

Einführung

Eine definitorische Annäherung an den Begriff der Popliteratur fällt uneinheitlich aus. Trotz zahlreicher Vorschläge zu Definitionen popliterarischen Schaffens seit den späten 1960er Jahren existiert kaum ein Konsens über den Gegenstand der Reflexion.

Neben Rainald Goetz' bekannter Selbstbeschreibung („Pop ist Pop leben, fasziniert betrachten, besessen studieren, maximal materialreich erzählen, feiern“) und Thomas Meineckes Programmatik („Pop ist eine Praxis. Ein Mittel. Ein analytisches Verfahren, mit vorgefundenen Oberflächen auf politisch produktive Weise umgehen zu können“) sind es derzeit vor allem drei Annäherungsversuche an das popliterarische System, die Geltung beanspruchen. Der Germanist Thomas Ernst gewinnt den Anschluss an Fiedlers Postulat „Cross the Border, Close the Gap“, wenn er schreibt: „Popliteratur ist Literatur, die sich der Massen- und Alltagskultur öffnet und damit die Idee einer guten und wahren bürgerlichen Hochkultur in Frage stellt.“ Heinrich Kaulen definiert pragmatisch und stellt fünf Kriterien auf, von denen für die Verleihung des Etiketts „Popliteratur“ mindestens vier erfüllt sein müssten: Thematisierung von Lebenswelt, Grenzüberschreitung zwischen E- und U-Kultur, Übernahme formaler Strukturen populärer Musik, Zielgruppenorientierung (jüngere Leser), ein im Gegensatz zur Moderne gewandeltes Autorkonzept. Zum Dritten versucht Jörgen Schäfer eine semiotische Annäherung an die Poetologie des Pop: „Pop-Literatur ist eine Literatur, die nicht der Sehnsucht nach einer vordiskursiven Wirklichkeit, nach etwas Eigentlichem erliegt. Sie erhebt keine kulturkritische Anklage gegen die ausufernde Zeichenproduktion der populären Kultur, sondern nutzt sie als Ausgangsmaterial des literarischen Schreibens: Pop-Literatur entsteht, wenn der Autor die Pop-Signifikanten (...) im literarischen Text neu ‚rahmt‘.“

Der gemeinsame Nenner aller Definitionen besteht letztlich im Anschluss an Leslie Fiedlers Thesen, die auch als Widerpart zu Adornos Kulturkritik im bekannten Kulturindustrie-Aufsatz verstanden werden

können. Die Frankfurter Schule und ihre ästhetischen Überzeugungen wurden in den späten 1960er Jahren in immer größerem Maße als elitäristisch, realitätsfern und damit theoretisierend empfunden. Ästhetizismus, Symbolismus, L'art pour l'art-Dichtung, aber auch die Inkriminierung des Jazz und Rock'n'Roll, der Comics, des (amerikanischen) Spielfilms und des sich kapitalisierenden Kunstmarktes standen nicht nur den allmählich dem Underground entwachsenen amerikanischen Beatautoren fern, sondern entsprachen auch immer weniger den aus ihrer teils nicht bildungsbürgerlichen Sozialisation stammenden Rezeptionsgewohnheiten der neuen akademischen Schichten in Westdeutschland in einer Zeit, als sich die Universitäten (und Gymnasien) mehr und mehr öffneten. Damit ist die erste Phase der Popliteratur in Deutschland (wie in den USA) primär vom politischen und sozialen Widerstand geprägt: gegen das kulturelle Establishment und seine Vorstellungen von Hochkultur, gegen die letzten kulturell-literarischen Nischen, in denen das Nationale fröhliche Urständ feiern konnte, gegen auch pädagogisch-moralische Autoritäten am Leitfaden literarischer Vorbilder wie Goethes Pädagogischer Provinz und der Turmgesellschaft der Wilhelm Meister-Romane. Schließlich auch gegenüber denen, die den gesellschaftlichen Aufbruch theoretisch und gedanklich vorbereitet hatten, dabei aber immer an ihren kulturellen Normen festhielten: An keiner Stelle überschreitet der Musikwissenschaftler Adorno die Grenze zur Halbbildung, also auch zur populären Unterhaltungsmusik. Die „Dreigroschenoper“, schreibt er, sozialphilosophisch legitim angesichts der Zurschaustellung sozialer Brüchigkeit, „hat mit dem Preis zu zahlen, daß sie über weite Strecken die leichte Musik von 1930 wird“; dabei „darf auch der erotische Affektionswert des feschen Mackie Messer nicht unterschätzt werden“ („Zur Musik der Dreigroschenoper“, 1929). „Und ewig stampft die Jazzmaschine“ („Kulturindustrie“, 1944) – an der Inkriminierung des Jazz als „leichte Musik“ hält Adorno fest. Setzt man die Erinnerungen eines RAF-Terroristen der ersten Stunde dagegen, der eben nicht – anders als viele seiner Gesinnungsgenossen – hochkulturell aufwächst, wird deutlich, wo die Grenze verläuft, die Fiedler zu überschreiten aufruft, die Adorno jedoch nicht überschreitet: „Rockmusik, die ganze Message heißt: Ficken ... wie ich das erste Mal Chubby Checkers ‚Let's Twist Again‘

