

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Denn nicht du bist in der Krise, sondern die Form, die
man dir aufzwingt“ – Über Pop in der deutschsprachigen
Literatur und dessen Weiterentwicklung am Beispiel von
Werken von Ja, Panik

verfasst von / submitted by

Sabine Franziska Friedl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Vorwort

„Pop ist, wenn es anders ist.“

- Peter Licht

„Pop ist Kommunikation“¹, Trash, undefinierbar, ekelig², „eine sich immer wieder verjüngende und verändernde Subkultur“³, ein Phänomen der Postmoderne⁴, ein Palindrom, das immer im Zusammenhang mit Musik zu verstehen ist, ein „kulturgeschichtliches Faktum“⁵ – kurz: Pop ist vieles.

Wer sich mit Pop beschäftigt, stößt auf eine Bandbreite an Definitionen und Forschungsansätzen. Doch dies war nur ein Beweggrund, der zu dieser Arbeit führte. Das Phänomen, das sich durch immer wieder stattfindende Bedeutungsänderungen auszeichnet und dessen Stellenwert in der Kultur bis heute diskutiert wird, beschäftigte mich während meines ganzen Studiums der Germanistik. Eine weitere Motivation findet sich in den ‚Abgesängen‘ auf das Phänomen. Während Kritiker Pop im Feuilleton schon oft für tot erklärt haben, möchte ich mit dieser Arbeit einen Beitrag dazu leisten, aufzuzeigen, dass es ihn nach wie vor – und vor allem auch in seiner subversiven Form – gibt: In der Musik, wie auch in der Literatur. Ich möchte sogar so weit gehen und sagen, dass es in den letzten Jahren eine Weiterentwicklung in Richtung Intermedialität und Grenzüberschreitung gegeben hat. In diesen Kontext biete ich auch das Oeuvre der Musiker von Ja, Panik ein, die mit ihrem Stück *DMD KIU LIDT* nicht nur ein von Kritikern international anerkanntes Musikstück verfasst haben, sondern damit auch ein Manifest in Buchform veröffentlichten.

Popliteratur als facettenreiches Phänomen – begutachtet aus einem multiperspektivischen Blickwinkel: Diese Arbeit verortet sich an der Schnittstelle von Literaturwissenschaft, Pop-theorie und Musikwissenschaft und will keine neue Theorie von Pop bzw. Popkultur

¹ Neumeister, Andreas: Pop als Wille und Vorstellung. In: Bonz, Jochen (Hrsg.): Sound Signatures. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 2001. S. 19 – 26. Hier S. 23.

² Grasskamp, Walter: Einleitung: Pop ist eklig. In: Grasskamp, Walter (Hrsg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Fischer Taschenbuchverlag: Frankfurt am Main. 2004. S.9 – 21. Hier S. 16. – 17.

³ Ebd.: S. 11.

⁴ Mehrfort, Sandra: Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre. Info Verlag: Karlsruhe. 2008. S. 28.

⁵ Walter, Harry. She said yes. I said Pop. Ein Vortrag mit Lichtbildern. In: Grasskamp, Walter (Hrsg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Fischer Taschenbuchverlag: Frankfurt am Main. 2004. S. 43 – 68. Hier S. 43.

aufstellen, sondern den Blick auf die Literatur der Gegenwart und ihre möglichen intermedialen wie auch popkulturellen Erscheinungen lenken. Es ist mir ein großes Anliegen, diese Idee weiterzuverfolgen, um mich mit folgenden Fragen zu beschäftigen: Wie hat sich Pop in der Literatur, subversiv verstanden, entwickelt? In welchen Formen ist er im gegenwärtigen kulturellen Feld zu finden und sind Werke von Ja, Panik mit den Instrumenten der Literaturwissenschaft analysierbar?

So hat es sich diese Masterarbeit zum Ziel gesetzt, einen Umriss von der bzw. Einblick in die Thematik der Popliteratur zu geben und aufzuzeigen, dass ‚subversiver Pop‘ in der Literatur nach wie vor zu finden ist – und das lebendiger als je zuvor.

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	3
1. EINLEITUNG	8
2. LET'S TALK ABOUT POP	12
2.1. EINE KURZE BEGRIFFSGESCHICHTE	13
2.1.1. <i>Pop-Art und Independent Group</i>	15
2.2. FORSCHUNGSSTAND	17
2.3. POPKULTUR = POPULÄRE KULTUR?	21
3. POP UND DISKURS.....	26
3.1. POPTHEORIE – EINE ANNÄHERUNG	27
3.1.1. <i>Adorno und die Kulturindustrie</i>	29
3.1.2. <i>Cultural Studies</i>	32
3.1.3. <i>Close the Gap, Cross the Border</i>	35
3.1.4. <i>Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, empathisch</i>	36
3.2. POPTHEORIE UND MUSIKJOURNALISMUS	41
3.2.1. <i>Die Anfänge des Popjournalismus</i>	42
4. POP UND LITERATUR.....	48
4.1. POPLITERATUR = POPULÄRE LITERATUR?	50
4.2. URSPRÜNGE DER POPLITERATUR	51
4.3. POPLITERARISCHE ANFÄNGE IN DEUTSCHLAND	53
4.4. NEUE DEUTSCHE POPLITERATUR	59
4.4.1. <i>Popliteratur – Definition nach Ullmaier</i>	62
4.4.2. <i>Popliteratur – Definition nach Kaulen</i>	64
4.4.3. <i>Der Popliterat als Archivist</i>	65
4.4.4. <i>Der Popliterat als große Medieninszenierung</i>	67
4.5. DIE 1990ER – DAS ENDE VON POP?	71
5. LITERATUR - MUSIK - POP	75
5.1. POPMUSIK – EIN HOMONYMER BEGRIFF	79
5.2. POPMUSIK UND LITERATUR.....	82
5.2.1. <i>Beat und Jazz</i>	82
5.2.2. <i>Vom Experiment zur Factory</i>	85
5.2.3. <i>Pop ab 1970</i>	88
5.3. POPMUSIK UND DEUTSCHSPRACHIGE POPLITERATUR.....	91
6. JA, PANIK	99
6.1. DAS KOLLEKTIV.....	99
6.2. MUSIKALISCHE TRADITION UND BEAT-NÄHE.....	101

6.3.	DAS OEUVRE: SCHRIFTEN, SONGTEXTE, MANIFESTE	103
6.3.1.	<i>The Angst and the Money</i>	103
6.3.2.	<i>DMD KIU LIDT</i>	105
6.3.3.	<i>Schriften – Erster Band</i>	107
6.3.4.	<i>Futur II</i>	108
6.4.	PARATEXTE.....	110
6.5.	POETIK UND KUNSTSPRACHE	114
6.6.	„VON DER NOTWENDIGKEIT DES ZITATS, JA PLAGIATS“	116
7.	DMD KIU LIDT – POPLITERATUR?	120
7.1.	STRUKTUR UND STIL	120
7.2.	INHALT	123
7.3.	DMD KIU LIDT IN DER TRADITION VON POPLITERATUR?	125
7.3.1.	<i>DMD KIU LIDT und seine veränderte Pop-Poetik</i>	127
8.	RESÜMEE.....	133
9.	LITERATURVERZEICHNIS.....	136
9.1.	PRIMÄRLITERATUR	136
9.2.	SEKUNDÄRLITERATUR	137
9.3.	MUSIKALBEN	147
9.4.	VIDEOMATERIAL.....	148
	ABSTRAKT.....	149

1. Einleitung

POP – ein Wort, das von großer definitorischer Mannigfaltigkeit geprägt ist. Gleich ob die bildende Kunst, den Film, die Literatur oder die Alltagskultur betreffend, die drei Buchstaben sind seit jeher ein Themenfeld, das nie gänzlich zur wissenschaftlichen Zufriedenheit definiert werden konnte. Bezeichnet Pop etwas Subversives oder kennzeichnet es kulturelle Erzeugnisse, die künstlerisch minderwertiger Natur sind und sich somit von der so genannten Hochkultur abgrenzen?

Bereits mit diesen einleitenden Worten wird evident, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Pop stets von konträren Meinungen und Ansichten geprägt war. Wer eine eindeutige Begriffsbestimmung erwartet, wird sie nicht finden. Denn eine genaue Definition zu leisten, gestaltet sich nach wie vor als schwierig. Oder wie es einer der bekanntesten und einflussreichsten Pop-Theoretiker⁶ zusammenfasst:

„Ob als Zeichen für den allgemeinen Werteverfall oder für attraktiv-transparente neue gesellschaftliche Verhältnisse: Der Pop-Begriff scheint nicht nur endlos zuständig, sondern auch endlos dehnbar zu sein. Zwar gab es schon zu seinen Anfangszeiten in den frühen Sechzigern unterschiedliche Verwendungsweisen, und einige sind hinzugekommen. Doch heute scheint schier alles Pop zu sein. Oder will Pop sein – vom Theatertreffen bis zur Theorie, von der sozialdemokratischen Kandidatenkür bis zur Kulturkatastrophe.“⁷

Pop ist also (mittlerweile) vieles, vor allem nicht auf einen Begriff eingrenzbar. Dies liegt auch an der großen Vielfalt an möglichen Zugängen zu dem Thema: Lange Zeit hatte es den Anschein, als sei die Theorie vorrangig nur in der Kultur-, Kommunikations-, Medien- oder Musikwissenschaft zu finden. Mittlerweile geht man davon aus, dass ein bis zu einem gewissen Grad interdisziplinärer Ausgangspunkt eingenommen werden sollte, obgleich es bis heute an keiner Universität einen Lehrstuhl für Pop gibt und somit keine eigenständige Disziplin. Wer sich dem Phänomen jedoch nähern will, muss interdisziplinär und intermedial denken sowie seine Polykontextualität⁸ in die Betrachtungen miteinbeziehen. Schließlich sind Ideen, Erkenntnisse, Kontextwissen und Definitionen von Pop aus den Gebieten Musik, Kunst und Literatur unausweichliche Faktoren, die mitberücksichtigt gehören: Man denke Pop als eine Art von Geflecht, als Rhizom, um den Ansatz von Guattari und Deleuze zu nennen. So sind zusätzlich für die Rezeption auch eine Kenntnis von Pop-Historie (mit ihren Wurzeln in den USA und in

⁶ In dieser Arbeit bezieht sich jede maskuline Form selbstverständlich auf auch ihre feminine Variante

⁷ Diederichsen, Diederich: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 1999. S. 273.

⁸ Vgl.: Bonz, Jochen: Einleitung zu Sound Signatures. In: Bonz, Jochen (Hrsg.): Sound Signatures. Pop-Splitter. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 2001. S. 9 – 18. Hier S. 11.

Großbritannien), Popjournalismus sowie von Poptheorie notwendig, wenn es um das „Selbstverständnis und die Arbeit der Popliteraten“ geht, gleiches „gilt selbstverständlich auch für den Rezeptionshorizont ihrer Veröffentlichungen. Viele Rezensenten und Leser der Popliteratur sind nicht nur durch Goethe- und Kafka-Lektüre gebildet, sondern schreiben und lesen unter dem Eindruck von Andy Warhol, Sex Pistols, Miley Cyrus und Quentin Tarantino.“⁹

Daher wird zunächst ein Überblick über den Forschungsstand gegeben. Es gibt eine große Anzahl an Theorieansätzen, und darin eine (fast noch größere) Anzahl an kontroversen Definitionen, Besprechungen und Auslegungen des Begriffs sowie seines Stellenwertes. So werden die Leser dieser Arbeit auf Pop im Sinne von Industrie, Kultur oder auch als System stoßen. Durch eine anschließende Skizzierung der Entwicklungsgeschichte von Pop, werden in diesem Zusammenhang (in Vorbereitung auf die Textanalyse) Parallelen im Bereich Literatur und Musik aufgezeigt. Wie bereits angeführt, ist Pop mittlerweile vieles, Musik, Literatur und inzwischen auch Politik: Als ein Beispiel dient der 2. Februar 2000 in Wien, als unter Demonstranten gegen eine schwarz-blaue Koalition in der Menge ein Plakat auftauchte mit dem Slogan „Pop-Faschisten und Pseudo-Christen in einem Land von Fatalisten“¹⁰. Als ein weiteres sei die Medieninszenierung des ehemaligen Berliner Bürgermeisters Klaus Wowereit („Berlin ist arm aber sexy“) erwähnt. Ein Phänomen also für die Masse? Kann Popkultur somit mit Massenkultur gleichgesetzt werden und gilt Popliteratur (nicht zuletzt jene Phase in den 1990ern) somit automatisch als Konsumliteratur, der es in erster Linie um einen wirtschaftlichen Erfolg und um die medienwirksame Inszenierung ihrer Autoren geht? Auch mit dieser Kritik wird sich diese Arbeit auseinandersetzen, genauso wie mit der Frage, welchen Stellenwert Popliteratur in der klassischen Einteilung zwischen Hoch- und Trivialliteratur einnimmt.

Um diese Fragen zu beantworten, erfolgt in den ersten Kapiteln neben der Erstellung eines diskursgeschichtlichen Überblicks eine erste theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Pop‘ per se. Um eine Abgrenzung für diese Bezeichnung zu finden, wurden exemplarisch verschiedene Pop-Theorien sowie Definitionen von Literaturwissenschaftlern und Pop-theoretikern herangezogen. Es soll eine Zusammenfassung von bisher geleisteten Einschätzungen und Konzeptualisierungen erstellt werden, die für die hier erbrachte These von großer Bedeutung ist. An dieser

⁹ Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. Eine Einführung. Metzler Verlag: Stuttgart. 2015. S. 2.

¹⁰ Vgl.: Höller, Christian: Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur. In: Höller, Christian (Hrsg.): Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur. Turia + Kant: Wien. 2001. S. 11-28. Hier S. 11.

Stelle sei auch erwähnt, dass nicht komplette Theorieansätze definiert und analysiert werden – durchaus auch der Länge dieser Arbeit geschuldet – sondern dass sich die Autorin auf die wichtigsten Texte in diesem Zusammenhang fokussiert hat. Die Übersicht über die Popliteratur folgt zum großen Teil der Forschung von Thomas Ernst, der als Literaturwissenschaftler auf dem ‚Pop-Gebiet‘ zu den wichtigsten Experten zählt. Er verfolgt nach wie vor die Theorie, dass es stets eine subversive Literaturströmung im Pop-Genre gab. Aus dieser Beschäftigung mit exemplarischen Theorien namhafter Theoretiker soll eine mögliche Definition hervorgehen, die für diese Arbeit grundlegend ist. Sie besteht aus teils anerkannten jedoch auch abgewandelten Ergebnissen ihrer Forschungen. Doch sei hier vorweggenommen: diese Arbeit erhebt keineswegs den Anspruch, eine allgemeingültige Definition von Pop zu formulieren. Vielmehr soll eine Diskussion begonnen werden, die in sich zusammenhängend und fächerübergreifend einen Anstoß geben soll – sprich diese Arbeit versteht sich als Einladung dazu, mit neuen Überlegungen zu beginnen. Da es sich um ein weitläufiges Themenfeld handelt, musste eine Selektierung durch die Hand der Autorin stattfinden.

Es folgt ein Blick auf die Geschichte von Pop in der Literatur (mit dem Schwerpunkt auf die 1960er Jahre als Beginn von Popkultur in der Dichtung) sowie von Pop in der Musik – stets im Zusammenhang mit der Literatur. Wie an anderer Stelle noch genauer beleuchtet werden wird, kann Ja, Panik auf inhaltlicher Ebene auch in die Tradition von kritischen Liedermachern gestellt werden, da auch sie sich in ihren Texten kritisch gegenüber gesellschaftlichen Missständen äußern. Und hier sind es wiederum die 1960er Jahre, die – neben der Literatur von Rolf Dieter Brinkmann – auch in der Musikszene wichtige Traditionsbildung für die Gruppe übernehmen werden, denn zeitgleich entwickelte sich „das deutschsprachige Protestlied“, „in direkter Nachfolge der gesellschaftskritischen und anarchistischen Liederdichter der zwanziger und frühen dreißiger Jahre“¹¹. Da es bisher keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ja, Paniks *DMD KIU LIDT* gegeben hat, sollen zunächst wichtige historische Bedingungen nachgezeichnet sowie prägende Impulsgeber angeführt werden. Es werden inhaltliche Grundlagen erarbeitet, um am Ende dieser Arbeit die Frage beantworten zu können, inwiefern es sich bei Werken von Ja, Panik um Pop in der Literatur/Musik bzw. im intermedialen Zusammenspiel dieser beiden Künste handelt. Mit Blick auf den deutschsprachigen Raum rücken in Bezug auf Popliteratur vor allem die 1990er Jahre in

¹¹ Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart. 1997. S. 27.

den Fokus: Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Thomas Meinecke und Alexa von Henning sorgten für Aufregung und harte Diskussionen im Literaturbetrieb: Darf das noch als gute Literatur bezeichnet werden? Ist es zu oberflächlich, dürfen Autoren sich wie Popstars inszenieren? 2018 ist der Blick auf dieses Phänomen ein anderer, die Rezeption wurde aufgearbeitet, nur noch selten werden Werke mit dem Etikett ‚Popliteratur‘ versehen. Mit dieser zeitlichen Distanz will die Autorin dieser Arbeit den Blick erneut auf Pop werfen: Es soll keine direkte Traditionslinie der deutschen Popliteratur erstellt werden, doch soll aufgezeigt werden, wie sich der Pop-Begriff per se im deutschsprachigen Raum entwickelt hat, wie Entwicklungen von Pop in Literatur und Musik starke Parallelen aufweisen und wie sich Pop – mit Blick auf die verschiedenen Definitionsansätze – heute bestimmen lässt, und ob dies auf das Werk von Ja, Panik angewendet werden kann.

Zunächst soll im Analyseteil ein allgemeiner Blick auf das Oeuvre der Band geworfen werden, um zu veranschaulichen, wie ihre Poetik funktioniert, wie Texter Andreas Spechtl an die Textproduktion herangeht und was die Sprache stilisiert. Da der Hauptfokus jedoch auf den Texten liegt (im Speziellen auf *DMD KIU LIDT*), die jeweils gleichzeitig auch in Buchform erschienen sind, wird hier der Fokus nur auf den literarischen, nicht auf den musikalischen Anteil per se in ihrem Werk gelegt.

Der Analyseteil beschäftigt sich mit der grundlegenden Frage, ob ein intermediales Schreiben wie jenes von Andreas Spechtl (als Texter und Kopf der Formation Ja, Panik) als Weiterentwicklung von Popliteratur verstanden werden kann.

2. Let's talk about Pop

„Pop [engl.-amerik.] der; -[s]: Sammelbezeichnung für Popkunst, -musik, -literatur.
2. = Popmusik. 3. (ugs.) poppige Art, poppiger Einschlag“¹²

Pop - „die hoffnungstragende Vokabel für eine Strategie der Subversion mit den ästhetischen Mitteln der Massenkultur (...).“¹³

„POP ist ein schönes, ein populäres und vor allem ein extrem dehnbares Wort. Es hört sich an wie eine platzende Kaugummiblaste und sieht aus, als ob es alles oder auch nichts bedeuten könnte. POP scheint die Urform aller modernen Sprechblasen zu sein. Das Popigste daran ist vielleicht das von den beiden explosiven Konsonanten eingerahmte <O>, der Vokal des indifferenten Staunens, der so etwas wie ein semantisches Loch in die Welt stanzt. Über das Phänomen Pop ist sowohl hinsichtlich seines Erscheinens wie seines Verschwindens schon so viel Kluges und Gelehrtes geschrieben worden, dass es uns angebracht erscheint, unseren Vortrag mit der akademischen Gepflogenheit des Zitierens zu beginnen – was im Fall von Pop gleich doppelt berechtigt erscheint. Denn erstens hat Pop als kulturgeschichtliches Faktum längst den Status der Zitierwürdigkeit erreicht, und zweitens beruht Pop selbst auf einer speziellen Technik, Zitate jedweder Art als etwas Primäres zu betrachten.“¹⁴

Diese Zitate bekräftigen den Umstand, auf den die Einleitung bereits verwiesen hat: POP ist vieles und vor allem schwer definierbar. Je nach Erkenntnisinteresse weichen Blickwinkel, Definitions-, Forschungsansätze und Ursprungsgeschichte des Wortes stark voneinander ab. So kann Pop ein Jugendphänomen sein, eng mit Subkultur in Verbindung gebracht oder auch für tot erklärt werden¹⁵. Pop ist ein Begriff, der seit nun mehr als 70 Jahren inflationär und polydimensional gebraucht wird. Wer über Pop spricht, spricht über etwas, von dem viele eine Vorstellung haben, es jedoch keine exakte, wissenschaftliche Definition gibt:

„War der Begriff ‚Pop‘ demnach von Anfang an eine eher unbestimmte Chiffre für ein heterogenes Gebilde, für eine durch das Ziel der Annäherung von Kunst und Lebenswelt nur vage verbundene Neo-Avantgarde und damit für ein verändertes Lebensstil-Projekt, das den Widerstand gegen einen vorschnellen Konsens beschrieb und in Musik, Kunst und Literatur seinen Niederschlag fand, droht er in den neunziger Jahren zu einem modisch gebrauchten Schlagwort herabzusinken, das keine subkulturellen Inszenierungen, sondern Verkaufsstrategien bezeichnet.“¹⁶

Abgesehen von der hier angedeuteten Nähe zur Neo-Avantgarde (die dem Leser hier noch öfters begegnen wird), ist es vor allem der zweite Teil des Zitats, der wichtige Punkte beherbergt: Widerstand gilt seit jeher als ein wichtiges Merkmal im Zusammenhang mit Pop, vor allem für die Anhänger der subversiven Definitionslinie. Auch der Ansatz, dass Pop per se kein eigenes Genre ist, sondern als Phänomen verstanden werden kann, das sich in den verschiedenen Künsten wiederfindet, wird

¹² Duden – Fremdwörterbuch. Der Große Duden. Band 5. Mannheim. 1966. S. 621.

¹³ Walter, Harry: She said yes. I said Pop. Ein Vortrag mit Lichtbildern. S. 47.

¹⁴ Ebd.: S. 43.

¹⁵ Das Ende von Pop findet sich vor allem in den Feuilleton-Diskussionen ab Mitte der 1990er wieder.

¹⁶ Pompe, Anja: Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip. Böhlau Verlag: Köln. 2009. S.15.

angedeutet, ebenso wie der ‚Übergebrauch‘ des Begriffs ab Mitte der 1990er Jahre, ausgelöst durch die Neue Deutsche Literatur bzw. durch ihre Diskussion in den Medien. Hier kann und soll nicht auf alle verschiedenen Definitionen eingegangen werden, die unter dem Etikett ‚Pop‘ seit den 1960er Jahren angestrebt wurden. Doch um ein Verständnis von dem Begriff zu vermitteln, sollen hier die beiden wichtigsten Ansätze vorgestellt werden, um am Ende eine Charakterisierung des hier verwendeten Definitionsgebrauchs zu geben, auch wenn oftmals von einem konkreten Definitionsversuch abgeraten wird, denn „seine ständige Neudefinition [ist] wesentlicher Bestandteil seiner selbst.“¹⁷

2.1. Eine kurze Begriffsgeschichte

„In der Herkunft des Wortes ‚Pop‘ aus dem Englischen bedeutet Pop einerseits populär und könnte im Sinne dieser binären Opposition auf seine konsumistischen affirmativen Tendenzen verweisen. Andererseits bedeutet ‚Pop‘ Stoß und Knall, womit seine subversiven Tendenzen angedeutet werden könnten.“¹⁸

Auch in diesem Zitat werden die beiden dichotomischen Deutungsansätze hervorgehoben. Zum einen kann Pop mit der Massenkultur (im Zusammenhang mit Kommerz) in Verbindung gebracht werden, zum anderen kann er als Ausdruck des Subversiven gedeutet werden, die Grenzen der Kunst überschreitend. Oder plakativ formuliert: „Pop als Rebellion und Pop als Markt.“¹⁹ Im Sinne der subversiven Deutung ist unter dem programmatischen Popkonzept das Phänomen als kritisch, authentisch, grenzüberschreitend zu verstehen. Die zweite Bedeutung rückt Pop in den Wirkungsbereich der Massenmedien, im Sinne einer massenmedialen Herstellung wie auch Verbreitung. Diese Zweiteilung wird auch von Diederichsen verfolgt, der die bis heute viel diskutierte Einteilung in POP I und POP II festhielt: POP I als spezifischer Pop der 1960er bis 1980er Jahre (verstanden als Gegenkultur), abgelöst durch POP II (allgemeiner Pop, ab den 1990er Jahren).

Doch zurück zu dem Wort Pop per se. Wie bereits angeführt, ist eine genaue semantische Auslegung schwierig, schließlich ist eine mögliche Wortübersetzung ins Deutsche von einer Problematik gezeichnet, wie auch Diederichsen festhält:

¹⁷ Oswald, Georg M.: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. In: Freund, Wieland / Freund, Winfried (Hrsg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. Wilhelm Fink Verlag: München. 2001. S. 29 - 43. Hier S. 29.

¹⁸ Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. S. 32.

¹⁹ Ebd.: S. 31.

„Das englische ‚popular‘ – der Sage nach Ursprung von ‚pop‘ – kann man schon mal nicht ins Deutsche übersetzen. [...] Frühere Versionen wie ‚volkstümlich‘ sind nicht erst durch ein bekanntes Brecht-Wort, demzufolge das Volk gar nicht so tümlich sei, unmöglich geworden. [...] Nichtrechte Massentheorien wie von Canetti, Reich oder Broch hatten im deutschsprachigen Raum zunächst einmal das deutsche Pop-Phänomen Faschismus zu klären: kein guter Ausgangspunkt für ein Bedenken progressiver Produktivität der unteren Schichten.“²⁰

Vorab sei hier festgehalten, dass diese Arbeit Pop nicht automatisch synonym setzt mit populär bzw. mit einer massenhaften Verbreitung von Kulturgütern. Eine genauere Unterscheidung von Pop- und Populärkultur wird an späterer Stelle nachgereicht.

Salopp formuliert, ist sich die Popforschung einig, dass man sich uneinig ist. Oder, um Georg M. Oswald zu zitieren: Man wird „nicht einen Menschen auf diesem Planeten finden, der leugnet, dass Phänomene wie Andy Warhol und Madonna Pop sind – und keine zwei, die dies gleich begründen.“²¹

Wer sich der wörtlichen Herkunft nähern will, wird in der Geschichte der 1950er Jahre in Amerika fündig. Zum einen lässt sich der Ursprung in der Pop-Art festmachen²², also in jener Kunstrichtung, in der Pop erstmals als künstlerisches Verfahren der Reproduktion angewendet wurde, indem man begann, die Grenzen zwischen high und low art hinter sich zu lassen. Zum anderen spielt auch die Entwicklung der so genannten Popmusik im selben Jahrzehnt eine große Rolle: Auch hier kommt es zu einer Grenzüberschreitung, indem unter anderem Elvis Presley zu den ersten Künstlern zählt, der erstmals gleichzeitig in mehrere Hitparadenlisten Eingang findet.²³ Durch den Beginn von Rock’n’Roll in den 1950er Jahren (ausgehend von den USA) wird pop music erstmals nicht mehr auf das Volk als breite Masse angewendet, sondern auf eine ganz spezifische Gruppe an Hörern, den Teenagern (vorrangig aus der Arbeiterklasse stammend). Diese Entwicklung zieht sich in das Folgejahrzehnt hinüber, allerdings mit einer internen Erweiterung: Durch Beat- und Rockmusik beginnen auch Teenager aus der höheren, sprich aus der Mittel- und Oberschicht, diese (neuartige, junge) Musik zu rezipieren. So entwickelt sich pop(ular) music als „Musik der weißen Bevölkerung, ungeachtet ihrer Altersunterschiede“ durch das Auftreten des Rock’n’Roll ab den 1950er Jahren von „jener wirkungsmächtigen Bedeutung des Populären, die sich auf das ungeteilte niedere Volk, die zahlenmäßige Mehrheit oder den hegemonialen Kern der Nationalkultur

²⁰ Diederichsen, Diedrich: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: Hartges / Lüdke / Schmidt (Hrsg.): Pop Technik Poesie. Die nächste Generation. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg. 1996. S. 36 – 45. Hier S. 36.

²¹ Oswald, Georg M.: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. S. 29.

²² Eine genauere Auseinandersetzung mit der ‚Geburtsstunde Pop‘ findet sich bei: Hecken, Thomas: POP. Geschichte eines Konzepts 1955 – 2009. Transcript Verlag: Bielefeld. 2009.

²³ Vgl.: Hecken, Thomas: Philosophie der Popkultur. In: Hecken / Wrzesinski: Philosophie und Popkultur. Posth Verlag: Bochum. 2010. S. 31 – 48. Hier S. 32.

erstreckt. Mit der Beatmusik der 60er Jahre verfestigt sich diese Dimension von Pop als eine eigensinnige jugendliche Kultur, die sich von den Vorlieben und Verhaltensanforderungen der älteren Generation bewusst abhebt.“²⁴ Pop wird hier zu einer Art Ventil für Jugendliche, zu einem Instrument, um sich gegen die Generation der Eltern aufzulehnen. Die Grundlage für den Siegeszug von Pop schaffte allerdings die Verwendung des Begriffs in der angewandten Kunst:

2.1.1. Pop-Art und Independent Group

Die Pop-Art, jene kunstgeschichtliche Epoche, die sich zeitgleich, jedoch völlig unabhängig voneinander, nach dem Zweiten Weltkrieg in Amerika und in England entwickelte, sollte als Geburtsstunde des Pop²⁵ in die Geschichte eingehen. Auch Roger Behrens versteht Pop-Art als Wiege des heutigen Popbegriffs, denn in dieser Bedeutung „ist Pop schließlich auch als Bezeichnung für die Kultur übernommen worden – also nicht als Abkürzung für ‚popular‘, sondern im Sinne von ‚to pop‘ = ‚knallen‘, ‚platzen‘ etc. Und wichtig: ‚Pop‘ war schon immer Warenmarke, Emblem.“²⁶

In England zählt dazu Peter Blake, später „Millionen von Beatles-Fans bekannt geworden mit dem Schallplattencover von *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*“²⁷, als sein amerikanisches Pendant gilt Andy Warhol. Die Bezeichnung Pop-Art setzt sich allerdings erst später durch, zunächst kursieren verschiedene Bezeichnungen, darunter *Neo Dadaism*, *Cool Art*, *New Realism* oder auch *Popular Image Art*²⁸. Noch bevor Andy Warhol mit seiner Pop-Definition für Aufsehen sorgt, wird dem Begriff in der intellektuellen Szene Englands bereits große Aufmerksamkeit geschenkt, genauer gesagt in „den Schriften des losen Verbunds und Debattierzirkels einiger junger englischer Theoretiker und bildender Künstler, der Londoner Independent Group“, die den Pop-Begriff als „positive Variante von ‚mass culture‘ gebraucht.“²⁹ Anfänglich zugeschriebene Attribute wie oberflächlich, kitschig, flüchtig und unseriös geraten durch

²⁴ Ebd.: S. 32.

²⁵ Vgl.: Behrens, Roger: Traditionelle und kritische Poptheorie. Anmerkungen zur fröhlichsten Wissenschaft, heute. In: Adam / Aydin / Cetin (Hrsg.): Pop Kultur Diskurs. Zum Verhältnis von Gesellschaft, Kulturindustrie und Wissenschaft. Ventil Verlag KG: Mainz. 2010. S. 17 – 39. Hier S. 19.

²⁶ Ebd.: S. 19.

²⁷ Wyss, Beat: Pop zwischen Regionalismus und Globalität. In: Grasskamp / Krützen / Schmitt: Was ist Pop? Zehn Versuche. Fischer Taschenbuchverlag: Frankfurt am Main. 2004. S. 21 - 41. Hier S. 35.

²⁸ Vgl.: Davidson, Susan: Wie die Pop Art Gestalt annahm: vom Objekt zur Ikone im Guggenheim. In: The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hrsg.): The Guggenheim. Die Sammlung. Katalog zur Ausstellung ‚The Guggenheim Collection‘ vom 21. Juli 2006 – 7. Januar 2007 in Bonn. Ostfildern: 2006. S. 242.

²⁹ Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S.: Einleitung Handbuch Popkultur. In: Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Handbuch Popkultur. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart. 2017. S. 1 – 15. Hier S. 3 – 4.

die Gruppe in einen affirmativen Kontext, gleichsam mit Eigenschaften wie „jung“, „glänzend“, „witzig“, „technisch avanciert“³⁰. Auch Behrens hält fest, dass das Wort ‚Pop‘ per se erstmals öffentlich im Kontext der britischen Independent Group angewendet wurde, genauer gesagt 1956 auf die von Richard Hamilton angefertigte Collage *Just what is it that makes today's Homes so different, so appealing?*, obgleich sich – jedoch eben nur im privaten Raum – bereits 1947 das Wort ‚Pop‘ auf einer *Bunk!*-Collage von Eduardo Paolozzi (ebenso ein Mitglied der Independent Group) findet. Allerdings wurde diese erst offiziell in den Siebzigern ausgestellt³¹. Dies führt zu einer Wahrnehmung des Begriffs, die relativ früh festhält, dass die Pop-Phänomene mit „der großen Zahl, mit dem Mainstream, mit der Massenproduktion, mit einer schichtenspezifischen oder schichtenübergreifenden populären Kultur (...) nicht zwingend verbunden“³² sein müssen.

„Die epochale Bedeutung von Pop besteht darin, erstmals die technischen Reproduktionsmedien ebenso dauerhaft wie flexibel in den Kunstbegriff integriert zu haben. (...) Popkunst erzielt zum ersten Mal ganz unangestrengt und auf der Höhe der technischen Verfahren eine Synthese zwischen den neuen Medien, künstlerischem Anspruch und allgemeiner Akzeptanz.“³³

Die Pop-Art – vor allem in Bezug auf die Form – sorgte für eine Legitimierung der Adaption von Comics, Werbung etc. und somit dafür, dass sich Künstler anderen ästhetischen Werten zuwenden konnten, wie auch oberflächlicheren, kollektiveren Verfahrensweisen. So konnte später auch „die Literatur wichtige Methoden der Pop-Art aufgreifen: Zitieren, neu rahmen, dekontextualisieren und bearbeiten lassen sich schließlich nicht nur massenmediale Bilder und massenhaft hergestellte Konsumgegenstände für den täglichen Bedarf. Die Popliteratur kann diese Methoden auf sprachliche Artefakte übertragen (...)“³⁴. Als Beispiel können hier Gedichte von Brinkmann genannt werden, in die er Fundstücke aus Zeitungen, aus der Werbung aber auch aus anderen Formaten wie Comics und dergleichen eingefügt und zusätzlich (wie auch wieder in der späteren Popliteratur) Songtexte und andere Fremdquellen eingearbeitet hat.

Diese Idee, sich gegen die Hochkultur zu wenden, kann rückwirkend als großer Schritt für die Etablierung der Popkultur ausgelegt werden. Denn angelehnt an die Ideen des Dadaismus,

³⁰ Ebd.: S. 3 – 4.

³¹ Vgl.: Behrens, Roger: Traditionelle und kritische Poptheorie. Anmerkungen zur fröhlichsten Wissenschaft, heute. S. 19.

³² Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S.: Einleitung Handbuch Popkultur. S. 4.

³³ Wyss, Beat: Pop zwischen Regionalismus und Globalität. S. 30 – 31.

³⁴ Hecken/Kleiner/ Menke: Popliteratur. S. 25.

„benutzten [die Popkünstler] banale Objekte des Alltagskonsums und verfremdeten oder kombinierten sie – Verfahren, die Fiedlers Gedanken von Popliteratur entsprachen. Die Pop-Art wurzelte in der städtischen Umgebung und entlehnte Motive dieser Welt, die fernab des eigentlichen Kunstbetriebes existierten, wie z.B. Werbung, Verpackungen, Fernsehen, Gebrauchsgüter oder Nahrungsmittel. Damit betonte sie den Warencharakter der Kunst und setzte sich in kritische Distanz zu den Gegenständen. Zugleich riss sie damit die Mauer zwischen elitärer Hoch- und populärer Massenkultur ein. Insiderwissen war nun nicht mehr wichtig für den Kunstgenuss, und gerade dies rief bei jungen Leuten ein neues Interesse an der Kunst hervor.“³⁵

Diese Einbindung der Massenkultur in die Pop-Art sorgte nicht zuletzt auch dafür, dass sich die Kunst „der Fernseh-, Musik- und Lifestyle-Welt öffnete. Diese Entwicklung beinhaltete sowohl eine kritische Ironisierung als auch die indirekte Verherrlichung der Massenkultur.“³⁶ Künstler wie Roy Lichtenstein und Andy Warhol arbeiteten folglich nicht nur für eine Aufhebung der dichotomischen³⁷ Kunstteilung, sondern begeisterten darüber hinaus auch wieder junge Menschen für die Kunst³⁸:

„Das ermöglichte der Kunst ein Überleben gegenüber der Konkurrenz durch die Bildmedien, die den Alltag der Massen zu beherrschen begannen, während die Künstler nun die medialen Bilderfluten in ihre eigenen Arbeiten integrierten. Der Künstler war ihnen gegenüber nicht mehr kreativer Neuschöpfer, sondern ordnete nur noch bereits Vorhandenes an. Die Suche nach einer eigenen Identität wurde ersetzt durch das Spiel mit Identitäten.“³⁹

Allerdings muss hier angeführt werden, dass das Einbinden von alltäglichem Bildmaterial in die Kunst ein Verfahren darstellt, dass sich bereits viel früher in der Kunstgeschichte finden lässt, wenn auch nicht unter der Bezeichnung Pop. Wichtigstes Beispiel ist hier *Bouteille de Vieux-Marc* von Pablo Picasso aus dem Jahr 1913⁴⁰.

2.2. Forschungsstand

„Popkulturelles Wissen eignet man sich durch Teilhabe an (...)“⁴¹

Pop bzw. Popkultur ist in ständiger Bewegung und oftmals mit dem Vorwurf konfrontiert, eine theoretische Beschäftigung und Analyse zu erschweren, da „diese ihrem Selbstverständnis nach nicht festgelegt werden, sondern offen und schillernd sein

³⁵ Ernst, Thomas: Popliteratur. Europäische Verlagsanstalt: Hamburg. 2005. S. 24.

³⁶ Ebd.: S. 25.

³⁷ Hierunter ist die Einteilung zwischen high art und low culture gemeint; der Begriff low wiederum ist im Anschluss an Fink / Caduff als Form bzw. Stil zu verstehen, „die mit dem Aufkommen der urbanen Kultur während der Industrialisierung verknüpft sind“. In: Caduff, Corina / Gebhardt Fink, Sabine / Keller, Florian / Schmidt, Steffen: Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. Wilhelm Fink Verlag: München. 2007. S. 9 – 10.

³⁸ Vgl.: Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 24.

³⁹ Ebd.: S. 24.

⁴⁰ Vgl.: Caduff / Fink / Keller: Die Künste im Gespräch S.10 – 11.

⁴¹ Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph: Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft. In: Van Laak, Lothar / Malsch, Katja (Hrsg.): Literaturwissenschaft – interdisziplinär. Synchron Verlag: Heidelberg. 2010. S. 211 – 229. Hier S. 211.

will.“⁴² Hinzu kommt oftmals eine Kritik an der Objektivität von Theoretikern, denn über Pop schreiben oftmals Theoretiker, die gleichzeitig Musiker, Popjournalisten oder bekennende Pop-Enthusiasten sind.

Es gibt bereits einen großen Forschungsbereich, der sich mit dem Pop-Phänomen, der Popkultur bzw. der Populären Kultur sowie der Popliteratur auseinandergesetzt hat. Von Homogenität kann, gleich den verschiedenen definitorischen Ansätzen des Popbegriffs, auch hier keinesfalls die Rede sein. Um die Verbindung von Pop und Literatur zu verstehen, ist es unabdinglich, sich vorab mit der Entwicklung und vor allem der hier angewendeten Bedeutung sowie Definition von Popkultur, populäre Kultur und Poptheorie zu befassen. Daher soll hier ein grober Überblick über die prägendsten Forschungsansätze gegeben werden:

Christian Höller gibt in seiner Textsammlung *Pop Unlimited* eine Definition vor, aufbauend auf der Idee, „dass popkulturelle Produktions- und Rezeptionszusammenhänge gleichzeitig den gegenläufigen Kräften der gesellschaftlichen Entäußerung und Rückgewinnung ausgesetzt sind: Pop zunächst als ein überlappendes, sich deterritorialisierendes Feld, das sich fortwährend in andere soziale Bereiche hinein entleert; Pop aber auch als eine sich ständig neu sammelnde, reterritorialisierende Image-Maschinerie, welche die tendenziell entleerten Bilder der Unterhaltungsindustrie mit realen, subjektiven Identifikationsangeboten auflädt.“⁴³

Einen anderen Ansatz verfolgt Sandra Mehrfort, die Pop in „das Verfahren“ und in das „künstlerische Endprodukt“⁴⁴ teilt: Als Verfahren sorgt Pop dafür, dass Oberflächen aus der Alltagskultur in die „künstlerische Realisation aufgenommen und mit Bedeutung aufgeladen“⁴⁵ werden; unter Endprodukt Pop versteht Mehrfort wiederum Produkte wie Popmusik per se.

Ein weiterer theoretischer Zugang befasst sich mit der Traditionssetzung von Pop in den Bereich der Avantgarde. Hier sei Höller zitiert, der zwar eine Gleichsetzung strikt ablehnt, jedoch festhält, dass sich Pop „immer wieder auf interessante Weise damit [mit der Avantgarde, A. d. A.] überlagert.“⁴⁶ Beat Wyss geht sogar so weit, Pop als „Beginn

⁴² Ebd.: S. 212.

⁴³ Höller, Christian (Hrsg.): *Pop Unlimited? Imagetransfer in der aktuellen Popkultur*. In: Höller, Christian (Hrsg.): *Pop Unlimited? Imagetransfer in der aktuellen Popkultur*. Verlag Turia + Kant: Wien. 2000. S.11 – 28. Hier S. 7.

⁴⁴ Mehrfort, Sandra: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Lindemanns Bibliothek: Karlsruhe. 2008. S. 34.

⁴⁵ Mehrfort, Sandra: *Popliteratur*. S. 34.

⁴⁶ Höller, Christian: *Pop Unlimited? Imagetransfer in der aktuellen Popkultur*. S. 14.

einer Epoche“ zu deklarieren, „welche die Moderne abgelöst hat.“⁴⁷ Wird Pop im Sinne formaler Kriterien verstanden, die sich in der Kunst wie auch in der Literatur anwenden lassen (dies gilt vor allem mit Blick auf Popliteratur in den 1960er Jahren), lässt sich die Nähe zu avantgardistischen Tendenzen nicht leugnen. Allerdings sei festgehalten, dass die Unterschiede überwiegen:

„Anders als die Avantgarden der klassischen Moderne verpflichtet sich die Popkultur in ihren Anfängen in den 1960er Jahren nicht mit einem Manifest auf eine theoretische Programmatik und zeigt sich somit auch nicht als einheitliche Bewegung. Pop ist von vornherein offen und vielfältig – und ist es bis heute geblieben. Je nach Verständnis werden ihre Anfänge mit der Zeit der Industrialisierung und dem Aufkommen einer bürgerlichen Öffentlichkeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts oder später mit dem Beginn der Rock- und Popmusik und den daran gekoppelten Jugendkulturen in der Mitte des 20. Jahrhunderts angesetzt.“⁴⁸

Zusätzlich kann sie im Sinne der europäischen Avantgarde als Versuch gelesen werden, Leben mit Kunst zu vereinen – eine Forderung, die sich bereits in der historischen Avantgarde findet und somit die Pop-Art ermöglichte, „weil nach den grauenhaften Ereignissen im Zweiten Weltkrieg in der Kunstszene die Auffassung virulent wurde, die Kunst dürfte sich nicht länger vom Alltag abschotten und eine Elite bilden (...)“⁴⁹. Als neuer Kontext kam hier die Etablierung der Massenmedien hinzu: „Es entstand ein Wechselspiel, bei dem sich zunächst die Kunst am alltäglichen Leben orientierte, dann aber ihrerseits Rückwirkungen auf den Alltag aufwies, indem sie die visuelle Wahrnehmung veränderte und erweiterte.“⁵⁰ Nach Martin Büsser kehrte sich dieses Machtverhältnis jedoch spätestens in den 1970er Jahren um, „und die Massenkultur holte sich nun ihre Inspiration aus der Pop Art, bis sie diese schließlich vollständig in sich aufnahm.“⁵¹

Im Zusammenhang von Avantgarde und Pop wird oftmals eine direkte Verbindung zum Dadaismus festgestellt – was in dieser Arbeit noch des Öfteren erwähnt werden wird, da es nicht nur Strategien in der Literatur, sondern auch in der Musik betrifft. Die Pop-Art betreffend, lassen sich Verbindungen zu dieser historischen Avantgarde in gestalterischen Formen wie der Erstellung von Collagen und Montagen herstellen, aber auch durch das Einbinden von alltäglichen Gebrauchsgegenständen:

„Pop wurzelt in der urbanen Umgebung, und nicht nur das, Pop befasst sich mit speziellen Aspekten dieser Umgebung, Aspekten, die aufgrund ihres kulturellen Niveaus zunächst als Kunstinhalte unmöglich erscheinen: Comics und illustrierte Zeitschriften, Werbung und jede Art von Verpackung; populäre Unterhaltung wie Hollywood-Filme, Popmusik, Rummelplätze und

⁴⁷ Wyss, Beat: Pop zwischen Regionalismus und Globalität. S. 21.

⁴⁸ Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph: Einführung. In: Goer / Greif / Jacke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. Reclam Verlag: Stuttgart. 2013. S. 9 – 11. Hier S. 9.

⁴⁹ Mehrfort, Sandra: Popliteratur. S. 36.

⁵⁰ Ebd.: S. 36.

⁵¹ Büsser, Martin: Pop-Art. Hamburg: 2001. Zitiert nach: Mehrfort, Sandra: Popliteratur. S. 36.

Vergnügungsviertel, Radio und Fernsehen; langlebige Gebrauchsgüter, allen voran Kühlschränke und Autos; Autobahnen und Tankstellen; Nahrungsmittel, vor allem Hot Dogs, Eis und Torte, und schließlich Geld.“⁵²

Ein anderer Ansatzpunkt, der sich vor allem nach 1968 entwickelt und auch in der Poptheorie lange Zeit prägend sein sollte, ist die Auseinandersetzung mit Pop im Rahmen der Postmoderne.

So hält Winkels in Bezug auf Fiedlers Aufsatz *Cross the Border, Close the gap* fest, dass nicht nur eine Auseinanderentwicklung von Postmoderne und Pop stattgefunden hat, sondern dass sich die Popkultur in Bezug auf die Hochkultur in zwei Strömungen weiterentwickelt hat:

„Zum einen sind inzwischen solch hochkomplexe Kunstwerke unter dem Signum Pop entstanden, dass sich der Massenappeal völlig verloren hat. Und auf der anderen Seite sind die Phänomene und der Begriff Pop in den letzten dreißig Jahren in einem solchen Maße marktbefördernd in alle gesellschaftlichen Sphären eingedrungen, dass auch ihr gegenkultureller Impuls in allgemeiner Akzeptanz verdunstet ist.“⁵³

Letztere Aussage muss natürlich kritisch beäugt werden, da sich bis heute die Popforschung in eine subversive und in eine massenkulturelle Zweiteilung spaltet.

Eine der bekanntesten und wichtigsten Theorien ist die Subversionstheorie, in welcher Pop im Kontext von politischer Herrschaft angesiedelt wird⁵⁴. Will man sich mit dem Subversions-Paradigma beschäftigen, muss man sich mit der Forschung von Markus Heidingsfelder auseinandersetzen, dem hier eine führende Rolle zuerkannt wird. Er versteht unter Pop ein subversives System, das vorsieht, „dass Pop sich positiv in der Gesellschaft verwirklicht, indem er sich negativ zu ihr einstellt.“⁵⁵ Ganz im Sinne von John Fiske:

„Popularkultur ist immer eine Kultur des Konflikts, sie beinhaltet immer den Kampf, soziale Bedeutungen zu erzeugen, die im Interesse der Unterdrückten liegen und nicht jene sind, die von der herrschenden Ideologie bevorzugt werden.“⁵⁶

Nach diesem Verständnis wird die Popkultur nicht nur der Hochkultur gegenübergestellt, sondern sie richtet sich auch gegen das Establishment, die politische und wirtschaftliche Kultur; gleichzeitig ist sie stets von einer Vereinnahmung durch die Massenkultur

⁵² Simon Wilsen über Pop-Art. Zitiert nach: Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 25.

⁵³ Winkels, Hubert: Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995 – 2005. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 2005. S. 112.

⁵⁴ Vgl.: Heidingsfelder, Markus: Sub-Pop – oder: Von unten herab.

http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/heidingsfelder_pop.pdf (26.11.2018). S.8.

⁵⁵ Ebd.: S.3.

⁵⁶ Fiske, John: Lesarten des Populären. Cultural Studies Band 2. Löcker: Wien. 2003. S. 16.

bedroht⁵⁷. Heidingsfelder wendet dies in erster Linie aber im Sinne von Pop als Popmusik an; nicht im Zusammenhang mit Literatur.

Dem gegenüber gibt es auch die Annahme, dass Pop „kein eigenständiges Funktionssystem, sondern ein Bestandteil des Kunstsystems“⁵⁸ ist – ein Ansatz, der in dieser Arbeit nicht weiter verfolgt wird.

2.3. Popkultur = populäre Kultur?

Popkultur ist nicht gleich populäre Kultur. Zwar mag diese Gleichsetzung naheliegend sein, und in vielen Forschungsansätzen vertreten, doch sieht diese Arbeit von einer Gleichsetzung ab.

„Die Popkultur ist ein von außen mit Bedeutungen versehener semantischer Raum, der eng verknüpft ist mit der Pop- und Rockmusik, die wiederum nur aufgrund technischer und sozio-ökonomischer Innovationen des 20. Jahrhunderts entstehen konnte. Anders verhält es sich mit der ‚Populären Kultur‘: Diese beschreibt einen sozio-kulturellen Raum, der all jene Phänomene umfasst, die unterhalten und dessen Anfänge historisch bis in das 19. Jahrhundert zurückreichen.“⁵⁹

Im Detail bedeutet dies, dass unter Popkultur ein „ästhetisch, sozial, politisch und ökonomisch vielschichtiger Komplex innerhalb der Gegenwartskultur“⁶⁰ verstanden wird – im Unterschied zur Populärkultur (bzw. zur populären Kultur) im Sinne einer allgemeinen Unterhaltungskultur, für deren Erzeugnisse es kennzeichnend ist, „dass sie leicht zugänglich sind, keine Anstrengung erfordern und nach festen Regeln, Mustern und Formeln funktionieren.“⁶¹ Das Populäre fungiert dabei als „Strukturmerkmal der modernen Gesellschaft“⁶², eine systemtheoretische Einordnung, der auch Hecken in seiner Konzeptgeschichte des Begriffs zustimmt. Der Schlüssel zu dieser Deutung der populären Kultur liegt an der Wortverwandtschaft zu ‚populus‘, dem Volk.

Vereinfacht ausgedrückt bedeutet das: Popkultur kann populär sein, muss aber nicht. So zählt das Werk von Ja, Panik zur Popkultur, ist aber – quantitativ gesprochen – nicht populär (gemessen an den Verkäufen von Tonträgern, Büchern oder Konzerttickets).

⁵⁷ Vgl.: Heidingsfelder, Markus: Sub-Pop – oder: Von unten herab. S. 4.

⁵⁸ Hahn, Torsten / Werber, Niels: Das Populäre als Form. In: Soziale Systeme 10 (2004). Heft 2. S. 347 – 354. Hier S. 347.

⁵⁹ Dreier, Lisa: Die Funktion von Popmusikziten in der Gegenwartsliteratur der 90er -und 00er-Jahre. Eine interdisziplinäre Untersuchung. Dissertation. Universität Graz. 2015. S. 38.

⁶⁰ Goer, Charis: Popkultur. In: Schnell, Ralf (Hrsg.): Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Metzler Verlag: Stuttgart. 2000. S. 419 – 420. Hier S. 419.

⁶¹ Goer, Charis: Popkultur. S. 419.

⁶² Stäheli, Urs: Das Populäre als Unterscheidung – eine theoretische Skizze. In: Blaseio / Pompe / Ruchatz (Hrsg.): Popularisierung und Popularität. Dumont Verlag: Köln. 2005. S. 146 – 167. Hier S. 147.

Wiederum müssen nicht alle massenmedial erfolgreichen Produkte Pop sein. So erfreut sich die *Zeit im Bild* um 22 Uhr täglich einer großen Beliebtheit beim österreichischen Publikum, ist aber nicht Teil der Popkultur.

„Popkultur bedeutet demnach den kommerzialisierten, gesellschaftlichen Bereich, der Themen industriell produziert, medial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen – egal, welcher Schicht oder Klasse zugehörig – mit Vergnügen genutzt und weiterverarbeitet wird.“⁶³

Jacke nimmt keine eindeutige Unterscheidung von Popkultur und Populärkultur vor; seine Definition betrifft aber jenen kulturellen Bereich, der hier als Populärkultur ausgewiesen ist. Allerdings verweist er in seiner Begriffsbestimmung darauf, dass die hier hervorgerufene Nähe zur Massenkultur keinesfalls negativ konnotiert ist (in Anlehnung an die positive Bedeutung des ‚mass‘-Begriffs bei der Independent Group): „Ferner signalisiert dieser weitreichende Begriff, warum sich Popkultur in zahlreichen wissenschaftlichen und feuilletonistischen Artikeln diskutieren und vor allem, daran ablesbar, auf nahezu alle gesellschaftlichen Bereiche ausdehnen lässt: nicht alles ist Pop, aber alles kann Pop werden.“⁶⁴ Allerdings muss hier gesagt werden, dass die Aussage „durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen“ kritisch zu betrachten ist. Denn auch Klassik erfreut sich einer großen Anhängerschaft; man denke beispielsweise an den Umsatz mit Verkäufen von klassischen CDs, ist aber nicht mit dem Etikett Popkultur versehen.

Auch Liebsch plädiert dafür, Popkultur nicht mit der Massenkultur gleich zu setzen und gibt hierfür ein Beispiel aus der Musikszene: „Erstens basiert der Verkaufserfolg nicht zwangsläufig auf Minderwertigkeit“ – so finden sich auch in offiziellen Musikcharts ästhetisch anspruchsvolle Songs – darüber hinaus hat sich „die Popmusik spätestens seit den 1980ern in eine Unzahl von Genres und Sub-Genres diversifiziert (...), unter denen sich viele befinden, die schlichtweg nicht populär sind – Ambient-Techno und Minimal-Dub liefern keine megaseller, sind aber fraglos Pop. Und infolgedessen ist zweitens der Vorbehalt, es handele sich hier nur um standardisierte Massenware, zu relativieren.“⁶⁵

Einen guten Überblick über die verschiedenen Forschungsansätze gibt Jacke in Anlehnung an John Storey:

- „Pop(ulär)kultur als Kultur zahlenmäßig überwiegender Bevölkerungsgruppen (quantitativ)

⁶³ Jacke, Christoph: Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe. Transcript Verlag: Bielefeld. 2004. S. 21.

⁶⁴ Ebd.: S. 20 – 21.

⁶⁵ Liebsch, Dimitri: Probleme (mit) der Populärkultur. In: Hecken, Thomas / Wrzesinski, Marcel (Hrsg.): Philosophie und Popkultur. Posth Verlag: Bochum. 2010. S. 203 – 220. Hier S. 216.

- Pop(ulär)kultur als alles außerhalb der hohen Kultur (differenziell)
- Pop(ulär)kultur als Kultur des Volkes (klassifizierend)
- Pop(ulär)kultur als Massenkultur (quantitativ-qualitativ)
- Pop(ulär)kultur als Terrain des Austauschs, der Verhandlung und des Kampfes zwischen Hochkultur und Massenkultur (klassifizierend, symbolisierend, politisierend)
- Pop(ulär)kultur als Auflösung der Grenzen zwischen Kommerz und Kultur (postmodernisierend)⁶⁶

Zwar wird hier wieder von einer Gleichsetzung der Begriffe Popkultur und Populärkultur ausgegangen, doch gibt die Kategorisierung einen guten Überblick über die Forschungsansätze. Mittlerweile werden auch hybride Ansätze vertreten, zu finden unter anderem bei Mehrfort. Sie gesteht der Popkultur Eigenschaften aus beiden Sphären (der popkulturellen wie populären) zu:

„Der Begriff Popkultur scheint nun eine Symbiose aus beiden Bedeutungseinheiten zu beinhalten. Zum einen weist die Popkultur nämlich Elemente der genuine Popkunst, also die Neucodierung massenkultureller Signifikanten auf, zum anderen existieren in der Popkultur auch Elemente, die schlicht populär sind.“⁶⁷

Für John Storey wiederum ist der Begriff per se eine leere Kategorie, deren Inhalt sich immer durch die Abgrenzung zu anderen konzeptuellen Kategorien ergibt, wie zur Volkskultur (die im deutschsprachigen Raum als „eigenständige, eine ‚authentische‘ Kultur mit lokalen oder regionalen Wurzeln“⁶⁸ verstanden wird), Massenkultur (als „niedere, als die schlechte Kultur“, die „an letztlich industriell bestimmte Produktionsformen gekoppelt“⁶⁹ ist) oder auch zur Kultur der Arbeiter.⁷⁰ Das Einzige, so kommt Storey zum Schluss, das unumstößlich ist, ist die Tatsache, dass es sich bei Popkultur um eine Kultur handelt, die ohne Industrialisierung und Urbanisierung nicht stattfinden hätte können.

Pop gilt auf den ersten Blick – dies sollte durch dieses Kapitel demonstriert werden – als etwas, das seinen Reiz oftmals aus dem Undefinierbaren schöpft. Aufgrund der Tatsachen, dass es weder eine eindeutige Definition gibt bzw. das Wort per se einen großen Deutungspluralismus aufweist und oftmals verlangt wird, dass Pop nicht definiert werden darf, stellt sich natürlich die Frage, inwiefern Theoriearbeit von Nöten ist. Wie bereits in den einleitenden Worten erwähnt, versteht die Autorin unter der Pop-Wissenschaft ein transdisziplinäres Projekt, das hier mit Fokus auf Literaturwissenschaft

⁶⁶ Jacke, Christoph: Medien(sub)kultur. S. 21.

⁶⁷ Mehrfort, Sandra: Popkultur. S. 42.

⁶⁸ Liebsch, Dimitri: Probleme (mit) der Populärkultur. S. 204.

⁶⁹ Ebd.: S. 205.

⁷⁰ Vgl.: Storey, John: Cultural Theory and Popular Culture. Pearson Education Limited: Edinburg. 2006. S. 1.

und musikalische Einflüsse untersucht wird. Bevor sich diese Arbeit jedoch diesen beiden Wissenschaften widmet, soll zunächst ein Überblick über die wichtigsten Pop-Theorien gegeben werden. Die Auswahl erfolgte nach jenen Gesichtspunkten, die zu einem späteren Zeitpunkt wichtig für die Textarbeit sein werden. Der Vollständigkeit halber sei hier definiert, wie der Pop-Begriff in dieser Arbeit aufgefasst wird:

„Pop wird hier als ästhetisch, sozial, politisch und ökonomisch vielschichtiger Diskurs innerhalb der Gegenwartskultur verstanden, der im Sinne eines engeren Kulturbegriffs auf künstlerischen Ausdrucksformen wie Musik, Literatur, bildenden Künsten und Film basiert.“⁷¹

Zuletzt sei in diesem Kapitel auch noch auf die enge Verflechtung von Pop mit dem Konzept der Jugend verwiesen, das sich ab den 1950er Jahren in Amerika zeitgleich und zusammenhängend entwickelte. Denn die Betitelung von Pop als subversiv steht in engem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Veränderungen der Nachkriegszeit in Amerika:

„In den Sechziger Jahren tauchten in der öffentlichen Debatte immer häufiger die Begriffe ‚Subkultur‘ und ‚Jugendkultur‘ auf. In den USA gebrauchte man schon seit den fünfziger Jahren gern die Kategorie ‚subculture‘, weil man damit die Andersartigkeit der Jugend nicht allzu hart verurteilte, gleichzeitig aber ihre Zweitrangigkeit betonte. Als sich dann in Europa im Zuge der Studentenbewegung ein kultureller ‚Underground‘ entwickelte – mit eigener Literatur, eigenen Filmen und eigener, oft psychedelisch verschlüsselter Musik –, wurde der Begriff ‚Subkultur‘ von den jugendlichen Akteuren selbst offensiv gegen die herrschenden kulturellen Institutionen gewendet.“⁷²

Ein Blick auf die heutigen so genannten Subkulturen lässt allerdings eine Begriffsveränderung erahnen: Zum einen werden Subkulturen schon lange nicht mehr nur mit der Jugend in Verbindung gebracht, zum anderen haben die einzelnen Szenen in den Künsten, allen voran in der Musik, eine mannigfaltige Aufteilung in verschiedene (Sub-) Genres erfahren. So lässt sich festhalten, dass es „jetzt oft wichtiger geworden [ist], Abgrenzungsstrategien gegenüber anderen, konkurrierenden jugendkulturellen Szenen zu entwickeln, als noch Differenzgewinne gegenüber einer längst diffusen ‚Offizialkultur‘ zu verbuchen.“⁷³

Die Wahrnehmung von Jugend als eigenständiger, kaufmännischer Kraft gewann vor allem durch die Cultural Studies große Bedeutung. Illustriert ist dies in dem Sammelband *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, den Stuart Hall und Tony Jefferson 1977 veröffentlichten. In ihm publizierten mit Dick Hebdige oder John

⁷¹ Goer / Greif / Jacke: Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft. S. 214.

⁷² Kemper, Peter: Jugend und Offizialkultur nach 1945. In: Kemper/Langhoff/Sonnenschein (Hrsg.): ‚alles so schön bunt hier‘. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Reclam Verlag: Stuttgart. 1999. S. 11 – 20. Hier S. 16.

⁷³ Kemper, Peter: Jugend und Offizialkultur nach 1945. S. 17.

Clarke die wichtigsten Mitglieder des Centre for Contemporary Cultural Studies (CCS) und setzten sich – wie es der Name verrät – mit Jugendkultur als Subkultur auseinander. Subkulturen zeichnen sich ihrer Auffassung nach dadurch aus, dass sie zum einen eigene Strukturen haben, die von der hegemonialen Stammkultur abweichen bzw. sie sich dadurch unterscheiden, sie aber zum anderen im kontextuellen Zusammenhang mit ihr stehen, da sie als immer untergeordnet betrachtet werden. Es handelt sich hierbei um Annahmen, die durch das CCS erstmals geäußert wurden und die heute als Meilenstein in der Popforschung angesehen werden:

„In gewissem Sinne kann man argumentieren, dass die ‚klassischen‘ Jugendstudien der Cultural Studies vor allem zwei Aspekte ins Zentrum der Betrachtung rücken: Erstens wurde in den Arbeiten die Re-Artikulation bestehender kultureller Zusammenhänge betont, zweitens ging es darum, Möglichkeiten und Grenzen des ‚Widerstands‘, ‚Eigensinns‘ und der ‚Produktivität‘ von Jugend(sub)kulturen herauszuarbeiten, um aufzuzeigen, inwieweit diese jenseits bestehender Machtverhältnisse Freiräume bieten können (oder eben auch nicht).“⁷⁴

⁷⁴ Hepp, Andreas: Deterritoriale Vergemeinschaftungsnetzwerke: Jugendkulturforschung und Globalisierung der Medienkommunikation. In: In: Jacke / Kimminich / Schmidt (Hrsg.): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. S. 124 – 147. Hier S. 127.

3. Pop und Diskurs

„Die ersten Versuche, Popreflexion in Theorieform zu überführen, erfolgen Ende der 60er/Anfang der 70er Jahre. Sie sind problemorientiert und fragen nach dem Eigen-Wert, dem Eigen-Sinn von Pop bzw. Rock gegenüber dem Künstlerischen, Schönen, aber auch gegenüber der bloßen Unterhaltung. Es bildet sich die Gegenüberstellung populär/elitär heraus.“⁷⁵

Bereits seit den 1960er Jahren befasst man sich im deutschsprachigen Raum mit Pop und entwickelte Theorieansätze. Wie bereits skizziert wurde, gibt es eine Bandbreite an verschiedenen Ansätzen. Ein zusammenfassendes Resümee lässt sich bei Jacke/Ruchatz/Zierold finden, die um eine überblicksmäßige Zuordnung bemüht waren:

„Neben **affirmativen Konzeptualisierungen** (zum Beispiel Büsser, Diederichsen, Schumacher), **ästhetischen und literaturwissenschaftlichen Reflexionen** (zum Beispiel Baßler, Behrens, Hügel, Mertens) und **historischen Kontextualisierungen** (zum Beispiel Hecken, Blaseio/Pompe, Ruchatz) liegen dabei **soziokulturell-konstruktivistische** (zum Beispiel Jacke, Kleiner) sowie **systemtheoretische Vorschläge** vor, denen zufolge Popularisierung als **interne Irritation bestehender Gesellschaftssysteme** (Stäheli) oder gar selbst als **autonomes Funktionssystem** (Huck/Zorn, Helms) zu beschreiben wäre.“⁷⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass dieses „Bild von ‚gegenwärtigen Strömungen‘ für diese Bestandsaufnahme besonders angemessen [ist], da es keinen wirklichen Hauptstrom (Mainstream) mehr zu identifizieren gibt, sondern einige sehr starke Strömungen, von denen keine die Diskursmacht komplett für sich beanspruchen kann.“⁷⁷

Spätestens durch Leslie A. Fiedlers Forderung der Grenzüberschreitung zwischen hoher und niederer Kultur 1968 und der Poetik von Brinkmann, zeichnet sich ein Popdiskurs in Deutschland ab. Wendet sich Brinkmann, der als *der* Verfechter von Fiedlers Thesen galt, zwar in den 1970er Jahren davon ab, ist es im nächsten Jahrzehnt der Musikjournalismus, der die Diskussion um Pop und seine Theorie (oftmals im Zusammenhang mit der Debatte um die Postmoderne) voranbringen sollte.

So lässt sich noch einmal, bevor es um die Popliteratur geht, die letzten Kapitel zusammenfassend sagen:

„Wie man sich leicht vorstellen kann, hat sich die Pop-Faszination ursprünglich nicht an Büchern und Theaterstücken entzündet. Ein Verständnis für Popliteratur – sowohl ihrer geschichtlichen Lage als auch der Texte selbst – fällt ohne Kenntnisse der größeren Pop-Historie schwer. Neben der Popmusik

⁷⁵ Heidingsfelder, Markus: Sub-Pop – oder: Von unten herab. Seite 2.

⁷⁶ Jacke / Ruchatz / Zierold: Einleitung – Pop, Populäres, Theorien. In: Jacke / Ruchatz / Zierold (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkultargesellschaft. LIT Verlag: Berlin. 2011. S. 7 – 16. Hier S. 10. Hervorhebung durch die Verfasserin.

⁷⁷ Goer / Greif / Jacke: Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft. S. 219.

und ihren Szenen ist es zuerst die Pop-Art, bereits ab Mitte der 1960er Jahre auch der Popjournalismus und die Poptheorie, die jeweils für das Selbstverständnis und die Arbeit der Popliteraten und ihrer Lektoren wichtig sind. Gleiches gilt selbstverständlich auch für den Rezeptionshorizont ihrer Veröffentlichungen.“⁷⁸

3.1. Poptheorie – eine Annäherung

Wer sich mit Pop auseinandersetzen will, muss also seinen Kontext verstehen. Dazu gehören nicht nur kulturelle Ausprägungen in verschiedenen Künsten, sondern auch seine Theorie. Ziel dieses Kapitels ist es nicht, eine allumfassende Dach-Theorie zu erstellen (was nach Meinung der Autorin in Zuge der Interdisziplinarität nicht möglich wäre) bzw. eine Bestandsaufnahme aller gängigen Ansätze und Theorien zu machen. Vielmehr werden die prägendsten in den Fokus genommen, um neue mögliche produktive Debatten aufzuzeigen und neue Entwürfe entstehen zu lassen. Schließlich ist noch nicht einmal geklärt, „ob es sich bei der Popforschung um eine eigenständige Disziplin, um den Forschungszweig einer noch zu bestimmenden Disziplin oder ein im universitären Betrieb noch zu etablierendes Untersuchungsfeld handelt.“⁷⁹

Unumstritten ist die Nähe der Poptheorie zur medienkulturwissenschaftlichen Forschung, vor allem wenn „sich Gesellschaft gegenwärtig als Mediengesellschaft definiert“; so kann sich dann Popkultur „beispielsweise als zuverlässiger Seismograf für Veränderungsprozesse erweisen, die mit zeitlicher Verzögerung auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen Relevanz erhalten.“⁸⁰

„Die Populärkultur hat sich lange Zeit über ihre ausdrückliche Distanz zum akademischen Diskurs konstituiert und dabei stets darauf beharrt, Selbstbeschreibungen und -reflexionen im eigenen Register des Populären vorzunehmen.“⁸¹

Einen guten ersten Überblick geben Jacke/Ruchatz/Zierold in ihrem Sammelband, in dem sie verschiedene Ausgangspunkte und Meinungen präsentieren. Besonders hervorzuheben ist darin der Ansatz von Bartz, die ihren Theorieansatz aus der Sicht der Medienwissenschaft begründet. Für Bartz gilt dies als naheliegend, da Popkultur immer auch eine Geschichte der (Massen-) Medien bzw. an ihre Distributionsformen gebunden ist⁸². Sie verortet hier die gleiche Hürde, die auch die Medientheorie im Laufe der Zeit überwinden musste, und zwar, dass anfänglich im akademischen, vor allem

⁷⁸ Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. S. 1 – 2.

⁷⁹ Bartz, Christina: Aus der Sicht der Medienwissenschaft. In: Jacke / Ruchatz / Zierold (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft. LIT Verlag: Berlin, 2011. S. 18 – 30. Hier S. 18.

