



KONTEMPORÄR

BAND 7

Elias Kreuzmair

Pop und Tod

Schreiben nach der Theorie



J.B. METZLER

Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Band 7

Reihe herausgegeben von

Christian Klein, Wuppertal, Deutschland

Matías Martínez, Wuppertal, Deutschland

Wissenschaftlicher Beirat

Moritz Baßler, Münster, Deutschland

Wolfgang Emmerich, Bremen, Deutschland

Sven Hanuschek, München, Deutschland

Josef Haslinger, Leipzig, Deutschland

Klaus Kastberger, Graz, Österreich

Susanne Komfort-Hein, Frankfurt am Main, Deutschland

Paul Michael Lützeler, Saint Louis, USA

Gesa Schneider, Zürich, Schweiz

Eckhard Schumacher, Greifswald, Deutschland

Hubert Winkels, Köln, Deutschland

In „Kontemporär“ erscheinen Monographien und Sammelbände zu Autoren und Themen, die seit den 1990er Jahren die deutschsprachige Gegenwartsliteratur prägen. Die Bände nutzen die Möglichkeiten einer Literaturwissenschaft, die kontemporär zu ihrem Gegenstand ist. Sie stellen zentrale Debatten ins Zentrum oder widmen sich einzelnen Autorinnen und Autoren aller Gattungen, führen in das Gesamtwerk ein, berücksichtigen aber auch die jeweilige Werkpolitik innerhalb des literarischen Feldes und die Rezeption.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/15854>

Elias Kreuzmair

Pop und Tod

Schreiben nach der Theorie



J.B. METZLER

Elias Kreuzmair
Institut für Deutsche Philologie
Universität Greifswald
Hansestadt Greifswald
Deutschland

ISSN 2520-8799 ISSN 2520-8802 (electronic)
Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
ISBN 978-3-662-61710-6 ISBN 978-3-662-61711-3 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-61711-3>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

© MARKA/Alamy/mauritus images

Planung/Lektorat: Oliver Schütze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Danksagung

Ohne die Unterstützung, die Kritik und den Rat derer, die mich in den Jahren seines Entstehens begleitet haben, wäre dieses Buch nicht so und vielleicht überhaupt nicht geschrieben worden. Sie haben dazu beigetragen, dass die vorliegende Studie an der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald als Dissertation angenommen wurde. Mein Dank gilt zuerst Eckhard Schumacher für die Betreuung der Arbeit, für Förderung und Vertrauen weit über diese Betreuung hinaus. Für entscheidende Anregungen und Hinweise sowie die Übernahme des Zweitgutachtens danke ich Moritz Baßler. Wichtige Begleiter*innen auf dem Weg waren Marcus Coelen, Clemens Pornschlegel und Heide Volkening. Für die Aufnahme in die Reihe *Kontemporär* danke ich Christian Klein und Matías Martínez, für stete Erreichbarkeit und unkomplizierte verlagsseitige Unterstützung Oliver Schütze. Neben meinen wechselnden Kolleg*innen am Institut für Deutsche Philologie der Universität Greifswald gebührt folgenden Personen besonderer Dank für Hilfe und Unterstützung in den verschiedenen Phasen des Denkens, Lesens und Schreibens: Klaus Birnstiel, Fabian Bross, Felix Fuchs, Lutz Hagestedt, Martin Höppl, Wolfgang Hottner, Petra Judith Kirchberger, Maren Lickhardt, Jan Lietz, Philip Pfaller, Adrian Renner, Marco Riedel, Elena Stingl und Heinrich Wälischmiller. Nicht nur für die Unterstützung bei Korrekturen, sondern auch in allen anderen Lebenslagen danke ich Lisa Wälischmiller. Gewidmet ist das Buch meinen Eltern, die in mehr als einem Sinn für seine Möglichkeit verantwortlich sind.

Inhalt

Einleitung	IX
1 Voraussetzungen: Pop, Literatur, Theorie	1
1.1 Pop und Leben: Poetologische Grundkonflikte	1
1.2 Pop, Roman, Theorie	8
1.3 Über den apokalyptischen Ton in der Literaturtheorie der 1960er Jahre	15
1.4 Zusammenhänge: Roman, Theorie, Tod	22
2 Von der Ontologie zur Hantologie	29
2.1 Literatur, Theorie, Tod (Maurice Blanchot)	29
2.2 Ontologie der Literatur (Michel Foucault)	43
2.3 <i>Empiètements</i> : Skandale des Literarischen (Roland Barthes)	56
2.4 Grammatologie und Hantologie (Jacques Derrida)	69
2.5 Literatur, Theorie, Leben – und Tod	77
3 Pop und Tod	83
3.1 Nachleben I: <i>Faserland</i> (1995)	83
3.2 Tödlichkeit der Medien: Rainald Goetz' <i>Abfall für alle</i> (1999)	106
3.3 Trauerarbeit: Thomas Meineckes <i>Musik</i> (2004)	123
3.4 Tödlichkeit der Form: Rainald Goetz' <i>Klage</i> (2008)	148
3.5 Nachleben II: Thomas Meineckes <i>Lookalikes</i> (2011)	166
3.6 Schreiben nach der Theorie	181
4 Pop als Lebensform	189
Siglenverzeichnis	195
Literaturverzeichnis	197
Register	209

Einleitung

„[Henry] Miller schrieb sinngemäß, er sei dem eigenen Tod immerzu dicht auf den Fersen; eine jede Sekunde sei wie die letzte seines Lebens. Warhol dagegen, jeder Tag sei wie der erste Tag seines Lebens, er habe keinerlei Erinnerung.“¹ In diesen zwei Sätzen von Thomas Meinecke ist ein Zusammenhang zwischen Schreiben, Theorie und Leben gefasst, der für das Aufeinandertreffen von Literatur, Pop und Theorie seit den 1990er Jahren entscheidend ist. Im Zentrum dieses Zusammenhangs steht eine Theorie des Lebens, für die der Bezug auf den Tod zentral ist: Der Tod wird als nächste Zukunft und als Möglichkeit der Neugeburt imaginiert. Er ist mit Miller die Negation eines Jenseits des Jetzt und mit Warhol zugleich Potential der Geburt. Anstelle eines antithetischen Verhältnisses von Leben und Tod steht eine Logik des Leben-Todes, die die Relation von Leben und Tod als das einer Ökonomie fasst. Diese Theorie des Lebens zeigt sich nicht nur in Meineckes Romanen, sondern auch in Christian Krachts *Faserland* (1995) und in Rainald Goetz' Blog-Projekten. Bei allen Unterschieden in Form und Thema bildet sie eine wesentliche Gemeinsamkeit von Texten, in denen Pop und Literatur aufeinandertreffen.