gehört habe, bin ich aus dem Bett gesprungen und habe Twist getanzt und ich habe es genau so getanzt, wie ich es später gesehen habe ... Diese Musik ist ja nicht so wie ein Beethoven, so ein Headmovie, sondern ist ne reine Körpergeschichte ... Ich habe vorher nie Bücher angefasst, weil mich niemand dazu angehalten hat ... Dann habe ich angefangen Allen Ginsburg [sic!], Jack Kerouac oder Sartre oder so ne Leute zu lesen“ (Michael „Bommi“ Baumann, „Wie alles anfing“, 1991).

In die Zeit der „Bewegung 2. Juni“ mit Bommi Baumann als Gründungsmitglied fällt auch die kollektiv geteilte Erinnerung der zerstörten Berliner Waldbühne nach einem Konzert der Rolling Stones. Deren Bedeutung für die Anfänge der westdeutschen Pöpliteratur kann kaum unterschätzt werden: Rolf Dieter Brinkmann lässt seinen Ich-Erzähler in „Keiner weiß mehr“ (1968) laufend vor dem Plattenteller sitzen, auf dem sich die LPs der Stones drehen, Peter Handke komponiert seine „Publikumsbeschimpfung“ nach der formalen Vorgabe des frühen Hits „Tell Me“ derselben Band (illustrativ in diesem Zusammenhang auch sein Gedicht „Der Text des rhythm-and-blues“, 1966). Neben solchen popmusikalischen Entsprechungen, die formal wie intentional an den kulturellen Widerstand gemahnen, sind es Bezugnahmen auf die amerikanischen Beatautoren, auf den amerikanischen Spielfilm und auf die politischen Ereignisse der Gegenwart, vorrangig dann auf die Anfänge politischen Widerstands und die Reaktionen des Rechtsstaates, die die frühen Pöpliteraten einigen. Brinkmanns poetologische Texte legen in programmatischer Form viele dieser Einflüsse und Intentionen offen, dies oft bereits im Titel: „Der Film in Worten“ oder „Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter“ (1968) zeigen, welcher Impetus hier maßgeblich wird. Hinzu kommen Bezugnahmen auf Avantgardebewegungen der deutschen Literaturgeschichte. In „Angriff aufs Monopol“ heißt es so: „Benn grassierte wie eine Krankheit (...)“.

Den formalen Innovationen der frühen Pöpliteratur muss noch Aufmerksamkeit gewidmet werden, werden sie doch später maßgeblich für die Wiederaufnahme nach der Jahrtausendwende. Der früh verstorbene Rolf Dieter Brinkmann steht hier in einer Reihe mit Peter Handke, Jörg Fauser, Hubert Fichte, teils auch Elfriede Jelinek, die Collage- und Cut-Up-Techniken weiterentwickeln. Brinkmann treibt vor allem

die Text-Bild-Collagen („Rom, Blicke“, „Flickermaschine“) zu neuer Höhe, wobei er über Stills auch den Anschluss an das Medium Film sucht. Die intermediale „Rahmung der Pop-Signifikanten“ findet also bereits hier auf vielen Ebenen statt: In formaler Hinsicht überspringt man den Graben zu Musik und Film durch Imitationen ihrer Strukturen und Integration von Bildern, in sprachlich-inhaltlicher Hinsicht fallen Popzitate auf, oder Filmhelden wie die Monroe oder Bogart avancieren zu Leitsymbolen („Flickermaschine“, 1969). Intertextualität und -medialität werden so früh zu formalen Prinzipien, deren Extremform als Plagiat schließlich – wie im Fall Helene Hegemanns – zum Kollaps des Systems Pop führen kann.