⁸⁰ Jacke / Ruchatz / Zierold: Einleitung – Pop, Populäres, Theorien. S. 8.

⁸¹ Ebd.: S. 9.

⁸² Vgl.: Bartz, Christina: Aus der Sicht der Medienwissenschaft. S. 19.

geisteswissenschaftlichen Rahmen, die Auseinandersetzung und Betrachtung (in diesem Falle von Medien) als „ästhetisch problematisch und ideologisch verwerflich“⁸³ galt. Durch die Erweiterung des Untersuchungsfeldes der Medienwissenschaft habe sich auch zunehmend eine einheitliche Definition verloren – und genau hier zieht Bartz eine Parallele zur Popkultur: „Für beide ist eine konsensuell tragfähige Definition nicht zu gewinnen und damit einhergehend auch keine Theorie, die das Feld des Populären bzw. der Medien abschließend und umfassend reflektiert.“⁸⁴ So sieht Bartz den Rahmen für eine Popforschung in der Medienkulturwissenschaft gegeben, die sich einst aus der Literaturwissenschaft hervortat. Der Meinung, dass Pop per se keine eigenständige Theorie brauche, schließt sich auch Jens Ruchatz an. Im Gegensatz dazu fordert mit Thomas Hecken wiederum einer der wohl bekanntesten Pop-Forscher eine eigenständige Theorie, die wiederum Marcus Kleiner bereits durch Autoren wie Diedrich Diederichsen im deutschsprachigen Popjournalismus begründet sieht. Diese Entwicklung soll im nächsten Abschnitt behandelt werden, doch zunächst werden drei der wichtigsten Texte im Rahmen der deutschen Poptheorie vorgestellt. Durch ihre kurze Skizzierung soll ein besseres Verständnis der Forschungsansätze ermöglicht werden.

Die beiden Hauptströmungen bilden die Kritische Theorie und die Cultural Studies:

„Kulturkritiker der Frankfurter Schule (Kritische Theorie), welche die P. erstmals als Studienobjekt wahrnehmen, reduzieren diese auf ihren Unterhaltungswert (Unterhaltungsindustrie) und sehen die Rezipienten als gleichgeschaltete, passive Massenkultur (Kulturindustrie). Diesem elitären Kulturverständnis stellen die britischen Cultural Studies in der Folge von R. Hoggart, R. Williams und St. Hall seit den 1950er Jahren einen positiven Begriff der P. gegenüber. Mit den Mitteln eines ideologiekritischen close reading und der Ethnographie werden TV-Serien, Werbung, Sport, Filme, Rock- und Popmusik und deren jeweilige Rezeption sowie das Internet und symbolische Praktiken der Jugendkultur analysiert. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht dabei die bedeutungsproduzierende Aktivität der Rezipienten, die von der Kulturindustrie produzierte und distribuierte Waren als identitäts- bzw. gemeinschaftsstiftende Ressourcen nutzen und die P. so in die soziale Zirkulation von Bedeutungen und Vergnügen integrieren.“⁸⁵

Als die beiden Hauptströmungen können laut Christoph Gurk in seinem Essay *Wem gehört die Popmusik* die Ansätze von Adorno/Horkheimer und Walter Benjamin festgelegt werden. Nach dem Ansatz von ersteren können „Produkte der Kulturindustrie schon deshalb kein Medium der Befreiung sein, weil sich in ihnen der Kapitalismus sein kulturelles Ebenbild schafft: Begriff und Welt fallen in der Serienproduktion von ‚Kultur‘, die diesen Namen streng genommen nicht mehr verdient, unter dem Äquivalent

⁸³ Vgl.: Ebd.: S. 19.

⁸⁴ Vgl.: Bartz, Christina: Aus der Sicht der Medienwissenschaft. S. 21.

⁸⁵ Burdorf / Fasbender / Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. J.B. Metzler: Stuttgart. 2007. S. 599.

des Geldes zusammen.“⁸⁶ Dazu im Gegensatz findet sich die Meinung Benjamins, dass „erst die massenhafte Verfügbarkeit von Kulturwaren die Voraussetzungen für zerstreute, demokratische Rezeptionsweisen“⁸⁷ schaffe und somit „kraft ihrer eigenen Logik antagonistisch Wertesphären generiert, die unter bestimmten Bedingungen in einem Kampf um kulturelle Hegemonie eintreten können.“⁸⁸ Die Ansätze von Adorno/Horkheimer und Benjamin (dieser vor allem in Bezug auf die subversive Deutung von Pop) sollten lange Zeit das Fundament der Poptheorie-Forschung bilden. Im Rahmen dieser Arbeit sind es vor allem die Ansätze der Kulturindustrie-These und der Cultural Studies, die von großer Bedeutung sind. Daher sollen diese beiden Ansätze nun kurz vorgestellt werden, um die Herleitung der beiden Pop-Auslegungen (als Massenkultur und als Subversion) nachvollziehen zu können:

3.1.1. Adorno und die Kulturindustrie

„Leichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten.“⁸⁹

Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich, eine solch komplexe Theorie wie jene von der Kulturindustrie nach Adorno und Horkheimer (als eine der wichtigsten Ausprägungen der Kritischen Theorie) in wenigen Aussagen zusammenzufassen, beziehungsweise all ihre verschiedenen Auslegungen anzuführen. Im Zusammenhang mit der Poptheorie gilt sie oftmals als kulturpessimistisch und konservativ, sowie unterkomplex bei der Wahrnehmung von Popphänomenen.

Zwar erscheint die Dialektik der Aufklärung bereits Ende der Fünfziger Jahre, doch in Bezug auf die Pop-Diskussion sollte das Werk von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer erst Jahre nach seiner Neuauflage 1969 in das Zentrum der Diskussionen rücken:

„So beginnt eine aktualisierende Rezeption der Kulturindustrie-Analyse erst in den siebziger Jahren, bestimmt schließlich erst die Independent- und Subkultur-Debatten in den Neunzigern.

⁸⁶ Gurk, Christoph: Wem gehört die Popmusik / Postmoderne? Die Kulturindustrie unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie. In: Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin 1996. S. 20 – 40. Hier S. 22.

⁸⁷ Ebd.: S. 22.

⁸⁸ Gurk, Christoph: Wem gehört die Popmusik / Postmoderne? Die Kulturindustrie unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie. S. 23.

⁸⁹ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1996. S. 143.

„Pop‘ und ‚Kulturindustrie‘ gelten dann schon längst als synonyme Schlagworte, mit dem einzigen Unterschied, dass mit ‚Pop‘ positiv benannt wird, was ‚Kulturindustrie‘ negativ darstellt.“⁹⁰

In der heutigen Diskussion wird von dieser (vor allem in den 1990er Jahren gängigen) synonymen Gebrauchsweise wieder abgesehen. Es ist vor allem das Bild der Gesellschaft, welches darin gezeichnet wurde, das in den Fokus gerückt ist.

„In der Subtilität ihrer Begriffsbildung war die Dialektik der Aufklärung der bis heute unerreichte Versuch, die Sphären der Ökonomie und Kultur aufeinander abzubilden; nur sahen sich die meisten Adepten von Horkheimers und Adornos Skeptizismus fortan dazu berechtigt, den Bereich der ‚Populärkultur‘ zu ignorieren; oder sie erstellten Analysen der Unterhaltungsindustrie, die immer wieder neu bewiesen, was stillschweigend vorausgesetzt worden war: daß [sic!] kommerzielle Kultur nichts anderes sein kann als Subjekt und Objekt eines Verdinglichungsprozesses.“⁹¹

Da das Kapitel der Kulturindustrie aus der *Dialektik der Aufklärung* oftmals als die Theoriegrundlage gegen die Unterhaltungs- und Kulturindustrie sowie gegen die Kommerzialisierung von Kunst gelesen wird, fallen Zitate daraus noch heute in der Auseinandersetzung mit Popliteratur und Popmusik, obgleich es ihren Ursprung in der Kritik an der damaligen Film- und Medienindustrie Amerikas hat (in Bezug auf den Film beispielsweise vor allem auf das Hollywood-Kino).

Hier sollen nun Aspekte angeführt werden, die in der späteren Auseinandersetzung mit Ja, Panik relevant sein werden. So unterschiedlich die Interpretationsansätze sein mögen, so gilt als eine der Kernaussagen, dass Kultur zur Ware geworden ist. Durch ihre serielle Produktion definiere sie sich in ihrem Wert nur mehr durch den Tauschwert und wurde auswechselbar:

„Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen. (...) Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch (...).“⁹²

„Alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist.“⁹³

Der Mensch wird von Horkheimer/Adorno als Subjekt wahrgenommen, als passiver Konsument („der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor“⁹⁴), der keine eigenen Entscheidungen im System treffen kann, es gibt nur scheinbare Wahlmöglichkeiten:

⁹⁰ Behrens, Roger: Traditionelle und kritische Poptheorie. Anmerkungen zur fröhlichsten Wissenschaft, heute. S. 18.

⁹¹ Gurk, Christoph: Weg hört die Popmusik / Postmoderne? Die Kulturindustrie unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie S. 22.

⁹² Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main. 2017. S.128.

⁹³ Ebd.: S.167.

⁹⁴ Ebd.: S.145.

„Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht.“⁹⁵

„Entscheidend heute ist (...) die im System liegende Notwendigkeit, den Konsumenten nicht auszulassen, ihm keinen Augenblick die Ahnung von der Möglichkeit des Widerstandes zu geben. Das Prinzip gebietet, ihm zwar alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß [sic!] er in ihnen selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt.“⁹⁶

Kulturindustrie funktioniert als ein totalitäres System („sie besteht in Wiederholung“⁹⁷), Neuerungen werden ihr einverleibt, es erfolgt ein „Ausschluß [sic!] des Neuen“⁹⁸, Innovation kann nur als Variation auftreten:

„Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert. Einmal in seiner Differenz von der Kulturindustrie registriert, gehört es schon dazu (...).“⁹⁹

In der Pop-Diskussion steht die Kulturindustrie-These oftmals in der Kritik. Diese soll in einer Diskussion auch immer geleistet werden können, doch darf natürlich nie auf den historischen und hier vor allem politischen Kontext vergessen werden. Dass Horkheimer/Adorno und weitere Vertreter der ersten Generation an kritischen Theoretikern durch das Aufkommen der Massenmedienindustrie im 20. Jahrhundert stark beeinflusst waren und davor ihren Einsatz in der Propaganda-Maschinerie im Nationalsozialismus miterlebten, darf nie außer Acht gelassen werden. Hinzu kommt, dass es den beiden Autoren

„eben nicht um die kollektive Verdammung von als schlecht erkannten kulturellen Einzelphänomenen wie Jazz, Kino oder Kriminalroman etc. geht. (...) Die Frage besteht nicht darin zu bewerten, ob bestimmte Kulturgüter rein ästhetisch betrachtet gefallen oder nicht, sondern (viel umfassender gedacht) geht es um die Struktur der Gesellschaft, die diese Kulturgüter hervorbringt.“¹⁰⁰

Konträr zu der Theorie nach Adorno steht die Konzeption der Cultural Studies: „Dass Konsum innerhalb der populären Kultur nicht zwangsläufig und ausschließlich durch Passivität, Manipulation unter Betrug am rezipierenden Subjekt gekennzeichnet ist, sondern ebenso Handlungsspielräume eröffnen kann, indem er zugleich Potential für Widerstand, Aktivität, Kreativität, Lust und Freude in sich birgt, haben die Arbeiten von Michel de Certeau, John Fiske u.a. gezeigt.“¹⁰¹ Sie bilden eine Art Gegenstück zur

⁹⁵ Ebd.: S.148.

⁹⁶ Ebd.: S.150.

⁹⁷ Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. S.144.

⁹⁸ Ebd.: S.142.

⁹⁹ Ebd.: S.140.

¹⁰⁰ Fritz, Martin: ‚Ist doch nur Pop.‘ Bestimmung des Verfahrens ‚Pop‘ bzw. ‚Popliteratur‘ mit einer exemplarischen Analyse von Thomas Meineckes ‚Tomboy‘. Diplomarbeit. Universität Innsbruck. 2008. S. 27.

¹⁰¹ Fuhr, Michael: Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung. Transcript Verlag: Bielefeld. 2007. S. 97.

Kritischen Theorie in der Popdiskussionen; daher soll im nächsten Unterkapitel eine kurze Zusammenfassung erfolgen.

3.1.2. Cultural Studies

Viele jüngere Forschungsansätze wurzeln in den Ergebnissen der Cultural Studies, die auf dem Gebiet der Pop-Forschung viel geleistet haben. Vor allem mit Blick auf die Literaturwissenschaft und ihrer analytischen Ansätze kam es zu größeren Umbrüchen:

„Nachdem in der Nachkriegszeit vorherrschend werkimmanente Literaturanalyse betrieben wurde, die politische und soziale Aspekte außer Acht ließ, gelangten zu dieser Zeit soziologische Fragestellungen in den Vordergrund; man interessierte sich neu für die Produktions- und Rezeptionsprozesse und für die gesellschaftliche Funktion von Literatur.“¹⁰²

Eine ihrer wichtigsten Errungenschaften war, dass sie sehr interdisziplinär angelegt sind und mit einem sehr weit gefassten Kulturbegriff operieren. So können Popmusik, Design oder soziale Praktiken als kultureller Begriff aufgefasst werden. Im Anschluss daran lässt sich

unter anderem bei John Fiske, einem der wichtigsten Vertreter dieses Theoriezweiges, lesen, dass zwar Popkultur immer im Zusammenhang (man denke an Adorno) mit der Massenindustrie steht, doch entscheidet stets der Konsument selbst, was er als Kultur definiert; Fiske hält in diesem Rahmen für die Popkultur fest:

„On the one hand it is industrialized – its commodities produced and distributed by a profit-motivated industry that follows only its own economic interests. But on the other hand, it is of the people, and the people's are not those of the industry – it is evidenced by the number of films, records, and other products (...) that the people make into expensive failures. To be made into popular culture, a commodity must also bear the interest of the people. Popular culture is not consumption, it is culture – the active process of generating and circulating meanings and pleasures within a social system: culture, however industrialized, can never be adequately described in terms of buying and selling commodities.“¹⁰³

Fiskes Ansatz orientiert sich nicht nur eng an den Cultural Studies, sondern auch an einer Semiotik wie bei Roland Barthes. Seine kritische Analyse von popkulturellen Texten zeichnet sich ihm zufolge

„durch ihre ‚Produzierbarkeit‘ aus. Damit greift Fiske ein Konzept von Roland Barthes auf, der in Bezug auf hauptsächlich literarische Texte zwischen der ‚Lesbarkeit‘ von leicht zugänglichen, anspruchslosen Texten und der ‚Schreibbarkeit‘ schwer verständlicher, voraussetzungsvoller, avantgardistischer Texte unterscheidet. ‚Produzierbarkeit‘ bedeutet hier mit Fiske die Gleichzeitigkeit von Klarheit (und somit eingeschränktem Spielraum) des lesbaren Texts und von Offenheit (und somit erweitertem Spielraum) des schreibbaren Texts. Populärkulturelle Texte sind mit Hilfe des Lesenden von diesen klaren Einteilungen befreit. Sie können polysem, offen und

¹⁰² Caduff / Fink / Keller. Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. S. 14.

¹⁰³ Fiske, John: Understanding Popular Culture. Routledge: London. 1989. S. 23.

vielfältig gelesen und angeeignet werden, sind somit in intertextuelle Bezüge verwoben und damit letztlich auch in das gesellschaftliche Aushandeln von Bedeutungen.“¹⁰⁴

Angesiedelt im „Spannungsfeld von Kulturwissenschaft und kritischer Sozialforschung“¹⁰⁵, bildeten sich die Cultural Studies und die Popular Cultural Studies ab den 1950er Jahren im Zusammenhang mit der Beobachtung von Jugendkulturen heraus. Sie definieren „Kultur als eine Zirkulation von Bedeutungen“, die „nur in ihren sozialen und ökonomischen Kontexten von Macht und Politik angemessen analysiert werden kann.“¹⁰⁶ Dies erklärt auch, warum die Datierung ihrer Entstehung in den 1950ern angesetzt wird; es sei hier nochmal auf die gesellschaftlichen Veränderungen der Jugend zu dieser Zeit verwiesen. Die Cultural Studies brechen „‘die Kultur‘ in eine Vielfalt von – zumindest in der Betrachtung – gleichberechtigten Spezialkulturen, kulturellen Praktiken, Stile oder Szenen auf.“¹⁰⁷ Am Rande sei hier erwähnt, dass bereits Anfang des 20. Jahrhunderts „frühere Anregungen zu einem derartigen Modell nicht unterschlagen werden“ dürfen, man denke „beispielsweise an Walter Benjamins medienreflexive Schriften aus den 1930er Jahren wie *Der Autor als Produzent* und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.“¹⁰⁸

Die zweite wichtige Erneuerung bildete die Einbeziehung der Jugend (bzw. der Jugendsubkulturen) in die Untersuchung der Cultural Studies. Erinnert sei hier an die Herausbildung der Jugend als eigene Zielgruppe ab den 1950ern durch die Etablierung der Popmusik in den Charts. Oder anders formuliert suche man in den Cultural Studies den Zugang darüber,

„daß [sic!] man untersuchte, wie Jugendkulturen sozial und semiotisch situiert sind. Als zentral betrachtete man die Opposition zwischen einer dominanten Kultur und sub- bzw. gegenkulturellen Praktiken. Jugendkulturen, so der Entwurf, seien als soziale Widerstandformen zu begreifen, als aktive wie passive Kampfansagen an die jeweils vorherrschende kulturelle Norm. Die Kampfmedien – so die zweite große These – bestünden aus den symbolischen Instrumenten von ‚Stil‘ oder ‚Stil-Ritualen‘. (...) All diese akribischen Feldforschungen orientierten sich an einer geradezu essentiellen Kategorie von Jugend, die sozial in zwei Richtungen abgegrenzt wurde. Zum einen standen Jugendkulturen generationsspezifisch der Kultur ihrer Eltern gegenüber, die damals fast immer zu den kulturellen Formen der Arbeiterklasse gehörte. Zum anderen befanden sich Arbeiter-Jugendliche und ihre Eltern gemeinsam in Opposition zur dominanten Kultur der Mittelklasse.“¹⁰⁹

¹⁰⁴ Jacke, Christoph: Einleitung zu John Fiske. Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: Goer / Greif / Jacke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. Reclam Verlag: Stuttgart. 2013. S. 166 – 167. Hier S. 167.

¹⁰⁵ Kimminich, Eva: Kultur(Schutt)Recycling: Vin Kids und Barbaren, Jesuslatschen und Dreadlocks. Jugend im Spannungsfeld von Konzepten und Kulturprogrammen. In: Jacke / Kimminich / Schmidt (Hrsg.): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. S. 34 – 69. Hier S. 40.

¹⁰⁶ Ebd.: S. 40.

¹⁰⁷ Ebd.: S. 40.

¹⁰⁸ Liebsch, Dimitri: Probleme (mit) der Populärkultur. S. 208.

¹⁰⁹ Höller, Christian: Widerstandsrituale und Pop-Plateaus. Birmingham School, Deleuze / Guattari und Popkultur heute. In: Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Edition ID-Archiv: Berlin. 1996. S. 55 – 71. Hier S. 58.

Es waren also die Cultural Studies, die sich erstmals wissenschaftlich mit der Jugend auseinandersetzten. Zusammengefasst lassen sich die wichtigsten Punkte wie folgt verstehen:

„In gewissem Sinne kann man argumentieren, dass die ‚klassischen‘ Jugendstudien der Cultural Studies vor allem zwei Aspekte ins Zentrum der Betrachtung rücken: Erstens wurde in den Arbeiten die Re-Artikulation bestehender kultureller Zusammenhänge betont, zweitens ging es darum, Möglichkeiten und Grenzen des ‚Widerstands‘, ‚Eigensinns‘ und der ‚Produktivität‘ von Jugend(sub)kulturen herauszuarbeiten, um aufzuzeigen, inwieweit diese jenseits bestehender Machtverhältnisse Freiräume bieten können (oder eben auch nicht).“¹¹⁰

Die Cultural Studies sind somit jene Forschungsrichtung, die „die erste großangelegte akademische Bearbeitung von Pop als Studium einer materiellen, im Populären (im Gegensatz zum Elitären) verankerten Kultur [leisteten].“¹¹¹ In Anbetracht der vergangenen 60 Jahre sei hier aber erwähnt, dass sich die dort entstandene Diskussion um eine Subkulturtheorie natürlich heute nicht mehr so gestaltet, wie zu ihren Anfängen. Höller verweist auf diesen Umstand, wenn er festhält:

„Die Birminghamer Subkulturtheorie legte in ihrem Fokus auf jugendliche Widerstandsrituale ihr Hauptaugenmerk auf Abgrenzung. Ein solches Beharren auf Differenz – sei es stilistisch oder identitätspolitisch – kann aber heute nicht mehr als besonders produktiv gelten. Im Gegenteil. (...) Tatsächlich sind Differenz, Anderssein, Marginalität zu wichtigen Wirtschafts- und Marketingkonzepten geworden.“¹¹²

Im weiteren Sinne als eine Art Weiterentwicklung bzw. Modifikation des Pop-Begriffs nach den Cultural Studies, können Ansätze aus Konstruktivismen oder Systemtheorien gesehen werden: „Pop wird hier entweder als eigener, abgrenzbarer gesellschaftlicher Teilbereich mit eigenen Regeln aufgefasst (Dietrich Helms, Urs Stäheli) oder aber als alle Bereiche durchziehendes, quer gelagertes (Übungs-)Feld (Katrín Keller, Marcus S. Kleiner, Christoph Jacke).“¹¹³ Diese Liste kann mit Fortsetzungen aus dem Bereich der Semiotiken, Strukturalismen und Poststrukturalismen (Deleuze/Guattari) beliebig erweitert werden¹¹⁴. Da Popkulturforschung ein noch nicht in seiner Theorie festgelegtes Wissenschaftsgebiet bildet, ist es nach wie vor von ständigen Umbrüchen und Weiterentwicklungen betroffen.

¹¹⁰ Hepp, Andreas: Deterritoriale Vergemeinschaftungsnetzwerke: Jugendkulturforschung und Globalisierung der Medienkommunikation. S.127.

¹¹¹ Höller, Christian: Widerstandsrituale und Pop-Plateaus. Birmingham School, Deleuze / Guattari und Popkultur heute. S. 58.

¹¹² Ebd.: S. 69.

¹¹³ Goer / Greif / Jacke: Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft. S. 217.

¹¹⁴ Vgl.: Goer / Greif / Jacke: Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft. S. 217.

3.1.3. Close the Gap, Cross the Border

So heißt der programmatische Titel eines Vortrages, den Leslie A. Fiedler 1968 auf einem Symposium zum Thema ‚Für und wider die zeitgenössische Literatur in Europa und Amerika‘ gehalten hat. Es folgten Veröffentlichungen in der Zeitschrift Christ und Welt sowie ein Druck unter dem Titel *Cross the Border – Close the gap* im amerikanischen Playboy. Es ist ein Titel, der ab dem Erscheinungszeitpunkt für die nächsten Jahre zu einer Parole in der dichotomischen Auseinandersetzung in der Literaturdebatte werden sollte. Wie es der Name bereits vermuten lässt, forderte Fiedler eine Überschreitung von Grenzen (im Zusammenhang mit der Postmoderne): Neben einer Grenzüberschreitung zwischen Literatur und Kritik, Künstler und Publikum (und anderen, jedoch hier nicht vorrangig zu diskutierenden) ist es vor allem jene zwischen hoher und niederer Kultur, die im Kontext der Popliteratur von großem Belang ist. Indem er in seinem Vortrag das Ende der literarischen Moderne und die Geburtsstunde der Postmoderne ausrief, postulierte Fiedler gleichzeitig auch das Ende von literarischen Größen wie Proust, Joyce und Mann. Von Bedeutung für diese Arbeit ist dieser Schlüsseltext auch in jener Hinsicht, dass darin die Funktion der populären Kultur per se diskutiert wird. Fiedler spricht sich für eine Zerschlagung der dichotomischen Einteilung der Literatur aus, denn die „Vorstellung von einer Kunst für die ‚Gebildeten‘ und einer Subkunst für die ‚Ungebildeten‘ bezeugt den letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, die nur einer Klassengesellschaft zustünde.“¹¹⁵ Neben der Einführung des Begriffs der Popliteratur in die deutsche Literaturdebatte setzt sich Fiedler auch mit dem Einfluss bzw. Zusammenhang der Postmoderne auseinander. Gleich wie auch der Medientheoretiker Marshall McLuhan, der im Gegensatz zur Massentheorie von Adorno die neuen Medien positiv besetzte, da diese für

„den Menschen die Chance [boten], die Geborgenheit des ‚global village‘ zu erlangen und sich wieder als eine Menschheit zu begreifen. Die neuen Medien seien somit Erweiterungen des menschlichen Nervensystems. In diesem Sinne ist auch sein berühmter Satz ‚the medium is the message‘ zu begreifen. Damit legitimierte er jedoch nicht nur indirekt sämtliche Inhalte der Medien, sondern machte sich auch blind gegenüber den kulturimperialistischen Tendenzen der großen amerikanischen Medienkonzerne.“¹¹⁶

In Abgrenzung zu McLuhan vertrat Fiedler auch die Meinung, dass ein neues Medium nicht automatisch ein altes verdränge, sondern dass sich – er nennt als Beispiel den Roman als Buchform – die Form radikal ändern müsse, genauer gesagt soll der „Neue

¹¹⁵ Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenzen, schließt den Graben! In: Goer / Greif / Jacke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. Reclam Verlag: Stuttgart. 2013. S. 79 – 102. Hier S. 92.

¹¹⁶ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 22.

Roman anti-künstlerisch und anti-seriös“¹¹⁷sein. Zukunftsweisend seien Pop-Genres wie „Western, Sciencefiction und Pornographie“; die Werke von Vertretern der Beat-Literatur wie Ginsberg und Burroughs sah er als die Zukunft der Literatur an. Durch den Pop-Roman sei es möglich, „die Kluft zwischen Elite- und Massenkultur“ zu überwinden, genauer gesagt durch eine Übernahme von Pop-Formen („als politischer und ästhetischer Akt zugleich“¹¹⁸).

Doch die von Fiedler ausgelöste Diskussion stieß in Deutschland auf eine andere Realität im Literaturbereich als in den Vereinigten Staaten, die somit auch zu einer anderen Begriffs-Auseinandersetzung führte. Fiedler wurde zwar zum „einflussreichsten Theoretiker seiner Zeit von Popliteratur und Postmoderne in Deutschland“, die „dazugehörige Kunst und Kultur existierte hier allerdings nur in Ansätzen – bezogen auf Deutschland waren Fiedlers Thesen also mehr Forderungen und Projektionen als Beschreibungen der Realität.“¹¹⁹ Denn zu dieser Zeit beschäftigte sich die deutsche Literaturdebatte weniger mit der Frage nach Postmodernismus als mit jener, wie nach dem Zivilisationsbruch Holocaust überhaupt noch Literatur geschrieben werden könnte. Nicht zuletzt Adorno widmete sich in der Nachkriegszeit stark dieser Frage: „In der ‚Dialektik der Aufklärung‘ (1947, mit Max Horkheimer) schrieb er der Kulturindustrie, und damit gerade der populären Kultur, eine Mitschuld am Nationalsozialismus zu, da sie die Menschen konformistisch und irrational gemacht habe.“¹²⁰

3.1.4. Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, empathisch

Diedrich Diederichsen zählt zu den bekanntesten Poptheoretikern im deutschsprachigen Raum, die sich aus dem Musikjournalismus herausgebildet haben. Diederichsen studierte unter anderem Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Linguistik und Philosophie in Hamburg, bevor er Mitte der 1980er Jahre Mitherausgeber und Chefredakteur der die deutschsprachige Poptheorie stark prägende Musik- und Popkulturzeitschrift *Spex* wurde. Ebenso schrieb er für die Musikzeitschrift *Sounds*, ist Gastprofessor und Gastdozent an verschiedenen Universitäten und seit 2006 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien als Professor für Theorie, Praxis und Vermittlung von Gegenwartskunst tätig. In

¹¹⁷ Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenzen, schließt den Graben! S. 84.

¹¹⁸ Ebd.: S. 90.

¹¹⁹ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 23 – 24.

¹²⁰ Vgl.: Ebd.: S. 30.

seiner Rolle als Theoretiker setzt sich Diederichsen seit den 1970er Jahren mit Pop und dessen Einfluss auf Musik, Kunst, Politik und Gesellschaft auseinander und zählt zu den deutschen Pop-Pionieren, nicht zuletzt durch seine Einbindung der französischen Postmoderne bzw. ihre Rezeption in seine theoretischen Pop-Texte¹²¹.

Der Poptheorie wendet er sich vermehrt seit den 1980er Jahren zu; in einer Zeit, in der sich in Deutschland im *Spex*-Umfeld ein feuilletonistischer Kreis aus Journalisten, Musikern und vorrangig szenezugehörigen Künstlern bildete, der sich mit Pop auf künstlerischer wie reflexiver und theoretischer Ebene auseinandersetzte. Diskutiert wurde vor allem über mögliche Definitionen und subversives Potential. Obgleich keine wissenschaftlich-theoretische Grundlage je komplett ausgearbeitet wurde, lässt sich hier ein Grundstein der deutschen Poptheoriebildung ausmachen (wie sich die Diskussion im Musikjournalismus im Detail entfaltete, ist dem hier anschließenden Kapitel Musikjournalismus zu entnehmen).

In seinem Essay *Pop – deskriptiv, normativ, empathisch* entwirft Diederichsen das kulturelle Phänomen Pop als ein systematisch-historisches Konzept, dessen Entstehung er auf die Mitte der 1950er Jahre im anglo-amerikanischen Raum datiert und zwar nicht nur auf eine Form von Kultur beschränkt, sondern die bildende Kunst, Literatur und auch die Musik umfassend. Diederichsen ist weniger an der Aufzählung einzelner Popphänomene interessiert, als an der Erstellung eines eigenen Pop-Begriffs, der nicht an eine spezielle Kunstform gebunden ist. So gelangt er zu seiner viel diskutierten deskriptiven Definition von Pop, die er gleichfalls als Bedingungen für das Phänomen sieht:

1. „Pop ist immer Transformation, im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich neu gestalten und bis dahin fixe Grenzen überschreiten: Klassengrenzen, ethnische Grenzen oder kulturelle Grenzen.
2. Pop hat eine positive Beziehung zur wahrnehmbaren Seite der sie umgebenden Welt, ihren Tönen und Bildern. (...) Die Revolte ergibt sich aus einem großen Ja (zu Leben, Welt, Moderner Welt), nicht aus einem Nein und einem großen Ja zur Utopie.
3. Pop tritt als Geheimcode auf, der aber gleichzeitig für alle zugänglich ist.“¹²²

Als Beispiel für den ersten Punkt (der Transformation) nennt Diederichsen Elvis, „wenn er schwarze Arbeitsmigranten- und Bauern-Musik für weiße Stadtjugendliche aufbereitet“ ¹²³ . Dieses Transformieren (mit oder ohne subversiver Kraft) von

¹²¹ Zu nennen sind hier vor allem Deleuze / Guattari, Baudrillard oder auch Bourdieus.

¹²² Diederichsen, Diederich: Pop – deskriptiv, normativ, empathisch. In: Hartges / Lüdke / Schmidt: Pop. Technik. Poesie. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg. 1996. S. 38 – 40.

¹²³ Ebd.: S. 38.

vorgefundenen Materialien bzw. deren Neucodierung lässt eine Bezugnahme auf Boris Groys zu:

„Das Neue ist nur dann neu, wenn es nicht einfach nur für irgendein bestimmtes individuelles Bewußtsein [sic!] neu ist, sondern wenn es in Bezug auf die kulturellen Archive neu ist.“¹²⁴

Wichtig ist hier anzufügen, dass Diederichsen unter Pop, gleich ob deskriptiv oder normativ, nur jenen in einem empathischen Sinne meint: „(...) als große Chance, Katastrophe, Ausnahmesituation, Epiphanie etc., nicht nur als soziologische Selbstverständlichkeit.“¹²⁵ Aus dieser Definition heraus leitet Diederichsen drei darauffolgende Phasen normativen Pops ab, die er jedoch nur auf Pop-Musik anwendet: In der ersten Phase, er lässt sie Anfang der 70er Jahre mit Künstlern wie Roxy Music und David Bowie beginnen, zeichne sich Pop durch Rekonstruktion sowie durch starke Affirmation aus¹²⁶. Phase Zwei, laut Diederichsen 1982 beginnend, „stand für eine Kombination des Massenwirksam-Inklusiven des alten Pop-Modells mit kritischen, auch, aber nicht nur unglamourös sozialdemokratischen Inhalten,“¹²⁷ Pop wird – hier im Speziellen in der Musik – subversiv, phasenweise politisch, zum Teil zeichnen sich auch Rückbezüge auf die eigene Popgeschichte ab. Zuletzt gefolgt von der dritten Phase, die Diederichsen zweiteilt: Zum einen in die Strömung des Brit-Pops (im Sinne eines Rückgriffs auf die nationale Popmusiktradition – man denke an das musikalische Beispiel von Oasis, die sich in ihrer Musik zitathaft an andere Größen hielten, zum Teil mit nationalistischen Tendenzen ausgestattet) zum anderen in die Strömung des ‚Easy Listennings‘, die sich durch Prinzipien wie des (musikalischen) Aufgreifens, Wiederentdeckens und Revitalisierens auszeichnet¹²⁸. In dieser letzten Phase – allerdings sei hier bedacht, dass Diederichsen dieses Essay vor knapp 20 Jahren schrieb – zeichne sich eine kritische Entwicklung des Popbegriffs ab. Er erkennt darin „nationalistische Tendenzen und eine Beliebigkeit der Referenzen, die mit einem emphatischen Popbegriff nicht mehr zu vereinbaren seien. (...) [U]nd führt später zu der Unterscheidung zwischen dem dissidenten ‚Pop I‘ der 1960er bis 1980er Jahre und dem konsuellen ‚Pop II‘ seit den

¹²⁴ Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Carl Hanser Verlag: München. 1992. S. 44.

¹²⁵ Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, empathisch. S. 40.

¹²⁶ Diederichsen verweist hier auf die Kunstfigur David Bowie, der eindeutig das Image seiner Figur Anfang der 1970er an Andy Warhol rekonstruierte

¹²⁷ Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, empathisch. S. 42.

¹²⁸ Ebd.: S. 43.

1990er Jahren.“¹²⁹ Diese strukturgeschichtliche Entwicklung des Pop-Begriffs, die in der Popforschung heute bereits als einer der gängigen Klassiker gilt, ist die Unterteilung in Pop I und Pop II – weiter gedacht auch in POP III, die hier als kurzer Exkurs Eingang finden soll:

Pop I: 1960er bis 1980er Jahre

Pop I kann als „Gegenbegriff zu einem eher etablierten Kunstbegriff“ verstanden werden, der „immer in grenzüberschreitende Bewegungen verwickelt“¹³⁰ war – im Unterschied zu POP II, der sich auf alle kulturellen Felder anwenden lässt.