Wie ein weiteres Zitat aus Meineckes poetologischem Essay „Ich als Text (Extended Version)“ (2000) verdeutlicht, ist die poststrukturalistische Theoriebildung ein maßgeblicher Ausgangspunkt für diese Schreibweisen. Dort konstatiert Meinecke: Es sei „[v]iel zu früh, den althergebrachten, eines nun wahrlich wohlverdienten Todes gestorbenen Autor wieder auferstehen zu lassen.“² Diesem „Tod des Autors“ stellt Meinecke in seinen Überlegungen ein „Ich als Text“ gegenüber, das am im ersten Absatz beschriebenen Leben Teil hat.³ An dieser Stelle wiederholt sich die Figur, die zuvor zur Beschreibung des literarischen Wirklichkeitszugriffs entworfen wurde. Das „Leben“ des

¹ Thomas Meinecke: Ich als Text (Extended Version). In: Ute-Christine Krupp/Ulrike Janssen (Hrsg.): *Zuerst bin ich immer Leser: Prosa schreiben heute*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 14–26, hier S. 18.

² Ebd., S. 20.

³ Die vorliegende Studie verwendet den „Gender Gap“, angezeigt durch einen Asterisk. Zugleich sei in der Formulierung vom „Tod des Autors“ angedeutet, dass auch in diesem Zusammenhang der Konnex zwischen Roman und Männlichkeit besteht, der dessen Geschichte prägt.

Ichs in der Gegenwart des Textes hat den „Tod des Autors“ zur Voraussetzung, der nicht ontologisches Faktum ist, sondern in jedem Schreibakt, der das „Ich als Text“ hervorbringt, wieder neu erzeugt wird. So wie das Schreiben der Gegenwart sich doppelt auf den Tod bezieht, so steht auch das „Ich als Text“ in einem doppelten Bezug zum Tod: Er ist einerseits konzeptuelle Voraussetzung, andererseits, in dessen Vollzug, notwendige und bewusste Konsequenz des Schreibens.

Das Konzept des „Ich als Text“, oder wie es Meinecke im gleichen Text noch nennt, des „Autors als Leser“ ist die Radikalisierung von Roland Barthes' ursprünglichem Entwurf, der sich im letzten Satz seines Essays zum „Tod des Autors“ kristallisiert: „Die Geburt des Lesers muß mit dem Tod des ‚Autors‘ bezahlt werden“ (TA 63).⁴ Der „Leser“ ist in Barthes' Konzeption nicht historische Figur, sondern der Ort, an dem sich die Stimmen des Textes sammeln. Wie den „Autor“ begreift Barthes ihn als Funktion des Textes. Der „Tod des Autors“ ist nicht als absolut und endgültig zu verstehen, sondern als ein sich wiederholender Prozess, der einen „Leser“ hervorbringt. „Autor“ und „Leser“ bedingen sich gegenseitig, das drückt auch das Modalverb in Barthes' Formulierung aus: „Die Geburt des Lesers *muß* mit dem Tod des ‚Autors‘ bezahlt werden“ (TA 63). Meinecke koppelt diesen „Leser“ wieder an sein Konzept von Autorschaft und verknüpft auf diese Weise Pop, Literatur und poststrukturalistische Theorie.

Für Barthes' Begriff des Schreibens sind zwei Konzepte wesentlich: Intertextualität und Performativität. Im Akt des Schreibens tritt der *scripteur* in einen intertextuellen Raum ein und bringt sich im Zuge dessen hervor. Dies gilt auch für Barthes' eigenen Text, der damit zudem insofern performativ zu nennen ist, als dass er das, was er schreibt, auch vollzieht. Von der Nietzsche-Anspielung im Titel über unmarkierte Zitate aus Texten von Julia Kristeva und Jacques Derrida bis zu markierten Zitaten von Balzac und Baudelaire ist Barthes' Essay von Intertextualität geprägt. In der Lektüre des Essays, die vom „Tod des Autors“ zur „Geburt des Lesers“ führt, wird der Prozess nachvollziehbar, der in dieser Lektüre selbst realisiert wird, nämlich die Verknüpfung der beiden Positionen. Der Tod, der sich im Eingehen des oder der Schreibenden in den intertextuellen Raum der Kultur ereignet, ermöglicht die „Geburt des Lesers“ im Nachvollzug des Geschriebenen. Damit geht eine zeitliche Verschiebung einher. Nicht mehr die Vergangenheit im Sinn von

⁴ „Der Tod des Autors“ wird im Folgenden mit der Sigle TA nachgewiesen, verwendet wurde folgende Ausgabe: Roland Barthes: Der Tod des Autors [engl. 1967, franz. 1968]. In: *Das Rauschen der Sprache*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 57–63.

Biographemen eines oder einer Autor*in steht im Zug der Lektüre im Vordergrund, sondern die Aktualisierung des Textes im Moment des Lesens. In jeder Lektüre wird unter Voraussetzung des Todes ein neues Leben hervorgebracht, neue Leser*innen geboren. Der Autor als Schreiber hingegen ist stets seinem eigenen Tod auf den Fersen. Sobald er aufhört zu schreiben, tritt der „Tod des Autors“ ein. Dass Meinecke anstelle eines Schreibers oder Autors ein „Ich als Text“ setzt, den Autor als Leser entwirft, bedeutet eine Verschiebung dessen, was Barthes als Prozess des literarischen Schreibens und Lesens entwirft, in den Text. Was nicht nur Meinecke, sondern auch Kracht und Goetz in ihren Texten aufführen, ist das Drama des Schreibens. Die meist autofiktionalen Figuren der Romane sind auf Grundlage einer Theorie der Literatur als Theorie des Lebens entworfen. Oder andersherum: Die poststrukturalistische Literaturtheorie wird in den Pop-Romanen als Theorie des Lebens aktualisiert.