Diese Frühphase der Popliteratur in Westdeutschland wird allerdings nicht den Kernpunkt des vorliegenden Bandes bilden. Dies findet seinen Grund darin, dass sie im eigentlichen Sinne nicht mehr der Gegenwartsliteratur zurechenbar ist, deren Beginn die Literaturgeschichte heute in der großzügigen Variante am Einschnitt durch den gesellschaftlichen Aufbruch um 1970, zumeist aber entlang von historisch-politischen Ereignissen später terminiert. Mit der deutsch-deutschen Wende ändert sich 1990 auch das Bewusstsein der Popautoren deutlich; politische Haltungen, Poetologien und Kompositionsprinzipien sind am Beispiel dieser Wasserscheide klar in ein Vorher und Nachher teilbar. Die vorliegende Kompilation wird daher die 1980er Jahre nur streifen und in den 1990er Jahren den Schwerpunkt bilden. Jüngere theoretische Einlassungen zur Markierung von Gegenwärtigkeit im Kosmos der Literatur hypostasieren gleichfalls die Jahrtausendwende als Einschnitt (mit der Möglichkeit, dieser Wende auch die „deutsche Wende“ einzugliedern) insofern, als soziale und politische Systeme sich weltweit neu ordnen und mit dem 11. September 2001 das maßgebliche Ereignis für diese Neuordnungen gesetzt ist. Seriöse Bemerkungen dazu sind aufgrund des fehlenden zeitlichen Abstands nicht denkbar. Die unmittelbare Gegenwart der 2000er Jahre ist hinsichtlich der Konfrontation mit Themen wie Migration oder internationaler Terrorismus, aber auch ästhetischen Herausforderungen wie dem postdramatischen Theater in der vorliegenden Auswahl präsent.

Die Popliteratur der 1980er Jahre ist durch eine starke Kontinuität hinsichtlich ihrer weltanschaulichen Haltung, aber auch hinsichtlich

ihrer formalen Qualitäten mit der der 1970er Jahre verbunden. Die beiden Repräsentanten der frühen und der mittleren Phase der deutschen Popliteratur – Rolf Dieter Brinkmann und Rainald Goetz – treffen sich nicht nur in ihren Programmatiken, sondern auch in gemeinsamen Feindbildern: Beider Angriffe gelten (auch) dem institutionalisierten literarischen Markt, verkörpert in dieser Zeit durch den Kritiker Marcel Reich-Ranicki. 1968 polemisiert Brinkmann gegen Reich-Ranicki in Berlin: „Wenn dieses Buch ein Maschinengewehr wäre, dann würde ich Sie jetzt niederschließen.“ Goetz, dessen Unterstützung durch Reich-Ranicki den Erfolg beim Bachmann-Wettbewerb 1983 („Klagenfurter Blutlesung“, bei der sich Goetz mit einer Rasierklinge die Stirn ritzte) und den seines Romans „Irre“ (1983) mit begründete, schließt in seine Suada „Subito“ den Kritiker mit ein, der sich „unter dem Tisch an seinem Sack [kratzt], weil der ihn juckt“. Der erste unter den Kritikern (eben der Kratzende) ist der das Geschehen bestimmende „Titan“, als Feuilletonist Teil der „Peinsackpolonaise, angeführt von den präsenilen Chefpeinsäcken Böll und Grass“.

Neben diesen kalkulierten Gesten im Kulturbetrieb, die sich letztlich als Provokationen aus den Kontexten der 68er- und der Punk-Bewegung heraus historisch verorten lassen, sind es jedoch vor allem die literarischen Texte, die sich als geschickte Kompositionen erweisen und an denen weiterführende Programmatiken ablesbar werden, die sich dann auch auf die literarische Produktion beziehen. „Subito“ (1983), als Programmschrift der Popliteratur lesbar, führt einen Protagonisten Raspe ein, was unschwer als Auseinandersetzung mit dem RAF-Terroristen erkennbar ist, zumal es im Text auch um die Legitimierung von Gewalt geht. Die anti-staatliche Gewalt wird gespiegelt in einer proto-terroristischen Haltung gegenüber literarischen Monopolen, wenn sich Raspe im Verlauf des Textes in den Ich-Erzähler Goetz verwandelt. Der Text arbeitet mit zahlreichen musikalischen Entsprechungen und mündet inhaltlich im vollkommenen Aufgehen des Erzählers in der Musik der Disco „Subito“. Dieses Einssein steht für die totale Hinwendung zur Gegenwart, für einen absoluten Realismus, in der Popliteratur nur das wiedergibt, was ist. Später wird Goetz diese Haltung vor allem in „Rave“ (1998) zu einem Extrem führen, indem dieses Stück das totale Aufgehen im Techno verkörpert. Brinkmanns