Laut Diederichsen folgte die erste Form des Pops „immer einer oppositionellen Struktur, als Komplement und Konkurrenz zur defizitären Repräsentationspolitik des Parlamentarismus und alter Herrschaftskulturen“¹³¹ Also ein spezifischer Popbegriff, der als Gegenkultur (zu der elitären Hochkultur) verstanden wird. Ab den 1990er Jahren tritt eine mannigfaltige Begriffsverwendung ein, Pop wird zum „begrifflichen Passepartout einer unübersichtlichen Gesellschaft“¹³². Nach der Verschiebung von POP I zu POP II spricht Diederichsen nicht mehr von einer subversiven Gegenkultur als Pop, sondern von einer „Fülle von nebeneinander existierenden Pop-Kulturen“¹³³.

POP II: 1990er Jahre

POP II tritt als allgemein gehaltener Pop-Begriff auf, in dem es zur „Nachbarschaft von künstlerischen und politischen Strategien“ kommt; dies „ermöglicht jedoch auch im produktiven Sinne unklare Überlagerungen von künstlerischen und alltagssprachlichen Äußerungen. (...) Während Pop-Kultur I unabhängig von ihren konkreten Inhalten immer einer oppositionellen Struktur folgte“, biete POP II im Gegensatz dazu „Matrizen für alles, innerhalb und außerhalb des normalen Spektrums.“¹³⁴ Es bilde sich hier ein neues kulturelles Gebilde, eine „Fülle von nebeneinander existierenden Pop-Kulturen“, von „reaktionär bis progressiv, von sexistisch und rassistisch bis zu emanzipativ. (...)“, von der „inklusive, aber über heterogenisierende Formen ideologisch homogenisierenden

¹²⁹ Goer, Charis: Einleitung. Diedrich Diederichsen. Pop – deskriptiv, normativ, empathisch (1996). In: Goer / Greif / Jacke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. In: Reclam Verlag: Stuttgart. 2013. S. 182 – 184. Hier S. 183.

¹³⁰ Diederichsen, Diedrich: Ist was Pop? In: Goer / Greif / Jacke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. Reclam Verlag: Stuttgart. 2013. S. 244 – 258. Hier S. 247.

¹³¹ Ebd.: S. 256.

¹³² Diederichsen: Ist was Pop? S. 246.

¹³³ Ebd.: S. 253.

¹³⁴ Ebd.: S. 256.

neuen Öffentlichkeit“¹³⁵ bis zu dem *Mainstream der Minderheiten* nach Tom Holert und Mark Terkessidis (ein Reader, in dem über die Vermarktung und Kommerzialisierung des subversiven Potentials von Pop bzw. Pop als Subkultur diskutiert wurde bzw. mit der Selbstpräsentation des Mainstreams mit den Mitteln der Minderheit¹³⁶.) Allerdings sei an dieser Stelle gesagt, dass die Diskussion rund um Mainstream und Pop von Beginn an geführt wurde; Büsser zeigt dies anhand des Woodstock-Festivals auf:

„Man muß [sic!] jedoch gar nicht mal die linken Kritiker zitieren, um zu erkennen, daß [sic!] in Sachen Pop-Rebellion von Anfang an ein Grundwiderspruch auf der Hand liegt: Die sich gerne antikapitalistisch gebärdende neue Generation war selbst ein riesiger Markt – Pop ließ die Unterhaltungsindustrie boomen. Bereits am Mythos Woodstock ist etwas faul gewesen: Das Festival war nicht etwa ein Ereignis ‚von unten‘, sondern eine kommerzielle Veranstaltung, die fast ausschließlich auf Superstars setzte.“¹³⁷

Zusammenfassend ist POP II für Diederichsen der „Inbegriff der von ihm in den 1990er Jahren in Deutschland mit Skepsis beobachteten postmodernen, neoliberalen und neonationalistischen Tendenzen, die dazu führen, dass medial zur Schau gestellte kulturelle Symbole sinnentleert und nivelliert sowie ästhetische und politisch-weltanschauliche Positionen voneinander entkoppelt werden.“¹³⁸ Eine Sicht, die nicht sehr positiv anmutet, doch am Ende seines Essays ruft Diederichsen zur Mitgestaltung an einer neuen (kritischen) Popwissenschaft auf. Dass diese Periodisierung nicht als abgeschlossen betrachtet wurde, zeigt sich auch an dem Umstand, dass seit mehreren Jahren an einer Definition von POP III gearbeitet wird. Es gibt noch keine offizielle Definition, doch fand im Oktober 2014 an der Akademie der bildenden Künste Wien eine Tagung statt, in der unter anderem POP III als Akademisierung des Begriffs behandelt wurde und man der Frage nachging, inwiefern es wieder zu einer Weiterentwicklung kommen kann und ob ein Etablierungsprozess von Pop in der Forschung stattgefunden hat¹³⁹. Die Geschichte dieser Periodisierung wird also gerade fortgeführt.

Diederichsen kann somit als einer der Begründer der Poptheorie in Deutschland angesehen werden, doch darf eine gewisse theoretische Vorarbeit nicht vergessen werden:

¹³⁵ Diederichsen: *Ist was Pop?* S. 254.

¹³⁶ Vgl.: Holert, Tom / Terkessidis, Mark: Einführung in den *Mainstream der Minderheiten*. In: Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Edition ID-Archiv: Berlin. 1996. S. 5 – 19.

¹³⁷ Büsser, Martin: *Gimmie Dat Old Time Religion. Pop-Werte im Wandel*. In: Kemper / Langhoff / Sonnenschein (Hrsg.): *„alles so schön bunt hier“*. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Reclam Verlag: Stuttgart. 1999. S. 34 – 42. Hier S. 37.

¹³⁸ Goer, Charis: Einleitung: Diederich Diederichsen. *Ist was Pop?* S. 243.

¹³⁹ Vgl.: das Programm: <http://www.ifk.ac.at/index.php/kalender-detail/tagung-pop-iii-akademisierung-musealisierung-retro.html> (23.10.2018).

Diese lässt sich aus als vier konstitutiven Ansätzen bestehend zusammenfassen, die sich unter anderem bei Hecken nachlesen lassen. Jochen Zimmer mit seiner musikalischen Systemtheorie in den 70er Jahren, Dieter Baacke und seine Gedanken zum Thema Beat, Rolf Schwendter zur Subkultur und Helmut Salzingers Arbeiten im Bereich des Popjournalismus¹⁴⁰. Die vier Ansätze stimmen darin überein, dass es bis heute keine eigenständige Poptheorie gibt und dass es als kritisch erachtet werden sollte, dass wissenschaftliche Diskussionen sich derartig lange nur auf Ideen- und Systembildungen aus dem Popjournalismus begründet haben. Dies bildete auch immer den größten Kritikpunkt an dem deutschen Popdiskurs nach 1989: Zwar wurden viele Diskussionen geführt, aber es gab nie eine in sich geschlossene Theorie, man beschränkte sich stets auf eine intensive Auseinandersetzung sowie auf die Aufzählung der Behandlung von einzelnen Phänomenen.

3.2. Poptheorie und Musikjournalismus

Wer sich im deutschsprachigen Raum mit Pop und seiner Theorie auseinandersetzt, muss sich auch dem Musikjournalismus zuwenden, gilt er doch als „Mitgestalter von Kanonbildungen in der Populärkultur“¹⁴¹. Es mag verwundern, dass ein nicht geringer Teil der heutigen Poptheorieforschung im Musikjournalismus seinen Ursprung genommen hat. Hinz sieht das geschuldet „in Ermangelung einer den anglo-amerikanischen Cultural Studies vergleichbaren Tradition“¹⁴², es sei hier aber erwähnt, dass dies durchaus auch Kritiker auf den Plan ruft. Vor allem Kleiner sieht hier Potential zur Beunruhigung, schließlich würden „Journalismus und Wissenschaft auf unterschiedlichen Diskurslogiken [basieren], die nicht unmittelbar gleichgesetzt oder miteinander verbunden werden können.“¹⁴³

¹⁴⁰ Vgl.: Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. S. 39.

¹⁴¹ Schäfer, Benjamin: Popkritik und Popkanon. Möglichkeiten und Probleme der Erforschung von Musikjournalismus als kanonbildender Instanz in der Populärkultur. In: Jacke / Ruchatz / Zierold (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft. LIT Verlag: Berlin. 2011. S. 165 – 184. Hier S. 165.

¹⁴² Hinz, Ralf: Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus. In: Arnold, Heinz Ludwig / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Pop-Literatur. S. 297 – 310. Hier S. 297.

¹⁴³ Kleiner, Marcus S.: Pop-Theorie. Ein deutscher Sonderweg. In: Jacke / Ruchatz / Zierold (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft. LIT Verlag: Berlin. 2011. S. 45 – 63. Hier S. 48.

Im Folgenden soll kurz beleuchtet werden, wie sich die Anfänge des Diskurses über Poptheorie im deutschen Musik- bzw. Popjournalismus entwickelt haben. Zunächst lässt der Begriff des Popjournalismus zwei Deutungen zu, zum einen kann er implizieren, dass es sich hierbei um eine journalistische Auseinandersetzung mit Pop handelt, zum anderen kann damit eine journalistische Form per se gemeint sein. An dieser Stelle sei damit Ersteres gemeint; die Autorin versteht unter dem Begriff des Popjournalismus jene Strömungen im Journalismus, die sich mit Pop-Phänomenen, in erster Linie mit Popmusik aber vor allem auch mit dessen Theorie beschäftigt haben. Ganz im Sinne des bekannten Ausrufes *Close the gap, cross the border* sorgten Ende der sechziger Jahre Einflüsse aus der Beat-Literatur und dem New Journalism dafür, dass „im avancierten Musikjournalismus für eine Auflösung der eingespielten Unterscheidung zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten“¹⁴⁴ plädiert wurde. Gleichzeitig bzw. zusätzlich öffneten die Strömungen „Räume für ein Schreiben, das große Detailgenauigkeit mit subjektiven Assoziationen verknüpfte (...)“¹⁴⁵: Der Weg für den Popjournalismus war geebnet.

3.2.1. Die Anfänge des Popjournalismus

Essayistische Betrachtungen über Popmusiker finden sich – der Geschichte der Popmusik folgend – zunächst im US-amerikanischen und britischen Raum. Durch das Aufkommen von Rock-Bands und deren noch nie zuvor dagewesene Wahrnehmung in der Öffentlichkeit wie bei den Beatles oder den The Rolling Stones, war zunächst primär „nur in objektivierender Perspektive“ die Rede von Popmusik, man versuchte „unter Rückgriff auf sozial- und massenpsychologische Theorie-Elemente die Ursachen der mitunter gewalttätigen Begeisterung für diese Musik zu ergründen.“¹⁴⁶ Das vorrangige Besprechen der aufgeführten Musik respektive des Künstlers selbst bzw. die Analyse der musikalischen Darbietung, sollte erst zu einem späteren Zeitpunkt in den Fokus der musikjournalistischen Besprechungen geraten. Zunächst ging man in den Rezensionen verstärkt der Frage nach, wie diese ‚neuartige Rockmusik‘ auf die Jugend wirkt:

„Den politischen und intellektuellen Betrachtern der neuen Szenerie Mitte und Ende der 50er Jahre stellte sich die Lage zumeist bedrohlich dar. Auf die neue Eigenständigkeit des Teenager-

¹⁴⁴ Hinz, Ralf: Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus. S. 300.

¹⁴⁵ Hinz, Ralf: Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus S. 300.

¹⁴⁶ Ebd.: S. 298.

Geschmacks reagieren Erwachsene mit Annahmen über eine potentiell gefährliche Subkultur. Ganz überwiegend sind es Pädagogen, Soziologen und Leitartikler, die sich mit dem Phänomen beschäftigen. (...) Sowohl die Eigenständigkeit der Teenager als auch ihre Abhängigkeit von der neuen Freizeit- und Massenkommunikationsindustrie malen sie in düsteren Farben.“¹⁴⁷

In Deutschland finden sich in Zeitschriften wie der *Sounds* Ende der sechziger Jahre erste Pop-Besprechungen, die längere Zeit jedoch auf das Genre Jazz beschränkt blieben¹⁴⁸. Hinz zeichnet in seiner Abhandlung ein historisches Bild von der Lage des Popjournalismus‘ in Deutschland, die er mit Buchpublikationen von Rolf-Ulrich Kaiser und Helmut Salzinger beginnen lässt¹⁴⁹. Besonderes Augenmerk gilt Letzterem, der sich in seinem Buch *Rock Power*, erschienen 1972, auf die Kritische Theorie stützt und „im Wesentlichen Zitate von Musikern, Kritikern und Intellektuellen virtuos montiert“¹⁵⁰, wie es den intellektuell-gerichteten Musikjournalismus heute noch auszeichnet. In den Siebzigern zerfällt der Popjournalismus in eine Mischung aus gängigem Feuilleton-Stil und Gonzo-Journalismus¹⁵¹, erst ein Jahrzehnt später – mit Diedrich Diederichsen (der über die nächsten Generationen hinaus prägend sein sollte) – änderte sich dies wieder: Das Politische und Subversive, welches Popjournalismus Popmusik stets zugesprochen hat, hält wieder Einzug in die Diskussion über sie:

„Diedrich Diederichsen (...), nutzt die ihm sich bietende Chance als ‚Sounds‘-Redakteur im Jahre 1979, um in der Rede über Rock- und Popmusik einen bis dato nicht gehörten Ton anzuschlagen. Plattenkritiken verwandeln sich in Manifeste, in denen der Stellenwert einer Musik, einer Gruppe oder eines Musikers unter Rekurs auf das gesamte öffentliche Auftreten eines Acts im Mit- und Gegeneinander unterschiedlicher stilistischer Strömungen als quasi-politisches Statement behandelt und entsprechend mit der Bemühung um größtmögliche Verbindlichkeit entschieden wird. Die vorbehaltlose Identifikation mit einer hedonistischen, auf schöne Oberflächlichkeit und das Hantieren mit Zitaten angelegten Popmusik bei einem gleichzeitigen Festhalten an einer marxistischen Kritik der kapitalistischen Gesellschaft markierte eine ideologische Position, die zur radikalen Abgrenzung gegenüber den damals herrschenden Strömungen im liberalen und linken Milieu, zu Sozialdemokratie, Ökologie-Bewegung und Alternativkultur taugte.“¹⁵²

Zwar findet Hinz gegenüber Diederichsen durchaus auch kritische Worte (so skizziert er in seinem Essay über die Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus ein Bild von ihm als oftmals sehr subjektiven Journalisten), gesteht ihm aber doch zu, dass sich bei ihm eine „avantgardistische Wendung des Pop-Begriffs“ aufzeigt, im Genaueren durch die Idee,

¹⁴⁷ Hecken / Kleiner / Menke (Hrsg.): Popliteratur. Eine Einführung. S. 16.

¹⁴⁸ Vgl.: Hinz: Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus. S. 298.

¹⁴⁹ Auch Kid P zählt zu den bekanntesten und prägendsten Musikjournalisten der damaligen Zeit, sein Einfluss in Bezug auf Pop bzw. ihre Theorie und Akademisierung ist mitnichten aber mit jener von Diederichsen zu vergleichen, daher wird ihm hier kein Raum eingeräumt.

¹⁵⁰ Verwiesen sei hier auf die Zeitschrift *Spex*, die mit Ende 2018 in Druckform eingestellt wurde.

¹⁵¹ Vgl.: Hinz: Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus. S. 301.

¹⁵² Ebd.: S. 301 – 302.

„(...), dass Freude an unterschiedlichsten Stilrichtungen der Popmusik und eine nonkonformistische politische Haltung zu vereinbaren sind, prägt bei aller im Unterschied zu den achtziger Jahren mittlerweile feststellbaren Ernüchterung bis heute den avancierten Musikjournalismus.“¹⁵³

In dieser Zeit, rund um die Mitte der 1980er Jahre, bildet sich im Musikjournalismus eine neue linke Poptheorie heraus, die in ihrer Pop-Euphorie an jene der 1960er Jahre denken lässt. Es erscheinen nicht nur auf literarischer Seite wichtige Werke wie *Subito* von Rainald Goetz¹⁵⁴, auch auf theoretischer Ebene kommt es zur Veröffentlichung von Meilensteinen wie *Rhizom* von Gilles Deleuzes und Félix Guattari, „die wie Literatur gelesen, wie Popmusik aufgenommen werden und zugleich ein neues Vokabular zur Verfügung stellen (...).“¹⁵⁵

Auch das nächste Jahrzehnt zeigt sich geprägt von Popjournalisten, die „die Grenzen zwischen literarischem und journalistischem Schreiben produktiv verwischen.“¹⁵⁶ Geführt werden die pop-intellektuellen Diskussionen weiterhin in Zeitschriften wie der *Spex*, in *Tempo*, *Testcard* oder auch im *jetzt*-Magazin, einer Beilage der Süddeutschen Zeitung. Die *Spex* – eines der mitunter wichtigsten Publikationsorgane in Deutschland für die Diskussionsführung und Theoriebildung von Pop – musste, nachdem sie im Jahr 2000 bereits wegen finanzieller Schwierigkeiten an einen konventionellen Verlag veräußert wurde¹⁵⁷, im Winter 2018 das Ende der Zeitschrift ausrufen. In verkürzter Form wird es jedoch noch einen Onlineauftritt geben.

Hinz gelangt in seiner Beschäftigung mit den Schreibweisen im Musikjournalismus sowie den dazugehörigen Haltungen der Pop-Journalisten ab den 1980er Jahren zu einer Dreiteilung¹⁵⁸:

1. Die authentische Sicht auf Rock- und Popmusik
2. Die vitalistisch-hedonistische Sicht auf Rock- und Popmusik
3. Die avantgardistische Sicht auf Rock- und Popmusik

Den historischen Höhepunkt der ersten Kategorie lässt er um 1968 starten; sie zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass der Musik als wichtiges Medium einer Protestbewegung bzw. Subkultur per se eine starke subversive Kraft zugestanden wird (man kann hier eine

¹⁵³ Ebd.: S. 302.

¹⁵⁴ Vgl.: Gleba, Kerstin / Schumacher, Eckhard: Einleitung 1982. In: Gleba, Kerstin / Schumacher, Eckhard (Hrsg.): Pop seit 1964. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 2007. S. 91 – 96. Hier S. 92.

¹⁵⁵ Ebd.: S. 93.

¹⁵⁶ Ebd.: S. 94.

¹⁵⁷ Bonz, Jochen: Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur. Kulturverlag Kadmos: Berlin. 2008. S. 16.

¹⁵⁸ Vgl.: Hinz, Ralf: Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus. S. 307.

Parallele zu Pop I ausmachen), der Fokus liegt in den Rezensionen vor allem auf der textimmanenten Kritik.

Zwar zeige sich dies bereits in den sechziger Jahren, doch verstärkt findet man die vitalistisch-hedonistische Sicht erst in den 1980er Jahren: das Subversive rückt in den Hintergrund, um die sinnliche Kraft der Musik¹⁵⁹, die sich vermehrt – an dieser Stelle sei an Motive der Neuen Deutschen Popliteratur erinnert – mit Themenkreisen wie Konsum, Genuss und Vergnügen beschäftigt. „Der Kritiker präsentiert sich als selbstbewusster Rezipient, der nur noch sehr bedingt auf das Selbstverständnis der Musiker, auf deren musikalische und lyrische Fähigkeiten Bezug nimmt, sich vielmehr in subjektivistischer Dezision ein Bild von der Musik und ihrem ästhetischen Stellenwert erschafft.“¹⁶⁰ Die letzte Kategorie erlebt ihre Geburtsstunde durch Stile wie Punk und New Wave Ende der Siebziger; durch Genres also, die sich im Gegensatz zum musikalischen Pop zur gleichen Zeit noch durch Subversion auszeichnen. „Unter Rekurs auf avancierte Theorieelemente meist poststrukturalistischer Provenienz wird das Feld der Popmusik in immer neuen taktischen Wendungen kartographiert, um dort widerständige Impulse gegen die als kapitalistisch, (kultur-)imperialistisch, sexistisch und rassistisch kritisierten gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse ausmachen zu können.“¹⁶¹ Eine Traditionslinie, die sich bis in die 1990er Jahre halten sollte – und dann ein jähes Ende fand, unter anderem ausgerufen durch die führenden Poptheoretiker selbst, nachdem ein Rechtsruck in der Popmusik das subversive, links-intellektuelle Potential von Pop in Frage stellen sollte. Eine Zäsur, die an anderer Stelle genauer beleuchtet wird.

Heute wird unter Popjournalismus zumeist jener journalistische Zweig verstanden, der sich durch eine „ungewöhnliche Konzeption“ auszeichnet und es oftmals im

„Unklaren lässt, ob es sich um Fakten oder Fiktionen handelt – eine Konzeption also, die sich dem journalistischen Objektivitätspostulat verweigert bzw. bestreitet, dass solch eine Unterscheidung zwischen Fingierung und Wirklichkeitswiedergabe möglich sei.“¹⁶²

Wer Popjournalismus sagt, muss natürlich auch den bekanntesten Vertreter nennen: Tom Wolfe und seinen New Journalism; die ihm auferlegte Titulierung als Popjournalist hat er jedoch selbst Zeit seines Lebens abgelehnt.¹⁶³

¹⁵⁹ Vgl.: Ebd.: S. 307f.

¹⁶⁰ Ebd.: S. 307.

¹⁶¹ Hinz, Ralf: Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus. S. 308.

¹⁶² Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. Eine Einführung. S. 25.

„Wolfe verwendet (...) den Begriff ‚New Journalism‘, nicht ‚Pop Journalism‘. Als wichtigste Charakteristika und Techniken des New Journalism nennt Wolfe das szenische Erzählen, die ausführliche Schilderung der Gegenstände, mit denen sich Menschen umgeben und durch die ihre Statusaspirationen zum Vorschein kommen, sowie die personale Erzählperspektive.“¹⁶⁴

Er zeichnete sich (vor allem zu Beginn seiner Karriere) dadurch aus, dass er die Teenager nach dem Zweiten Weltkrieg gern „als Avantgarde der neuen Möglichkeiten [porträtierte], die sich darin zeigen, dass z.B. die Kleidungsvorschriften der Arbeitssphäre und der traditionellen Klassen- oder Schichtenordnung ihre materielle und symbolische Vorherrschaft verlieren.“¹⁶⁵

Diese journalistische Schreibweise, unter anderem aus der Sicht dritter Personen zu schreiben oder sich des inneren Monologs zu bedienen, findet sich seit jeher auch einer größeren Zahl an Kritikern gegenübergestellt. Doch Wolfe repräsentiert – nicht zuletzt durch die Übersetzung seiner Werke in den sechziger Jahren – eine Brücke zum deutschsprachigen Popjournalismus, bei dem sich viele inhaltliche Ansatzpunkte ausmachen lassen:

„Erstens zeichnet die einschlägigen Autoren oftmals aus, dass sie in ihren Berichten und Reportagen (...) mit ihren eigenen Meinungen, Empfindungen, Verhaltensweisen greifbar sind. (...) Ein weiteres Charakteristikum des Popjournalismus, das dieser keineswegs für sich gepachtet hat, sind Themen aus dem Lifestyle-Bereich.“¹⁶⁶

Unter den Begriff Lifestyle fällt auch jener Bereich der Pop- und Rockmusik. Diese Themen werden aber auch in anderen journalistischen Schriften behandelt; das Besondere am Popjournalismus ist aber die Tatsache, dass die Themen

„nicht für sich stehen. Wichtig ist vielmehr deren (unterstellte) Bedeutung für übergreifende gesellschaftliche Tendenzen. Änderungen in der politischen, sozialen und ökonomischen Sphäre werden allerdings immer nur dann ins Auge gefasst, wenn sie sich bei Änderungen in der Privatsphäre und im Konsumgüterbereich zeigen (lassen) – aus dem Lifestyle- wird so auch ein Zeitgeist-Artikel.“¹⁶⁷

Vor allem der deutschsprachige Popjournalismus weist eine „oftmalig subjektive, parteinehmende und emotionalisierende Schreibweise“ auf, in der „u.a. soziologische, psychoanalytische und postmoderne/poststrukturalistische Ansätze sowie die Jugendkulturanalysen der Cultural Studies zur Tiefenhermeneutik von popkulturellen Phänomenen, mit dem Schwerpunkt Popmusik“¹⁶⁸, Eingang finden. Zusätzlich hat sich seit den „1990er Jahren das Pop-Feuilleton, also die Popmusik-/kultur-Berichterstattung

¹⁶³ Hecken / Kleiner / Menke weisen auch darauf hin und fügen hinzu, dass Pop für Wolfe in den 60ern fast etwas Abwertendes hatte, da es stark mit trivial verbunden war.

¹⁶⁴ Wolfe, Tom. Zitiert nach: Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. S. 26.

¹⁶⁵ Ebd.: S. 26.

¹⁶⁶ Ebd.: S. 26.

¹⁶⁷ Hecken / Kleiner / Menke: Eine Einführung. Popliteratur. S. 28.

¹⁶⁸ Ebd.: S. 38.

in den großen Tageszeitungen als mehr oder weniger fester redaktioneller Bereich entwickelt“¹⁶⁹. Eine Art Fortführung davon zeigt sich in späteren Werken von Benjamin von Stuckrad-Barre. Unter anderem im *Remix 3: Ich glaub, mir geht's nicht so gut, ich muss mich mal irgendwo hinlegen*. Darin versammelt der Autor (zum Teil fiktive) Ereignisse aus seinem Leben, samt Reportagen, Porträts von Dritten¹⁷⁰ oder auch Kritiken des Autors.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der deutsche Popjournalismus hat retrospektiv gesehen einen Großteil der Poptheoriebildung und Besprechung übernommen, im Speziellen Diederich Diederichsen, der seit den 1980er Jahren als der „zentrale journalistische Referenzpunkt für die (journalistische und wissenschaftliche) Pop-Forschung“¹⁷¹ gilt. Die Frage nach dem subversiven Potential von Popmusik und Popliteratur wurde in Deutschland vor allem im Feuilleton und in Publikationsorganen wie der *Spex* diskutiert, „[d]en theoretischen Hintergrund lieferten vor allem Foucault und Deleuze, daneben auch kritische Theoretiker wie Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse und Walter Benjamin (...)“¹⁷², deren Ansätze sich im Musikjournalismus finden lassen.

¹⁶⁹ Ebd.: S. 28.

¹⁷⁰ So besucht er in einem Kapitel mit Rainald Goetz das Sowjetische Ehrenmal im Treptower Park.

¹⁷¹ Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. Eine Einführung. S. 39.

¹⁷² Vgl.: Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 29.

4. Pop und Literatur

Unter Popliteratur wird

„eine literarische Entwicklungslinie [verstanden], die sich im 20. Jahrhundert darum bemühte, die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur aufzulösen und damit auch Themen, Stile, Schreib- und Lebensweisen aus der Massen- und Alltagskultur in die Literatur aufzunehmen. Merkmale der Popliteratur zeigen sich beispielsweise in Texten, die in einfacher Sprache und realistisch aus dem Leben gesellschaftlicher Außenseiter berichten; die auf Songs und Phänomene der Popkultur verweisen; die wie ein Diskjockey Textzitate mixen; die ein kritisches Verhältnis zum hohen Ton der traditionellen Literatur haben und sich um neue, authentische Sprechweisen bemühen oder die Sprache in ihre Einzelteile zerlegen.“¹⁷³

Eine Definition nach dem deutschen Literaturwissenschaftler und Autor Thomas Ernst. Unter all den geläufigen Definitionen hat sich die Autorin für seine entschieden, um dieses Kapitel zu eröffnen, denn auch er spricht nicht von der *einen* Popliteratur, die nur schwer zu bestimmen ist, sondern von einer Entwicklungslinie (startend in den 1960er Jahren). Zwei weitere Punkte sind in dieser Definition hervorzuheben, denen in dieser Arbeit größerer Raum gegeben wird: Zum einen das Verweisen auf Phänomene der Popkultur (auf formaler wie inhaltlicher Ebene) sowie den (subversiven) Anspruch, durch das Abbilden der jeweiligen Gegenwart des Autors – im Sinne von Fiedler – den Graben zwischen den Literaturen zu überwinden.

Wann Literatur Pop ist, fragt auch Oswald und kommt zu dem Schluss, dass sich die Frage „mangels Definition nur empirisch beantworten [lässt]: Dann, wenn sie dafür gehalten wird.“¹⁷⁴ Doch wann wird sie genau dafür gehalten? In der Literaturgeschichte zeichnen sich zwei Zentren der Diskussionen über diesen Begriff ab, zum einen in den 1960er Jahren, zum anderen noch einmal verstärkt ab Mitte der 1990er Jahre, wobei hier oftmals auch von der Neuen Deutschen Popliteratur die Rede ist (oder die Kategorisierung nach Diederichsen zu bemühen: Pop I und Pop II). Gleichfalls lassen sich auch Forschungsansätze finden, die davon ausgehen, dass es per se keine Popliteratur gibt, sondern nur „Spuren von Pop und Popkultur in den literarischen Texten“¹⁷⁵. Diese Idee findet sich auch bei Hucke, der festhält: „Die Popliteratur kann am ehesten als Reflexionsmedium der Populärliteratur bzw. Populärkultur gelten (...).“¹⁷⁶ Denkt man

¹⁷³ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 9.

¹⁷⁴ Oswald: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. S. 30.

¹⁷⁵ Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. Eine Einführung. S. 31.

¹⁷⁶ Huck, Christian: Was ist Populärliteratur? Oder doch eher, wann ist Populärliteratur? In: Lüdeke, Roger (Hrsg.): Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen. Transcript Verlag: Bielefeld. 2011. S. 43 – 66. Hier S. 46.

wiederum die Begriffsbestimmung von Hecken/Kleiner/Menke weiter, lässt sich Popliteratur auch als eine „produktive Rezeption populärer Kultur“¹⁷⁷ definieren. Dem schließt sich auch Schäfer an, wenn er festhält, dass Popliteratur „das Resultat einer Transformation der Literatur im Zeichen von Pop [ist], sie entsteht an der Schnittstelle, an der die Pop-Signifikanten im literarischen Text neu kodiert werden.“¹⁷⁸ Moritz Baßler wiederum definiert Popliteratur generationsübergreifend im Zusammenhang mit den Massenmedien: „Man kann sagen, dass alle Generationen, die im Zeitalter der anglo-amerikanisch dominierten Populärkultur und des deutschen Fernsehens großgeworden sind, sich an dieser neuen Literatur beteiligt haben und dies noch tun.“¹⁷⁹

Aber kann es eine genaue Antwort auf die Frage geben, was Popliteratur ist? Hecken, Kleiner und Menke, die zu den bekanntesten Theoretikern auf diesem Gebiet zählen, lassen in ihrer Definition Popliteratur – ganz im Sinne von Ernst – in den 1960er Jahren beginnen:

„In der Summe werden mit ‚Popliteratur‘ Texte von Romanautoren, Lyrikern, Dramatikern der deutschen Gegenwartsliteratur seit den späten 1960er Jahren benannt, die in inhaltlicher oder formaler Hinsicht von der Popmusik, der Pop-Art und / oder bestimmten modernen Ausprägungen der Medienkultur geprägt sind.“¹⁸⁰

Hiermit werden gleich mehrere Punkte in die Diskussion eingebracht, die im nächsten Kapitel genauer beleuchtet werden sollen: Popliteratur als Literatur, die von der Medienkultur geprägt ist und deren Entwicklung im deutschsprachigen Raum ab den 1960ern ihren Lauf nahm.

Zunächst soll hier ein Überblick über die Entwicklung der Popliteratur in Deutschland gegeben werden, eingebettet in soziokulturelle Entwicklungen. Es soll keine komplette Literaturgeschichte aufgezeigt werden, doch sollen wichtige Stellen hervorgehoben werden, die für das Verständnis von Popliteratur von Nöten sind und um den theoretischen Vorbau für die Textanalyse im zweiten Teil dieser Arbeit zu leisten.

Fest steht, dass die Schwierigkeit der Definition von Popliteratur auch darin besteht, dass Texte der frühen Zeit – aus den 1960er Jahren – sowie diejenigen der 1990er und 2000er

¹⁷⁷ Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen. 2006. S. 11.

¹⁷⁸ Schäfer, Jürgen: Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre. M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung: Stuttgart. 1998. S.11.

¹⁷⁹ Baßler, Moritz: Das Zeitalter der neuen Literatur. Popkultur als literarisches Paradigma. In: Caduff, Corina / Vedder, Ulrike (Hrsg.): Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur. München: 2005. S. 185 – 199. Hier S. 195.

¹⁸⁰ Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. Eine Einführung. S.1.

Jahre sich allein ästhetisch enorm unterscheiden, aber beide mit dem Prädikat ‚Pop‘ betitelt werden. Dazu kommt, dass sich in der Forschung zusätzlich eine Unterteilung der Neuen Deutschen Popliteratur in einen ‚Suhrkamp‘ und ‚Kiwi‘-Pop etabliert hat. Diese findet sich beispielsweise bei Hubert Winkels, der als ein Kriterium den „Grad an Reflexivität, über den ein Pop-Text gebietet“¹⁸¹ anführt. So kommt es oftmals zu einer Trennung von anspruchsvoller (u.a. Goetz, Meinecke, Röggl) und populärer Popliteratur (Henning von Lange, Kracht, v. Stuckrad-Barre). Allerdings wird diese Grenzziehung weder von der späteren Literaturwissenschaft noch von den Autoren selbst angenommen: So tritt Rainald Goetz in Lesungen von Stuckrad-Barre auf bzw. halten Literaten wie Kracht fest, dass sie nicht wissen, was der Begriff der Popliteratur per se überhaupt zu bedeuten hätte¹⁸².

Popliteratur als ein Grundstein literarischer Neuerung lässt sich in Deutschland wie bereits angeführt ab den 1960er Jahren feststellen. Durch den Vortrag von Leslie A. Fiedler geprägt, vermittelte der Autor Rolf Dieter Brinkmann als einer der Ersten neue amerikanische Literatur in Deutschland und führte so zu einer

„Entwicklung, die stark von einer Instrumentalisierung der einst als ‚Massenkultur‘¹⁸³ herabgewürdigten populären Kultur durch jene Künstler geprägt war, die sich selbst als Teil einer Sub- oder Gegenkultur sahen. Dies implizierte nicht nur die Thematisierung von Popmusik, Hollywood-Filmen, Comics und zahlreichen zu populären Mythen stilisierten Musikern und Schauspielern, sondern vor allem auch eine Konzentration auf die scheinbare Banalität des Alltäglichen. Hierbei war das kulturelle Schockmoment nicht allein durch die Wahl von Motivkomplexen, die bisher in der Literatur als nicht darstellungswürdig empfunden worden waren, gegeben, sondern auch durch die explizite Thematisierung von Sexualität – beides mit dem Ziel, nicht nur literarische, sondern auch gesellschaftliche und moralische Wertvorstellungen anzugreifen.“¹⁸⁴

4.1. Popliteratur = Populäre Literatur?

Gleich zu Beginn soll die Frage geklärt werden, ob Popliteratur gleichzusetzen ist mit der so genannten populären Literatur. Um dies zu klären, schlägt Huck eine „doppelte Bestimmung über Text und Praxis“¹⁸⁵ vor; zwar sei auch die zahlenmäßige Verbreitung ein Aspekt bei der Bestimmung, denn hier grenzt sich Pop(ulär)literatur von der

¹⁸¹ Winkels, Hubert: Grenzgänger – Neue deutsche Pop-Literatur. In: Sinn und Form 51 (1999). S. 585.