Das mag auf den ersten Blick als unzulässige Generalisierung einer sehr spezifischen Praxis – nämlich der literarischen – erscheinen, lässt sich jedoch als legitim begreifen, wenn man den Kontext, in den Barthes' „Tod des Autors“ gehört, näher betrachtet. Denn in den 1960er Jahren entwerfen unter anderem Michel Foucault, Jacques Derrida und Barthes Literaturtheorien als Metaphysikkritik und in der Folge als Theorien des Lebens. In Foucaults Versuchen, eine „Ontologie der Sprache“ zu entwickeln, die sich in der modernen Literatur zeigen würde, in [*Von der*] *Grammatologie* (1967) von Derrida und in vielen Texten von Barthes lässt sich diese Verknüpfung beobachten. In Derridas dekonstruktiver Bewegung von der Ontologie zur Hantologie, die gespenstische Verhältnisse jenseits metaphysischer Dualismen in den Blick nimmt, zeigt sich deutlich der Zusammenhang von literatur- und sprachtheoretischen Theoremen mit einer metaphysikkritischen Position. Diese Positionierung zeigt sich auch auf der Ebene der Form: Auffällig an den Theorie-Texten ist, dass sie sich in ihrer Schreibweise sehr durchlässig für den Bereich des Literarischen zeigen. Was in der Philosophie sonst oft als Rhetorik beiseite geschoben wird, vertreten Foucault, Derrida und Barthes affirmativ als Teil der Theorie. Sie tun dies, weil ihre Texte eine spezifische Form der Metaphysikkritik sind und ihre Konzepte auch eine neue Form des Schreibens erfordern. Zugleich macht sie gerade diese Eigenschaft anschlussfähig für literarische Texte.

Die Rede vom „Schreiben nach der Theorie“ bezeichnet insofern eine zeitliche Einordnung, ein Wissen der Literatur über – insbesondere poetologische – Theoreme und zentrale Motive poststrukturalistischer Texte. Das Verhältnis von Poststrukturalismus und Literatur geht weder in einer bloßen Rezep-

tion auf noch ist sie die Realisierung der Theorie in der Literatur. Vielmehr gibt es einen gemeinsamen Problemzusammenhang, um den die Texte kreisen. Diesen kann man als einen „charakteristischen Zusammenhang“ von Roman, Theorie und Leben bezeichnen, wie er für die Geschichte des modernen Romans als Paradigma des Literarischen zentral ist.⁵ Sie wird hier auf eine Weise fortgeschrieben, die am besten durch ihre Abgrenzungsbewegungen zu charakterisieren ist: Wie kann man anti-humanistisch, anti-teleologisch und zugleich nicht präsenzmetaphysisch denken und schreiben? Anstelle eines „biologischen Bedürfnis[ses]“⁶, wie es Campe mit Lukács für die moderne Ästhetik herausstellt, steht ein *bio-thanatographischer* Zusammenhang, der die Formprozesse der Pop-Texte prägt. Steht Pop im Titel der Studie für das Potential der Differenz, so steht der Tod für den Entzug, der zugleich die Möglichkeit der Differenz ist. Diese Verhältnisse werden über eine Semantik des Leben-Todes reflektiert – bei Foucault, Derrida und Barthes wie bei Kracht, Goetz und Meinecke.

Ziel dieser Studie ist es, diesen spezifischen Zusammenhang von Roman, Theorie und Leben zu beschreiben. Im Aufeinandertreffen von Theorie, Pop und Literatur ist in der Ausbildung dieses Zusammenhangs insbesondere eine Abgrenzung vom existenzialistischen Humanismus Jean-Paul Sartres und Konzepten einer *littérature engagée* sowie dem populären Realismus mit souveränen Erzählinstanzen zu beobachten. Ihre Frage ist, wie man über Gegenwart schreiben kann, wenn man Geschichtsphilosophie, Präsenzmetaphysik und Subjektkult entsagt. Dafür stehen Formulierung wie die von dem „Tod der Philosophie“, dem „Ende der Geschichte“, dem „Ende des Menschen“ und dem „Tod des Autors“. Die Voraussetzungen und Kontexte dieses Schreibens nach der Theorie sowie die Notwendigkeit, den Zusammenhang von Pop, Roman und Theorie näher zu betrachten, werden im ersten Kapitel erläutert. Das zweite Kapitel erzählt eine kurze Geschichte der poststrukturalistischen Literaturtheorie als Metaphysikkritik und berücksichtigt dabei sowohl das konzeptuelle als auch das poetologische Wissen der Theorie. Im dritten Kapitel wird die Dynamik von Pop und Tod an Romanen von Kracht, Goetz und Meinecke aufgezeigt. Der Einsatzpunkt der Studie verweist damit auf mehrfache Weise auf unerforschtes Gebiet: Erstens in der Skizzierung einer Geschichte poststrukturalistischer Literaturtheorie als Metaphysikkritik, die wesentlich als eine Verschiebung von ontologischen Überlegungen zu ei-

⁵ Vgl. Rüdiger Campe: Form und Leben in der Theorie des Romans. In: Armen Avanesian u. a. (Hrsg.): *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2009, S. 193–211.

⁶ Ebd., S. 194.

ner Hantologie zu bestimmen ist. Zweitens in einer Neufassung dessen, was Pop-Literatur seit den 1990er Jahren ist: Das intensive Leben in der Gegenwart steht in systematischer Abhängigkeit von der Arbeit des Todes. Drittens in der Verknüpfung dieser beiden Aspekte – popliterarische Romane sind *novels after theory*⁷ – und ihrer Anbindung an die Formgeschichte des Romans.

⁷ Zur *novel after theory* vgl. Judith Ryan: *The Novel After Theory*. New York: CUP 2012.



1 Voraussetzungen: Pop, Literatur, Theorie

1.1 Pop und Leben: Poetologische Grundkonflikte

Wenn Pop mehr ist als nur Vermarktung von hübschen Ideen und eine Show von talentierter Ausschierausgeherei, dann ist es tatsächlich ein Abflug zu neuen Ufern, nämlich dahin, wo Wahrhaftigkeit nicht länger nur auf dem Papier steht, bloß als Buchstabe und Wort, sondern wo Wahrhaftigkeit Lebendigkeit bedeutet.⁸

Emphatisch betont der Schriftsteller Hadayatullah Hübsch in Johannes Ullmaiers Band *Von Acid nach Adlon und zurück* die Verbindung von Pop und Leben. Pop stehe, so Ullmaier in diesem Sinn, im Zeichen von „Vitalität, Intensität, Geschwindigkeit und Leichtigkeit“⁹. Diese Assoziation mit Lebendigkeit und Intensität ist ein Topos der Pop-Kritik. Sie klingt auch im Satz „Pop und Literatur – wann immer die beiden aufeinandertreffen, knallt es“¹⁰ an und sie ist der Grund, den Texten der sogenannten Pop-Literatur eine Schockwirkung zuzuschreiben: „Die Pop-Autoren liefern mit ihren Werken eine erschreckend realistische Lebensunmittelbarkeit.“¹¹ Dieser Überschuss an „Intensität“, „Lebensunmittelbarkeit“ und „Lebendigkeit“ wird in der Forschung, beispielsweise in Bezug auf die Texte von Rainald Goetz, als Vitalismus reflektiert. Ihnen wohne, so schreibt Natalie Binczek, „[e]in Vitalismus, der dem Augenblick verschrieben ist“¹², inne.