Absagen an übergeordnete Sinnhaftigkeit findet sich konsequent bei Goetz in zugespitzter Form wieder: „Wir müssen ihn kurz und klein zusammenschlagen, den Sausinn, damit wir die notwendige Arbeit tun können. Die ist was viel Schwereres, die notwendige Arbeit ist: die Wahrheit schreiben von allem, die keinen Big Sinn nicht hat, aber notwendig ist, notwendig ist das einfache wahre Abschreiben der Welt.“ („Subito“)

Auch andere Texte unter dem Einfluss der popmusikalischen Punk- und New-Wave-Bewegungen der 1980er Jahre kultivieren vergleichbare Haltungen. Peter Glasers und Niklas Stillers „Der große Hirnriss. Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit“ (1983) verhandelt die unmittelbare Begegnung der Protagonisten Heiza und Rupprecht mit dem Realen und dokumentiert die Ununterscheidbarkeit von physischer Außen- und psychischer Innenwelt. In formaler Hinsicht erscheinen das Werk wie auch Brinkmanns Produktionen als Collage mit zahllosen Fotos und Zeichnungen des medialisierten Alltags. Zu erwerben war parallel eine Kassette, auf der Musiker Episoden des Buches vertonten unter dem Hinweis: „Hören Sie nicht auf den Text“. In poetologischer Hinsicht wird daran das erhebliche Maß an intertextueller und intermedialer Aufnahme und Umgestaltung von Themenbereichen deutlich, die zum einen dem erlebten Alltag, zum anderen den literarischen, musikalischen und kulturellen Subsystemen der Gesellschaft entstammen. Dabei geht es keinesfalls um schlichten Naturalismus im Sinne einer Verdopplung des Realen – vielmehr geschieht die „Rahmung der Pop-Signifikanten“ (Schäfer, s.o.) im Modus der Selbstbezüglichkeit mit der Absicht, Aussagen über die Funktion von Literatur im gesellschaftlichen Kontext zu treffen. Darauf deutet auch die oben zitierte Einlassung Meineckes hin: „Vorgefundene Oberflächen“ werden auf „politisch produktive Weise“ verarbeitet.

Moritz Baßler formulierte 2002 die auf den Gegenwartsroman seit 1990 bezogene These von der Popliteratur als Archiv oder Inventar. Daran wird einmal mehr der Bruch zwischen der Popliteratur der Vorwendezeit und der danach deutlich. Die Popliteraten zwischen Brinkmann und Goetz sind offenbar deutlich abzugrenzen von der mit Krachts „Faserland“ (1995) beispielhaft charakterisierten Popliteratur der 1990er Jahre, die meist eine Ironisierung des eigenen Lebens in

der gegenwärtigen Gesellschaft betreibt. Dieser Bruch könnte sich entweder in der Poetik oder in der intentionalen Ausrichtung der Texte zeigen. So wäre pointiert zu fragen, ob der Gestus der politischen Agitation und Subversion, der den frühen Texten oft in erheblichem Maße zuzuschreiben ist (exemplarisch hier Handkes „Publikumsbeschimpfung“), nicht der totalen Affirmation im Zeichen postsozialistischer Alternativlosigkeit gewichen ist („Uns wurde dann endgültig klar, dass die Welt zu kompliziert war, als dass man noch für oder gegen irgendwas sein konnte“, schreibt Florian Illies in „Generation Golf“).