¹⁸² Vgl.: Gleba, Kerstin / Schumacher, Eckhard: Einleitung 1990. In: Gleba, Kerstin / Schumacher, Eckhard (Hrsg.): Pop seit 1964. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 2007. S. 193 – 203. Hier S. 196 – 198.

¹⁸³ Sailer verweist hier auf die Definition nach Adorno / Horkheimer.

¹⁸⁴ Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S. 11.

¹⁸⁵ Huck, Christian: Was ist Populärliteratur? Oder doch eher, wann ist Populärliteratur? S. 44.

Trivialliteratur ab, die „angeblich allein über die Verfehlungen des Gegenstandes bestimmt wird, als auch von der Massenkultur, die allein durch den Grad ihrer Verbreitung bestimmt ist. Dieser Widerspruch im Inneren des Begriffs der Populärliteratur – trivial vs. universal – ist ein Erbe des Begriffs des Volkes (populus), von dem ersterer abgeleitet zu sein scheint.“¹⁸⁶ Auch (die oftmals synonym gebrauchte) Volksliteratur ist jedoch nicht mit Popliteratur gleichzusetzen, die Unterscheidung vollzieht sich hier vor allem auf der Ebene der Materialität: Volksliteratur sei in erster Linie mündlich überliefert und somit nicht vom ganzen Volk für das ganze Volk erschaffen, Populärliteratur dagegen sei für viele von Einzelnen geschaffen worden¹⁸⁷. Huck hält sich hier an Helmstetter, der in *Der Geschmack der Gesellschaft* auf den Zusammenhang von Technologisierung, Massenmedien sowie Industrialisierung und Urbanisierung hinweist:

Populär werden kann nur, was publik ist. Das Populäre geht also nicht vom ‚Volk‘ aus und lässt sich nicht von popularis ableiten. Populäres kann es erst geben, wenn Populationen als ganze – und zugleich die Individuen als einzelne – adressiert werden können und dann auch permanent adressiert werden, oder genauer und historisch argumentiert: Populäres jenseits tribaler [sic!], lokaler, ständischer und territorialer Grenzen gibt es erst seit und mit der Institutionalisierung gesellschaftsweiter Öffentlichkeiten, die neue Formen der Erreichbarkeit und Adressierbarkeit der Gesellschaft (und ihrer Bevölkerung) mit sich bringen.“¹⁸⁸

Ebenso ist bei Huck hervorzuheben, dass er nicht nur formale bzw. inhaltliche Kriterien zur Bestimmung benötigt, sondern dass

„zu einer Gegenstandbestimmung auch eine handlungsorientierte, performative Bestimmung treten muss: Populärliteratur definiert sich nicht allein aus sich selbst heraus, sondern stets auch dadurch, wann und unter welchen Bedingungen etwas als Populärliteratur rezipiert und angeboten wird, in welche kulturelle Praxen also die Werke eingebunden sind.“¹⁸⁹

4.2. Ursprünge der Popliteratur

In Deutschland wurde erstmals Ende der 1960er Jahre offiziell von einer ‚Pop-Literatur‘ gesprochen, und zwar durch den amerikanischen Medientheoretiker Leslie A. Fiedler. Er leitete das Wort ‚Pop‘ aus der Musik ab, verstand darunter aber zum einen das Wort populär (im quantitativen Sinne), zum anderen den Begriff des Knalls/Zusammenstoßes,

¹⁸⁶ Ebd.: S. 44 – 45.

¹⁸⁷ Vgl.: Huck, Christian: Was ist Populärliteratur? Oder doch eher, wann ist Populärliteratur? S. 45.

¹⁸⁸ Helmstetter, Rudolf: Der Geschmack der Gesellschaft. Die Massenmedien als Apriori des Populären. In: Huck/Zorn (Hrsg.): Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. 2007. S. 44 – 72. Hier S. 44.

¹⁸⁹ Huck, Christian: Was ist Populärliteratur? Oder doch eher, wann ist Populärliteratur? S. 44.

bei dem ein ‚Pop-Laut‘ entsteht.¹⁹⁰ Für Fiedler waren die Hauptakteure dieser Literatur die Vertreter der Beat Generation, „die eine offene Literatur ‚von unten‘ schrieben“, doch verwies er auch auf

„die Pop-Art, die Gebrauchs- und Alltagsgegenstände und Bilder von Popstars in die Museen brachte. (...) Für die Literatur forderte Fiedler dementsprechend ihre Öffnung gegenüber der populären Kultur und ihre intensive Auseinandersetzung mit Fernsehen, Mode und Popmusik. Diese erste Popliteratur zeigte kleine Alltagsszenen, die Texte wurden mit Hilfe von Fotos, Collagen und Comics visualisiert.“¹⁹¹

Ogleich Einigkeit darüber herrscht, dass sich die Anfänge der Popliteratur in der Beat Generation in Amerika ausmachen lassen, macht nicht zuletzt Ernst darauf aufmerksam, dass bereits „die Dadaisten die Türen auf[stießen] zu den Straßen, auf denen sich die Popliteratur später abspielte“¹⁹². Er referiert hier auf jene Bewegung (und deren Antikunst), die sich um knapp nach 1900 bildete und nicht zuletzt mit ihrer Literatur der Sprachzerstörung und Formenzertrümmerung in die Geschichte einging bzw. die in der Gruppe DADA Berlin das Spiel mit „alltäglichen Gegenständen, Schlagzeilen, Zeitungen, Plakaten, Parolen, Postkarten und Flugblättern in Collagen“¹⁹³ entwickelte.

Doch zurück zu der Beat Generation der 1950er Jahre in Amerika, rund zehn Jahre bevor Fiedler das erste Mal über Popliteratur sprechen sollte: Dieses Amerika ist laut, schrill und schnell. Die Wirtschaft ist angekurbelt, die gleichzeitige Nervosität drückt sich auch in der Literatur aus. Als Entlehnung aus dem Jazz finden sich in Amerika die Autoren der so genannten Beat Generation zusammen, „die mit zornigen Texten ihre Kritik am amerikanischen Traum artikulierten. Dabei schreiben sie in einer deutlichen Sprache über ihre Drogenerfahrungen, Sexualität und Außenseitertum“.¹⁹⁴ Sie orientierten sich in ihrem Schreiben stark an der Jazz- und Bebopmusik und

„[erklärten] diese zum integralen Bestandteil ihrer literarischen Kompositionstechnik. In der Nachfolge etablierte sich in den USA ein literarischer Underground, der die von den Beat Poets geprägte literarische Ästhetik weiterführte und verstärkt Motive der populären Kultur in seine Texte integrierte.“¹⁹⁵

Wichtige Vertreter sind neben Allen Ginsberg Jack Kerouac, William S. Burroughs oder auch Frank O'Hara und Charles Bukowski. Als großer Einfluss bzw. als Vorbild gilt Jerome David Salingers 1951 erschienener Roman *The Catcher in the Rye*, der vielen Jugendlichen eine Stimme verleihen sollte. Zeitgleich hat sich bereits die Achse der

¹⁹⁰ Vgl.: Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 7.

¹⁹¹ Ebd.: S. 7.

¹⁹² Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 11.

¹⁹³ Ebd.: S. 12.

¹⁹⁴ Ebd.: S. 14.

¹⁹⁵ Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S. 11.

Beatniks in New York versammelt, die der amerikanischen und später auch der europäischen Literatur neue Impulse geben sollte¹⁹⁶:

„Gegen den formalen Kanon der Hochkultur, der für sie eins war mit der apathischen und dekadenten Bourgeoisie, öffneten sie die Poesie und Prosa für einen freien, offenen, expressiven Ausdruck. (...) Richtungsweisend war, dass sich die Beatniks schon von 1955 bis 1957 in San Francisco bemüht hatten, ihre Texte im gemeinsamen Auftritt mit Jazz-Musikern vorzutragen. Sie brachten authentische Erfahrungen in ihre Literatur ein, die so mitunter dokumentarischen Charakter annahm. Die Beatniks suchten die Einheit von Kunst und Leben und nahmen damit das Lebensgefühl vorweg, das in den späten sechziger Jahren die Hippie-Bewegung kennzeichnen würde.“¹⁹⁷

In dem literarischen Schreiben dieser Bewegung finden sich mit dem Aufbrechen von literarischen Strukturen und dem Öffnen hin zum Alltag Ansätze, die später auch in der Popliteratur wichtige Grundsätze werden sollten. Doch der Beginn der popkulturellen Bewegung in Deutschland gestaltete sich anders, denn der Begriff der Popliteratur traf 1968 in Europa auf „eine ganz andere Stimmung, die – im Gegensatz zur amerikanischen Literaturszene – vor allem in der kapitalistischen Kulturindustrie eine Gefahr sah“¹⁹⁸. Die zeitliche Verzögerung muss auch mit der direkten literarischen Situation Nachkriegsdeutschlands in Verbindung gebracht werden. So hält Sailer fest, dass nach 1945 zum einen zwar die Gruppe 47 um eine neue Literatur bemüht war, aber zum anderen zeitgleich auch ein „Anknüpfen an die so genannte ‚Innere Emigration‘ während des Nazi-Regimes“¹⁹⁹ eine völlig neue Ausrichtung der Literatur verhinderte. Hinzu kam noch „ein gewisses Maß an Ignoranz gegenüber den neuesten Tendenzen in der amerikanischen Literatur“, was somit „eher zu einer Erstarrung der literarischen Diskurse als zu einer Öffnung hinsichtlich innovativer literarischer Strömungen“²⁰⁰ führte.

4.3. Popliterarische Anfänge in Deutschland

Das Jahr 1968 gilt nicht umsonst als eine geschichtliche Zäsur. Es ist das Jahr weltweiter Studenten- und Bürgerrechtsbewegungen, der Prager Frühling findet statt, Johny Cash gibt sein berühmtes Konzert im Folsom State Prison, das Musical *Hair* wird uraufgeführt. Leslie A. Fiedler spricht in Deutschland erstmals über den Begriff der Postmoderne, der Filmklassiker *Die Nacht der lebenden Toten* feiert Weltpremiere und Rolf Dieter Brinkmanns *Keiner weiß mehr* (von Karl Heinz Bohrer bei Erscheinen als der „erste

¹⁹⁶ Vgl.: Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 15.

¹⁹⁷ Ebd.: S. 15 – 16.

¹⁹⁸ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 7.

¹⁹⁹ Seiler, Sascha: Das einfach wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S. 12.

²⁰⁰ Ebd.: S.12.

genuin entwickelte deutsche ‚Pop‘-Roman“²⁰¹ bezeichnet) sowie Fichtes *Palette* erscheinen am Buchmarkt. Fichte konnte sich Anfang der 1960er bereits einen Namen in der deutschen Literaturgeschichte machen, setzt sich jedoch ab der Mitte des Jahrzehnts zunehmend mit der Beat Literatur aus Amerika auseinander²⁰² und nahm Einflüsse in seine Literatur auf. In *Die Palette* finden sich bereits Motive und Wortlaute, die später auch in der Neuen Deutschen Popliteratur wieder für Aufsehen sorgen sollten:

„Motivisch dreht sich das Buch um Rauschgift, Sex, Obdachlosigkeit, Armut, Kriminalität, es reflektiert Kunst, Zeit und deutsche Vergangenheit. Fichte sprengt dabei lineare Handlungsmuster, er baut politische Slogans, Toilettengraffiti und Werbeslogans in seinen Text ein. Seine Sprache ist lakonisch, er verknüpft Dialogfetzen, Gedankenfragmente und Teile aus alltäglichen Redewendungen.“²⁰³

Literatur, die das Leben gleich wie eine Kamera beobachtet: Modern, realistisch, einen begrenzten Lebensraum betreffend, der möglichst über eine große Nähe zur Wirklichkeit verfügen sollte, um sich somit vom modernen Roman abzugrenzen²⁰⁴. So charakterisiert Ernst Thomas in seiner Popliteratur-Abhandlung die Gedanken von Dieter Wellershoff, der in den 1960er Jahren bei Kiepenheuer & Witsch als Lektor arbeitete und die Anfänge dieser damals neuen Popliteratur maßgeblich mitprägte²⁰⁵.

„Während Studentenbewegung und Dokumentarliteratur sich in den Dienst einer großen, politischen Sache stellten, ging es den neuen Realisten wie auch Rolf Dieter Brinkmann um die Probleme des Alltags. Brinkmanns Texte und Übersetzungen begründeten die Popliteratur in Deutschland.“²⁰⁶

Als Geburtsjahr der deutschen Pop-Literatur wird oftmals das Jahr 1968 angeführt. In diesem Jahr erschienen drei Romane, die erstmals von Rezensenten als ‚Pop-Romane‘ betitelt wurden. Es handelt sich dabei um die Romane *Keiner weiß mehr* von Rolf Dieter Brinkmann, *Innerungen* von Uwe Brandner und *Die Insel* von Peter O. Chotjewitz. Wie Hecken, Kleiner und Menke herausgearbeitet haben, wird bei Brinkmann erstmals die Kategorisierung ‚Pop‘ angeführt²⁰⁷. Innerhalb kürzester Zeit wird der Autor zur zentralen Figur der deutschsprachigen Popliteratur:

„Mit seinen Übersetzungen und Anthologien der amerikanischen Underground-Szene sowie begleitenden Essays führte er die Postmoderne-Theorie Fiedlers und Texte der Beat-Poeten in Deutschland ein. (...) So gab er 1968/69 die Textsammlung ‚ACID. Neue amerikanische Szene‘ (gemeinsam mit Ralf-Reiner Rygulla) und ‚Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik‘ heraus, in denen er Gedichte, Essays und Kurzprosa von Fiedler, Berrigan, Warhol, Holmes, Burroughs, McClure, McLuhan, Bukowski u.a. in Verbindung mit Werbungsfragmenten, Comics, Pin-ups,

²⁰¹ Bohrer, Karl Heinz: Neue panische Welt. Rolf Dieter Brinkmanns erster Roman. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4.5.1968.

²⁰² Vgl.: Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 39.

²⁰³ Ebd.: S. 39.

²⁰⁴ Vgl.: Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 32.

²⁰⁵ Ebd.: S. 32.

²⁰⁶ Ebd.: S. 37.

²⁰⁷ Vgl.: Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. Eine Einführung. S. 7 – 9.

Collagen zusammentrug und auf diesem Wege einen deutschen Underground begründete, der sich an diesen Vorbildern orientierte.“²⁰⁸

Die Wahrnehmung von Brinkmann hätte im Literaturbetrieb jedoch nicht unterschiedlicher ausfallen können: Yaak Karsunke bezeichnete ihn in der *Frankfurter Rundschau* als „Vorgartenzwerg der US-Pop-Szene“²⁰⁹, in *Christ und Welt* wiederum sprach man ihm im selben Jahr lobend „Intensität, Präzision im Detail, Wortgewalt und literarische Präsenz“²¹⁰ zu. Die Vorreiterrolle in Sachen Popliteratur in Deutschland galt ihm jedoch nicht nur aufgrund seiner literarischen Primärwerke. Brinkmann war auch auf theoretischer Ebene tätig, um den Stellenwert dieses neuen literarischen Phänomens zu bekräftigen:

„Kein anderer Autor [hat] ähnlich intensiv wie Brinkmann die Veränderungen des Schreibens, welche die neuen amerikanischen Texte angezeigt und auch für die deutsche Gegenwartsliteratur nahegelegt haben, theoretisch reflektiert. Brinkmann hat den von ihm (mit-) verantworteten Textsammlungen umfangreiche eigene Essays beigegeben, die geradezu zu Manifesten des zeitweiligen Beat-, Pop- und Underground-Booms in Deutschland avancierten.“²¹¹

Hecken, Kleiner und Menke geben einen Überblick über die damaligen Feuilletonbesprechungen, in denen sich die oftmals unterschiedliche Wahrnehmung des Autors widerspiegelt: Wurde Brinkmann zunächst nur von Bohrer indirekt als Pop-Autor bezeichnet, rückt er ihn gleichzeitig auch in die Nähe der Beat-Literatur. Nach der Veröffentlichung des Gedichtbandes *Die Piloten* (1968) finden sich vermehrt Pop-Bezüge, die in erster Linie kritisch wahrgenommen werden²¹²: Bohrer spricht von „Pop-Kunst mit Worten nachgeschrieben oder nachempfunden“²¹³, für Heinz Neidel handelte es sich um ein Beispiel „für Pop-Art in der Literatur: Auch hier wird Alltägliches aus dem gewohnten, lieb gewonnenen Zusammenhang gerissen und in einen fremden gestellt. Neues Sehen beginnt.“²¹⁴. Heinz Piontek hingegen sieht eine Nähe zur Pop-Art zu, kritisierte aber, dass sich Brinkmann „nicht bloß im Wortgebrauch, sondern auch im Denkmuster den Formen von Kommerz und Werbung anpaßt [sic!].“²¹⁵ Und Helmut Salzinger erkannte eine abgebildete Wirklichkeit, die jener abgebildeten im Hollywood-

²⁰⁸ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 34 – 35.

²⁰⁹ Karsunke, Yaak: Ins Gras gebissen. Rolf Dieter Brinkmanns neuer Gedichtband. In: *Frankfurter Rundschau*. 27.6.1970.

²¹⁰ Schulze-Reimpell, Werner: Kampfplatz Ehe. Der Roman einer neuen literarischen Generation. In: *Christ und Welt*. 5.4.1968.

²¹¹ Schäfer, Jürgen: Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre. S. 23.

²¹² Vgl: Hecken / Kleiner / Menke (Hrsg.): Popliteratur. Eine Einführung. S.7 – 9.

²¹³ Bohrer, Karl Heinz: ‚Dem Teufel folgt Beelzebub‘. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 15.10.1968.

²¹⁴ Neide, Heinz: ‚Paralleldenker und Piloten‘. In: *du* 29. 1969. S. 391 – 392. Hier S. 392.

²¹⁵ Piontek, Heinz: Analytische Schnappschüsse. In: *Zweitwende* 40. 1969. S. 418 – 419. Hier S. 418f.

Film ähne²¹⁶. Aufgrund dieser Pop-Belege, die sich erstmals in den Rezensionen von Brinkmann-Werken zeigen, kann das Jahr 1968 als der Beginn der deutschsprachigen Popliteratur angesehen werden ²¹⁷. So entwickelte sich Brinkmann im Laufe des Jahrzehnts

„selbst zu einem der wichtigsten deutschen Nachkriegsliteraten. Sein Stil war vom Neuen Realismus und von amerikanischen Lyrikern wie Frank O'Hara beeinflusst. Ihm ging es um Literatur in einer filmisch-unmittelbaren Schreibweise, um den – wie er selbst sagt – ‚Non-Stop-Horror-Film der Sinne und Empfindungen‘ (Rom, Blick, 1979), dem das zerstörte Individuum alltäglich ausgesetzt ist. Seine Texte verstand er als einen direkten Reflex auf das Geschehen des urbanen Lebens, als einen Gefühlsreport von Alltagserfahrungen, der wieder authentische Blickmöglichkeiten eröffnen sollte – gegen die normierten Sprachvorstellungen, Werbungsmanipulationen und Medienscheinwelten des Großstadtlebens.“²¹⁸

Pop galt für Brinkmann als ein „Arbeiten mit vorgefertigtem Material, das vorgegebene Bedeutungsstrukturen auflöst, indem es sie wiederholt, in der Wiederholung aber zugleich auch verschiebt, verändert, resignifiziert.“²¹⁹ Diese Schreibweise ist auch in den Texten von Ja, Panik auszumachen, doch damit setzt sich diese Arbeit in der Textanalyse auseinander. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der Fokus hier zwar auf Brinkmann als dem wichtigsten Verfechter der Popliteratur der 1960er Jahre in Deutschland liegt, aber auch AutorInnen wie Elfriede Jelinek, Peter Handke, Wolf Wondratschek sich mit dem Einfluss von Pop in (ihren) literarischen Werken auseinandersetzten. Um den Überblick der literarischen 1960er Jahren zu vervollständigen, muss auch die konkrete Poesie und die experimentelle Prosa dieser Zeit angeführt werden. Vier Jahre bevor Fiedler die Popliteratur forderte, fand der Begriff schon bei H.C. Artmann Eingang, der als einer der Autoren der Wiener Gruppe auch an der Auflösung von traditionellen literarischen Formen interessiert war ²²⁰ und von Kritikern „zum ersten Vertreter einer deutschen ‚Pop‘-Prosa“²²¹ stilisiert wurde:

„Es wäre heute immerhin an der Zeit, sich bei uns zu bequemen, Comic-Writing als das anzuerkennen, was sie schon längst geworden ist, nämlich Literatur. Gelesen wird sie von den 97%, die keine Ahnung von Joyce und Musil haben (sei's drum), doch wäre es meiner Meinung überaus wichtig, dass sich die 3%, die Joyce und Musil (seit wann tun sie's überhaupt?) zu lesen vorgeben, auch über Comic-Writing informieren wollten. Was geschieht indes aber tatsächlich? Der intellektuelle [sic!] lächelt bei solch einer Zumutung nachsichtig, kommt sich für derartige Kindereien zu gut vor &c. &c. (...) Ich aber sage: Pop-Literatur ist einer der Wege (wenn auch nicht

²¹⁶ Salzinger, Helmut. Zitiert nach: Hecken / Kleiner / Menke (Hrsg.): Popliteratur. Eine Einführung. S.8.

²¹⁷ Vgl.: Hecken/Kleiner/Menke: Popliteratur. Eine Einführung. JB Metzler Verlag: Stuttgart. 2015. S.8.

²¹⁸ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 35.

²¹⁹ Schumacher, Eckhard: ‚In Case of Misverständnis, read on!‘. Pop, Literatur, Übersetzung. In: Bonz, Jochen (Hrsg.): Popkulturtheorie. Ventil Verlag: Mainz. 2002. S. 25 – 44. Hier S. 31.

²²⁰ Artman schrieb dies in der Eintragung vom 14. Oktober in Bezug auf al Capps ‚The World of Li'l Abner‘, das laut John Steinbeck große Literatur ist – eine Aussage, die in den 50ern, da es sich um einen Comic handelte, für Aufsehen im Feuilleton sorgte.

²²¹ Riha, Karl: Ein patagonischer Analytiker. In: Bisinger, Gerald (Hrsg.): Über H.C. Artmann. Frankfurt am Main. 1972. S. 158.

der einzige), der gegenwärtigen Literaturmisere zu entlaufen. Anzeichen sind bereits überall zu merken...“²²²

Der Fokus sei hier von der ‚Pop-Literatur‘ auf die im Zitat angeführte Literaturmisere gelenkt: Pop ist bei Artmann nicht nur als Schreibweise zu verstehen (in Form von Zitaten oder Auflistungen) sondern auch als „Haltung, eine Reaktion auf das, was Artmann die ‚gegenwärtige Literaturmisere‘ nennt. Auf einen noch vorläufigen, aber deutlich erkennbaren Angriff auf ein Verständnis von Literatur, das in den Konventionen der Moderne erstarrt ist.“²²³

Thomas Ernst bringt den Unterschied zwischen der damaligen Popliteratur und der konkreten Poesie bzw. experimentellen Prosa auf den Punkt, wenn er festhält: „Neben den Popliteraten zeigten avantgardistische Autoren, dass auch sie auf experimentellem Wege kritisch und provokant mit der Hochkultur umgehen können, ohne sich jedoch von ihr zu distanzieren.“²²⁴

Nach der großen Aufmerksamkeit, die Popliteratur ab Ende der 1960er in Deutschland erhalten sollte, nahm die Rezeption dieser Literatur in den folgenden Jahrzehnten verstärkt ab. Dies soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser Einfluss die deutsche Literatur nachhaltig verändert hat. Sailer weist hier auf zwei wichtige Punkte der literarischen Neuerung durch den nachhaltigen Einfluss der Beat-Poeten hin:

„[E]rstens eine Öffnung der deutschen Literatur gegenüber literarischen, teils subkulturellen Strömungen aus den USA, welche die Bedeutung des scheinbar banalen Alltags als elementaren Teil des subjektiven Empfindens ansahen (...); zweitens eine Beschäftigung mit den Phänomenen der populären amerikanischen Kultur innerhalb eines als ‚hochkulturell‘ angesehen literarischen Diskurses.“²²⁵

Zwar zeichnet sich ab der Mitte der 1970er Jahre bis in die 1980er Jahre ein Rückgang an Popliteratur in der deutschen Szene ab (mit wenigen Ausnahmen wie Erscheinungen von Lottmann, Dobler, Glaser und Goetz sowie dem Erscheinen der Anthologie *Rawums*²²⁶). Doch 1983 ereignete sich im deutschen Literaturbetrieb ein aufsehenerregender Popmoment: Rainald Goetz (seines Zeichens Autor und ehemaliger *Spex*-Journalist) liest beim Ingeborg Bachmannpreis aus seinem Werk *Subito* vor. Dort heißt es unter anderem:

²²² Artmann, H.C.: Das suchen nach dem gestrigen Tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. Eintragungen eines bizarren liebhabers. Walter-Verlag: Olten und Freiburg, 1964. S. 41 - 42.

²²³ Gleba, Kerstin / Schumacher, Eckhard: Einleitung 1964. S. 17.

²²⁴ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 55.

²²⁵ Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S.13 – 14.

²²⁶ Vgl.: Ebd.: S. 234.

„Ich schneide ein Loch in meinen Kopf, in die Stirne schneide ich das Loch. Mit meinem Blut soll mir mein Hirn auslaufen.“²²⁷

Diese Zeilen lesend, schnitt sich der Autor simultan in die Stirn und fuhr blutend mit seiner Lesung fort. Ein Bild, das retrospektiv selbst Eingang in die Popkultur fand und laut Oswald den Pop wieder zurück ins Spiel brachte ²²⁸. In seiner Programmatik vorlesend findet sich bei Goetz auch ein Aspekt, der als einer der Hauptmerkmale der Neuen Deutschen Literatur²²⁹ rund zehn Jahre später wieder aufgegriffen werden sollte, nämlich die Darstellung der Oberflächlichkeit:

„Wir müssen etwas Wichtigeres tun. 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 BigSinn nicht hat, aber notwendig ist, notwendig ist das einfache wahre Abschreiben der Welt.“²³⁰

Auch Sailer nimmt einen Rückgang in den Jahrzehnten der 1970er und 1980er wahr, den er wie folgt zusammenfasst:

„Fast scheint es, als hätten sich in den 70er Jahren jene deutschen Literaten, die mit Pop-Motiven arbeiteten, von dem forschenden Drang, dieses ehemals ‚Neue‘ in den Mittelpunkt zu stellen, verabschiedet und einem melancholischen Erinnern an eine Zeit Platz gemacht, als die populäre Kultur noch ihre oppositionelle Funktion erfüllte. Die wenigen Autoren, denen die Erzeugnisse aus dem Umfeld der populären Kultur überhaupt noch als in der Literatur darstellungswürdig erschienen, hatten sich selbst in ihre Innerlichkeit zurückgezogen und rekurrierten aus dem Fundus ihrer Erinnerungen nur noch die Momente einer vergangenen Jugend.“²³¹

Allerdings lässt sich dafür auf dem Feld der deutschen Poptheorie ein erneuertes Bewusstsein feststellen. Vor allem durch die meinungsführende Zeitschrift für Popkultur *Spex* „kam eine neue Theorie-Kultur in Deutschland auf, welche die Popmusik als bedeutendes künstlerisches Moment sah“, aber im Unterschied zu Brinkmann

„[ging] es ihr nicht mehr um eine Integration populärer Motive in eine höhere Kunstform wie die Literatur, sondern darum, dass Popmusik und die sie umkreisenden Artefakte populärer Kultur (vom Film über Comics bis hin zur Mode) selbst als künstlerisches Moment angesehen wurden. (...)“²³².

²²⁷ Goetz, Rainald: Subito. Zitiert nach: Oswald, Georg M.: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. S. 31.

²²⁸ Vgl.: Ebd.: S. 30.

²²⁹ Diese Bezeichnung der Popliteratur ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre stammt von Frank Degler und Ute Paulokat, vgl.: Degler, Frank / Paulokat, Ute: Neue Deutsche Popliteratur. Wilhelm Fink Verlag: Paderborn. 2008.

²³⁰ Goetz, Rainald: Subito. Zitiert nach: Oswald, Georg M.: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. S. 31.

²³¹ Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S. 15.

²³² Ebd.: S.15.

4.4. Neue Deutsche Popliteratur

„Mit den Büchern von Kracht und Stuckrad-Barre (...) wandelte sich der Begriff von Popliteratur schlagartig. Hatte Popliteratur bislang einen subversiven oder experimentellen Charakter, so zeigten Kracht und Stuckrad-Barre, wie man die Fernseh- und Lifestyle-Sprache reproduziert und damit einfach Bücher schreibt, die sich gut verkaufen. Für den literarischen Underground bedeutete diese Entwicklung, sich künftig vom Begriff der Popliteratur abgrenzen zu müssen.“²³³

An diesem Zitat lässt sich die Diskussion um die Popliteratur ab den 1990er Jahren, von Poschardt als Neue Deutsche Popliteratur betitelt und in dieser Arbeit als im Gebrauch befindliche Bezeichnung in der Literaturwissenschaft übernommen, gut zusammenfassen: Galt Pop den meisten Theoretikern bis in die 1980er Jahre als subversiv, oftmals experimentell, änderte sich dies spätestens 1995 mit der Erscheinung von Christian Krachts Debütroman *Faserland*. Diese Veröffentlichung ging einher mit einer veränderten Wahrnehmung der Autorenfigur: Der Popliterat war nun nicht mehr im Sinne von Brinkmann ein Antiheld der Literaturszene, sondern ein medial inszenierter Popstar, dem es in erster Linie darum ging, wirtschaftlichen Erfolg zu erzielen – sofern man dem Großteil der Kritiker in den deutschen Feuilletons Glauben schenken möchte. Diese Formulierung ist wenig wissenschaftlich, spiegelt aber die damals geführte Diskussion in den Feuilletons wider: Dem aufmerksamen Verfolger der Literaturdebatte der 1990er Jahre drängte sich der Eindruck auf, als würde die Kritik einem reinen Schwarz-Weiß-Denken unterliegen, die Debatte wurde durchaus emotional geführt. Der Begriff ‚Popliteratur‘ wurde schlagartig zu einem „der meist verwendeten Begriffe innerhalb des deutschsprachigen Literaturbetriebs“, sein – kommerzieller – Erfolg sah sich meist „an die Vermutung literarischer Minderwertigkeit gekoppelt.“²³⁴ Die Neue Deutsche Popliteratur wurde von den Kritikern meist entweder stark ablehnend oder hoch lobend wahrgenommen – so ist beispielsweise oftmals die Rede von einer „Wiederkehr des Erzählens“²³⁵ bzw. einer neuen „Lust am Erzählen“²³⁶. Der Spiegel feierte 1999 diese neue Autorengeneration als legitime ‚Enkel von Grass & Co‘ in seiner Titelstory, Ernst spricht von einem „Boom der neuen deutschen Lesbarkeit“²³⁷. Marcel Reich-Ranicki wiederum enthielt sich komplett einer Besprechung²³⁸, Iris Radisch bezeichnete in einer Sammelrezension Goetz, Kracht, Stuckrad-Barre und Usler als „Dandys der Popmoderne

²³³ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 74.

²³⁴ Delger / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 7.

²³⁵ Krauss, zitiert nach: Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. Transcript Verlag: Bielefeld. 2013. S. 62.

²³⁶ Hielscher, zitiert nach: Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. S. 62.

²³⁷ Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. S. 63.

²³⁸ Dies wurde ihm von der Presse oftmals als Desinteresse unterstellt.

(...), die am Leben vorbeifahren, Passagiere, Passanten des Augenblicks, Zuschauer für ein paar Einschalteminuten“ und war sich sicher, dass die Leserschaft „die kunstvolle Schnoddrigkeit, die Privatheit und den Gegenwartsoptimismus der jungen Radikalrealisten dahin wünschen, wo sie ohnehin herkommen, in den Abfall.“²³⁹

Einen größeren Vergleich solcher oftmals polemischer Kritiken findet sich bei Schäfer, der den darin angeschlagenen Ton nicht nur auf einen „bildungsbürgerlichen Kulturelitismus“ zurückführt, sondern ihn auch als „Nachwirkungen der Kulturindustrie-Thesen von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno“²⁴⁰ versteht. Es ziele somit „die Kritik an der Pop-Literatur weniger auf die Texte selbst (...) als vielmehr auf eine Medien- und Alltagskultur, zu denen die Kritiker keinen Zugang mehr finden – oder auch nur suchen – und die ihnen deshalb als trivial oder gar als regressiv erscheint.“²⁴¹ In dieser von Kritikern geführten Diskussion ging es – laut Frank – auch vermehrt um die Frage, wieviel Unterhaltungswert überhaupt deutschsprachiger Belletristik zukommen darf. Durch die hohen Verkaufszahlen dieses

„neuen Literatursegments, das vordergründig junge oder junggebliebene Leser anspricht, erscheint der besorgten Literaturkritik wie der Entwurf einer neuen, gewissermaßen repräsentativen deutschen Literatur, die sich anschickt, Walser & Co ‚den Rang abzulaufen.‘“²⁴²

Die – in den meisten Fällen – ablehnende Rezeption der Neuen Deutschen Popliteratur beruhte in erster Linie auf den Argumenten gegen die massentauglichen Verkaufsstrategien (der Autor als Popstar) sowie auf dem Vorwurf der fehlenden politischen Haltung der Autoren. Ein Umstand, der sich alles in allem zu wiederholen scheint, denn diese

„Form der Kritik [ist] so alt wie der Pop selbst: Schon der junge Rolf Dieter Brinkmann musste sich zu seiner Zeit von Kollegen wie zum Beispiel Martin Walser genau dieselben Vorwürfe anhören, wie sie heute wieder die Kritik bestimmen: Bedürfnislosigkeit, Folgenlosigkeit, politisches Desengagement, Narzissmus und sogar Faschismus. Denn auch Brinkmann lehnte ganz bewusst eine Instrumentalisierung seiner literarischen Werke für politische Zwecke ab. Für Popliteraten jeder Generation sind Ihre Bücher Medien, in denen neue Wahrnehmungs-, Verhaltens- und Denkweisen erprobt werden können, und zwar ohne jeden unmittelbaren politischen Realisierungsdruck.“²⁴³

²³⁹ Radisch, Iris: Mach den Kasten an und schau. Junge Männer unterwegs: Die neue deutsche Popliteratur reist auf der Oberfläche der Welt. In: Die Zeit. 21.10.1999. Zitiert nach: Schäfer, Jörgen: ‚Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit‘. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Arnold, Heinz Ludwig/Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Pop-Literatur. Edition Text + Kritik: München. Sonderband. 2003. S. 7 – 25. Hier S. 10.

²⁴⁰ Schäfer, Jörgen: Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. S. 12.

²⁴¹ Ebd.: S. 12.

²⁴² Dirk, Frank: ‚Literatur aus den reichen Ländern‘. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre. In: Grabienski / Huber / Thon (Hrsg.): Poetik der Oberfläche: die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre. Walter de Gruyter: Berlin. 2011. S. 27 – 52. Hier S. 28.