Mit Eckhard Schumacher kann man diesen „Augenblicksvitalismus“ als

⁸ Johannes Ullmaier: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil 2001, S. 45.

⁹ Ebd., S. 14, Hervorhebung im Original fett.

¹⁰ Kerstin Gleba/Eckhard Schumacher: Vorwort. In: dies. (Hrsg.): *Pop seit 1964*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007, S. 11–14, hier S. 11. Der Begriff ‚Pop-Literatur‘ wird in dieser Studie weniger als eine nach vermeintlich bestimmenden Kriterien kanonisierte Gruppe von Werken verstanden, sondern als eine lose Gruppe von Texten gefasst, die aus dem angesprochenen ‚Aufeinandertreffen‘ von Pop und Literatur entstanden ist.

¹¹ Sandra Mehrfort: *Popliteratur: Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Karlsruhe: Info 2008, S. 48.

¹² Natalie Binczek: „Wo also ist der Ort des Textes?“ – Rainald Goetz’ Abfall für alle. In: Peter Gendolla u. a. (Hrsg.): *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 291–318, hier S. 297. Auch Plass beschreibt Goetz’ Projekt in diesem Sinn: Vgl. Ulrich Plass: Realismus und Vitalismus. Rainald Goetz und seine Kritiker. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 43.170 (Juni 2013), S. 39–52.

eine doppelte Gegenwartsfixierung beschreiben. „Lebendigkeit“ ist nicht nur thematisch, sondern wird insbesondere durch Verfahren des Zitierens und Montierens und in der Überlagerung von Themen und Verfahren hervorgebracht. Der Akt des Schreibens erscheint so als Experiment, das verschiedene Möglichkeiten der Lektüre und ein performatives Potential impliziert. Entscheidende Konsequenz dieser Experimente ist die strukturelle Offenheit der Texte.¹³ Die „Lebendigkeit“ dieser Texte speist sich so einerseits aus ihren Gegenständen und deren Aktualität, andererseits aus ihren Verfahren. Der Horizont dieser Verfahren ist die strukturelle Offenheit des Textes. Die „Lebendigkeit“ der Pop-Texte entspringt aus dieser Offenheit, der Möglichkeit, dass die Produktion der Differenzen immer weitergeht, statt an irgendeiner Stelle durch einen transzendentalen Sinn arretiert zu werden. Sie wird in auto-reflexiven Passagen in den Texten als „Leben“ reflektiert, das – wie an Meines Überlegungen in „Ich als Text (Extended Version)“ gesehen – nicht ohne einen „Tod“ zu denken ist. Diese Spannung zwischen „Leben“ und „Tod“, der in der Erzeugung der offenen Struktur der Texte und der Reflexion ihrer Verfahren eine zentrale Funktion einnimmt, ist für das Aufeinandertreffen von Literatur und Pop zentral. Wie entsteht dieser Konflikt?

Andy Warhol sitzt im Auto:

The farther west we drove, the more Pop everything looked on the highways. Suddenly we all felt like insiders because even though Pop was everywhere—that was the thing about it, most people still took it for granted, whereas we were dazzled by it—to us, it was the new Art. Once you ‚got‘ Pop, you could never see a sign the same way again. And once you thought Pop, you could never see America the same way again.¹⁴

Pop verändere, so schreiben Hackett und Warhol in *POPism* (1980), wenn man es erst einmal verstanden habe, den Blick auf die Welt. Die Landschaft aus Schildern und Zeichen bietet sich nicht nur als Material an, sie *ist* Kunst, indem sie nicht Gegenstand der Repräsentation, sondern der Präsentation wird.

Brigitte Weingart hat ausgehend von diesem Zitat beschrieben, wie Warhol Pop als Wahrnehmungsweise konzipiert. Pop sei „eine Art des Sehens“¹⁵, die

¹³ Vgl. Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 205.

¹⁴ Andy Warhol/Pat Hackett: *POPism. The Warhol '60s*. Cambridge u.a.: Harper & Row 1993, S. 39.

¹⁵ Brigitte Weingart: „Once you ‚got‘ Pop you could never see a sign the same way again“. Dinge und Zeichen in Pop-Texten (Warhol, Handke). In: Dirck Linck (Hrsg.): *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2006, S. 191–214, hier S. 192.

in ihrer vermeintlichen Zugänglichkeit das Potential einer Universalisierung in sich trage. Diese Möglichkeit der Universalisierung wird aber stets nur für einen exklusiven Blick – „we all felt like insiders“ – sichtbar. Das Sehen ist kein Akt der aktiven Gestaltung, sondern passiv und empfangend. Es steht im Gegensatz zur Reflexion, die das Gesehene ordnen könnte. Es gibt kein Außerhalb, von dem aus der Fluss der Dinge, die vor dem Fenster des fahrenden Autos vorüberziehen, räumlich oder zeitlich zu organisieren wäre. Pop zu denken heißt also, nicht von einem statischen, geordneten Raum auszugehen, sondern von einer dynamischen, nicht festgelegten, aber Differenzen produzierenden Ebene. Diese räumliche Vorstellung von Pop ist an die zeitliche gebunden, die sich auch in Meineckes Essay zeigte. Zeitlich zu ordnen hieße, die Dinge in eine Reihenfolge – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – zu bringen. Der Akt des Sehens kennt aber erst einmal nur die Gegenwart des Sehens. Diese Fixierung auf Gegenwart ergibt sich nicht nur aus dem Vorsatz, Gegenwart zum Thema zu machen, sondern ist in diesem Modus der Wahrnehmung immer schon impliziert.

In Sachen Sehen, so wieder Weingart, ist die bildende Kunst gegenüber der Literatur im Vorteil. Weil die bildende Kunst die Zeichen des Alltags – Straßenschilder, Leuchtreklamen, Zeitungsausschnitte – unmittelbar in ihre Artefakte integrieren und diese Zeichen des Alltags dann als zeichenhaft ausstellen könne, habe sie eine „privilegierte Situation des Materialumgangs“¹⁶. Mit diesem Problem haben sich verschiedene Umgangsweisen gefunden: Ein Weg sind die poptypischen *expanded books*, die auf die Medienkonkurrenz der Bilder mit einer Integration von Fotografien in literarische Texte reagieren, wie dies beispielsweise Rolf Dieter Brinkmann in *Rom, Blicke* (1979) oder Goetz in *Kronos* (1993) getan haben. Weingart demonstriert allerdings anhand von Peter Handkes *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969), inwiefern sich auch Texte ohne Bilder auf Signifikanten in ihrer Materialität besinnen können: Indem sie mit sprachlichen *objets trouvés* arbeiten, die nicht nur transkribiert, sondern gelegentlich auch im Text reproduziert werden.