Einige der in der vorliegenden Kompilation aufgeführten Schriftsteller stehen für genau diese Haltung. Sibylle Bergs frühe Romane und Stücke enthalten so zwar – wie beispielhaft auch im Fall Thomas Brussigs – gesellschaftskritische Komponenten, nähern sich der Welt jedoch radikal subjektivistisch und arbeiten mit den Mitteln der Komödie und der Groteske. Nicht nur die Schreibweisen, in erster Linie auch das hohe Maß an intertextueller Verflechtung vor allem im Horizont der Unterhaltungskultur gemahnen an Prinzipien des Pop. Brussigs Blick auf die DDR in „Helden wie wir“ (1995) oder in „Am kürzeren Ende der Sonnenallee“ (1999), durchsetzt mit jugendkulturellen Versatzstücken (einmal mehr spielen die Rolling Stones die wesentliche Rolle), lassen solche Texte zu Beispielen für die Pöpliteratur der 1990er Jahre werden. Maxim Billers Werk steht demgegenüber eher am Rande pöpliterarischer Schreibweisen. Der erfolgreichste deutsch-jüdische Schriftsteller der Gegenwart operiert seit seinen „Tempojahren“ (1991) – also seinen Kolumnen und Reportagen für die gleichnamige Szenezeitschrift – mit Gegenwartsanalysen deutscher Befindlichkeiten. In seinen aufsehen erregenden Werken „Harlem Holocaust“ (1998) und „Esra“ (2003) etabliert er Kippfiguren zwischen Realität und Fiktion, die die Ununterscheidbarkeit beider Dimensionen bedingen, gleichzeitig jedoch das deutsch-jüdische Verhältnis karikieren oder vor allem auch mit den Mitteln der Groteske verzerren. Die „Maxim Biller Tapes“ (2005) mit 18 Songs zeigen seine Nähe auch zu popmusikalischen Formen, was ihn hinsichtlich journalistischer und musikalischer Arbeit deutlich mit Max Goldt verbindet. Goldt verkörpert vielleicht in Reinform die unterschiedlichen Dimensionen pöpliterarischer Existenzweise; seine Essays sind schon

in formaler Hinsicht kaum bloß literarischen Gattungen zurechenbar. Zwischen affirmativen und kritischen Tönen mäandernd, bleibt bei ihm der „Sound“ ein wesentliches Merkmal – was ihm unter anderem schon den Vorwurf einbrachte, für den „neudeutschen Spießerkodex“ verantwortlich zu zeichnen.

Mehr noch als die bisher genannten Autorinnen und Autoren stehen Alexa Hennig von Lange und Christian Kracht für die popliterarischen Möglichkeiten der 1990er Jahre. Hennig von Lange gelingt mit ihrem Debut „Relax“ (1997) und dem Nachfolger „Ich bin’s“ (2000) der Anschluss an Formen des Trash und der Erzählweisen von Jugendfilmen und -serien (Hennig von Lange arbeitete auch als Cutterin, Storylinerin und Moderatorin). Die Perspektive Jugendlicher und Adoleszenter auf ein von Vergnügen, Sex und Drogenkonsum entleertes Leben entfaltet bewusst kein kritisches Potenzial, sondern verharrt in der Abschilderung der wahrgenommenen Realität. Ähnlich, nur mit Blick auf entgegengesetzte Milieus, verfährt auch Kracht in „Faserland“ (1995), indem er die subjektive Sichtweise des begüterten Yuppies auf eine oberflächliche und dem Exzess verpflichtete Jugendkultur der Upper Few richtet. Der gelernte Journalist Kracht und die TV-affine Hennig von Lange begründen so (mit Benjamin von Stuckrad-Barre) die popliterarische Haltung der 1990er Jahre, die sich insbesondere auch in den Interviews des „popkulturellen Quintetts“ (Stuckrad-Barre, Kracht, Alexander von Schönburg, Joachim Bessing, Eckhart Nickel) aus „Tristesse Royale“ (1999) manifestierte. „Faserland“ provozierte; nach anfänglicher Ablehnung wurde der Roman allerdings auch wegen seiner vielfältigen Bezüge zur deutschen Literaturgeschichte als stilistische Meisterleistung gewürdigt. Die enge Verbindung zur Popmusik in formaler Entsprechung illustriert weiterhin vor allem das Werk des Musikers und DJs Thomas Meinecke: „Tomboy“ (1998), „Hellblau“ (2001) und „Musik“ (2004) sind Diskursgeflechte und Aufzeichnungsmaschinen höheren Grades, die zwischen den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten oszillieren und sich der Zurechenbarkeit entziehen. Die Dekonstruktion solcher Eindeutigkeiten korrespondiert dabei auch inhaltlich mit der Dekonstruktion beispielsweise geschlechtlicher oder kultureller Identitäten – alles immer vor dem Hintergrund post-strukturalistischer Theoriebildung, die bei Meinecke auch explizit zum

Thema wird. Rocko Schamoni, Punkmusiker und Autor, beleuchtet aus einem anderen Blickwinkel die popmusikalische Szene und Sozialisation. Weniger in formaler, als vielmehr in thematischer und intertextueller Absicht sind seine Romane „Dorfpunks“ (2004) und „Risiko des Ruhms“ (2007) Innenansichten des oft scheiternden, jugendkulturell getönten Musikerdaseins.

