodie und Ironie analog ist, die in vielen Auseinandersetzungen mit Pop-art von Warhol bis Jeff Koons eine tragende Rolle spielen. Man wird bei diesen Interpretationen, auch und gerade wenn man ihr Bedürfnis nach »kritischen« Impulsen teilt, das Gefühl nicht los, daß es sich um Unterstellungen handelt, um Versuche, doch noch im Werk und am Werk die Differenz festmachen zu wollen, die es von der Welt, die es darstellend zitiert oder sammelt, qualitativ unterscheidet, um auf diese Weise »kritischen« Interpretationen einen (Aus)weg zu eröffnen.¹⁹ Parodie funktioniert insofern ähnlich wie Performativität: beide sind Platzhalter der Selbstreflexion, von der erwartet wird oder der zugemutet wird, (ästhetische) Urteile normativ auszeichnenbar, diskursiv verhandelbar zu machen. Genau dem widersetzt sich die neue Pöpliteratur aber mit schlagender Schlichtheit: »Selbstironisches Musikmachen oder Anziehen sind möglicherweise immer noch erklärbar, aber nie wieder gut.« (B, 125) Indem Ironie und Parodie wie auch Performativität spielerisch mit Normen umgehen, entwickeln sie (so glaubt man) eine subversive Kraft. Aber sie haben ausgespielt, wo es um die Durchsetzung von Normen geht. Genau darum aber geht es in dieser Literatur in nicht geringem Maße. Geurteilt wird in ihr aufs Schärfste und ganz unironisch: über Drogen und Sex, über Frauen und Männer, über Bands und Barbour-Jacken. Darin erweist sich diese Literatur allerdings als Nachfahre Carl Einsteins, aus dessen 1909 verfaßtem

Text »Der Snobb« Baßler den einschlägigen Satz zitiert: »Ein Gesetz ist zu konstruieren, das uns trennt, das uns Glaube gibt, trotzdem es unsere Konstruktion ist.« (B, 121)

Daß in dieser Literatur nicht bloß Konstruktion und Dekonstruktion am Werke sind, sondern immer auch Gesetze erlassen und Setzungen vorgenommen werden, dies anzuerkennen und zumindest indirekt auszusprechen, kann auch Schumacher letztlich nicht umhin. Seiner beträchtlichen interpretatorischen Investitionen ungeachtet sieht er sich am Ende seines Buches gezwungen, eine entscheidende Einsicht über den Urteilscharakter seiner Pöpliteratur zu formulieren. Einerseits, so argumentiert Schumacher, »erweist die Unterminierung der Unterscheidung von Authentizität und Fiktionalität jede Vorstellung einer feststehenden Identität als Ergebnis einer Konstruktion, andererseits wird dieses Moment der Konstruktion in den Texten derart herausgestellt, daß selbst ein in viele Teile aufgespaltenes ›Ich‹, ein über fiktive Figuren perspektivierter Diskurs oder eine distanziert reflektierende Erzählinstanz als Verweise auf den Autor und den Kontext gelesen werden« (S, 199). Offenbar kehrt in diesen Texten immer auch eine Art souveränes Autorsubjekt zurück, das autoritativ Realitätseffekte zeitigt. Das ist genau der springende Punkt: die Kehrseite der radikalisierten, literarisch vorgeführten und interpretatorisch nachgezeichneten Dekonstruktion von Identität ist die Wiederkehr der längst vergangen geglaubten Autorfunktion. Dem korrespondiert auf Rezeptionsseite der Wiedererkennung- und Zugehörigkeitseffekt. Ein nach dem Reiz dieser Literatur befragter Student antwortete prompt: »Ich kenn halt die Leute, die da vorkommen.« Schumachers Buch bekennt sich (freilich etwas spät) zu der entscheidenden Einsicht, daß sich diese Effekte – die Restauration eines souveränen Autorsubjekts, der Wiedererkennungseffekt auf seiten der Leser, die sich angesprochen und eingeschlossen fühlen dürfen – nicht nur trotz, sondern durchaus auch wegen einer als kompliziert beschriebenen Schreibstrategie einstellen, die sich selbstreflexiv herstellt und performativ ausstellt.