Um zu beschreiben, wie diese Gegenstände in Texte integriert werden, hat sich ein breites Vokabular herausgebildet, das jeweils leicht differierende Methoden der Aneignung bezeichnet: Protokoll, Remix, Sampling, Montage, Collage, Kopie, Referenz, Zitat, Pastiche. Diese Methoden betonen jeweils eine andere Ausprägung aneignender Verfahren: das Protokoll die Schrift-

¹⁶ Ebd., S. 193. Zur Geschichte dieser Appropriationsbewegungen in der Relation von Pop und Literatur Sascha Seiler: „Das einfach wahre Abschreiben der Welt“. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

lichkeit, der Remix die Verbindung mehrerer Texte, das Sampling das Isolieren eines einzelnen Versatzstücks, die Montage als filmische Metapher die Abfolge mehrerer Perspektiven, die Kopie den Bezug des Versatzstücks zur Quelle, die Referenz betont die Fortsetzbarkeit, das Zitat die Referenzhaftigkeit und der Pastiche die Überschreibung, also die Reproduktion eines Ursprungsgegenstands mit Differenzen. Entscheidend ist für alle diese Formen der Aneignung, dass sie nicht auf Originalität zielen, sondern auf Referenzhaftigkeit und Iterabilität, auf Signifikanten statt auf ein transzendentes Signifikat. Pop-Schreibweisen arbeiten mit verschiedenen Verfahren der Aneignung und infolgedessen mit Bezügen auf andere Medien – seien es Film, Fernsehen, Zeitung oder digitale Medien. Sie setzen auf Intermedialität und Intertextualität als Verfahren der Aneignung von Welt. Der Passivität des Sehens steht also die Aktivität der Aneignung, der Selektion und Kombination gegenüber, die die Wirklichkeitsreferenz des Pop als sekundär kennzeichnet.

Diese Verfahren korrespondieren mit der metonymischen Bewegung der Pop-Texte, die sie von im weitesten Sinn metaphorisch zu nennenden Schreibweisen abhebt.¹⁷ Nicht das Eigentliche soll ergründet werden, die Frage ist nicht, wo etwas herkommt oder wofür etwas steht, sondern was als nächstes kommt, wie das Spiel der Differenzen fortgeschrieben werden kann. Dieses Paradigma zeigt sich exemplarisch in Verfahren wie der Liste oder der enzyklopädischen Aufzählung. Gegenstand dieser Listen und Aufzählungen – Gegenstand der Aneignung – ist in der Regel Material aus der jeweiligen Schreibgegenwart. Ob der Kontext dieses Materials *high* oder *low* ist, spielt eine untergeordnete Rolle.¹⁸ Die Unterscheidung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit ist für Pop auch in Hinblick auf „eigentliche Kunst“ und eine vermeintlich inferiore Kulturindustrie unbedeutend: Die *signs* vom Highway stehen erst nach Warhol im Museum.

Nicht erst dreißig Jahre später, aber insbesondere in den Texten von Christian Kracht, wird die Subversion der Dichotomie von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit noch weitergedacht: Wenn Texte wie *Faserland* vermeintlich doch nach einem eigentlichen Leben hinter der Welt des Konsums suchen,

¹⁷ Für Haas' *Komm, süßer Tod* (1998) zeigt das: Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck 2002, S. 197. Schumacher bezeichnet Meineckes Verfahren als metonymisch: Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 185. Vgl. grundsätzlich zur Unterscheidung von Metapher und Metonymie in diesem Sinn: Roman Jakobson: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik [1956]. In: Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, S. 163–174.

¹⁸ Zu dieser Unterscheidung und ihrer Subversion: Thomas Wegmann/Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „*High*“ und „*low*“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012.

dann geschieht dies nicht ungebrochen: „Die auf Handlungsebene dargestellte Suche nach ‚Eigentlichkeit‘ wird durch unzuverlässige, zu Täuschung und Ironie neigende Erzählinstanzen vermittelt und damit gleichsam in Anführungszeichen gesetzt.“¹⁹ In fast schon frühromantischer Manier, gilt dies auch dann, wenn autofiktionale Figuren auftreten.²⁰ Denn für die Autofiktionen, etwa bei Goetz oder Meinecke, kann angenommen werden, was Krumrey exemplarisch für einige Texte der Gegenwartsliteratur feststellt: „[D]ass das Einschreiben des Autors mit seiner Biographie die postmoderne Intertextualität nicht ersetzt, sondern sie auf den Bereich der Lebenswelt des Autors bzw. seine Medienbiographie hin erweitert.“²¹ Die Pop-Texte betonen insbesondere die Unentscheidbarkeiten und Graubereiche zwischen Fakt und Fiktion, die durch die autofiktionalen Figuren entstehen und die sich als eine Form von Ironie charakterisieren lassen. Die Autofiktionen von Goetz und Meinecke sind, wie zu zeigen sein wird, keine Gegenbewegungen zu intertextuellen Schreibweisen, die diese gegen subjektive Kategorien wie Erfahrung und Erlebnis ausspielt. Vielmehr markieren und kommentieren die autofiktionalen Figuren noch einmal explizit ein Konzept von Autorschaft, in dem dieser nicht als transzendentes Signifikat die Fäden des Textes in der Hand hält, sondern als Texteffekt erscheint.

Der zentrale Konflikt des popliterarischen Schreibens spielt sich auf mehreren Ebenen ab. Lebendigkeit und Gegenwartsempfasse stehen Sekundarizität und Mittelbarkeit gegenüber. Er besteht wesentlich in der Konfrontation der unmittelbaren, passiven Wahrnehmung und der Ausstellung von Mittelbarkeit in der Selektion des Wahrgenommenen. Dass diese Konfrontation – das kann zumindest für die hier untersuchten Texte gelten – produktiv wird, liegt daran, dass die konstitutive Nachträglichkeit der Schrift nicht unreflektiert bleibt. Vielmehr ist genau die Ökonomie der Vergewärtigung ein zentraler Reflexionsgegenstand der Texte. Diese Verfahren, die zur Assoziation popliterarischer Texte mit Lebendigkeit führen, haben stets einen prekären Status:

¹⁹ Christoph Rauen: *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 220.