Thomas Ernst hat allerdings im Rahmen einer umfangreichen Untersuchung besonders zum Werk Meineckes und Zaimoglus nachgewiesen, dass der Eindruck fehlenden literarischen Engagements innerhalb der jüngeren Popliteratur trägt: Er geht von einem neuen Typus „subversiver Literatur“ unter veränderten politischen, ökonomischen, sozialen und medialen Bedingungen aus. Insbesondere auch viele der neueren literarischen Produktionen sind politisch-kritisch ausgerichtet, darunter Kathrin Röggla „die alarmbereiten“ (2010) und „really ground zero. 11. September und folgendes“ (2001), Sibylle Bergs „Vielen Dank für das Leben“ (2014) oder „Habe ich dir eigentlich schon erzählt...“ (2006). Sie nehmen deutlich und gesellschaftskritisch Bezug auf sozialpolitische Ereignisse der Gegenwart wie Terrorismus, Kapitalisierung, Rechtsextremismus, Folgen der deutschen Wende. Das Gegenwartsdrama verzeichnet seit der Jahrtausendwende einen jährlich zunehmenden Fundus an dezidiert kritischen popliterarischen Texten, die teils mehr, teils weniger unter dem Einfluss postdramatischer Produktionsästhetik stehen. Dafür steht in der vorliegenden Kompilation vor allem das vielfältige und schillernde Werk René Polleschs. Hier mögen wenige Beispiele vor allem aus den Bereichen der interkulturellen Begegnung und der Kapitalismuskritik hinreichen: Maxim Biller, „Kühltransport“ (2001), Björn Bicker, „Deportation Cast“ (2011), Feridun Zaimoğlu, „Schattenstimmen“ (2007) und „Schwarze Jungfrauen“ (2006), Nurkan Erpulat / Jens Hillje, „Verrücktes Blut“ (2010), Elfriede Jelinek, „Bambiland“ (2003), „Ulrike Maria Stuart“ (2006), „Die Schutzbefohlenen“ (2014), Sibylle Berg, „Von denen, die überleben“ (2008), „Angst reist mit“ (2013), „How to Sell a Murder House“ (2015). Bereits diese Beispiele stützen Ernsts These von der Wiederkehr der Kritik in der popliterarisch orientierten Gegenwartsliteratur, die ebenso präsent zu sein scheint wie die affirmativ-selbstironische (z.B. gegenüber dem Holocaust bei Biller, „Harlem Holocaust“, 1998,

oder der Wende bei Brussig) oder die nostalgische Haltung (schon bei Krachts „Faserland“, bei Bergs „Helges Leben“, 2000 / 2009, bei Joachim Lottmanns „Zombie Nation“, 2006). Letztgenannte Haltungen waren seit der „Generation Golf“ diejenigen, die mit der Popliteratur identifiziert wurden; sie ergeben sich, Illies folgend, aus der Kritiklosigkeit dieser Autorengeneration.

Die kritische Attitüde der jüngsten Autorengeneration ist in der vorliegenden Kompilation beispielsweise auch vertreten durch die Arbeiten Sibylle Bergs, in denen die kulturkritische Komponente (so in ihrem „Märchen für alle“, „Habe ich dir eigentlich schon erzählt...“) wesentlich deutlicher hervortritt. Auch Brussigs Vordringen in die Quasi-Reportage („Berliner Orgie“, 2007) verweist auf Umschichtungen innerhalb der Produktion popliterarischen Schreibens, die man möglicherweise auch an den Verwerfungen ablesen kann, die die Exponenten der Popliteratur, Kracht und Hennig von Lange, in ihren jüngeren Werken thematisieren. Hennig von Lange geht es in ihren Jugendbüchern nun vor allem auch in kritischer Absicht um die Auswirkungen zerrütteter Familien und fehlgeleiteter Erziehung auf Kinder, Krachts neue Sicht auf gesellschaftliche Wirklichkeiten konsolidiert sich zunehmend seit seinem Slogan „Irony is over“ aus „Mesopotamia“ (1999). Seine neueren Werke („1979“, 2001, „Imperium“, 2012) illustrieren nicht nur im Formalen ein Höchstmaß an Intertextualität, sondern lassen durch ihre historische Verortung den kritischen Blick auf die Entstehungsbedingungen gesellschaftlicher Krisen der Gegenwart erkennen. Sicherlich einer der wichtigsten und frühesten Vertreter der Ablehnung gegenüber der Popliteratur der 1990er Jahre ist Feridun Zaimoğlu, der sich schon 1999 von der „Knabenwindelprosa“ der Popliteratur distanzierte und stattdessen mit den Mitteln der Reportage die deutsch-türkische Perspektive auf die bundesrepublikanische Gesellschaft in den provozierenden Bänden „Kanak Sprak“ (1995), „Abschaum“ (1997) und „Koppstoff“ (1998) mit den sprachlichen Mitteln des „Türkendeutsch“ darstellte. Mit aller Härte werden hier – an die Reportagen Günter Wallraffs erinnernd – die Härten einer Gesellschaftsschicht in ihrer eigenen Sprache geschildert, die bisher kaum in den Blick kamen – auch nicht in der „Gastarbeiterliteratur“, von der sich Zaimoğlu ebenfalls abgrenzt.