Was ist davon zu halten, wenn sich das alte (im 18. Jahrhundert allerdings ›neue‹) Verständnis der Literatur – Autorsubjekt mit privilegiertem Zugang zur Welt und souveräner Verfügungsgewalt im Umgang mit ihr – genau dort einstellt, wo ihre bestrebteste Auflösung am Werke scheint? Relativierung ist offenbar gerade nicht der Effekt relativierender Verfahren.

Selbstbewußter als bei Schumacher wird der verblüffenden Diskrepanz von Verfahren und Effekt bei Baßler Rechnung getragen. Auch an sei-

nem Versuch, den Wiedererkennungseffekt bei seiner Lektüre von Mands Grover-Romanen zu beschreiben, wird deutlich, daß sich der Eindruck von Authentizität und die identifikatorische Rückkoppelung keineswegs einem mimetischen Prinzip verdanken, sondern dem kumulativen Verfahren komprimierter Archiveinträge, mithin einer von Haus aus auf Relativierung tendierenden Praxis. Nur diese Darstellungsmethode, schreibt Baßler pointierend, »konnte bewirken, dass die Mandschen Aufzeichnungen aus den 70ern ›viel echter als normal‹ wirkten« (B, 27).

Baßlers Buch ist eine Art Gegenentwurf zu *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Statt der Popliteratur wie Schumacher qua Steigerung und Radikalisierung ihre Anschlußfähigkeit an avantgardistische Kunsttraditionen zu garantieren, verfolgt Baßler eine andere Strategie. Seine aggressive Kanonisierung liegt quer zu Schumachers latenter Apologetik. Baßlers Position überzeugt vor allem, weil unter dieser methodischen Voraussetzung dem Phänomen, daß auch *in* diesen Texten massiv gewertet und kanonisiert wird, besser Rechnung zu tragen ist. So geht Baßler viel sicherer und offensiver als Schumacher mit der Tatsache um, daß in diesen Texten noch etwas anderes wiederkehrt, was längst den neutralisierenden Effekten des allgemeinen Relativismus zum Opfer gefallen sein sollte: in den Selektionstechniken von Pop behauptet sich der Mut zum ästhetischen Urteil. Nachdem Baßler überzeugend nachgewiesen hat, daß Stuckrad-Barres Kataloge und Listen wie die von Max Goldt strukturalistisch verfahren, um lebensweltliche Paradigmen in den Blick zu bekommen, die man nicht benennen kann, und, nachdem er dieses Verfahren der Reihenbildung zum Zwecke der Paradigmenerkenntnis mit wünschenswerter Deutlichkeit von den avantgardistischen Sammelverfahren, die auf dekontextualisierende Sprengung von Paradigmen abstellten, unterschieden hat, konzidiert er: »Das Gespür für Paradigmen bekommt dann auch schnell definitorische, Normen setzende Qualität« (B, 108). Komisches Beispiel für den Punkt, wo die sammelnde Rekonstruktion von Paradigmen umschlägt in normative Setzungen ist Baßlers Anekdote, derzufolge sich eine Bekannte so sehr in einem Paradigma Stuckrad-Barres wiedererkannte, daß sie sich eine von Stuckrad-Barre erwähnte, ihr aber noch unbekannte CD kaufte – die ihr dann auch prompt »supergut« gefiel. Ganz falsch liegt *Der Spiegel* nicht, wenn er vom ›Geschmacksterrorismus der Popliteraten‹ spricht. In der Tat besteht diese fragliche Prosa aus wenig anderem als Urteilen; nicht nur über Bands und Mode, sondern auch über lebensweltliche Paradigmen, also life styles. Die schreibend hergestellte Übergängigkeit zwischen kulturell vorgegebenen und qua Listen generierten Paradigmen,