²⁰ Schumacher stellt ironische Verfahren von Rainald Goetz und Christian Kracht in den Kontext von Friedrich Schlegels Ironiekonzept: Vgl. Eckhard Schumacher: *Ironie der Ironie. Über Rainald Goetz, Christian Kracht und Friedrich Schlegel*. In: Dirk von Petersdorff/Jens Ewen (Hrsg.): *Konjunkturen der Ironie – um 1800, um 2000*. Heidelberg: Winter 2017, S. 209–224.

²¹ Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V & R Unipress 2015, S. 196. Zur Geschichte des Begriffs Autofiktion beziehungsweise Autorfiktion: Martina Wagner-Egelhaaf: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013.

So eröffnen sich Formen der Darstellung, die nicht nur den Effekt von Aktualität und Gegenwärtigkeit produzieren, sondern zugleich die Möglichkeit der Vergegenwärtigung der Gegenwart, der Repräsentation – oder auch der Präsentation – eines ‚Jetzt‘ im Text in Frage stellen.²²

Es geht in diesen Texten also nicht darum, „präsenzmetaphysisch aufgebläse[n] [...] Erwartungshaltungen“²³ zu entsprechen, sondern sie entfalten ihre Dynamik, indem sie auch den Entzug von Gegenwart im Schreiben über Gegenwart reflektieren. Gerade der Versuch, sein zwangsläufiges Scheitern und die Reflexion seiner Unmöglichkeit sind Gegenstand popliterarischen Schreibens.

Pop ist als Modus der Wahrnehmung unmittelbar und gegenwartsfixiert, in seiner Aneignung fremder Zeichen jedoch zugleich an sekundäre Formen gebunden. Ihre textuelle Entsprechung findet diese Ausgangssituation in intertextuellen und intermedialen Verfahren einerseits, und in performativen Verfahren andererseits. Ausgehend von den in der Einleitung am Beispiel von Meineckes Selbstreflexion vorgestellten Beobachtungen lässt sich diese Grundkonstellation des Pop noch einmal konkretisieren. Denn trotz der angesprochenen Verwandtschaften in Bezug auf die Verfahren sind Pop-Texte, gerade wenn man an Christian Kracht, Rainald Goetz und Thomas Meinecke denkt, sehr unterschiedlich in Form und Thema. Nichtsdestotrotz haben sie etwas gemeinsam, was über eine Gruppierung von Verfahren, die in einer poetologischen Analyse hypothetisch rekonstruiert werden können, hinausgeht. Sie semantisieren diese grundlegende Ökonomie in Begriffen von Leben und Tod. Die Grundkonstellation ist immer schon mit diesen Begriffen verflochten.

Damit setzt die vorliegende Studie nicht nur in Bezug auf Überlegungen zum Zusammenhang von Pop, Roman und Theorie, sondern auch in der Untersuchung von Todesfiguren in der Gegenwartsliteratur neu an. Die Reflexion der Theorie des Lebens in den popliterarischen Texten muss jenseits der Diskussion von Autorpoetiken erfolgen, auch wenn in solchen der Tod als poetologische Metapher in der deutschsprachigen Literatur zu verschiedenen Zeiten präsent ist. Kohl führt in ihrer Übersichtsstudie Belegstellen bei Kafka, Heine und Friedrich Schlegel an.²⁴ Hinzuweisen ist zudem auf einen Topos poetologischer Reflexion, den Kohl nur am Rande berührt, zu dem die Reflexionen der hier diskutierten Romane aber zumindest in entfernter Ver-

²² Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 50 f.

²³ Ebd., S. 24.

²⁴ Vgl. Katrin M. Kohl: *Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 190 f., 406, 576.

wandschaft stehen: Im zweiten Korintherbrief findet sich die Formulierung „Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.“²⁵ Diese Formel taucht regelmäßig – beispielsweise bei Goethe, bei Friedrich Schlegel oder Schleiermacher – in poetologischen Diskursen auf.²⁶ Sie weist eine konzeptuelle Nähe zur Todesmetapher in popliterarischen Texten auf, weil sie Schrift mit dem Tod assoziiert und ein Modus der Verlebendigung angesprochen ist. Stellenweise lässt sich die popliterarische Rede vom Tod als eine säkulare Fortschreibung dieser Wendung lesen, wenn sie auch in ihrem Zusammenhang über den Status einer poetologischen Metapher hinausgeht.

Auch in der gegenwartsliterarischen Todesforschung standen zuletzt weniger poetologisch-theoretische Fragestellungen im Zentrum, sondern solche nach der Darstellung verschiedener Formen des Sterbens, der Sterbehilfe, des Suizids sowie des Trauerns. Dabei wurden, gelegentlich mit soziologischem Interesse, verschiedene Todestraditionen und Todesbilder auf Texte der Gegenwartsliteratur bezogen. Popliterarische Texte spielen in diesen Studien jedoch selten eine Rolle.²⁷ Das mag an der Assoziation von Pop mit Lebendigkeit liegen, aber auch daran, dass diese Gegenstände selten auf einer thematischen Ebene relevant werden, was Pop-Texte vom realistischen Roman unterscheidet: „Die Popliteratur der 1990er Jahre hatte diese Art schwerer Zeichen [Gewalt, Borderline-Zustände, Krebs, AIDS; EK] weitgehend vermieden und sich damit wohltuend vom zur selben Zeit propagierten ‚neuen‘ realistischen Erzählen unterschieden.“²⁸ Es kann also gelten: „Was wir in der Pop-Literatur nicht ohne weiteres erwarten, ist die Konfrontation mit dem Tod“²⁹. Schwanders Aufsatz, aus dem dieses Zitat stammt, bildet allerdings eine von zwei Ausnahmen, die sich dem Tod in popliterarischen Texten widmen, wobei Schwanders Lektüren – unter anderem von *Faserland* – den Tod

²⁵ 2. Korinther 3,6.

²⁶ Vgl. Walther Killy: Der veste Buchstab – gut gedeutet. 2. Korinther 3,6 und die Dichter. In: Trutz Rendtorff (Hrsg.): *Charisma und Institution*. Gütersloh: Mohn 1985, S. 66–83.

²⁷ Vgl. Corina Caduff/Ulrike Vedder: Schreiben über Sterben und Tod. In: dies. (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. München: Wilhelm Fink 2017, S. 115–124, Anna Katharina Neufeld/Ulrike Vedder (Hrsg.): *Zeitschrift für Germanistik* 25, 3 2015 sowie Schertler, Eva-Maria: *Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: StudienVerlag 2011, Oliver Sill: *Das unentdeckte Land. Todesbilder in der Literatur der Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis 2011 und Dana Pfeiferová: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. Wien: Praesens 2007.