²⁴³ Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 54.

Diese Parallele zieht auch Schäfer, der in diesem Kontext Jost Hermand zitiert, der 1971 in einer Monografie festhielt, dass für ihn Texte von Autoren wie Brinkmann, Handke, Jelinek oder auch Chotjewitz „Ausdruck einer ‚falschen Verpoppung‘, ja sogar einer ‚massiven Verdummungs- und Verwirrungskampagne‘“²⁴⁴ seien. Neben dieser vorgeworfenen Entpolitisierung finden sich noch weitere Parallelen zwischen der Popliteratur der 1960er, 1990er sowie 2000er:

„Was die Texte bei aller Unterschiedlichkeit verbindet, ist der Abstand, der sie von einem – häufig verblüffend traditionsfixierten – konventionellen Begriff von Literatur trennt. Wie schon in den sechziger und achtziger Jahren setzen sich ‚Pop‘ und ‚Popliteratur‘ deshalb auch in den 1990er Jahren als maßgebliche Konzepte durch, ungeachtet der beträchtlichen Spannbreite zwischen den so bezeichneten Texten, wobei ‚Pop‘ oder ‚Popliteratur‘ dem einen als tendenziöses Schimpfwort gilt, dem anderen als programmatischer Leitbegriff.“²⁴⁵

Als Höhepunkt der Debatte um die Gegenwartsliteratur in den 1990er Jahren gilt das Erscheinen des Debütromans *Crazy* von Benjamin Lebert 1999. Der damals 16-jährige Autor wird zunächst noch positiv von den Kritikern aufgenommen. Doch spätestens mit der im Jahr 2000 von Maxim Biller²⁴⁶ ins Leben gerufenen Tagung in Tutzing (zu der er etwa 100 Literaten einlud und in der er die Popliteratur als „Schlappschwanzliteratur“ bezeichnete und deren AutorInnen als die „schlimmsten, verschwiegensten aller Systemopportunisten“²⁴⁷), änderte sich dies schlagartig. Neben Maxim Biller fasste vor allem der Vortrag von Altenburg die Meinung der anwesenden Literaturkritiker zusammen, „dass sich die einst favorisierte neue Literatur zwar durchgesetzt habe, aber dann ist alles in eine andere Richtung gelaufen, als wir alle hofften. Die neue Literatur ist nur wie Gervais-Frischkäse – die leichte Alternative.“²⁴⁸

Allerdings muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich mittlerweile sowohl Diskussion als auch Forschungsansätze retrospektiv betrachtet verändert haben. Die damals anfängliche Kritik bzw. Ablehnung ist (zum Großteil) einer Kanonisierung gewichen, am Beispiel der heutigen Wahrnehmung von *Faserland* ist dies gut sichtbar: Bei der Erstveröffentlichung oftmals der reinen Trivialität und Oberflächlichkeit beschuldigt, kommt Moritz Baßler 2002 in seiner Auseinandersetzung mit der Ich-Figur zu einem anderen Schluss. So lässt sich am Verhalten des Erzählers ein Kommunikationsproblem aufzeigen, das für seine Generation als bezeichnend gesehen

²⁴⁴ Hermand, Jost: Pop International. Eine kritische Analyse. Zitiert nach: Schäfer, Jörgen: Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. S. 11.

²⁴⁵ Gleba / Schumacher: 1990. Einleitung 1990. S.197.

²⁴⁶ Vgl.: Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. S. 66.

²⁴⁷ Biller, zitiert nach: Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. S. 66.

²⁴⁸ Altenburg, zitiert nach: Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. S. 66.

werden kann, sodass der Roman per se als Studie über ein „verpaßtes [sic!] Coming-out lesbar“²⁴⁹ ist; Baßler wirft den Rezensenten – allen voran der Leseart von Florian Illies – vor, mit seiner identifikatorischen Lektüre des Romans alle „kritischen Signale des Textes großzügig zu abstrahieren.“²⁵⁰ Laut Baßler ist Faserland „ein durchaus geschlossener, traditionell durchgeführter Problemroman, und daß [sic!] er ‚nicht verdichtet‘ ist (...) liegt – das übersehen sowohl die Fans als auch die Kritiker vom Schlage Polityckis – an der eigenwilligen Konzeption seines Ich-Erzählers.“²⁵¹ Gleiches zeigt sich auch am Debüt *Soloalbum* von Benjamin von Stuckrad-Barre, das heute oftmals in eine Traditionslinie mit Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* gestellt wird²⁵².

Zwar gibt es per se noch immer keine eindeutige Definition von Popliteratur, doch hat sich das Forschungsgebiet in den letzten fünfzehn Jahren gefestigt und einen Kanon gebildet. Viel wurde über die Popliteratur geschrieben – mittlerweile wurden auch Kriterienkataloge erarbeitet, die sich mit Motiven und Themen auseinandersetzen. Zwei bekannte Definitionsansätze sollen nun vorgestellt werden, um sie später auf Ja, Panik anwenden zu können:

4.4.1. Popliteratur – Definition nach Ullmaier

Ullmaiers *Von Acid nach Adlon* gehört mittlerweile zu den Standardwerken in der Auseinandersetzung mit Popliteratur. Der Autor spricht darin von einer Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, die er in den 1960er Jahren beginnen lässt und nach den 2000ern (im Unterschied zu vielen KollegInnen) nicht für beendet erklärt. Eine zeitliche Eingrenzung, die es in dieser Arbeit erlaubt, seine herausgearbeiteten Kriterien vorzustellen und zu einem späteren Zeitpunkt auf *DMD KIU LIDT* anzuwenden.

Im Fokus seines definitorischen Ansatzes stehen nicht nur das Werk bzw. seine inhaltlichen Kriterien, sondern auch die Autorfigur. Erinnert sei hier an die oben erwähnte Gleichsetzung von Popliterat und Popstar. So eröffnet Ullmaier seinen Katalog mit Kriterien, die auf das „*popspezifische Verhältnis von Autor und Werk*“²⁵³ samt dessen

²⁴⁹ Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. Verlag C.H.Beck: München. 2002. S. 113.

²⁵⁰ Ebd.: S. 115.

²⁵¹ Ebd.: S. 114.

²⁵² Degler / Paulokat: S. 90.

²⁵³ Hervorhebung stammt von Johannes Ullmaier.

öffentlicher Darbietung und Wirkung zielen“²⁵⁴, die hier kompakt zusammengefasst wiedergegeben werden:²⁵⁵

Jugend und Popularität des Autors

Bei den Autoren der (neuen) deutschen Popliteratur lässt sich zumeist Jugend (in Bezug auf das Alter) oder Jugendlichkeit (in Form der Schreibweise) feststellen, gefolgt von einer meist antibürgerlichen Attitüde. Seine Inszenierung in der Öffentlichkeit erinnert oftmals an den Aufbau von Autoren nach Popstarmustern (massenmediale Dauerpräsenz, Beliebtheit bei einem vorzugsweise jungen Publikum).

Assoziative Verbindung des Autors mit der Popwelt

Ullmaier verweist hier zum einen auf Doppelbegabungen wie bei dichtenden Musikern (Bob Dylan, Patti Smith, Nick Cave) oder auch andere Arten von Szenenähe wie etwa Popjournalisten (wie z.B. Benjamin von Stuckrad-Barre). Diese Szenenpositionierung wird auch bei der Wahl der Vertriebskanäle so wie bei Publikationsorte bedacht. Auch das Design der Paratexte (Buchumschläge, Titelgebung etc.) ist an die Popkultur angelehnt (man denke an das Design der Werke von Stuckrad-Barre).

Synergie-Maximierung nach dem Pop-Prinzip

Ullmaier nennt hier als Beispiel eine CD zum Buch, oder ein Buch zum Film.

Kollektivistische Tendenzen

Ullmaier macht in seiner Beobachtung oftmals Formen von literarischer Gruppenbildung aus (er bezeichnet sie auch als Band-Analogie); aber auch das gemeinsame Auftreten in der Öffentlichkeit auf Festivals oder bei Poetry Slams.

Als nächstes widmet sich Ullmaier den inhaltlichen Schwerpunkten, die er wie folgt in fünf Punkte zusammenfasst:²⁵⁶

- Schilderung aus der Popwelt: Disco- und Konzertbesuche, Szene-, Band- und Fan-Stories
- Adoleszenzthematik: Erste Liebe, Clique, Partys, Generationskonflikte
- Jugendliche Subkulturen: Rocker, Popper, Skinheads, Raver, Skater, Punks etc.
- Letztlich aber jede Distanzierung von der bürgerlichen Norm in Richtung Dandy-, Beatnik-, oder Bohème-Dasein mit allen vitalistischen Essentials
- Unterwegssein, Glamour, Drogen, libertäre Sexualität, Ekstase und Exzeß, samt Anschlüssen zur Unterwelt, zu Gammlern, Terroristen usw.

Soweit zu der Einbindung von Pop-Thematiken auf inhaltlicher Ebene. Abgerundet wird der Kriterienkatalog zuletzt noch durch Popbezüge, die auf gestalterischer Ebene zu finden sind, etwa:²⁵⁷

- Im Gebrauch von Slang und Szenesprache
- Generell im Abrücken von hochliterarischen Sprachstandards hin zur Alltagssprache, Mediensprache
- Im Rückgriff auf Genre-Versatzstücke, bevorzugt aus Science Fiction, Western, Krimi, Horror und Pornographie
- Stilistisch durch Rasanz, Legerheit, Spontaneismus, Lautheit, Plakativität und Kürze
- Formal durch Orientierung an Popmusikmustern, von einschlägigen Strophenformen oder Rhythmen bis zur Mixtechnik moderner DJs

²⁵⁴ Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Ventil Verlag: Main. 2001. S. 16.

²⁵⁵ Ebd.: S. 16 – 17.

²⁵⁶ Ebd.: S. 17. Hervorhebungen stammen von Ullmaier.

²⁵⁷ Ebd.: S. 17 – 18. Hervorhebungen stammen von Ullmaier.

- Durch undogmatische Anschlüsse an modernistische Techniken wie Stream of Consciousness, Écriture Automatique, Montage und Collage
- Durch Erweiterung des Textbegriffs zu integrierten Text-Bild-Ensembles, poppiges (psychedelisches, punkiges, technospezifisches) Layout, avantgarde-beeinflusste Typographie, aber auch zu integrierten Text-Musik- oder Text-Sound-Ensembles
- Durch Erweiterung der Lesungsform um Performance-Elemente wie Körpereinsatz, Auftritte zu mehreren, Licht- und Soundeffekte, Bandbegleitung, Improvisation
- Durch die Tendenz oder zumindest zwanglose Bereitschaft zu Genreüberschreitungen und -mischungen, Gattungsuniversalismus, Multimedialität und sensueller Forcierung
- Sowie schließlich durch die Abkehr von traditionellen Werkbegriffen (auch der klassischen Moderne) zugunsten eines Kunstkonzepts im Zeichen der technischen Reproduzier- und zitathaften Verfügbarkeit jedweden Materials

Obgleich Ullmaier einen Kriterienkatalog anlegt, werden für die Popliteratur wichtige Punkte wie der Zusammenhang mit den Neuen Medien und dergleichen nicht angeführt. Um diese systematische Lücke zu schließen, sei hier im Anschluss die Definition von Kaulen vorgestellt:

4.4.2. Popliteratur – Definition nach Kaulen

Nach all diesen Ausführungen wurde deutlich, dass es mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden ist, von einer klar definierbaren Begriffsbestimmung der Popliteratur zu sprechen. In seinem Aufsatz *Popliteratur als Generationsphänomen* erarbeitet Heinrich Kaulen eine fünfteilige Merkmalliste, anhand derer er Popliteratur (sein Fokus liegt allerdings auf jener ab den 1990er Jahren) klassifizieren will. Er wählt darin einen deskriptiven Ansatz, der „nicht nur inhaltlich-thematische, sondern auch formalstrukturelle und konzeptionelle Aspekte“²⁵⁸ vereint:

1. „Popliteratur ist auf der Ebene der Thematisierung durch eine spezielle lebensweltliche Orientierung charakterisiert:
Im Zentrum der Beschreibung stehen der Lebensalltag eines Jugendlichen/eines jungen Erwachsenen sowie die ihn prägende Popkultur aus der Binnensicht der Beteiligten. Popliterarische Texte folgen häufig einem mimetischen, neorealistischen Schreibverfahren und spiegeln die Oberflächen der aktuellen Medienkontexte und Lebensformen wider.
2. Popliteratur ist eine institutionalisierte Grenzüberschreitung:
Sie ignoriert in ihrer Ästhetik die traditionellen Grenzen zwischen Kunst und Alltagspraxis, Literatur und Journalismus, Offizialkultur und Popularkultur ebenso wie die Grenzen zwischen konkurrierenden Medien und die etablierten Gattungsgrenzen. Zudem vermischt sie in einem postmodernen Cross-Over verschiedene Stilebenen, Anspruchslevels und Genres und setzt dabei das modernistische Credo der Originalität und künstlerischen Innovation partiell außer Kraft.
3. Die Strukturprinzipien der Popkultur zeigen sich nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern werden auch auf der Ebene der ästhetischen Realisierung reproduziert:

²⁵⁸ Kaulen, Heinrich: Popliteratur als Generationsphänomen. Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der Popliteratur der 1990er Jahre. In: Geier, Andrea / Süselbeck, Jan (Hrsg.): Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationsfragen in der Literatur seit 1990. Wallstein Verlag: Göttingen. 2009. S. 137 – 157. Hier S. 142.

Gemeint sind hier u.a. die Adaption musikalischer Rhythmen und Sampling-Techniken auf formaler Ebene, aber auch bei der äußeren Strukturierung der Texte spielt der Transfer aus anderen Medien häufig eine große Rolle.

4. Unter Rezeptionsaspekten ist die Popliteratur eine typische Zielgruppenliteratur:
Sie richtet sich mithin an eine Altersgruppe, die für das Selbstverständnis der postmodernen Gesellschaft eine Leitbildfunktion besetzt. Hier hat sie teilweise den Status eines Szenemediums, also eine Art Kultstatus erlangt. Die angesprochene Generation ist primär von anderen Medien sozialisiert worden und verfügt über eine entsprechend hohe Medienkompetenz. Damit bringen sie eine hohe Kompetenz für die intermedialen und interkulturellen Aspekte der neuen Popliteratur mit.
5. Das Autorkonzept der Popliteraten unterscheidet sich grundsätzlich von dem der klassischen Moderne:
Die Popliteraten stammen in der Mehrzahl aus dem Journalismus, Musikbusiness oder rekrutieren sich aus Vertretern der Neuen (Medien-)Berufe. Aus diesem Medienumfeld gewinnen sie ihre zentralen Themen und Darstellungsverfahren.“²⁵⁹

Ein genaueres Augenmerk sei nochmals zusammenfassend auf das Autorkonzept gelenkt. Es zeichnet sich nicht nur durch den Umgang mit den Neuen Medien aus, sondern auch durch eine neues Image: Ullmaier betitelt dies mit einem neuen „popspezifischen Verhältnis zwischen Autor und Werk“²⁶⁰ und erschafft einen fünf Punkte umfassenden Kriterienkatalog für den Popliterat ab den 1990er Jahren:²⁶¹ Wie bereits skizziert findet sich eine „assoziative Verbindung des Autors mit der Popwelt“²⁶². Im Werk per se zeichnet sich dies auch im Design ab, beispielsweise bei den Paratexten. Hinzu kommt oftmals eine „Synergie-Maximierung nach dem Pop-Prinzip“, als Beispiel nennt Ullmaier das Erscheinen einer CD zum Buch, oder ein Buch zum Film. Wie bei Poetry Slams sind auch „kollektivistische Tendenzen“²⁶³ auszumachen im Sinne literarischer Gruppenbildungen – man denken an die fünfköpfige Formation hinter Tristesse Royale. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der Popliterat sich vor allem durch zwei Dinge auszeichnet: Durch seine (medienübergreifende) Inszenierung und durch sein Schreibverfahren in der Gegenwart, indem er die ihn umgebende Welt festhält:

4.4.3. Der Popliterat als Archivist

„Also, es fängt damit an, daß [sic!] ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke.“²⁶⁴

²⁵⁹ Kaulen, Heinrich: Popliteratur als Generationsphänomen. Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der Popliteratur der 1990er Jahre. S. 142 – 146.

²⁶⁰ Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon und zurück. S. 16.

²⁶¹ Vgl.: Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon und zurück. S. 16 – 17.

²⁶² Ebd. S. 16 – 17.

²⁶³ Ebd.: S. 16 – 17.

²⁶⁴ Kracht, Christian: Faserland. Kiepenheuer + Witsch Verlag: Köln. 1995. S. 13.

Einer der wohl berühmtesten ersten Sätze der Popliteratur ist jener aus Christian Krachts *Faserland*. Und genau an ihm lässt sich zeigen, woran sich zum einen viel Kritik entzündete und worauf sich zum anderen viel Lob begründete. Wie oben bereits erwähnt, sah sich die Neue Deutsche Popliteratur oftmals mit dem Vorwurf der Oberflächlichkeit konfrontiert und sorgte oftmals durch ihren „Markenfetischismus“ für eine „nicht geringe Irritation im Literaturbetrieb“²⁶⁵. Als möglichen Grund hierfür geben Degler/Paulokat einen plausiblen Hinweis:

„Die dahinter stehende Haltung drückt in erster Linie aus, dass Kunst und Konsum aus Sicht der hohen Kultur gänzlich verschiedene Sphären angehören. Kunst und Literatur im empathischen Sinn hat verdichtet, zeitlos und schwerwiegend zu sein und aus genau diesen Gründen in größtmögliche Distanz zur flüchtigen und scheinbar oberflächlichen Waren- und Medienwelt zu treten.“²⁶⁶

Dort heißt es weiter:

„Diese neue Offenheit im Umgang mit den Insignien der Konsum- und Medienwelt ist nicht als Oberflächlichkeit oder defizitäre Abweichung abzulehnen, sondern muss als Phänomen eigenen Rechts verstanden werden. Sie eröffnet der Popliteratur sogar ganz neue Funktions- und Verfahrensweisen (...).“²⁶⁷

Auf semantischer Ebene dient diese Eingliederung von Markennamen zur „soziografischen Beschreibung von Personen, Milieus und Szenen“²⁶⁸ – ohne diese wortwörtlich zu nennen. Dies kann dem Autor jedoch nur glücken, wenn die „Markennamen kulturell aufgeladen und übercodiert sind“²⁶⁹ und sie die Leser zu deuten wissen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die (in diesem Falle explizit in der Popliteratur genannten) „Produkte der Werbeindustrie längst Teil unserer Enzyklopädie geworden sind.“²⁷⁰ Moritz Baßler, der sich in seinem Werk *Der neue deutsche Pop-Roman* um eine neue und unvoreingenommene Herangehensweise an eine neue deutsche Literatur bemüht, versteht das oftmals in den Popromanen vorgefundene „Sammeln und Generieren“ als „Kulturtechnik“²⁷¹, die dazu beiträgt, die Enzyklopädie der Gegenwartskultur zu archivieren, bzw. speichert Literatur so „encyklopädische Zusammenhänge und damit Kultur.“²⁷²

Baßler nimmt an dieser Stelle seiner Forschung die Theorie von Boris Groys *Über das Neue auf*, in der es heißt:

²⁶⁵ Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 35.

²⁶⁶ Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 37.

²⁶⁷ Ebd.: S. 37.

²⁶⁸ Ebd.: S. 37.

²⁶⁹ Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 38.

²⁷⁰ Ebd.: S. 39.

²⁷¹ Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. S. 96 – 97.

²⁷² Vgl.: Ebd.: S. 167.

„Das Neue ist nur dann neu, wenn es nicht einfach nur für irgendein bestimmtes individuelles Bewußtsein [sic!] neu ist, sondern wenn es in Bezug auf die kulturellen Archive neu ist.“²⁷³

Baßler leitet daraus sein Verständnis der Popliteraten als Archivisten ab, die durch das Einbinden von alltäglichen Phänomenen und Produkten in das literarische Werk (im Sinne der literarischen Struktur) für eine Archivierung sorgen, und somit zur Enzyklopädie der Gegenwart beitragen:

„Wenn das Neue, mit Boris Groys, als Ergebnis einer Tauschhandlung zwischen anerkannter Kultur und der Welt des Profanen zustande kommt, dann ist Pop, als Medium des Neuen, zuallererst eine Archivierungs- und Re-Kanonisierungsmaschine.“²⁷⁴

An dieser Stelle sei ein kurzer Blick auf die Musik der 1990er geworfen: Zeitgleich zu der Etablierung jener Popliteraten, die Baßler als die neuen Archivisten deklariert, gewinnt das Archivieren im Sinne einer Einarbeitung von Zitaten auch in der Popmusik an großer Bedeutung, nicht zuletzt durch den Techno, als „avancierteste Form des musikalischen Zitierens. Jedes beliebige Soundbit ist per Sampler abrufbar. Die gesamte akustische Welt ist zum Archiv geworden, das in einer ekstatischen Form der Collage auf den Körper zurückprallt.“²⁷⁵

Im engen Zusammenhang mit dem Vorwurf des literarischen Markenfetischismus gerieten auch die beiden Literaten Kracht und Stuckrad-Barre. Nicht nur in Bezug auf ihre Werke, sondern vor allem auch in ihrer Inszenierungsweise, die Kritiker oftmals den Vergleich mit Popstars äußern ließ.

4.4.4. Der Popliterat als große Medieninszenierung

1999 erscheint in einer Werbekampagne des Kaufhauses *Peek & Cloppenburg* eine neue Plakatreihe. Zu sehen sind darauf mit Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre (erstmalig) zwei Literaten. Dies sorgte für große Aufmerksamkeit und wurde als Diskussionspunkt in die Literaturdebatte miteinbezogen, Kritiker stellten die Frage: Darf sich ein Literat als Popstar inszenieren?

²⁷³ Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie S. 44.

²⁷⁴ Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. S. 46.

²⁷⁵ Groß, Thomas: Pop Will Eat Itself. Retrotrends – Musik aus dem Zitat. In: Kemper / Langhoff / Sonnenschein (Hrsg.): ‚alles so schön bunt hier‘. S. 275 – 285. Hier S. 283.

Degler/Paulokat führen diese medienpräsente Autorinszenierung auf die „Rückkehr des Erzählens in der postmodernen Literatur der 80er Jahre“ zurück, die in der Neuen Deutschen Popliteratur als „Rückkehr des Autors und der Autorschaft“²⁷⁶ gesehen wird:

„Die Stilisierung von Popromanen als ‚Kult‘ und ihrer Urheber als Popstars ist genau wie die Selbstverständlichkeit und Virtuosität, mit der die Autoren innerhalb der medialisierten Welt agieren, eines der wichtigsten und markantesten Kennzeichen in der Produktion und Rezeption von Popliteratur der 90er Jahre.“²⁷⁷

Auch Stuckrad-Barre unterstreicht die Vorteile, die durch diese Art der Autorinszenierung für die Literaturlandschaft geschaffen wurden:

„So viele Menschen wie möglich sollen unsere Bücher kaufen und lesen – darum geht es. Beschlusslage in Deutschland ist aber ja: Literatur ist nichts für die so genannte Masse. Literatur hat in kleinen miefigen Literaturhäusern stattzufinden, wird subventioniert, geduldet, ertragen. Sich dann innerhalb dieser Nische allerdings so laut wie möglich zu verhalten und tatsächlich eine schnöde Buchveröffentlichung als Ereignis zu stilisieren ist unser Ziel, denn nur so ist Berichterstattung, und somit Werbung, gewährleistet.“²⁷⁸

Und fordert für sich in einem Interview, die Popliteratur-Etikettierung abzulegen:

„Nicht Popliteratur, sondern allenfalls Literatur-Pop.“²⁷⁹

Und fügt hinzu:

„Ich benutze die ästhetischen Mittel des Pop, Pop ist Referenzrahmen und stilbildendes Subthema, und das wiederum ist ein Abbild der Realität von Kultur hierzulande. Von Politik, von Fernsehen, Werbung, Sprache. Also muss es sich niederschlagen in zeitgenössischer Literatur.“²⁸⁰

Auch Degler/Paulokat nehmen diese Inszenierung rückblickend als eine Art literarischen Glücksfall für die Szene wahr und attestieren der Neuen Deutschen Literatur eine positive Wirkung in der Medienlandschaft: „Nicht nur die Dichter kommen aus ihren angeblich weltabgewandten Dichterstuben (...). Auf diese Art und Weise gelingt es, der Literatur eine neue Stellung und Bedeutung zu geben und ihr einen Status zu verleihen, der bisher den Populär-Medien zugeordnet war.“²⁸¹

Die Inszenierung als eine Art Popstar lässt sich allerdings schon in der ersten Generation der Popliteraten in Deutschland ausmachen: Hubert Fichte beispielsweise „las am 2.10.1966 im ausverkauften Star-Club auf der Hamburger Reeperbahn vor 1500 Zuhörer zur Begleitung der Beat-Band Ian and the Zodiacs Auszüge aus seinem Manuskript. Die Lesung wurde als Platte veröffentlicht, die Literatur vereinte sich mit der Musik.“²⁸² Bei

²⁷⁶ Degler /Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 15.

²⁷⁷ Ebd.: S. 15.

²⁷⁸ Philippi, Anne/Schmidt, Rainer: „Wir tragen Größe 46.“
https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml (8.2.2019).

²⁷⁹ Ebd.: https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml.

²⁸⁰ Ebd.: https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml

²⁸¹ Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 23.

²⁸² Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 39.

dem Star-Club handelte es sich um einen der damals bekanntesten Musikclubs Hamburgs, der durch mehrere Auftritte der Beatles Ruhm erlangte. Ein anderes Beispiel bildet die Gruppe 47 – auch hier lassen sich „strukturelle Parallelen der Eroberung der literarischen Öffentlichkeit“²⁸³ im Sinne der Vermarktung finden. Das Nachkriegsfeuilleton lag in den Händen von konservativen Kritikern, die

„jungen Mitglieder der Gruppe 47 setzten deshalb auf den neuen Kultur-Medienkanal Hörfunk. Neben dem Radio erwiesen sich die Gruppenbildung und die gemeinsamen Tagungen als gutes Marketingkonzept. Die Tageszeitungen berichteten zuerst sporadisch, ab 1951 kontinuierlich über die Literaten-Treffen. Der Durchbruch zur internationalen Medienrezeption gelang 1958, als Günter Grass *die Blechtrommel* vorstellte. Bei der Tagung in Princeton 1966 gab Grass bereits 10 Interviews auf dem in die USA einfallenden Schiff und Peter Weiss bediente die Medien-Skandal-Maschine mit seinem kritischen Vietnam-Interview. Ein wesentlicher Grund für die stetig steigende Resonanz lag in den guten Kontakten, die Hans-Werner Richter zur Presse aufbaute, von der er einen erlesenen Kreis zu den Tagungen einlud.“²⁸⁴

Fakt ist, dass es bereits vor den 1990er Jahren Überlagerungen zwischen Literatur und neuen Medien (im Sinne von Massenmedien) gab.

Im folgenden Exkurs sollen ein paar der wichtigsten Stationen dieser Medien- und Literaturgeschichte beleuchtet werden:

Exkurs: Popliteratur und neue Medien

„Sie hätten es lieber audiovisuell, / digital und in Farbe.“²⁸⁵

Die starke Medienpräsenz, die sich bei Autoren wie Kracht und Co. zeigt, ist nichts vollkommen Neues in der deutschen Literaturszene. Bereits Autoren und Autorinnen wie Elfriede Jelinek oder Rainald Goetz nutzten massenmediale Strategien, um auf sich aufmerksam zu machen (als Beispiel sei hier noch einmal an die Goetz-Lesung beim Ingeborg Bachmannpreis erinnert, bei Elfriede Jelinek sorgte ihr Fernbleiben bei der Übergabe des Literaturnobelpreises für eine erhöhte mediale Aufmerksamkeit).

Doch zurück zu der Popliteratur der 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum: Mit Blick auf die Performance gewisser Literaten ist vor allem auch das Rezeptionsverhalten der jüngeren Lesegeneration interessant. Jörgen Schäfer macht anhand der Rezeption des Jugendmagazins der Süddeutschen Zeitung in diesem Zeitraum die Feststellung, dass für

²⁸³ Siemes, Isabelle: Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Generation, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre-Show empfindet. In: Kammler, Clemens / Pflugmacher, Torsten (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren: Heidelberg. 2004. S. 173 – 182. Hier S. 175.

²⁸⁴ Ebd.: S. 174.

²⁸⁵ Enzensberger, Hans-Magnus: Kiosk. Neue Gedichte. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1995. S. 96.

diese Leser „ein Buch nicht mehr das prämierte Leitmedium ist, sondern lediglich ein²⁸⁶ Baustein eines Medienverbundes.“²⁸⁷

War es bei der Gruppe 47 noch das Radio, setzten die neuen Popliteraten auf andere Medien: Zwar bediente man sich nach wie vor des Veröffentlichungsorgans Buch, doch rückten Medien wie das Fernsehen, das Internet (bei Ja, Panik die Verbindung von neuen Medien und Schallplatte) in den Vordergrund. Als Vorreiter darf hier das Internettagebuch von Rainald Goetz gesehen werden: Zunächst als eine Art Internettagebuch/Internetnotizbuch angelegt, erschien das Werk 1999 als *Abfall für Alle – Roman eines Jahres*. Startend mit dem 4. Februar 1998 hielt der Autor auf der Seite www.rainaldgoetz.de bis zum 10. Jänner 1999 seine Gedanken in kürzeren wie auch längeren Texten fest. Diese Seite zeigt für Schumacher die Fortführung der „Gegenwartsfixierung, der Serialisierung des Jetzt“, die „sich schon in den sechziger Jahren bei Autoren wie Andy Warhol oder Rolf Dieter Brinkmann mit dem Begriff ‚Pop‘ verbindet.“²⁸⁸ Von großer Bedeutung waren vor allem die „relative Gleichzeitigkeit von Niederschrift und Rezeption“, die zu einem „faszinierend[em] komplexe[n] Beziehungsgeflecht“²⁸⁹ führten. Oswald weist mit Nachdruck auf die poetische Dichte hin, die hier entstand: Goetz schrieb über tagesaktuelle, dichterische Themen²⁹⁰, um eine Sprache zu finden, die „alltäglich, lebensnah, zugänglich“²⁹¹ ist. Begann Goetz an einem Tag über etwas Neues zu schreiben, konnte man als Leser später bereits darüber reflektiert in die Fortsetzung des Autors einsteigen. Somit hatte sich Goetz „ein Instrument geschaffen (...), das ihm – wenn auch nur für begrenzte Zeit – eine beachtliche Autonomie innerhalb des Kulturbetriebs sicherte.“²⁹² Oswald fasst zusammen: „*Abfall für Alle* hat das Phänomen der Gleichzeitigkeit als ästhetische Größe in die Literatur wenn nicht eingeführt, so doch auf die Spitze getrieben.“²⁹³ Diesem Projekt folgend sind Thomas Hettches *Null* oder auch die Internetplattform *dieflut* von Xaver Bayer zu nennen. Gleich ist dabei den Projekten *Null* und *Abfall für Alle*, dass sie beide im

²⁸⁶ Hervorhebung durch den Autor

²⁸⁷ Schäfer, Jörgen: Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. S. 9.

²⁸⁸ Schumacher, Eckhard: „Das Populäre. Was heißt denn das?“ Rainald Goetz‘ *Abfall für alle*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Pop-Literatur. Edition Text + Kritik. Sonderband X/03. München: 2003. S. 158 – 171. Hier S. 165.

²⁸⁹ Vgl.: Oswald, Georg M.: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. S. 32 – 33.

²⁹⁰ Vgl.: Ebd.: S. 33.

²⁹¹ Goetz, Rainald: *Abfall für Alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt am Main. 1999. Klappentext.

²⁹² Oswald: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. S. 33.

²⁹³ Ebd.: S. 32.

Anschluss als Buchform veröffentlicht wurden und zeitgleich online nicht mehr zu rezipieren waren.

Bei den Neuen Deutschen Popliteraten ist es vor allem das Medium Fernsehen, das als ein zusätzliches in den Fokus gerät: Die Lesetour *Blackbox* von Stuckrad-Barre wurde von MTV gesponsert, gefolgt von einer eigenen Show unter dem Titel *MTV-Lesezirkel*, fast zeitgleich rief der WDR die Sendung *Beats zwischen Buchdeckeln* inklusive DJ ins Leben²⁹⁴. Doch es ist nicht nur ein zusätzliches Agieren mit diesem Medium im Zusammenhang mit ihren Büchern; man setzt sich auch thematisch damit auseinander. Die jungen deutschen PopautorInnen gehen sogar „noch einen Schritt weiter, indem sie auf die veränderte Medioumwelt und damit auch veränderte Stellung des gedruckten literarischen Textes insofern reagieren, als sie Audiovisuelles im alten Medium Buch und mit den spezifischen Verfahrensweisen der Literatur förmlich nachzubauen versuchen (...).“²⁹⁵ Ohne hier vorgreifen zu wollen, sei auf musikalische Verfahren wie das Sampling oder Cut-up verwiesen, die Eingang in die Literatur finden sollten.

4.5. Die 1990er – das Ende von Pop?

Als in den 1990ern mit den „Enkeln von Grass und Co“²⁹⁶ ein anderer Autorentypus die literarische Bühne betrat, wurde Pop nicht nur literarisch für tot erklärt²⁹⁷. Auch in der Poptheorie beginnt sich fast zeitgleich die Einstellung gegenüber Pop zu wandeln:

„Jugendprotest und Rockmusik sind längst nicht mehr per Definition links codiert. Rockmusik und Rassismus sind längst kompatibel.“²⁹⁸

Ausgelöst durch Gewalttaten und Aufmärsche von Neonazis in Deutschland (und auf musikalischer Ebene begleitet durch das vermehrte Aufkommen von Rechtsrock) verlor

²⁹⁴ Vgl.: Siemes, Isabelle: Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Generation, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre-Show empfindet. S. 175.

²⁹⁵ Parr, Rolf: Literatur als literarisches (Medien-)Leben. Biografisches Erzählen in der neuen deutschen ‚Pop‘-Literatur. In: Kammler, Clemens / Pflugmacher, Torsten (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Synchron Verlag: Heidelberg. 2004. S. 183 – 200. Hier S. 184.

²⁹⁶ Spiegel-Magazin. Oktober 1999. Zitiert nach: Vgl.: Kammler, Clemens: Deutschsprachige Literatur seit 1989/90. Ein Rückblick. In: Kammler, Clemens / Pflugmacher, Torten (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Synchron Verlag: Heidelberg. 2004. S. 13 – 36. Hier S. 24.

²⁹⁷ So geschehen beispielsweise durch Böhmer, Daniel-Dylan: Der große Crash. Der Markt der Popliteratur ist abgestürzt. Nun setzen die Verlage auf die neue Ernsthaftigkeit. In: Kultur-Spiegel. 13.1.2003. S. 12 – 14.