in Schumachers Terminologie: die Übergängigkeit zwischen Authentizität und Medialität, suspendiert solche Urteile nicht, relativiert sie auch nicht, sondern ermöglicht und verstärkt sie. Urteile werden in dieser Prosa souverän gefällt, nicht obwohl, sondern weil kein einzelnes sich langfristig behaupten kann. Die Wiederkehr des souveränen Autorsubjekts und die Wiederkehr ästhetischer Urteile verschieben die Sachlage: Nicht der Mangel an normativen Auszeichnungen ist das Problem der Popliteratur, sondern ihr Zuviel. Gewiß sind die literarisch gefällten Urteile als Distinktionsversuche vorläufig und relativierbar, aber jedes einzelne ist für sich souverän, d.h. nicht ableitbar, nicht verifizierbar, nicht widerlegbar, im Anspruch jedoch, wie das Kantische Geschmacksurteil auch, auf Allgemeingültigkeit angelegt. Das ›weiter‹ unter den Bedingungen der Leere bedeutet dann weder Fortschritt noch Leerlauf, sondern signalisiert einen Schritt zurück hinter die moderne Entleerung ästhetischer Urteile und zurück hinter die Entleerung der Autorfunktion. Boris Groys hat dieses Phänomen für die gegenwärtige Kunstszene so beschrieben: »Die Souveränität des Künstlers wird unmittelbar, ohne jede Vermittlung und Institutionalisierung mit der Souveränität des Zuschauers konfrontiert. Beide operieren mit Entscheidungen, die eine diskursive Legitimierung weder brauchen noch zulassen.«²⁰ Sie können nur gewinnen oder verlieren; wer Kunst kauft, selektiert genauso wie ein Künstler selektiert: »Als Träger eines bestimmten Geschmacks, als Repräsentant eines bestimmten Lebensstils kann der Konsument scheitern – genauso wie der Künstler. Die Autorschaft ist eine Pest, gegen die sich niemand immunisieren kann.«²¹ Dieser uns allen auferlegte Zwang zur autonomen Entscheidung läßt sich, wie Groys überzeugend in einem anderen Essay argumentiert hat, auch nicht durch den Verweis auf die anonyme Allmacht eines »Kunstmarkts« relativieren, der uns alle unerkannt steuert und uns so von unserer Pflicht zum normativen Urteil entlastet.²² Die Wiederkehr souveräner Autorsubjekte und souveräner ästhetischer Urteile schlägt sich nieder in der programmatischen Parodie- und Ironieresistenz der Pop-Prosa. Parodie und Ironie sind nicht bloß passé, weil wir, wie es immer wieder heißt, sowieso in einer Welt der Simulakra leben und Relativismus jede Parodie zerstört, sondern umgekehrt: weil souveräne Urteile so gegeneinanderstehen, daß kein Platz bleibt für ein Außerhalb, von dem aus parodiert würde. Daß jede einzelne Setzung alsbald durch andere ersetzt werden kann und die Setzungen sich dann in Folge relativieren, ist gegenüber ihrer jeweils aktuellen Souveränität bedeutungslos.

Da kann man schon unruhig werden, und Baßler fragt sich denn auch mit einigem Recht: »Kann das auf die Dauer gut gehen?« (B, 126) Muß es