Helene Hegemanns „Axolotl Roadkill“ (2010) markiert im Gegensatz dazu unzweifelhaft das Extrem der Form des Pop, die den vom „Popkulturellen Quintett“ beschrittenen Weg zu einem umstrittenen Ende führt. Es erscheint nun allerdings wissenschaftlich unredlich, in der Abwendung zahlreicher AutorInnen von Prinzipien des Pop den Kollaps des Systems zu diagnostizieren. Ein anderer Umstand trägt dazu bei, an den poetischen Verfahren der Popautoren die Kehrtwende festzumachen. So ist auffällig, dass die jüngste Generation sich von l’art pour l’art-Prinzipien freimacht und die Pop-Signifikanten deiktisch anders ordnet, nämlich im eindeutigen Realitätsbezug. Damit stößt man vor zur Poetik der Reportage und der Dokumentation und schließt an Poetologien der späten 1960er und 1970er Jahre an, die typisch scheinen für eine als krisenhaft wahrgenommene Ordnung der Welt und sich weitestmöglich von der unkritischen und selbstzufriedenen Nabelschau entfernen. Diese Haltung verkörpert in der vorliegenden Kompilation neben Zaimoğlu exemplarisch auch Röggl. Sie schließt so in ästhetischer Hinsicht mit „really ground zero“ (2001) deutlich an die Programmatik Brinkmanns an und führte diesen Ansatz in „die alarmbereiten“ 2010 weiter. Eventuell deutet auch die neue weltliterarische Konjunktur der Dystopie (bei Juli Zeh, Dave Eggers oder Michel Houellebecq) und die Verleihung des Nobelpreises 2015 an Swetlana Alexijewitsch als eine Autorin der Dokumentation und an Bob Dylan 2016 als einem kritischen Pop-Poeten auf die Wiederkehr von Verfahren hin, die sich den kritischen Poetologien der 1960er Jahre annähern.

Mit Helene Hegemanns „Axolotl Roadkill“ (2010) ist die Popliteratur an ihr Ende gekommen, zumindest vielen Kommentaren der Literaturkritik folgend. Wie ist vor dem Hintergrund der oben erfolgten systematischen und historischen Annäherung an das Phänomen Pop diese These zu bewerten? Immerhin zeigt sich bei Hegemann eindringlich, wie die Prinzipien popliterarischen Schreibens, zu denen die grenzüberschreitende Intertextualität wie -medialität gehören, zuletzt bei radikaler Anwendung im Plagiat das popliterarische Universum zum Einsturz bringen. Literatur also, die die Anverwandlung von unhaltungskulturellen Elementen – hier letztlich solche der „DJ-Culture“ – in Zeiten ubiquitärer Verfügbarkeit von Information so weit treibt,

dass sie schließlich die mit dem Beginn der künstlerischen Moderne entwickelten Techniken von Collage und Pastiche ins Absolute führt, arbeitet an ihrer eigenen Abschaffung.