²⁸ Moritz Baßler/Heinz Drügh: Schimmernder Dunst. Konsumrealismus und die paralogischen Pop-Potenziale. In: *Pop. Kultur und Kritik* 1.1 (2012), S. 60–65, hier S. 64.

²⁹ Hans-Peter Schwander: „Dein Leben ist eine Reise mit dem Ziel Tod ...“ Tod in der neuen Pop-Literatur. In: *Der Deutschunterricht* 24.1 (2002), S. 72–84, hier S. 72. Zu Schwanders Lesart von *Faserland* vgl. S. 85.

als moralische Wertung der Oberflächenästhetik des Pop verstehen.

Die zweite Ausnahme bilden Deglers Studien, die sich nicht nur dem Tod und dem Sterben widmen, sondern eine Pathologie der Pop-Literatur entwickeln, der er eine kritische Haltung zum beschleunigten Kapitalismus zuschreibt. Der Körper wird in Deglers Lesart zum Ort der Aushandlung von Konflikten zwischen Subjekt und spätkapitalistischem System, deren finale Konsequenz potentiell der Tod des geplagten Körpers ist.³⁰ Genauso wie bei Schwander ist der Tod Resultat oder Horizont einer Lebensweise, anders als bei diesem ist der Tod weniger Konsequenz moralischer Verfehlungen, sondern Folge der Ohnmacht gegenüber einem politischen System. Die autoreflexive Dimension der Todesfigur thematisieren weder Schwander noch Degler. Zu bedenken ist jedoch auch, dass Schwander und Degler den Tod als Zeichen von Tiefe lesen, der den Sinn des Textes garantiert. Er würde dann nicht die Dynamik der Oberflächen-Schreibweisen beschreiben, sondern jene festschreiben und das performative Potential der Texte, das gerade in der Rückkopplung von Signifikation und Verfahren in Erscheinung tritt, würde zugunsten der Signifikation in den Hintergrund rücken. Gegen diese Arretierung des Sinns im Tod stellt die vorliegende Studie, die Auffassung des Todes als Element eines spezifischen Lebenskonzeptes, das sowohl die Schreibweise reflektiert als auch Teil der Bewegung des Textes ist. Pop als Lebendigkeit, Unmittelbarkeit, Gegenwart ist nur in seiner Beziehung zum Tod denkbar.

1.2 Pop, Roman, Theorie

Die Gegenwartsfixierung und die Suspendierung moralischer Urteile wurden in der Kritik popliterarischer Texte als Mangel an Tiefe gelesen. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat den unter dem Label Pop-Literatur gefassten Texten in einer ironischen Reaktion auf diese Diagnose eine „Poetik der Oberfläche“ zugeschrieben: „Sie reflektiert die Gegenwart nicht nur thematisch, sondern auch strukturell und ist damit trotz einer dezidiert genussbetonten und bisweilen auch kommerziell erstaunlich erfolgreichen ‚Poetik der Oberfläche‘ alles andere als ‚oberflächlich‘.“³¹ Die Verfahren der Aneignung, die metonymische Bewegung und die Verfahren der Ironie als Formen

³⁰ Vgl. Frank Degler: Krankheit, Tod und die letzten Dinge. In: Frank Degler/Ute Paulokat (Hrsg.): *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 97–105, auch ders.: Sekrete Kommunikation. Das Motiv der Körperflüssigkeit in der Neuen deutschen Popliteratur. In: Frank Degler/Christian Kohlroß (Hrsg.): *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*. St. Ingbert: Röhrig 2006, S. 265–287.

³¹ Olaf Grabienski u. a. (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 1.

der Darstellung von Gegenwart und zur Erzeugung von Gegenwartseffekten privilegieren die Textoberfläche, wenn sie die Konstruktionsbedingungen und die Materialität des Textes immer wieder in den Blick rücken lassen. Es wird kein Jenseits des Textes imaginiert, das seine Verfasstheit garantieren würde. Zugleich sind Oberfläche und Oberflächlichkeit, gerade im Kontext von Grenzüberschreitungen zwischen *high* und *low*, auch von thematischer Relevanz: „Zitate, Beobachtungen, Klischees und alltägliche Merkwürdigkeiten werden nicht ideologiekritisch oder tiefenhermeneutisch analysiert, sondern über Oberflächenbeschreibungen aufgenommen und in sachlich protokollierender oder gezielt manierierter Form reproduziert.“³² Diese zentrale Stellung der Oberfläche in den Schreibweisen von Pop hebt diese von modernen Poetiken im weiteren Sinn – und ihrer Tiefenemphase – ab, womit sie im Kontext dessen positioniert wird, was als postmoderne Literatur bezeichnet wurde.³³

Pop-Schreibweisen wenden sich damit auch gegen die lange dominierende Strömung der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, die mit den Autoren der Gruppe 47 assoziiert ist. Goetz beschreibt in „Subito“ (1985), die Differenzen zwischen den Schreibweisen von Autoren wie Heinrich Böll und Günther Grass und Pop-Schreibweisen mit emphatischen Gestus wie folgt: Dieses „[...] Nullenpack soll ruhig noch jahrelang den *Big Sinn* vertreten. Wir müssen etwas Wichtigeres tun. Wir müssen ihn kurz und klein zusammenschlagen, den Sausinn, damit wir die notwendige Arbeit tun können.“ Das heißt: Die „[...] Wahrheit schreiben von allem, die keinen Big Sinn nicht hat, aber notwendig ist, notwendig ist das einfache wahre Abschreiben der Welt.“³⁴ In „Subito“ steht dem Diskurs engagierter Literatur, die in Goetz’ Abgrenzung zu einem Klischee verkommt, die „Wahrheit“ der Partikularität des Alltags gegenüber. Dieser Alltag erscheint als das nicht zu kontrollierende, nur in seiner Unförmigkeit handhabbare und schreibbare widerständige Material, das es sich textuell anzueignen gilt. Der kritischen Distanzierung von der Gegenwart wird eine Haltung entgegengestellt, die in der Affirmation von Gegenwart den Modus seines Schreibens findet. Auch Meinecke

³² Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 34.

³³ Vgl. Vera Bachmann: *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 7–21. Zu postmoderner Literatur und ihrem Oberflächenbezug vgl. Gerhard Regn: *Postmoderne und Poetik der Oberfläche*. In: Klaus W. Hemper (Hrsg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Stuttgart: Franz Steiner 1992, S. 52–74.