nicht so kommen, daß sich zuletzt das Bedürfnis nach einer Instanz breit macht, die im Kampf der Urteile von der immer neu geforderten Entscheidung dispensiert? Mit Baßlers eigenen Worten: »Schlägt die Eigentlichkeit zurück?« (B, 126) Erhebt sich zuletzt noch einmal ein prädiskursiver Rest? Stichwort: Tristesse Royale, die Protokolle des Treffens einiger Autoren im Berliner Adlon-Hotel, wo u. a. terroristische Aktionen plaudernd erwogen wurden. Um seinen Begriff von Popliteratur als gegen solche Versuchungen weiterzukommen gefeit zu zeigen, wendet sich Baßler zunächst der literarischen Inszenierung des Problems in einem Roman von Marc Fischer, *Eine Art Idol*,²³ zu. Die dort beschriebene terroristische Bewegung des »Höllerrismus« beruft sich auf ein Manifest, das den »Fundamentalismus ohne Fundament«²⁴, die pure Souveränität, programmatisch ausstellt: »Inhalte im Grunde egal.« Aber Baßler weist darauf hin, daß es im fraglichen Terrormanifest eben auch einen Artikel gebe, der popkulturelles Wissen von der Bewegung ausschließt. Der entsprechende Absatz in Fischers Roman lautet: »Das sogenannte *popkulturelle Wissen* wird nicht akzeptiert, da sich heutzutage jeder damit von der Masse abzusetzen sucht, um seine *Besonderheit* zu unterstreichen – statt dessen legen die Höllerschen Erzieher besonderen Wert auf die Lektüre des Hagakure, der Bibel der Samurai, deren Grundsätze denen des Höllerstaates sehr nahestehen.« (Fischer, B, 129) Baßler kommentiert trocken: »[E]ntweder Pop oder Samuraiendienst an der fremdbestimmten Sache, *entweder* die Distinktionsversuche der Generation Golf in den Enzyklopädien der Gegenwartskultur zwischen Marken und Medien *oder* archaische Lebenskunst des Unbedingten« (B, 129/30). Pop ist also immer schon nach der Revolution (und jenseits des ›weiter‹). Das ist zwar klug argumentiert und überzeugend formuliert, aber der Verdacht, daß der literarische Geschmacksterrorismus in andere Arten des Terrors umschlägt, ist damit noch nicht ausgeräumt. Dafür ist erst gesorgt, wenn das beobachtete Problem der Überproduktion von Normen in der und durch die Popliteratur überführt wird in ein System zweiter Ordnung, innerhalb dessen Wertungen vorgenommen und Urteile gefällt werden können, die im Unterschied zu den *in* dieser Literatur gefällten, diskursiv verhandelbar sind. Damit wäre auch der Unterschied zwischen den Urteilen in der Literatur und der Literatur als Urteil gewährleistet, und die Pop-Literatur erwiese sich als Beobachter einer Urteilswelt, der selbst nicht urteilt. Tatsächlich scheint Baßler einen Weg gefunden zu haben, den Urteilen in der Popliteratur etwas anderes als ein weiteres, souveränes Geschmacksurteil zur Seite zu stellen.

Auf Performativität, Parodie oder Ironie verzichtend verläßt er sich auf das klassische Instrumentarium der Erzählanalyse. Diese gibt ihm

Unterscheidungskriterien an die Hand, die es ihm zum Beispiel erlauben, Krachts *Faserland* als ein Stück Rollenprosa auszuweisen (womit die identifikatorische Lektüre eines Florian Illies sich schlicht als Lesefehler erweist). Mit Hilfe erzähltechnischer Analysen werden also Unterscheidungen möglich, die keine souveränen Urteile darstellen, sondern begründbar und kriteriengebunden, also diskursiv sind. Die Wertungen *über* diese Literatur unterscheiden sich im Falle Baßlers also fundamental von den Wertungsmechanismen *in* dieser Literatur, womit auch der Unterschied zurückgewonnen wird zwischen dem Urteilen *in* dieser Literatur und ihren Urteilen *als* Literatur.