²⁹⁸ Walter, Klaus: The Kids Are Not Alright. In: Kemper / Langhoff / Sonnenschein (Hrsg.): ‘alles so schön bunt hier’. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Reclam Verlag: Stuttgart. 1999. S. 197 – 208. Hier S. 207.

die Pop-Linken in Deutschland den Glauben an das subversive Potential an Pop: „Die Selbstverständlichkeit, dass Pop- und Jugendkultur stets einen linken oder doch zumindest emanzipatorischen Protest darstellen, war nicht mehr gegeben. (...) Die Hoffnung vieler linker Popkritiker, dass die subversive Wirkung einer vor allem auf symbolischer Ebene arbeitenden Popkultur verbindlich sein könnte, erwies sich als trügerisch.“²⁹⁹ Spätestens hier zeigte sich deutlich, wie verknüpft Popliteratur mit gesellschaftlichen, historischen und soziologischen Aspekten ist.³⁰⁰

Bereits vor diesen Taten zeichnete sich ein Abwärtstrend in der Wahrnehmung von Pop ab, freigesetzt durch dessen polyvalenten Einsatz. Pop war mittlerweile zu einem „zeitdiagnostischen Dummy-Term“³⁰¹ verkommen:

„Fand am Ende der 1960er Jahre noch eine Politisierung des Pop statt, konnte man in den späten 1990er Jahren von einer Popularisierung der Politik sprechen, die mit einer ‚Verpopung‘ der Gesellschaft Hand in Hand ging. Denn je mehr sich Pop der Politik verweigert, desto mehr will Politik wie Pop sein, indem Politiker zum Beispiel die Sprache des Pop benutzen, ihre Medien besetzen und sich wie Popstars inszenieren.“³⁰²

Pop (im Sinne von POP II nach Diederichsen) konnte in den 1990ern als Etikett für alles benutzt werden, für Literatur wie auch für Politik. So erklärte der damalige britische Premierminister Tony Blair, dass Pop seiner Lebensweise entspreche³⁰³ und traf sich medienwirksam 1997 mit dem Sänger der Brit-Band Oasis³⁰⁴, nachdem er sich zuvor als großer Fan äußerte – eine Kontroverse, nicht nur für Pop-Liebhaber.

Wie wiederum die Popliteratur nach 1995 öffentlich wahrgenommen wurde, haben vorangegangene Kapitel skizziert. Auch bei Ernst lässt sich diese Stimmung ausmachen:

„Der Hauptunterschied liegt darin, dass Brinkmann damals einen literarischen (Pop-) Underground außerhalb des bestehenden Kulturbetriebs begründen wollte, während Pop nun zu einem verkaufsfördernden Markenzeichen innerhalb des Kulturbetriebes recycelt werden sollte (...) Ab 1990 orientierte sich die Literatur in Deutschland stärker an Kinoästhetik und Unterhaltungskultur. Dies hatte schnell höhere Verkaufszahlen zur Folge, jedoch auch einen Verlust kritischer und künstlerischer Qualitäten.“³⁰⁵

²⁹⁹ Büsser, Martin: On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik. Europäische Verlagsanstalt: Hamburg. 2004. S. 209 – 210.

³⁰⁰ Auch Diederichsen und andere Vertreter der deutschen Poptheorie haben sich verstärkt mit dieser Entwicklung auseinandergesetzt. Am bekanntesten tat Diederichsen dies in seinem Artikel „The Kids are not alright“, erschienen in der Spex.

³⁰¹ Diederichsen, Diederich: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. S. 274.

³⁰² Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 55.

³⁰³ Pilz, Michael: Sing zum Abschied leise Pop-Songs. <https://www.welt.de/kultur/article957907/Sing-zum-Abschied-leise-Pop-Songs.html> (7.2.2018).

³⁰⁴ Genau genommen mit einem der beiden Sänger: Noel Gallagher. Sein Bruder Liam Gallagher weigerte sich, den Premierminister in der Downing Street zu besuchen.

³⁰⁵ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 69.

Trotz aller negativen Prognosen findet sich in der Popliteraturgeschichte nach Ernst aber auch subversive Hoffnung in Form der Subkultur der Poetry-Slam-Szene, die sich seit 1993 in Deutschland bildete. Er attestiert der Szene ab den 90ern kein völliges Aus, sondern hält fest, dass die „Grenze zwischen Subkultur und Mainstream“ einfach „durchlässiger geworden [ist]“³⁰⁶. Als Beweis führt er zwei Anthologien aus dieser Szene an, die bei Rowohlt bzw. Reclam erschienen sind und in denen sich AutorInnen wie Kathrin Röggla oder Alec Empire finden. Hinzu kommen noch „Autorengruppen in vielen deutschen Städten, die bei Projekten oder Performances zusammenarbeiten, z.B. in Hamburg rund um den Golden-Pudel-Club mit Schorsch Kamerun (*1968) und Rocko Schamoni (*1966) (...).“³⁰⁷ Schäfer weist in diesem Kontext noch einmal auf Brinkmann hin:

„Brinkmann wurde zu einem der wichtigsten Anreger des literarischen Undergrounds in Deutschland, der Lesungen mit Popmusik veranstaltete und kleine Szene-Zeitschriften anregte. Und auch hier lässt sich eine Verbindung zur Gegenwartsliteratur ziehen, von den ‚Poetry Slams‘, welche die Literatur auf die Clubbühne bringen, bis zu der immer weiter um sich greifenden Nutzung des Internet als Medium für die Literatur.“³⁰⁸

Um das Bild der Forschung zu ergänzen, sei hier als direkte Gegenüberstellung Hecken angeführt, der die Änderung in der Popliteratur nicht als eine Art Untergang des literarisch-subversiven Phänomens versteht, sondern die Popliteratur nach 1980 in diesem Kontext in Verbindung mit einer neoliberalen Wende bringt, die sich in Politik, Gesellschaft und somit auch in der Kultur dieser Jahrzehnte offenbarte:

„Es ist vielmehr eine Wende hin zu einer bewussteren und offen ausgesprochenen Bejahung von oberflächlichem Hedonismus, modischer Äußerlichkeit³⁰⁹, Unterhaltung, Materialismus und Konsum. Hier liegt der Hauptunterschied zu herrschenden Einstellungen der 1970er und beginnenden 80er Jahre, in denen ja de facto auch nicht weniger konsumiert wurde, dies aber wie hinter einem weltanschaulichen Schleier oder im Gestus der Kritik oder Kreativität geschah.“³¹⁰

Gemeint ist damit keine unkritische direkte Anbietung an den Konsumismus, sondern die Fokussierung „der selbstbewussten, vitalen Aneignung dieser rundweg akzeptierten modisch-zeitgenössischen, liberal-kapitalistischen Wirklichkeit.“³¹¹

³⁰⁶ Ebd.: S. 83.

³⁰⁷ Ebd.: S. 82.

³⁰⁸ Schäfer, Jürgen: Die ‚Neuheit punktuellen Ja-Sagens‘ – Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Rolf Dieter Brinkmanns Essays. In: Schulz, Gudrun / Kegel, Martin (Hrsg.): Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Eiswasser Verlag: Vechta. 2001.S. 225 – 240. Hier S. 236.

³⁰⁹ Hecken führt dies u.a. auf die Abwendung von der ästhetischen und politischen Haltung der Alternativbewegung zurück im Sinne von einer Abwendung der Generationen zuvor.

³¹⁰ Hecken, Thomas: Die verspätete Wende in der Kultur der 1990er Jahre. In: Grabienski / Huber / Thon (Hrsg.): Poetik der Oberfläche: die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. S. 13 – 26. Hier S. 18.

³¹¹ Ebd.: S. 20.

Die Geschichte der Popliteratur, so lässt sich zusammenfassend sagen, liest sich als die Geschichte eines Phänomens, das sich immer zwischen Underground³¹² und Mainstream bewegte. Oftmals für tot erklärt im Sinne seines (ihm vorgeworfenen) sellouts, lassen sich jedoch immer wieder im Underground Entwicklungen von Subkulturen feststellen, in denen sich neue Ausprägungen finden. Nun gilt es aufzuzeigen, dass die intermediale Schreibweise in *DMD KIU LIDT* als eine solche angesehen werden kann. Doch bevor mit der Analyse dieser Texte begonnen wird, soll sich das nächste Kapitel noch einführend mit dem Zusammenhang von Literatur und Musik beschäftigen.

³¹² Underground wird hier nach der Definition von Schäfer verwendet; dort bezeichnet der Begriff „weniger eine ästhetische Qualität der Texte, sondern benenn[t] den soziologischen Ort im Literatursystem, an dem diese Texte produziert, distribuiert und rezipiert werden“. Zitiert nach: Schäfer: 1997. S. 20.

5. Literatur - Musik - Pop

Die beiden Künste Literatur und Musik stehen seit jeher in einem engen Zusammenhang. Man denke allein an den Wortursprung der Lyrik (und an die Lyrics im Kontext dieser Arbeit) – die ihren Namen jenem Saiteninstrument verdankt, das bereits in der Antike das gedichtete Wort begleiten sollte. Oder an das griechische Theater, an den klerikalen Gebrauch der Musik bei Religionen, an mittelalterliche Minnesänger. Ein weiteres Beispiel ist wiederum auch der Einfluss von Literatur auf Musik: Richard Wagner ließ sich von den *Edda*-Liedern inspirieren, Richard Strauss vertonte Literatur von Hugo von Hofmannsthal. Literarische Werke können sich auf formaler Ebene in der Musikwissenschaft bedienen, aber auch auf thematischer, man denke an Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus*. Auch in der Popkultur ist der Konnex zwischen Musik und Literatur nicht von der Hand zu weisen: Hiervon zeugen Doppelbegabungen wie Patti Smith, Nick Cave, Blixa Bargeld, Sven Regner und Bob Dylan – seines Zeichens Literaturnobelpreisträger.

Um einen ersten Überblick über die Thematik Literatur und Musik zu erlangen, lassen sich vier Hauptkategorien feststellen: Typ I umfasst jene Werke, in denen Musik und Literatur von Anfang an gemeinsam auftreten, die Musik also die „Funktion [hat], den jeweils dazugehörigen Text zu ‚transportieren‘“. Bei Typ II wird ein literarischer Text geschaffen, und „die Musik tritt nachträglich als vermittelndes Medium hinzu“³¹³ und bei Typ III wird zunächst komponiert, und dann das Werk mit einem literarischen Text ergänzt. Als Typ IV kann jener Typ ergänzt werden, in dem Musik auf inhaltlicher Ebene eingebaut wird. Beispielsweise in Peter Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* oder in seiner Erzählung *Die linkshändige Frau*. Im Falle von den hier ausgewählten Werken Ja, Paniks in der Textanalyse lässt sich nach der Klassifizierung durch Müller³¹⁴ annehmen, dass zuerst der Text verfasst wurde und die Musik „nachträglich als vermittelndes Medium“³¹⁵ hinzu kam. Das Besondere ist hier jedoch, dass ein Zweitmedium – das Buch – für eine erneute Vermittlung des Werkes sorgt. Dieser

³¹³ Müller, Ulrich: Literatur und Musik: Vertonungen von Literatur. In: Zima, Peter (Hrsg.): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Wiss. Buchgesellschaft: Darmstadt. 1995. S. 31 – 60. Hier S. 31.

³¹⁴ Er spricht von einer Dreiteilung: Entweder ist zuerst die Musik, der Text vorhanden, oder sie werden gleichzeitig verfasst, sprich sind von Beginn an miteinander verbunden. Ebd.: S. 33.

³¹⁵ Ebd.: S. 31.

Grundtyp II nimmt laut Müller auch die wichtigste Rolle in der Geschichte Europas in diesem Zusammenhang ein, er verweist hier auf die Geschichte des Liedes (und seiner Vertonung) ab dem 19. Jahrhundert³¹⁶. Von besonderer Bedeutung ist hier auch der Umstand, dass in der Antike neben der Musik auch der Tanz³¹⁷ von Beginn an eine große Rolle spielt – ein zusätzlicher Akt der Performanz. So findet sich auch bei Ja, Panik dieses Dreigestirn: Ein literarischer Text wird mit Musik versehen und wird so vor einem Publikum aufgeführt.

„Die Musik kann durch den Rhythmus, durch den Schlag, der, wenn er richtig schlägt, Blutschlag, Herzschlag ist, Sex pur werden, wie das Wort niemals. Deshalb gehört die Liebe nicht dem Wort, sondern der Musik.“³¹⁸

Wer sich wissenschaftlich mit Popliteratur beschäftigt, muss sich dementsprechend auch mit Popmusik beschäftigen. Wie eng der Zusammenhang zwischen diesen beiden Disziplinen ist, zeigt sich bereits in ihren Anfängen in den 1950er Jahren in Amerika. Die Beatniks gaben sich in Anlehnung an den Jazz ihren Namen und integrierten Musik nicht nur auf formaler Ebene, sondern machten sie auch zu einem integralen Bestandteil in ihren Auftritten. Bereits in der Mitte des Jahrzehnts waren sie darum bemüht, „ihre Texte im gemeinsamen Auftritt mit Jazz-Musikern vorzutragen.“³¹⁹ Diese Verbindung sollte erhalten bleiben: So vertonte mit Allen Ginsberg einer ihrer wichtigsten Vertreter noch Mitte der Siebziger Jahre mit dem Musiker und Literaturnobelpreisträger Bob Dylan Balladen³²⁰ und trat am Ende dieses Jahrzehnts gemeinsam mit der Punkband The Clash auf. In diesem Spannungsfeld zwischen high art und low culture – im Sinne von ernster und unterhaltender Kunst, Literaturnobelpreis und Popmusik – zeichnet sich jene Diskussion ab, die bereits im Kapitel Popliteratur eine große Rolle spielte: Jene um die dichotomische Einteilung der Kunst per se, die bis heute in der Musikwissenschaft angewandt wird, mittlerweile jedoch umstritten ist:

„Die Problematik von high art und low culture ist in den verschiedenen Künsten zu verschiedenen Zeiten virulent geworden. Was die Musik betrifft, so hat die Musikindustrie um 1900 offiziell eine bis heute gültige Scheidung zwischen dem U- und E-Bereich vollzogen – eine Scheidung allerdings, die den fließenden Übergängen zwischen high und low in der musikalischen Praxis selten gerecht wird. In den visuellen Künsten hat man den Einfluss der low culture bereits um 1850 als Gefahr debattiert, bevor ihr Einbezug im 20. Jahrhundert für ein neues Kunstverständnis (Beuys, Warhol u.a.) geradezu konstitutiv wurde.“³²¹

³¹⁶ Vgl.: Müller, Ulrich: Literatur und Musik: Vertonungen von Literatur. S. 34.

³¹⁷ Gier, Albert: Musik in der Literatur. In: Zima, Peter (Hrsg.): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Wiss. Buchgesellschaft: Darmstadt. 1995. S. 61 – 92. Hier S. 74.

³¹⁸ Goetz, Rainald: Fleisch. In: Goetz, Rainald: Hirn. Frankfurt am Main. 1986. S. 62.

³¹⁹ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 16.

³²⁰ Vgl.: Ebd.: S. 17.

³²¹ Caduff / Fink / Keller / Schmidt: Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. S. 9.

Die Diskussion über diese wertende Einteilung findet nicht nur in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Popmusik statt, sondern auch in ihrem Gegenstand selbst. Daher haben sich früh „Künstler wie Bob Dylan, Leonard Cohen oder Frank Zappa bemüht, die meist imaginären Grenzen zwischen E- und U-Musik nieder zu reißen, was sich nicht zuletzt auch in einer Literarisierung der Songtexte manifestiert hat.“³²² Ein Blick in die frühe Zeit des Musikjournalismus in Amerika zeigt in diesem Zusammenhang, dass auch in der popmusikalischen Auseinandersetzung „‘gute‘ populäre Musik schon immer über die kommerzielle Routine hinausging oder sie durchbrochen hat. Das traf auch auf diejenigen Kritiker zu, die in den zwanziger Jahren darum kämpften, Jazz von Tin-Pan-Alley-Pop auseinanderzuhalten, die in den dreißiger Jahren zwischen schwarzem und weißem Jazz differenzierten, ebenso wie es auf die Kritiker vom Ende der sechziger Jahre zutrifft, die die Überlegenheit des Rock über den Teeny-Pop deklarierten.“³²³

Die Autorin schließt sich in dieser Thematik Caduff/Fink an, die eine tendenzielle Auflösung dieser dichotomischen Einteilung von ‚unterhaltender‘ und ‚ernster‘ Musik durch die Postmoderne festmachen³²⁴. In der Musikwissenschaft lassen sich unzählige Beispiele an ästhetischen Umwertungen finden, beispielsweise jene der reinen Instrumentalmusik: „Um 1600 galt sie als reine Unterhaltungsform, sie diente entweder als Tanzbegleitung oder als überleitende Zwischenmusik in Bühnenwerken. In den folgenden Jahrhunderten jedoch stieg sie zur höchsten, d.h. ernstesten musikalischen Gattung auf und löste damit die hegemoniale Stellung der Vokalmusik ab. Einen ähnlichen Verlauf zeigt im 20. Jahrhundert der Jazz (...).“³²⁵

In diesem Kapitel soll es keinesfalls um die theoretische Aufarbeitung der Theorie von Popmusikwissenschaft oder ihrer Auseinandersetzung in der Forschung gehen. So viel sei jedoch gesagt, dass auch auf dieser Ebene keine Konsensbildung stattgefunden hat. So nennt z.B. Simon Firth „the three main musical categories into which the musical field is conventionally partitioned – art music, folk music, popular music – all produce different

³²² Seiler, Sascha: Pop-Lyrik als Ort der Medienreflexion. In: Poppe, Sandra / Seiler, Sascha (Hrsg.): Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Erich Schmidt Verlag: Berlin. 2008. S. 155 – 170. Hier S. 155.

³²³ Frith, Simon: Zur Ästhetik der Populären Musik. In: PopScriptum 1 (1992) – Begriffe und Konzepte. https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_frith.htm (23.11.2018). S. 3.

³²⁴ Caduff / Fink / Keller: Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. S. 15.

³²⁵ Ebd.: S. 18.

conventions of aesthetic value.³²⁶” „Art music“ bezeichnet jene Musik, für die eine musikalische Vorbildung nötig ist, und die über einen Kunstanspruch verfügt. Folc music erhielt wiederum das Etikett des Authentischen und der popular music bleibt nur die Zuschreibung, dass sie von der Musikindustrie geschaffen und auch kontrolliert wird³²⁷. Erst Perspektiven aus den Disziplinen der Kultur- und Medienforschung sowie Cultural Studies haben dazu beigetragen, dass sich spätestens ab den 1970ern die Beschäftigung mit der Popmusik in der Forschung verstärkt hat und sie auch Anerkennung fand.³²⁸

Popmusik, die in ihrer alltäglichen, allumfassenden Art als wichtiger Bestandteil der Popkultur anzusehen ist, wird oftmals als „Grundgeräusch der Gegenwart“³²⁹, als „beständiger Begleiter des zeitgenössischen Menschen“ bezeichnet, der so zu „einem nicht geringen Teile seine Sozialisation und seinen Habitus“³³⁰ bestimmt. Gleichzeitig kommt der Popmusik eine „Unmittelbarkeit zu, die anderen Künsten (Literatur, bildende Kunst) scheinbar vorenthalten bleibt, da sie direkt unseren Körper umfängt und unsere Sinne stimuliert.“³³¹ Dementsprechend gilt als eine der Hauptfunktionen von Popmusik die emotionale Bindung, die durch sie ausgelöst wird³³² – die emotionale Komponente, denn Pop ist hier immer auch ein „körperliches und emotionales Phänomen“³³³ – „bevor Pop zeichenhaft informiert, bewegt er“³³⁴.

Doch zunächst soll der Begriff näher definiert werden und eine kurze historische Skizzierung erfolgen.

³²⁶ Firth, Simon. Zitiert nach: Brackett, David: Interpreting Popular Music. University of California Press: Berkeley. 2000. S. 19.

³²⁷ Vgl.: Ebd.: S. 18.

³²⁸ Vgl.: Brunner, Anja / Leitich, Lisa / Parzer, Michael: Einleitung. Anmerkungen zum Pluralismus in der gegenwärtigen Populärmusikforschung. In Brunner / Leitich / Parzer (Hrsg.): pop:modulationen. Beiträge junger Forschung. Studienverlag: Innsbruck. Band 1. 2008. S. 9 – 22. Hier S. 11.

³²⁹ Dieser Begriff stammt von: Steinfeld, Thomas: Riff. Tonspuren des Lebens. DuMont Buchverlag: Köln. 2000.

³³⁰ Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Transcript Verlag: Bielefeld. 2013. S. 8.

³³¹ Ebd.: S. 8.

³³² Flath, Beate: Sound und Popkultur. Zwischen Ökonomie und emotionaler (Massen-)Kommunikation. In: Flath, Beate (Hrsg.): Musik / Medien / Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven. transcript Verlag: Bielefeld. 2013. S. 39 – 54. Hier S. 41.

³³³ Kureishi, Hanif. Zitiert nach: Schäfer, Jörgen: Pop-Literatur. S. 17.

³³⁴ Jauk, Werner: pop / musik + medien / kunst. Der musikalisierte Alltag der digital culture. Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft: Osnabrück. 2001. Band 15. S. 101.

5.1. Popmusik – ein homonymer Begriff

„Sie hat sich aus Gassenhauer, Volkslied, Operette und Schlager entwickelt und ist durch die Fusion mit afro-amerikanisch ausgerichteten Musikstilen wie Blues und Rock, ferner durch die konsequente Einbeziehung aller jeweils zur Verfügung stehenden elektronisch-digitalen Gestaltungsmöglichkeiten zur dominierenden Kraft im aktuellen Musikgeschehen geworden.“³³⁵

Gleich wie in der Diskussion um die Popliteratur findet sich auch im Bereich der Popmusik eine Bandbreite an Forschungsansätzen und verschiedenen Definitionen. Zwar gibt es seit den 1970er Jahren – zumindest im angloamerikanischen Raum – mit der *Popular Music Research* einen eigenen Forschungszweig³³⁶, doch keine allgemeingültige Begriffsbestimmung. Hinzu kommt der Aspekt, dass oftmals Popmusik gleichgesetzt wird mit Populärmusik sowie populärer Musik. Davon sieht die Autorin dieser Arbeit strikt ab, denn allein der Begriff der ‚Populärmusik‘ enthält eine „Deklassierung des Gemeinten zu etwas Zweitrangigem“ und führt zwangsweise dazu, dass dieser „Musikpraxis auf eine ihr eigene Weise kulturelle Bedeutungen und Werte abgesprochen werden“³³⁷ – daher wird hier ausschließlich der Begriff ‚Popmusik‘ gebraucht. Dieser Argumentationslinie folgt auch Wicke, der eine Definition in Anlehnung an die Charakterisierung von populärer Musik nach Adorno (eng und untrennbar verknüpft mit der industriellen Produktion) ebenso kategorisch ablehnt³³⁸. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass – im Sinne der Kulturindustriethese – zwar Popmusik eine unleugbare Nähe zu massenmedialen Techniken innewohnt, jedoch von einer rein negativ konnotierten Verbindung abzusehen ist und Popmusik im Zusammenhang mit der Kulturindustrie nicht als von vornherein ästhetisch zweitklassig gewertet verstanden wird. Es ist hier definitorisch Marek Folge zu leisten, der festhält, dass „Popmusik im Vergleich zu anderen Ausformungen populärer Musik von der Ehe mit den elektronischen Massenmedien, den Möglichkeiten und Bedingungen elektronischer Mediation und intensiver Kommerzialisierung geprägt [ist]“³³⁹ – jedoch nicht von einer schematischen Abhängigkeit ausgegangen werden kann. Zwar findet sich der Begriff Pop im Zusammenhang mit Musik bereits im 19. Jahrhundert im angelsächsischen Sprachraum, „als ein Kürzel für popular music, die zu dieser Zeit als etwas eigens Fabriziertes der Volksmusik als einer organisch gewachsenen, mündlich tradierten Form

³³⁵ Rösing, Helmut: Forensische Popmusik-Analyse. In: Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hrsg.): *Black Box Pop*. Transcript Verlag: Bielefeld. 2012. S. 257 – 278. Hier S. 258.

³³⁶ Vgl.: Wicke, Peter: ‚Populäre Musik‘ als theoretisches Konzept. *PopScriptum* 1/92. S. 6 – 42. Hier S. 1.

³³⁷ Wicke, Peter: ‚Populäre Musik‘ als theoretisches Konzept. S. 2.

³³⁸ Vgl.: Ebd.: S. 2 – 3.

³³⁹ Marek, Christoph: *Pop / Schlager. Eine Analyse der Entstehungsprozesse populärer Musik im US-amerikanischen und deutschsprachigen Raum*. LIT Verlag: Berlin. 2006. S. 35.

von Musik gegenübergestellt war.“³⁴⁰ Aber es kam erst durch technische Erneuerungen wie Grammophon, Schallplatte oder auch Rundfunk zu einer Verbindung von Popmusik mit kommerziellem Erfolg; ab den 1930er Jahren stand Pop nun für „das neuartige Medienspektakel einer technisch geprägten Form von Musik“³⁴¹. Dies sollte sich ab Mitte der 1950er Jahre ändern, indem er sich (plötzlich) von genau dieser Musik abgrenzte – genauer gesagt wurde er nun als Abgrenzung von Jugendlichen von ihrer Elterngeneration begriffen. „‘Pop‘ erschien nun als symbolisch hoch beladener Kampfbegriff, der für die Musik der Teenager stand und die Welt der musikalischen Unterhaltung à la Frank Sinatra oder Bing Crosby, die sich einst mit dem Pop-Begriff verbunden hatte, von einem rebellisch gemeinten Hedonismus abgrenzte (...)“³⁴².

„Die bloße Gegenübersetzung von Entertainment und Pop impliziert bereits, dass Musik, die jetzt als Pop reklamiert wird, eben etwas anderes als bloß Entertainment ist.“³⁴³

Eine erneute Bedeutungserweiterung bzw. -änderung vollzog sich in den 60er Jahren im Zusammenhang mit der Pop-Art sowie ein Jahrzehnt später, als vor allem im Musikjournalismus die dichotomische Trennung von Pop (Musik als Kommerz) und Rock (als seine authentische, nicht-kommerzielle Form) die Musikdebatte für längere Zeit prägen sollte. In späteren Jahrzehnten kam es zu einer Aufsplitterung von popmusikalischen Genres, die sich zum Teil als subversiv, zum Teil als versöhnt mit dem kommerziellen Anspruch verstanden fühlten. Doch dazu an anderer Stelle mehr. Vorweggenommen kann aber bereits festgehalten werden, dass die Entwicklung des Pop-Begriffs im Bereich der Musiklandschaft (genau wie in der Literatur) geprägt ist von unzähligen definitorischen Verschiebungen und einem Pluralismus an Definitionen.

Der Begriff Popmusik kann – im Sinne eines speziellen Musikgenres – als Ober- wie auch als Unterbegriff verstanden werden. Im Handbuch für Popkultur heißt es hierzu:

„‘Pop‘ dient als vager Oberbegriff für verschiedene Sorten Musik (von Rock’n’Roll bis Techno), es fungiert aber mitunter auch als Angabe für eine möglicherweise eigenständige Art von Popmusik (etwa von den Supremes über die Beatles bis Katy Perry). (...) Die Bestimmung, was ‚Popmusik‘ genannt wird und was nicht, ist deshalb keine rein musikalische oder akademische Frage, sondern oftmals eine Festlegung mit hoher kultureller und weltanschaulicher Bedeutung.“³⁴⁴

Dieser definitorische Ansatz überschneidet sich mit der Definition von Büsser, der in seiner Historie Pop im musikalischen Sinne als Überbegriff sieht und damit „all die

³⁴⁰ Wicke, Peter: Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs. In: Was ist Pop? Zehn Versuche. Fischer Taschenbuchverlag: Frankfurt am Main. 2004. S. 115 – 139. Hier S. 122.

³⁴¹ Ebd.: S. 123.

³⁴² Ebd.: S. 123.

³⁴³ Wicke, Peter: Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs. S. 123.

³⁴⁴ Hecken, Thomas: Pop. In: Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Handbuch Popkultur. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart. 2017. S. 44.

Musikformen [bezeichnet], die weder dem Bereich der klassischen und so genannten ernsten Musik (E-Musik) noch dem Jazz und dem Schlager angehören.“³⁴⁵ Der zweite Ansatz ist vor allem auf wirtschaftlicher erfolgreicher Ebene anzusetzen, in der „der Begriff Popmusik – in Abgrenzung zu Rock – dafür verwendet [wird], besonders seichte, kommerzielle Musik zu bezeichnen. Nach dieser Definition zählen also Abba und die Backstreet Boys zum Pop, nicht aber The Doors und Nirvana.“³⁴⁶ Und das, obwohl beide der letztgenannten Gruppen mehr als erfolgreich waren. An diesem Beispiel zeigt sich, dass die Verwendung von dem Begriff Popmusik stets in seiner Bedeutung zu unterscheiden ist, da eine Gleichsetzung mit ‚populär‘ „zwar auf einige Popgruppen zu[trifft], aber nicht die gesamte Bedeutung eines Wortes [fasst], bei dem [es] nicht alleine um Popularität, sondern auch um Provokation geht.“³⁴⁷ Das bedeutet für diese Arbeit, dass mit dem Begriff Popmusik immer wertfrei das Genre per se angesprochen wird und keine synonyme Bezeichnung für populäre Musik damit intendiert ist, die dem so genannten Mainstream zugeschrieben werden könnte. Eine bloße Gleichsetzung von Pop mit populär wird als unzureichend erachtet, „da der onomatopoetische Eigenwert dieser Silbe mit jenem schillernden Bedeutungsspielraum zwischen Protest, Scherz, Kunstsprache, extravagantem Konsum usw. dabei verloren geht.“³⁴⁸ Mehrfort versteht zudem unter Popmusik gleich wie in der Pop Art „‘Pop‘ nicht allein als ‚populär‘, sondern als künstlerischen Anspruch und künstlerisches Verfahren“³⁴⁹ und spricht ihr somit einen eigenen ästhetischen Kunstanspruch zu³⁵⁰.

Inwiefern Popmusik eine entscheidende Rolle in der Popkultur einnimmt, fasst Christoph Jacke zusammen, der unter Pop einen „gesamtgesellschaftlich[en] Seismograph“ versteht, der somit auch der Popliteratur wichtige Impulse geben kann. Popmusik fungiert demnach

„als Trendbarometer und als Indikator für spätere umfassendere Entwicklungen. Popmusik als Sparte von Popkultur verdeutlicht die Vergänglichkeit der Gegenwart popkultureller Ereignisse besonders gut. (...) Deswegen kann die genauere Betrachtung eines popkulturellen Stils, ausgehend von der Musik, als Basis größerer Forschungen zur Popkultur dienen. Ausgehend von einer Bewegung, die sich an den stilistischen Leitlinien Musik, Mode und Literatur manifestiert und somit beobachtbar macht, können Schlüsse auf allgemeine Mechanismen popkultureller

³⁴⁵ Büsser, Martin: Popmusik. Europäische Verlagsanstalt: Hamburg. 2000. S. 9.

³⁴⁶ Ebd.: S. 8.

³⁴⁷ Büsser, Martin: Popmusik. S. 8.

³⁴⁸ Dahlhaus / Eggebrecht (Hrsg.): Brockhaus-Riemann Musiklexikon. 1978. Zitiert nach Büsser, Martin: Popmusik. S. 8.

³⁴⁹ Mehrfort, Sandra: Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre. S. 38.

³⁵⁰ Vgl.: Ebd.: S. 38 – 40.

Phänomene gezogen werden. Von der Popmusik wiederum können Fäden zu anderen gesellschaftlichen Bereichen (z.B. Werbung, Kunst, Politik, Wissenschaft) gesponnen werden.“³⁵¹

Der Begriff Popmusik wird in dieser Arbeit somit als Überbegriff benutzt, genauer gesagt als „Begriff für ein Konglomerat verschiedenster musikalischer Stile nach dem Zweiten Weltkrieg“ – in dieser Auslegung ist „Rock’n’Roll genauso als Popmusik zu sehen, wie etwa Disco, Punk, Urban R’n’B, Grime, Hip Hop und Techno.“³⁵²

5.2. Popmusik und Literatur

Nun soll die Geschichte von Pop in jenem musikalischen Kontext skizziert werden, wie er für diese Arbeit von Wichtigkeit ist. Es handelt sich hierbei um eine Auswahl der prägendsten Ereignisse, die für das weitere Verständnis von Bedeutung sind. Denn Popmusik „scheint aufgrund seiner Offenheit, Unübersichtlichkeit und gleichzeitig Zugänglichkeit ein ideales Spielfeld für Geschichten, Diskurse, Erinnerungen und somit kommunikative und mediatisierte Gemeinschaften und Gegner zu sein“³⁵³. Ebenso soll die intermediale Zusammenarbeit der beiden Künste beleuchtet werden, die ihren Anfang im Amerika des 20. Jahrhunderts nahm.

5.2.1. Beat und Jazz

„ (...) an undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image.“³⁵⁴

Beschäftigt man sich in diesem Zusammenhang mit dem intermedialen Zusammenspiel von Musik und Literatur, ist es wiederum die Beat-Literatur, in der die Geschichte ihren Anfang nimmt.

Die „Ästhetik der Spontaneität als literarisches Kompositionsprinzip“³⁵⁵ – so fasst Tillmann den Einfluss von Jazz bei Kerouac zusammen. Kerouac, wie auch Burroughs, zeigten je ein großes Interesse an der Übernahme von Verfahren aus anderen Künsten,

³⁵¹ Jacke, Christoph: Popmusik als Seismograph. Über den Nutzen wissenschaftlicher Beobachtung von Pop. In: Jacke, Christoph / Kimminich, Eva / Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Transcript Verlag: Bielefeld. 2006. S. 114 – 123. Hier S. 118.

³⁵² Marek, Christoph: Pop / Schlager. Eine Analyse der Entstehungsprozesse populärer Musik im US-amerikanischen und deutschsprachigen Raum. S. 34 – 35.

³⁵³ Jacke, Christoph: Einführung in Populäre Musik und Medien. LIT Verlag: Berlin 2009. S. 19.

³⁵⁴ Kerouac: Essentials Of Spontaneous Prose. S. 57. Zitiert nach Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 32.

³⁵⁵ Ebd.: S. 32.

vornehmlich aus der Musik. Selbst der Name der Beat-Generation ist aus dem Jazz-Vokabular entnommen – Beat lässt sich mit „Rhythmus des Jazz“ übersetzen; so überrascht es wenig, dass die Beatniks „ihre Texte im gemeinsamen Auftritt mit Jazz-Musikern“³⁵⁶ vortrugen. Viele dieser Aufnahmen sind bis heute erhalten und nachhörbar und können, nach Sascha Seiler, „als erste Dokumente einer organischen Fusion populärer Musik mit Literatur angesehen werden“³⁵⁷. Auch auf formaler Ebene findet sich der musikalische Einfluss, so ist das Gedicht *Howl* von Ginsberg nicht nur rhythmisch an den Jazz angelehnt, sondern auch „arrangiert aus spontanen Assoziationen“³⁵⁸. In den 1970er Jahren sollte auch noch eine Zusammenarbeit mit Bob Dylan entstehen. Es lässt sich aber eine beidseitige Beeinflussung festmachen: Auch die Musik sollte durch Beat Inspiration erfahren. Als Beispiel dient das Cut-up-Verfahren von William S. Burroughs, das auch von Jazzmusikern angewendet wurde.