³⁴ Rainald Goetz: *Subito* [1983]. In: *Hirn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 9–21, hier S. 19. Hervorhebung im Original in Kapitälchen. Grass bleibt ein konstantes Gegenmodell zur eigenen Poetik: vgl. K 160 f., 323 f. *Klage* wird im Folgenden unter der Sigle K nach folgender Ausgabe zitiert: ders.: *Klage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

hat diese Haltung in seinem Pamphlet „Neue Hinweise: In Westeuropa Dämmerlicht“ (1981) programmatisch formuliert: Wir werden „[...] immer alles dransetzen, Ja zur Modernen Welt zu sagen [...]“ während der Nein-Sager (egal ob Natur- oder Maschinen-Romantiker) immer nur Nein zur Modernen Welt sagt und immer blinder wird gegen diese Welt und also sein Nein zur bloßen Farce entartet³⁵. Das affirmative „Ja zur Modernen Welt“ findet sich auch in Krachts *Faserland*, genauso wie die explizite Abgrenzung von Figuren, die mit einer moralischen Kritik der Gegenwart assoziiert werden – siehe „SPD-Nazi“ (F 57).³⁶

Im Verhältnis von Pop und Literatur zeigt sich ein Bezug auf Gegenwart, der nicht von kritischer Distanzierung geprägt ist, also auch nicht auf die Universalisierung des Plots als „Bedeutung“ eines Textes zielt: Popliterarische Texte können „ein gegenwartsdiagnostisches Potential freilegen [...], ohne es durch Erklärungen, Meinungsbekundungen oder andere Verständnishilfen zugleich wieder zum Stillstand zu bringen.“³⁷ Als ein Mittel zu dieser Gegenwartsdiagnose wird die Annäherung nicht nur an jeweils mit Neuheit aufgeladenen Medien, sondern auch an journalistische Schreibweisen gesucht. Eine besondere Nähe weisen popliterarische Texte zu den Erscheinungsformen des New Journalism auf: Enthaltung von moralischen Urteilen, Distinktionsbedürfnis, Gegenwartsbezug, Lob der Oberfläche und eine radikale Subjektivität zwischen Fakt und Fiktion, die auf Formen der teilnehmenden Beobachtung setzt.³⁸ Auch wenn popliterarische Texte – wie realistische – durch eine metonymische Organisation gekennzeichnet sind, geht diese Organisation immer nur bis zum nächsten Bruch, der die metonymische Organisationsweise als solche bezeichnet. Pop-Romane sind deshalb nicht dem Paradigma eines „Neuen Erzählens“ (nach) der Postmoderne zuzuordnen, wie es in der Theorie des postmodernen Romans propagiert wird.³⁹ Sie sind auf eine Weise zugleich moderner – in ihrer Thematisierung des Entzugs – und postmoderner – in ihren Reflexionsschleifen – als die postmoderne Literatur.

Wie Baßler in *Der deutsche Pop-Roman* demonstriert hat, lassen sich Pop-

³⁵ Thomas Meinecke: *Neue Hinweise: In Westeuropa Dämmerlicht* [1981]. In: Charis Goer u. a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart: Reclam 2013, S. 159–165, hier S. 161.

³⁶ *Faserland* wird im Folgenden nach der Ausgabe Christian Kracht: *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995 zitiert und mit der Sigle F nachgewiesen.

³⁷ Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 14.

³⁸ Vgl. Bernhard Pörksen: Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo. In: Joan Kristin Bleicher/Bernhard Pörksen (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 307–336, hier S. 313–331. Vgl. dazu auch Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 40 f.

³⁹ Deswegen kommen sie hier auch nicht vor: Michaela Kopp-Marx: *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*. München: C.H. Beck 2005.

Schreibweisen als Gegen- oder zumindest Alternativentwurf zu realistischen lesen. Pop-Romane zielen nicht auf einen Plot, ihre Verfahren und Medien sind nicht transparent, sie stellt vielmehr die eigene Konstruiertheit und die Sprachlichkeit der Diskurse, auf die sie sich bezieht, aus. Die Geschichte, die realistische Texte erzählen, lässt sich als Plot und Historie verstehen, die im Partikularen des Plots immer das Allgemeine der Historie meint. Der Tod von Held*innen beziehungsweise Antagonist*innen am Ende eines Romans ist eines der Elemente, das auf diese Verbindung zielt.⁴⁰ Der Tod hat in diesem Fall die Funktion das Ganze des Lebens als Ganzes erscheinen zu lassen und damit einen transzendentalen Sinn zu sichern. In ihm zeigt sich das universale moralische Urteil. Wenn sich popliterarische Texte realistischer Verfahren bedienen – wie beispielsweise in *Faserland* – dann bewegen sie sich immer im Bereich einer Subversion dieses Verfahrens. Nur insofern kann man einige Pop-Texte als realistische Schreibweisen verorten und sie „Formen eines radikalisierten Realismus“⁴¹, dem „postmodernen Realismus“ oder dem „dekonstruktiven Realismus“ zuordnen.⁴²

Realismen in verschiedenen gegenwärtigen – und zum Teil auch vergangenen – Erscheinungsformen sind in verschiedenen Graden der Zuspitzung und Idealisierung jedoch vor allem Gegenstand der Abgrenzung für Pop-Texte. Diese Einschätzung gilt insbesondere für die Gattung des Romans, das bevorzugter Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Pop-Forschung ist. Die oft auch programmatische Distanzierung von anderen Gegenwartsromanen, postmodernen, realistischen, postmodern-realistischen, besteht jedoch nicht nur in deren Abwertung. Im Gegenteil: Die Distanzierung von diesen realistischen Formen geschieht durch eine Aneignung, die diese als Formen markiert und Brüche entwirft. Pop-Romane haben die Tendenz, auch den Roman der Gegenwart als Material zu betrachten, zu befragen und zugleich fortzuschreiben.

Wenn Pop Leben ist, wenn der Tod nicht die Funktion hat, transzendentalen Sinn und moralische Urteile zu sichern, sondern Produktion und Reflexion von Form auszustellen, wie verhält es sich dann mit ihnen? In welchem Verhältnis stehen Formreflexion, Leben und Tod? Eine Möglichkeit, dieses Verhältnis zu bestimmen, bietet die Romantheorie. Insbesondere Campe hat herausgestellt, dass „Roman, Theorie und Leben [...] einen für die Gegeben-

⁴⁰ Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 69–93.

⁴¹ Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 28.

⁴² Vgl. Moritz Baßler: Die Unendlichkeit realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart. In: Carsten Rohde/Hansgeorg Schmitz-Bergmann (Hrsg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 27–45, hier S. 44 f.