Entscheidend ist für Baßler bei dieser Operation der Begriff der Archivierung, den er sich von den selektierenden, sammelnden, katalogisierenden Darstellungsverfahren zuspielen läßt, um ihn dann auf die Pöpliteratur selbst anzuwenden: Die Pöpliteratur wird als Archivierungsprojekt ausgewiesen. Natürlich ist die Entscheidung darüber, was archiviert und gesammelt wird, prinzipiell genauso souverän und unableitbar, wie es die ästhetischen Urteile sind, die in dieser Literatur gefällt werden. Das ist die »Pest der Autorschaft« (Groys); aber wo es um die Herstellung von (literarischen) Archiven geht, entscheidet eben nicht nur, *was* gesammelt wird, sondern vor allem auch *wie* gesammelt wird. Da es sich bei der Pöpliteratur um erzählende Texte handelt, sammeln, archivieren, und dokumentieren diese Texte weder Dinge noch Urteile, sondern stets bloß die Rede über Dinge und Urteile, deren Archivierung folglich spezielle Erzähltechniken erfordert. Die Konzentration auf archivarische Darstellungsverfahren macht aus dem Sammelsurium ein Archiv, das mit anderen Archiven verglichen und in Beziehung gesetzt werden kann. So gelingt Baßlers beeindruckender Interpretation von Meinekes *tomboy* der Nachweis, daß es erzähltechnisch möglich ist, den Gender-Diskurs im Gefolge von Judith Butler so zu archivieren, daß das Autorsubjekt diesen Diskurs weder führt (noch parodiert, performiert oder reflektiert), ihn aber auch nicht wertet, weder auf noch ab (B, 135–150). Der Primat der Archivierung von Gegenwartskultur im Literaturspeicher erlaubt die Herstellung eines imaginären Raums, in dem Unterscheidungen möglich sind, die anhand von Kriterien gefällt werden. Dadurch wird das unwägbarere Gegeneinander souveräner Urteile in ein System von Vergleichbarkeiten überführt. Das System ist das literarische Verfahren; der Speicher ist das Literaturarchiv. Folglich leistet die Archivierungsthese die Diskursivierung souveräner Urteile. Deren scheinbar absolute Souveränität wird operationalisiert qua »Logik des Sammelns« (Groys); die Urteile werden der Analyse zugänglich in Form erzähltechnischer Differenzierungen.

Man könnte sagen, daß das Archiv der Versuch ist, einen Raum anzulegen, dessen Geschlossenheit – sowohl hinsichtlich dessen, was sich außerhalb dieses Archivs befindet, als auch im Blick auf andere Archive – Grenzziehungen und Austauschhandlungen ermöglicht, die unter Abwesenheit universalistischer Prinzipien Vergleichbarkeit garantieren. Deshalb beruft sich Baßler mit Recht auf Groys. »Wenn das Neue nach Boris Groys Ergebnis einer Tauschhandlung zwischen anerkannter Kultur und Welt des Profanen ist, dann ist Pop als Medium des Neuen, zuallererst eine Archivierungs- und Rekanonisierungsmaschine.« (Groys, zitiert nach: B, 46)

Die Archivierungsthese kommt bei Baßler also genau dort zum Einsatz, wo bei Schumacher Performativität, bei anderen Parodie steht, d.h. an dem Punkt, wo diskursive Vermittlungen zwischen dem Text und dem Kritiker ihre gesellschaftliche Rolle verloren haben und sich plötzlich die absolute Souveränität des Autorsubjektes und des ästhetischen Urteils inmitten einer Welt der Vermittlungen unvermittelt, eben souverän, behauptet. Anschlußfähig für den Kunstbegriff bleibt die Zwischenschaltung des Archivs, insofern eine Strategie moderner Kunst – Selektion – erhalten bleibt. Gesammelt und literarisch gespeichert wird nämlich genau das, was in der Massenkultur zirkuliert, *ohne* gesammelt zu werden. Das war schon bei Warhol so, der vorzugsweise Verpackungen sammelte, das war bei Flauberts *Lexikon der Gemeinplätze* so.²⁵ Aber das im Archiv der Literatur Gesammelte unterscheidet sich qua Stillstellung nicht nur von dem außerhalb des Archivs zirkulierenden Material, sondern das Archiv der Pöpliteratur und seine besonderen Archivierungsstrategien lassen sich zudem von anderen Archiven wie dem der Avantgarde und realistischer Erzählliteratur unterscheiden.²⁶ Unter Voraussetzungen der Archivierungsthese kommt denn auch die Literaturwissenschaft – derzeit im Begriff gänzlich in anthropologischer Kulturwissenschaft aufzugehen – unerwartet zu Ehren, denn alte Lektüretechniken wie Erzählanalyse bewähren sich jenseits hermeneutischer Sinnsuche als Differenzierungsinstrumentarium an einer Literatur, die nur scheinbar munter drauf los plaudert. Und schließlich bezeugt der Nachweis, daß das literarische Archiv neu bestückt werden kann, die besonderen und bis dato noch nicht erschöpften Qualitäten des Speichermediums Literatur nachdrücklicher als jeder Versuch, dieselbe medial zu entgrenzen.