Selbstverständlich: Dem ist entgegenzuhalten, dass Literatur sich bisher immer nur „unter der Aufsicht des bisher Geschriebenen“ (Botho Strauß) entfaltete, dass also das Plagieren spätestens seit Shakespeare über T.S. Eliot („Immature poets imitate: mature poets steal“) bis hin zu Brecht ins Methodenrepertoire des Schriftstellers genauso passt wie in das des Popmusikers seit den Beach Boys („Surfin’ USA“) und George Harrison („My Sweet Lord“) bis hin zu Dieter Bohlen. Insofern also, als sich popliterarisches Schreiben wie das Hegemanns strukturell und formal seit den 1960er Jahren popmusikalischen Formen anähnelte, wäre das Plagiat bis zu einem gewissen Maß zu rechtfertigen. Recht betrachtet ist hinter der These vom Ende der Popliteratur im Plagiat jedoch ein wesentlich tiefer gehendes Problem zu vermuten, das ein genuin literaturwissenschaftliches ist und das Phänomen „Pop“ in seiner Substanz betrifft. Es bleibt nämlich fraglich, ob „Pop“ überhaupt als eine zeitlich einzuordnende, temporal beschreibbare Epoche zu verstehen ist, oder ob sich hinter dem Etikett „Pop“ nicht vielmehr eine Haltung verbirgt, die spätestens mit dem Aufkommen der Populärkultur um 1900, unter Umständen jedoch schon wesentlich früher einsetzt. In pragmatischer Hinsicht liegt diesbezüglich der Kurzschluss mit dem epochalen Phänomen der Postmoderne nahe, ist es doch erst die amerikanische und europäische Kultur seit den 1960er Jahren, die die Omnipräsenz der Massenkultur kennt und selbige allmählich legitimiert. Im Hintergrund steht dabei Leslie Fiedlers Forderung „Cross the Border, Close the Gap“ aus einem Aufsatz, der programmatisch zunächst in der US-Ausgabe des „Playboy“ erschien und den Brückenschlag zwischen „Unterhaltungskultur“ und „Hochkultur“ anvisierte. Gleichzeitig wurde er von vielen Kunstkritikern als ein Gründungsmanifest der ästhetischen Postmoderne betrachtet, das bereits etablierte Prinzipien der bildenden Kunst und Architektur schließlich auch auf die Literatur übertrug und formale Innovationen wie die Serialität, das Cut-Up, die Collage oder die Mehrfachcodierung zwar nicht unbedingt hervorbrachte (sie existierten teils lange zuvor), jedoch zu einem legitimen Bestandteil der literarischen Produktion machte, indem es

sie vom Ruch der Trivialität befreite. In dieser Perspektive wäre also eine epochenbezogene Sichtweise auf die Popliteratur zulässig, wobei allerdings deutliche wechselseitige Bezüge mit der Postmoderne zu attestieren wären.

Unter der Prämisse, „Pop“ tatsächlich als Brückenschlag zur Populärkultur zu verstehen, sind auf der anderen Seite jedoch wesentlich ältere Phänomene der Literaturgeschichte zu berücksichtigen, die zeigen, dass „Pop“ durchaus auch als eine Haltung zu verstehen sein könnte, die in bestimmten Phasen der Literaturgeschichte ebenfalls programmatisch wurde. So attestierte schon Katharina Rutschky Goethes „Werther“, ein Poproman seiner Zeit gewesen zu sein. Durchaus fraglich wäre darüber hinaus, ob nicht bereits das Interesse an literarischen Produkten des „Volkes“ (Volkslied, Märchen) und deren Adaption im Kunstlied oder Kunstmärchen Tendenzen aufweisen, die seit der Entstehung der Massenkultur um 1900 und dem damit verbundenen Import von Stoffen, Motiven und Formen in der literarischen „Hochkultur“ virulent sind. Anders als in der Literatur des Mäzenatentums geht es doch auch dabei um eine Bewegung „von unten nach oben“, von der Volkskultur hin zur Hochkultur. „Pop“ damit als eine in der literarischen Kultur mal mehr, mal weniger präsenzte Haltung zu verstehen, bedeutete allerdings auch, von einem „Ende“ nicht sprechen zu können – und stattdessen lediglich Faktoren zu bedenken, die ein temporäres Abebben des popliterarischen Impetus mit verursachen könnten. Allerdings setzt man sich innerhalb dieser Argumentation dem Vorwurf unhistorischer Kurzschlüsse aus, was beim Werther-Beispiel offensichtlich wird.

Weiterführende Literatur:

Heinz Ludwig Arnold / Jörgen Schäfer (Hg.): „Pop-Literatur“. TEXT+KRITIK Sonderband, 2003.

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

Frank Degler / Ute Paulokat: „Neue Deutsche Popliteratur“, Paderborn 2008.

Thomas Ernst: „Popliteratur“, Hamburg 2005.

Kerstin Gleba / Eckhard Schumacher (Hg.): „Pop seit 1964“, Köln 2007.

Charis Goer / Stefan Greif (Hg.): „Texte zur Theorie des Pop“, Stuttgart 2013.

Margaret McCarthy (Hg.): „German Pop Literature. A Companion“, Berlin, Boston 2015.