Diese schöne Lösung setzt natürlich voraus, daß man Baßlers Archivierungsthese akzeptiert und seine Annahme teilt, daß in Poptexten nie bloß Urteile, sondern stets nur die Rede über sie redend, schreibend archiviert und das literarische Archiv solchermaßen um etwas erweitert

wird, was vorher nicht dort zu lesen war. Was Baßler von Max Goldts Kulturtagebuch – Modell oder Idealtyp dessen, was er im Folgenden an verschiedenen Texten entfaltet – behauptet, gibt nicht nur den Maßstab für seine eigenen Urteile und Präferenzen ab, sondern ist auch auf seinen eigenen Text anwendbar: »Es gibt hier keinen archimedischen Punkt, von dem aus die Stimme der Kritik sprechen, keine puristische Norm, auch keine In- oder Pop-Sprache, die ihr Telos sein könnte. Für das Gelingen der Kritik gibt es keinen anderen Maßstab als – jedes Mal neu – das Gelingen des eigenen Textes.« (B, 20) Baßlers Buch über den Poproman und seine neuen Archivisten genügt dem Qualitätsmaßstab, den er in seinem Buch über den New Historicism an diesen anlegte: »Mut zur Auswahl und Kunst der Darstellung«²⁷. Nach der Lektüre seines Buches zweifelt man nicht, daß mindestens Baßler ein guter Popautor ist, der sein Material pointensicher auszuwählen und zu konstellieren weiß. New Historicism und Pop II haben offenbar mehr miteinander zu tun als gedacht.

Und weiter? Sind wir damit irgendwie weiter? Erreichte Standards werden von der gegenwärtigen Popliteratur jedenfalls nicht unterschritten. Glaubt man Schumacher oder Baßler, befindet sich die deutsche Popliteratur literarisch voll auf der Höhe von: 1790 (Romantik), 1830 (Heines Ende der Kunstperiode), 1909 (Ende der Avantgarde), 1972 (Ende von Warhols underground), 1982 (Ende des »Weiter« im Pop), 1995 (Ende von Pop I). Man befindet sich also in der Moderne. Anders (aber nicht unbedingt besser) weitergehen könnte es vielleicht, wenn man sich entschlösse, eine andere Geschichte der Moderne zu schreiben, ein anderes Narrativ für diese Moderne zu erstellen, sie nicht als Geschichte des »Weiter« im Sinne des Fortschritts weiterzuschreiben, sie aber auch nicht weiterzuführen im Sinne der Erweiterungen, die nicht weiterführen, sondern sie umzuschreiben, von Anfang an, notfalls auch ohne Anfang, jedenfalls aber anders.

So weit sind wir derzeit aber (noch) nicht.

Anmerkungen

- ¹ Ausführlicher dazu in: Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a. M. 2002.
- ² Dieter Henrich, »Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)«, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne (= Poetik und Hermeneutik 2)*, München 1966, 11–32. Zur Kritik vgl. Alexander García Düttmann, *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt a. M. 2000, 72ff.
- ² So Hubert Winkels' halb melancholischer, halb aggressiver Vorschlag in: Hubert Winkels, *Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und neue Medien*, Köln 1997.

- ³ Christian Kracht, *Faserland*, München 1995.
- ⁴ Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, 9.
- ⁵ Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen 1988, 2.
- ⁶ An dieser Stelle ist Thorsten Rudolph für diesen und weitere Hinweise in Sachen Pop zu danken.
- ⁷ Klaus Theweleit, *Buch der Könige, Bd. 2, y. Recording angels' mysteries, zweiter Versuch im Schreiben ungebeter Biographien*, Frankfurt a.M. 1994, 482.
- ⁸ Diederich Diederichsen, *Sexbeat*, Köln 2002², 11.
- ⁹ Diederichsen, *Sexbeat*, 89.
- ¹⁰ Diederichsen, *Sexbeat*, 91.
- ¹¹ Wenn nicht ihr Initiator, dann ihr Nachlaßverwalter ist zweifellos Rainald Goetz.
- ¹² Diederich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte – Der Sound und die Stadt*, Köln 1992, 272ff.
- ¹³ Vgl. Westbam (mit Rainald Goetz), *Mix, Cuts and Scratches*, Berlin 1997.
- ¹⁴ Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*; Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2003. Zitate werden im laufenden Text mit Seitenzahl und Sigle (S= Schumacher, B= Baßler) wiedergegeben.
- ¹⁵ Vgl. Wolfgang Preisendanz, »Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik«, in: W. Preisendanz, *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1983², 21–68.
- ¹⁶ Vgl. Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2000.
- ¹⁷ Diesen Zusammenhang legt auch Butler selbst nahe. Die performative Pointe ihrer Analyse von drag besteht schließlich darin, daß dort der mimetische Kern aller Geschlechteridentitäten parodistisch enthüllt, somit entdeckt und praktisch reflektiert wird. Vgl. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London 1990, 129ff. Ein grundsätzliches Problem des inzwischen hoffnungslos überstrapazierten Begriffs ›Performativität‹, der in Diskussionen über Kunst vorzugsweise immer dort seinen Auftritt hat, wo Texte oder Kunstobjekte tautologisch wirken, ist vermutlich darin zu suchen, daß der Begriff genau die Differenz zwischen Sagen und Handeln, Texten und Realitäten voraussetzen muß, die durch ihn überbrückt, verschoben, problematisiert werden soll. Polemisch formuliert: Performativität ist (meistens) eine Rede, die in literatur- und kulturwissenschaftlichen Kontexten dort zum Zuge kommt, wo die herkömmliche Rede von der poetologischen Selbstreflexion aus verschiedenen Gründen anstößig geworden ist.
- ¹⁸ Vgl. z.B. Dieter Mersch, »Art und Pop – Kein Thema mehr«, *Ästhetik und Kommunikation*, 29/2 (1998), 37–46, oder auch einige der Essays in: Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and the Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975*, New York 2001.
- ¹⁹ Boris Groys, *Topologie der Kunst*, München 2003, 21.
- ²⁰ Groys, *Topologie der Kunst*, 22.
- ²¹ Groys, *Topologie der Kunst*, 270ff.
- ²² Marc Fischer, *Eine Art Idol*, Köln 2001.
- ²³ Vgl. Boris Groys, »Fundamentalismus als Mittelweg zwischen Hoch- und Massenkultur«, in: ders., *Die Logik der Sammlung*, München 1997, 46–62.
- ²⁴ Zu Literatur und Enzyklopädie vgl. Christoph Brecht, *Bücher unter Büchern. Strategien enzyklopädischen Erzählens in der literarischen Moderne. Joyce – Flaubert – Musil*, Habilitationsschrift, masch., Frankfurt 2002.
- ²⁵ Wo da der Unterschied liegt, macht Baßlers Lektüre von Schlinks populärem Roman *Der Vorleser* beeindruckend deutlich. Vgl. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman*, 69–89.
- ²⁶ Moritz Baßler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a.M. 1995, 18.