„Die Beatliteratur der 1950er entwickelte wie die frühe Popliteratur des folgenden Jahrzehnts sprachliche Strategien und literarische Verfahren zur Reproduktion eines unmittelbaren Gegenwertsgefühls, um die sinnliche Sensation des Augenblicks sprachlich einzufangen, und griff dabei vornehmlich auf moderne Formen des Jazz als ästhetisches Paradigma zurück.“³⁵⁹

Allen voran ist es die klangorientierte Prosa³⁶⁰ von Kerouac, die hier zu nennen ist bzw. sein „Ideal einer dem Bebop nachempfundenen Prosodie“, die sich „vornehmlich in den plötzlichen Stops, Richtungswechseln und rhythmischen Kontrasten seiner Prosa“³⁶¹ manifestierte. Wie Büscher-Ulbrich richtig feststellt, versteht Kerouac seine Prosa als „ästhetische Analogie zu Jazz“³⁶²:

„Am deutlichsten wird diese Analogie in der Verwendung von Onomatopoesie, der Überführung von Scat-Gesang in Textform sowie ein als verbal bezeichnetes, spontanes, poetisches Sprechen mit Mitteln der Alltagssprache.“³⁶³

Dem direkt gegenüber stellt Büscher-Ulbrich die Merkmale des modernen Jazz, zu denen „Intersubjektivität, Interaktion und Improvisation in Echtzeit sowie die damit zusammenhängende Betonung der unmittelbaren Gegenwart“³⁶⁴ gehört. Doch nicht nur

³⁵⁶ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 16.

³⁵⁷ Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S. 108.

³⁵⁸ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 17.

³⁵⁹ Büscher-Ulbrich, Dennis: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. In: Grabienski / Huber / Thon (Hrsg.): Poetik der Oberfläche: die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Walter de Gruyter: Berlin. 2011. S. 165 – 184. Hier S. 173.

³⁶⁰ Vgl.: Büscher-Ulbrich, Dennis: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. S. 172.

³⁶¹ Ebd.: S. 172.

³⁶² Ebd.: S. 172.

³⁶³ Büscher-Ulbrich, Dennis: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. S. 173.

³⁶⁴ Ebd.: S. 173.

auf produktionstechnischer Ebene ist ein enger Zusammenhang mit dem Jazz nachweisbar, auch die narrative Ebene zeigt sich „primär bestimmt von Verweisen auf die damalige Musiklandschaft und die Lebenswelt der Beatniks.“³⁶⁵ Die große Bedeutung von Jazz in der Literatur lässt sich über die Beatniks hinaus festmachen, beispielsweise in dem Werk von Ernst Jandl. Mit Blick auf den Rhythmus zeigt sich darin, dass eine „ganze Reihe seiner Poeme geschriebener Jazz [sind].“³⁶⁶ Allerdings spielt hier nicht nur die Verbindung der beiden Künste einer Rolle, sondern auch die „visuelle[n] Formen, die Musikalisch-Sprachliches darstellen und zugleich den Status autonomer Artefakte besitzen“³⁶⁷, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, in Jandls *devil trap*:

„(....)
 / frog / ugly / duckling / froggly / wugling /
 Fruggly / wocklin / fuckly / dogling
 dick duck
 dick duck
 (...)“³⁶⁸

Bereits hier lässt sich eine Entwicklungslinie von der „Bereitschaft zur permanenten Zerlegung und Neuzusammensetzung“ zu den „Musikstudio-Praktiken wie Mixen, Remixen und Sampling“³⁶⁹ ziehen, die später für die Popliteratur prägend werden sollte. Oder um den Autor direkt zu zitieren: „wenn man zunächst irgend etwas aufnimmt und das dann aufs Geratewohl zerschneidet – die Wörter an den Schnittstellen werden natürlich gelöscht –, man erhält so sehr interessante Nebeneinanderstellungen.“³⁷⁰ Markus Tillmann und Marcel Beyer gehen soweit, dass sie in dem Musikgenre Dub direkte Einflüsse von Burroughs ausmachen und es als eine Art Weiterentwicklung sehen – weitere Einflüsse seien auch in der darauf folgenden Industrial Music auszumachen (in Form von Geräuschcollagen, die via Cut-up-Verfahren gemischt wurden)³⁷¹. Zusätzlich verweist Tillmann auf Jazz-Musiker wie John Zorn oder Industrial-Bands wie Cabaret Voltaire, die direkte „Inspiration sowohl aus seinem literarischen Werk als auch aus seinen Tonband-Experimenten erhalten.“³⁷²

³⁶⁵ Tillmann Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 33.

³⁶⁶ Schmitz-Emans, Monika: Zu Poesie und Poetik der Partitur. S. 279.

³⁶⁷ Ebd.: S. 279.

³⁶⁸ Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis. In: Siblewski, Klaus (Hrsg.): Jandl, Ernst: Gesammelte Werke 3: Stücke und Prosa. Luchterhand Verlag: Darmstadt. 1985. S. 551.

³⁶⁹ Kos, Wolfgang: Vorwort. In: Watson, Steve: Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters. 1944 – 1960. St. Andrä-Wörtern: 1997. S. I-VIII. Hier S. VII.

³⁷⁰ Burroughs: Der Job. Gespräche mit Daniel Odier. Frankfurt am Main: 1986. S. 12.

³⁷¹ Vgl.: Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 55ff.

³⁷² Ebd.: S. 57 – 58.

Auch das darauffolgende Jahrzehnt sollte prägend für die Verbindung von Musik und Literatur werden:

5.2.2. Vom Experiment zur Factory

Wie in dem vorangegangenen Theorieteil ersichtlich, lassen sich ab den 1960er Jahren oftmals Verbindungen der Avantgarde mit der (subversiven) Popliteratur feststellen. Und auch im Hinblick auf den Zusammenhang von Literatur und Musik ist es jene Zeit, in der sich Ansatzpunkte finden lassen, und die Honold an literarischen Werken unter anderem von Brecht und Döblin aufzeigt:

„Die experimentelle Literatur der Avantgarde sucht dagegen einen engeren Anschluß [sic!] an musikalische Strukturen. Ähnlich wie die Mathematik (...) erscheint die Musik als ein Regelsystem, das objektiven Gesetzen folgt und, auf die Literatur übertragen, die Hervorbringung eines Textes unter Ausschaltung der Subjektivität des Textproduzenten ermöglichen soll.“³⁷³

Vor allem in *Berlin Alexanderplatz* „schlägt die Vielstimmigkeit der großen Stadt, mehr noch: ihr gesamter Geräuschbestand, auf die Darstellungsform selber durch.“³⁷⁴ Auch Schmitz-Emans kommt zu dem Schluss, dass die „Vertreter der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts an und mit den Grenzbereichen von sprachlich-literarischen, bildlichen und akustisch-musikalischen Gattungsformen“³⁷⁵ experimentiert haben. Als Exempel verweist sie mit Nachdruck auf die Futuristen und Dadaisten, welche

„neue Visualisierungsformen akustischer Ereignisse im breiten Spektrum zwischen visuell-bildkünstlerischen und schriftsprachlichen Darstellungsformen [erprobten]. Rückgriffe auf schriftliche Gestaltungsformen, die an musikalische Notationen erinnerten, standen dabei im Zeichen des Strebens nach neuen Wegen für die Dichtung und nach einem neuen Verständnis poetischer Artikulation.“³⁷⁶

Experimentelle Notationsformen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Lautgedichte – bis hin zum „Emanzipationsdiskurs der sechziger und siebziger Jahre, der zu vielen ästhetischen Experimenten und neuen Kunstpraktiken geführt hat (...)“³⁷⁷: Die Symbiose von Musik und Literatur findet sich in immer zahlreicheren ambigen Kunstwerken wieder. Ein Musiker, der sich primär für musikalische Experimente der klassischen Avantgarde interessierte, war John Cale, der gemeinsam mit Lou Reed (der Literaturgeschichte studierte und Songschreiber sowie Gitarrist und Sänger wurde) The

³⁷³ Gier, Albert: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. S. 79.

³⁷⁴ Honold, Alexander: Der singende Text. Klanglichkeit als literarische Performanzqualität. In: Schmidt, Wolf Gerhard / Valk, Thorsten (Hrsg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. S. 187 – 207. Hier S. 199.

³⁷⁵ Schmitz-Emans, Monika: Zu Poesie und Poetik der Partitur. S. 270.

³⁷⁶ Ebd.: S. 271.

³⁷⁷ Ebd.: S. 276.

Velvet Underground gründen sollte³⁷⁸. Die Gruppe zeichnete sich zum Beginn ihrer Karriere noch durch ihre „eigenwillige Mischung aus Rockmusik, Minimalismus und avantgardistischer Geräuschkunst“ aus, „getragen von monoton-repetitiven rhythmischen Strukturen und durchsetzt mit jeder Art von Kreischen, Heulen und Pfeifen, die einem Verstärker zu entlocken waren.“³⁷⁹ Ein typisches Sinnbild des damaligen New York – eine Mischung aus verschiedenen Kunstsparten. So wurden auch die Liveauftritte der Band als Multimedia Happenings titulierte³⁸⁰. Pop wurde also in den 1960er Jahren als „Synonym für eine musikalische Version der Pop-Art“ verwendet; Popmusik wurde im Umfeld von Andy Warhol und weiteren Pop Art-Künstlern zum „Ausdruck für die geglückte Symbiose aus Kunst und Kommerz, in einem künstlerischen wie politischen Sinne die musikalische Avantgarde des Kommerz.“³⁸¹ In der künstlerischen Umgebung von Lou Reed ist auch Patti Smith anzusiedeln, die sich – zuvor als Lyrikerin und Journalistin tätig – ebenso der Rockmusik widmete,

„in der sie ein adäquates Mittel sah, ihre Texte aufzuführen. Nachdem sie sich zunächst beim Vortrag ihrer stark von den Beat-Poets und den französischen Dichtern Arthur Rimbaud und Charles Baudelaire beeinflussten Verse von dem Gitarristen Lenny Kaye hatte begleiten lassen, gründete sie schließlich die Patti Smith Group (...). Aus den Vorträgen eigener poetischer Texte wurden so musikalische Performances, die dem repetitiven Charakter der Gedichte sehr entgegenkamen.“³⁸²

Dieser Nähe von Lyrik und Musik verpflichtete sich auch der frühere Literaturgeschichte-Student Lou Reed, der sich wie folgt in einem Interview dazu äußerte:

„Das Vergnügen, das mir das Schreiben einer wirklich guten Kurzgeschichte oder eines Gedichts bereitete, unterschied sich nicht von der Freude an einem Song.“³⁸³

Bei der Entwicklung der Popmusik bis in die späten 60er Jahren lassen sich zwei Kriterien aus der modernen Kunst feststellen, die nun tongebend waren:³⁸⁴

„Zum einen der Anspruch, ein eigenständiges Werk zu schaffen (...). Zum anderen besteht der neuere Anspruch originell, kreativ, innovativ, provokativ und grenzüberschreitend zu sein.“³⁸⁵

In anderen Worten: In der Musik wie in der Literatur der 60er Jahren will Pop innovativ, subversiv, neu sein. Doch ‚Pop‘ verliert seinen Anspruch, die musikalischen

³⁷⁸ Vgl.: Barber-Kersovan, Alenka: Pop goes Art – Art into Pop. Andy Warhol, The Velvet Underground und die Folgen. In: Rösing, Helmut (Hrsg.): *Mainstream Underground Avantgarde. Rockmusik und Publikumsverhalten*. Coda Verlag: Karben. 1996. S. 62 – 79. Hier S. 65 – 70.

³⁷⁹ Ebd.: S. 66.

³⁸⁰ Büsser, Martin: *On the Wilde Side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. S. 34.

³⁸¹ Peter, Wicke: *Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs*. S. 124.

³⁸² Tillmann Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. S. 120.

³⁸³ Lou Reed, zitiert nach: Bockris, Victor: *Lou Reed. Eine Biografie*. Hannibal Verlag: Höfen. 2001. S. 237 – 240.

³⁸⁴ Vgl.: Hecken / Kleiner / Menke (Hrsg.): *Popliteratur. Eine Einführung*. S.17.

³⁸⁵ Ebd.: S. 17.

Entwicklungen entkoppeln sich von der Popmusik, innovativer Pop transformiert sich zu Rock, denn Pop „steht nun häufig für das Kommerzielle, Glatte, Oberflächliche, bloß Unterhaltsame; der neue Zug innerhalb der Musik der Teenager und Studenten zur Kunst und zur experimentellen Grenzauflösung und Revolte läuft hingegen oft unter dem Titel ‚Rock‘.“³⁸⁶

„Durch Kommerzialisierung ursprünglich radikaler Bewegungen werden allerdings immer wieder Freiräume geöffnet, in denen sich neue Subkulturen einnisten. So entstanden bereits in den sechziger und frühen siebziger Jahren Bands, deren Musik sich textlich wie ästhetisch der kommerziell verwertbaren Rockmaschine widersetzt. Bands wie die Godz und die Fugs in den USA, Amon Düül und Faust in Deutschland lieferten verstörende, dilettantische, zum Teil collagenhafte Klänge gegen Pop als bloßen Beat einer Spaß- und Freizeitkultur.“³⁸⁷

Es zeichnet sich hier im musikalischen wie literarischen Bereich eine parallele Entwicklung von Pop ab: Zunächst als etwas in der Kunstszene Wahrgenommenes, das als subversiv, aufständisch gesehen wurde, folgte die schrittweise (Teil-)Kommerzialisierung. Doch in solchen Entwicklungen findet sich immer auch Platz für das Entstehen von neuen Subkulturen, die sich gegen den Mainstream wenden. Dies zeichnet sich auch in der Rock- bzw. Popgeschichte ab. Immer, wenn das Subversive aus der Musik zu verschwinden droht, bildet sich eine neue musikalische Subkultur. So folgt auf affirmativen Rock Punk, gefolgt von New Wave und New Disco. Gleichzeitig, um das Merkmal der Selbstreferentialität nach Diederichsen anzuwenden, erscheint Pop auch immer wieder selbst als (neues) Sub-Genre, bevor es vom Mainstream wieder einverleibt wird:

„In den kommenden Jahren, vor allem ab 1981, wird die Wendung gegen die Rockmusik nicht nur vollzogen, um avantgardistische Positionen zu beziehen. Sogar Pop wird nun in Kreisen junger Künstler, Intellektueller, Bohemiens, Journalisten, Szenegänger rehabilitiert – Pop im Sinne von Eingängigkeit, Funktionalität, Glätte, Oberflächlichkeit, Künstlichkeit und kommerziellem Spiel.“³⁸⁸

Inwiefern sich Pop innerhalb weniger Jahre verändert hat, lässt sich besonders gut an einer der wohl bekanntesten frühen Gruppen zeigen, den Beatles. Hervorgegangen aus dem Rock'n'Roll zu Beginn der 1960er Jahren, galten die Beatles lange Zeit als „smarte Teenie-Idole“, die „zugleich einen rebellischen Gestus an den Tag [legten]“³⁸⁹ (zumindest, bevor sie in dieser Rolle von The Rolling Stones abgelöst wurden). Zu Beginn der Rock- sowie Popgeschichte waren „die Songs auf das kommerzielle, dem Radio angepassten Format von zwei bis drei Minuten Spielzeit ausgerichtet.“³⁹⁰ Dies

³⁸⁶ Ebd.: S. 17.

³⁸⁷ Büsser, Martin: Gimmie Dat Old Time Religion. Pop-Werte im Wandel. S. 37.

³⁸⁸ Hecken / Kleiner / Menke (Hrsg.): Popliteratur. Eine Einführung. S. 19.

³⁸⁹ Büsser, Martin: Popmusik. Rotbuch Verlag: Hamburg. 2000. S. 17.

³⁹⁰ Ebd.: S. 20.

begann sich in den 1960er Jahren – zeitgleich mit der rasanten Entwicklung der Pop-Art – zu verändern: „Viele Bands experimentierten mit popfremden Instrumenten, Alltagsgeräusche wurden in die Musik integriert (...). Die Popmusik hatte sich innerhalb kürzester Zeit von ihrem „normierten Format gelöst und auch die Gestaltung der Plattencover veränderte sich.“³⁹¹ Büsser führt hier stellvertretend das *White Album* der Beatles an: Auffällig ist es nicht nur auf Grund seines musikalischen Experimentierens (gleich ob mit Genre oder Sound), sondern auch bezogen auf das Artwork, denn das Cover stammt von der Pop-Art-Größe Richard Hamilton. Man „kann die quadratische weiße Fläche mit dem Namen der Band als halb ernste, halb spöttische Hommage an eine der Ikone der Moderne deuten, Kasimir Malewitschs Gemälde *Weißes Quadrat auf weißem Grund* aus dem Jahr 1918“.³⁹² Ein gutes Stichwort, denn Büsser stellt zu Recht fest, dass Popmusik, „ebenso wie die Pop Art, als eigenständige Kunstform ernst genommen werden [wollte]“³⁹³. Popmusik beginnt – als logischer nächster Schritt – subversiv zu werden, indem sie „Spaß mit gesellschaftlicher Veränderung“³⁹⁴ verknüpfte.

5.2.3. Pop ab 1970

„Ohne Popmusik wäre die zweite Jahrhunderthälfte wesentlich langweiliger, ärmer und ausdrucksloser gewesen. Keine andere Kunstform hat es verstanden, die persönlichen wie auch politischen Hoffnungen und Ängste der jeweiligen Epoche kompakt, direkt und massenwirksam zu verarbeiten. Popmusik macht nicht nur unseren Alltag reicher, sondern sie ist ein hervorragendes Kommunikationsmittel.“³⁹⁵

Ein wichtiger Meilenstein in der Geschichte des subversiven Pops (nicht zuletzt auch eine mehr als wichtige Inspirationsquelle für Ja, Panik), ist der Punk, durch den „einer der heftigsten Umbrüche stattfinden sollte, die die Popgeschichte je erfahren hat“³⁹⁶. Anarchismus und Anti-Ästhetik waren die beiden Schlüsselworte, mit denen Malcom McLaren die Band The Sex Pistols gründen sollte, noch lange bevor er tatsächlich Musiker für das Projekt kennen lernte. Das Besondere (am eigentlich artifiziellen Punk, da vorab schon durch McLaren konzipiert) war, dass – im Gegensatz zu dem Rock der 70er und der Discomusik – der Alltag wieder Einzug in die Songtexte hielt und „in den

³⁹¹ Ebd.: S. 20.

³⁹² Fajen, Robert: Pop, Parodie und Profanierung. In: Niedlich, Florian (Hrsg.): Facetten der Popkultur. Über die ästhetische und politische Kraft des Populären. Transcript Verlag: Bielefeld. 2012. S. 131 – 146. Hier S. 131.

³⁹³ Büsser, Martin: Popmusik. S. 21.

³⁹⁴ Ebd.: S. 21.

³⁹⁵ Ebd.: S. 89.

³⁹⁶ Büsser, Martin: Popmusik. S. 46.

Punk-Songs plötzlich von Themen wie Arbeitslosigkeit, sexueller Frustration und Hass auf die Mächtigen die Rede [war]³⁹⁷. Als Kunstform betrachtet sahen manche Vertreter des Feuilletons in ihm sogar die „Tradition des Dadaismus“³⁹⁸ weitergeführt. Subversion stand wieder auf der Tagesordnung – auch bei sich zeitgleich bildenden und folgenden Genres wie New Wave, die sich (erneut) um eine „politisch argumentative und künstlerisch reflektierte Musik“³⁹⁹ bemühten und das Genre mit eigenen Symbolen und Codes ausstatteten (beispielsweise wurden im Punk Hakenkreuze getragen, allerdings mit einer anderen Bedeutung aufgeladen).

Dieser Überblick sollte aufzeigen, dass Pop, obgleich ihm ein schlechter Ruf zukommt, was die Beschaffenheit im Zusammenhang mit Subversivität und Kritik angeht, immer auch mit einer subversiven Ausprägung (im Sinne einer musikalischen Dissidenz) in der Musiklandschaft zu finden war. Hier lässt sich ein gemeinsamer Punkt zur Popliteratur finden: Neben kommerziellem (durchaus auch im Sinne von ästhetisch einheitlichem) Pop gab es immer auch subversiven. Als Beispiel kann die Gegenüberstellung von Größen aus der Punkszene wie The Clash gelten (die sich zu einem späteren Zeitpunkt in ihrer Karriere bei den großen Labels wiederfanden) und den zeitgleichen kleinen Industrial-Gruppen wie den Einstürzenden Neubauten, die ihre Subkultur in der Tradition der historischen Avantgarde verstanden⁴⁰⁰. Martin Büsser verortet in diesem kommerziellen Kontext auch das Potential, dass subversiver Pop sich immer wieder (weiter)-entwickeln kann, indem sich neue Subkulturen in jenen Freiräumen bilden, die durch eine Kommerzialisierung von ursprünglich radikalen Bewegungen (z.B. dem Rock) entstehen.⁴⁰¹ Ab den 1980er Jahren erfolgte die Bildung vieler verschiedener Sub-Stile im Pop- bzw. Rockgenre, mit „Ausnahme von HipHop gab es in den Achtzigern keine musikalischen Neuerungen, die ein breites Publikum ansprachen.“⁴⁰² Allerdings findet sich mit der Geburtsstunde des Musikfernsehens (MTV) eine Zäsur, welche den Graben zwischen Mainstream-Pop und Independent-Szene (auch Büsser teilt hier dichotomisch) enorm vergrößert hat. Auch Klaus Walter nimmt diese Aufsplitterung wahr, die zu einer Veränderung von Subgenres und Mainstream führte:

³⁹⁷ Büsser, Martin: Popmusik. S. 47.

³⁹⁸ Ebd.: S. 49.

³⁹⁹ Ebd.: S. 50.

⁴⁰⁰ Vgl.: Büsser, Martin: Popmusik. S. 55.

⁴⁰¹ Vgl.: Büsser, Martin: Gimme Dat Old Time Religion. Pop-Werte im Wandel. S. 37.

⁴⁰² Büsser, Martin: Popmusik. S. 59.

„Die Blüte des HardcoreIndieAlternativeGrungeRock – das wissen wir heute – fiel in eine Zeit der Auflösung des Mainstreams, wie wir ihn kannten. An die Stelle von Konsensmodellen traten diverse Subströmungen, der allgemein verbindliche Mainstream der Mehrheit wurde sukzessive ersetzt durch einen Mainstream koexistierender Minderheiten.“⁴⁰³

Mit dem Beginn der 1970er Jahre folgt eine dichotomische Veränderung, die bis heute ihre Auswirkungen zeigt: Rock beginnt sich als die subversivere Form von Pop abzunabeln⁴⁰⁴, Pop wird immer häufiger als rein kommerziell (und als oftmals rein oberflächliche Musik, an der Grenze zum Schlager, was die Texte und die nicht vorhandenen subversiven Botschaften angeht) wahrgenommen. Begünstigt wird diese Entwicklung durch eine enorme musikalische Ausdifferenzierung in Untergenres wie Glamrock und Disco, die für eine kritische Wahrnehmung von Pop sorgten:

„Die Trennung der Beatles 1970 trug ebenfalls dazu bei, dass die kurze Aufbruchsstimmung, die allgemeine Hoffnung in Pop als Motor gesellschaftlicher Veränderung, gedämpft wurde. Für Idealisten war spätestens um 1974 entschieden, dass die Popmusik ihren rebellischen Geist verloren hatte und zum bloßen Geschäft wurde. An den Stars jener Zeit, von Genesis bis Pink Floyd, von Deep Purple bis Fleetwood Mac, trat die Kommerzialität offen zutage.“⁴⁰⁵

„In den achtziger Jahren gab es noch eine klare Trennung zwischen kommerzieller und unabhängiger Popmusik“ hält Büsser fest, um gleichzeitig dem darauf folgenden Jahrzehnt zu attestieren, dass der „Unterschied zwischen Independent und Mainstream, zwischen Pop als subkultureller Lebenshaltung und Pop als bloßem Konsum“⁴⁰⁶ aufgeweicht wurde und klare Grenzziehungen nicht mehr möglich waren. Dieser Aufweichung an Genres sieht Büsser wiederum positiv entgegen, indem er festhält, dass „Pop nun nicht mehr aufrührerisch, sondern im Gegenteil Ausdruck westlicher Freiheit und Selbstbestimmung [ist].“⁴⁰⁷

„Pop begann, von der Musik bis zur Mode, seine eigene Geschichte zu verarbeiten.“⁴⁰⁸ Was Büsser hier andeutet ist der Fakt, dass beim Pop der 1990er Jahre „Zitat, Neukombination und Neuinterpretation“⁴⁰⁹ im Fokus standen, was viele Popexperten zu der Aussage verleitete, dass subversiver Pop tot sei. Büsser folgt hier unter anderem der Meinung von Holert und Terkessidis wie auch Diederichsen, indem er das Ende vom subversiven Pop deklariert. Die Autorin dieser Arbeit versteht zwar den Ansatzpunkt

⁴⁰³ Walter, Klaus: Smells Like Teen Spirit. Grunge, Bewegung aus Seattle. In: Kemper, Peter (Hrsg.): ‚alles so schön bunt hier‘. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Reclam Verlag: Stuttgart. 1999. S.286 – 296. Hier S. 295.

⁴⁰⁴ Als Vorbild diente hier oftmals die Neue Musik; Büsser verweist in diesem Zusammenhang auch auf das Manifest L’Arte die rumori des futuristischen Malers und Komponisten Luigi Russolo. Wahre Geschichte. Vgl.: Büsser, Martin: Popmusik. S. 23.

⁴⁰⁵ Büsser, Martin: Popmusik. S. 36.

⁴⁰⁶ Ebd.: S. 69.

⁴⁰⁷ Büsser, Martin: On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik. S. 216.

⁴⁰⁸ Büsser, Martin: Popmusik. S. 68.

⁴⁰⁹ Ebd.: S. 71.

(schließlich ‚verkauften‘ sich frühere Indie-Bands wie Sonic Youth etc. tatsächlich in den 1990er Jahren an große Labels), doch ist dies zu kurz gegriffen: Denn die Geschichte des subversiven Pops hat sich weitergeschrieben, nicht zuletzt mit Vertretern wie Ja, Panik. Oder anders formuliert: Subversive Popmusik lässt sich in jedem Jahrzehnt festmachen. Allerdings oftmals nicht von der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen. Um subversive, oftmals politische Popmusik zu ermöglichen, wurden zeitgleich die ersten wirtschaftlich unabhängigen Independent-Labels gegründet, als „Folge der Kommerzialisierung des Popgeschäfts“⁴¹⁰. Dieser Zugang zur Musikwirtschaft, dass die Kontrolle, gleich ob die Gestaltung der Musik wie auch die Vermarktung, noch zur Gänze in den Händen der Künstler liegt, erfreut sich heute noch großer Beliebtheit. So beschloss die Gruppe Radiohead 2007, ihr Album *In Rainbows* nicht via einem Label zu veröffentlichen, sondern über eine von ihnen eingerichtete Homepage direkt an den Hörer zu bringen, der dafür bezahlen konnte, was ihm die Platte wert war. Auch Ja, Panik veröffentlichten Singles als Gratis-Downloads, unter anderem *Trouble* aus dem Album *DMD KIU LIDT*. Ebenso nennenswert ist der Zugang der Sängerin Amanda Palmer, die zwar zunächst bei einem Majorlabel unter Vertrag stand, diesem aber auf Grund von künstlerischen Differenzen den Rücken kehrte. Um ihre Alben selbst produzieren zu können, bat sie ihre Fans via Fundraising um Unterstützung, was bereits zur Entstehung von zwei neuen Werken führte.

5.3. Popmusik und deutschsprachige Popliteratur

Widmet man sich der Entwicklung der Popmusik in Deutschland, ist es von enormer Wichtigkeit, den gesellschaftlichen Kontext zu beachten: Da die Nationalsozialisten jene Musikrichtungen, die (international) prägend für Pop sein sollten, verboten, traf Pop in Deutschland auf einen musikalischen Hintergrund, der in erster Linie von deutschsprachigem Schlager geprägt war:

„Die Nazis hatten jegliche relevante Populärmusik, damals vor allem Jazz und Swing, aus dem Land vertrieben und damit eine Tradition gewaltsam abgebrochen, die sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg nur langsam wieder neu formieren sollte. Für viele Deutsche kam es einer ‚Invasion‘ gleich, als der Rock’n’Roll in den fünfziger Jahren in ihre vom Schlager dominierte Idylle eindrang und dort einen Generationskonflikt auslöste, der noch tiefgreifender war als in den USA.“⁴¹¹

⁴¹⁰ Büsser, Martin: Popmusik. S. 39.

⁴¹¹ Büsser, Martin: On the Wilde Side. Die wahre Geschichte der Popmusik. S. 52.

Gleich wie die Popliteratur gelangte die Popmusik – vor allem in Form ihrer experimentellen Versionen – zeitversetzt nach Deutschland:

„Waren die Songtexte zu deutscher Popmusik bis in die 80er Jahre hinein in den meisten Fällen von Manierismen geprägt, die sich von den angloamerikanischen Vorbildern ableiteten, gelang es spätestens in den frühen 90er Jahren zahlreichen Musikern, eine eigene Identität zu entwickeln. Dies hatte zur Folge, dass deutschsprachige Musik sich auf der textlichen Ebene nicht mehr ausschließlich auf die Imitation amerikanischer und britischer Vorbilder beschränkte, bei der diese in oft schlechtem Englisch nicht nur musikalisch kopiert wurden.“⁴¹²

Seiler referiert hier auf die Anfangszeiten von Rock’n’Roll in Deutschland, als man – als Antwort auf amerikanische Vorbilder – „deutsche Künstler in ihrer Muttersprache zu angedeuteten Beat-Rhythmen singen ließ, allen voran den Rock’n’Roll-Imitator Peter Kraus mit seinem größten Hit ‚Sugar Baby‘.“⁴¹³ Nachdem sich Künstler stark an den englischsprachigen Vorbildern orientierten, folgte erst relativ spät ein eigener Ansatz, der jedoch gab sich subversiv und (zum Teil sehr) politisch. Gruppen wie Amon Düül (mit Uschi Obermayer an den Drums) oder Ton Steine Scherben (*Macht kaputt, was euch kaputt macht!*) sorgten ab den 1970er Jahren für eine eigene Tradition an politisch-musikalischer Protestbewegung in der Popmusik, die wiederum später auch die ersten kritischen Liedermacher hervorbringen sollte⁴¹⁴. Bereits zu diesem Zeitpunkt subsumierte sich unter dem Begriff Popmusik eine Bandbreite an verschiedenen musikalischen Stilen, die unter dem Etikett der Popmusik zusammengefasst wurden.

Eingang in die deutschsprachige Literatur fand Popmusik in den 1960er Jahren vor allem durch Rolf Dieter Brinkmann im Rahmen seiner Popkultur-Rezeption. Zu Beginn als Zitate im Text eingebaut, wendet sich Brinkmann auch schnell der Popmusik als ästhetischem Verfahren zu:

„Während Brinkmann sich in seinen Gedichten oftmals mit der Nennung einzelner Bandnamen, Song- oder LP-Titel begnügt hat, d.h. mit der Inventarisierung populärer Musik, scheinen seine Kurzgeschichten vielmehr von der Überzeugung geprägt zu sein, dass durch bestimmte Schreibweisen auch der Klang der Musik schriftlich fixiert und dem Leser mitgeteilt werden kann.“⁴¹⁵

In *Keiner weiß mehr* sorgt Popmusik für die „Illustration von gewissen Situationen innerhalb eines sozialen Raums, indem die Musik immer gleichmäßig weiterläuft“⁴¹⁶ und

⁴¹² Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S. 258.

⁴¹³ Ebd.: S. 258.

⁴¹⁴ Vgl.: Büsser, Martin: Popmusik. S. 33.

⁴¹⁵ Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 86.

⁴¹⁶ Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S. 171.

somit eine „leitmotivische Funktion“⁴¹⁷ einnimmt. Inwiefern Brinkmann in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt, wurde bereits an früherer Stelle behandelt. Doch auch andere Autoren begannen in den 60er Jahren eine Nähe zur Popmusik zu suchen. So begründete beispielsweise der Norddeutsche Rundfunk bereits „ab März 1968 eine vierzehntägig laufende Sendung unter dem Motto ‚Autoren als Discjockeys‘. Kreativ mit Musik umgehen zu können, schien eine Pflicht für junge Autoren geworden zu sein. Während sich andere Autoren noch an Songs der Beatles oder gar Schlager der fünfziger Jahre hielten, spielte Handke beispielsweise The Doors, Jimi Hendrix und die Electric Prunes.“⁴¹⁸

Diese Nähe findet sich auch bei den Popliteraten der 1990er Jahre wieder: Popmusik kommt hier oftmals eine identitätsstiftende Funktion zu. Protagonisten definieren sich über ihren Musikgeschmack, beurteilen auftauchende Personen anhand deren Musikgeschmack bzw. musikalische Sozialisation, Konzertbesuche werden ausführlich geschildert, Protagonisten definieren sich über ihre Lieblingsbands. Musik tritt somit in Verbindung mit Identität, aber auch mit einem kulturellen Gedächtnis⁴¹⁹ auf, gleichzeitig kommt ihr die Funktion eines Leitmotivs zu – oft auf inhaltlicher und formaler Ebene. Popliteraten benutzen Popmusik, um eine eigene Welt zu erschaffen, vorausgesetzt die Leserschaft kann die Codes deuten. Das bedeutet also, „dass die allgemeinste Funktion von Musik darin besteht, ein Lebensgefühl zu evozieren, zu begleiten oder zu konfigurieren.“⁴²⁰ Um nur einige Beispiele zu nennen: So ist der Roman *Gut laut* von Andreas Neumeister „ähnlich aufgebaut wie das Set eines DJs – assoziativ, selbstreferentiell und trotzdem offen für Einflüsse von außen (...), [d]ie syntaktische Struktur des Romans verweist auf das repetitive Moment der Techno-Musik, indem einzelne ‚gesampelte‘ Aussagen, endlos wiederholt werden (...)“⁴²¹. Benjamin von Stuckrad-Barres Debüt heißt *Soloalbum*, sein Protagonist ist ein glühender Verehrer der Britpop-Band Oasis.

„Das Sprechen ist vor der Schrift, vor der Sprache aber ist die Musik.“⁴²²

⁴¹⁷ Ebd.: S. 168.

⁴¹⁸ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 41.

⁴¹⁹ Vgl.: Büscher-Ulbrich, Dennis: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. S. 165 – 167.

⁴²⁰ Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 30.

⁴²¹ Büscher-Ulbrich, Dennis: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. S. 179.

⁴²² Goetz, Rainald: Hirn. Frankfurt am Main. 1986. S. 66.

Wie bereits in dieser Arbeit geschildert wurde, findet sich Musik in der Popliteratur einerseits auf der narrativen Ebene (im Sinne von „assoziativen Hyperlinks“⁴²³, wie dem Nennen von Bands etc.), andererseits aber zunehmend auch in der Schreibweise selbst, die musikalische Verfahren wie das Cutten oder das Sampling übernimmt – eine Methode, die sich auch in der poetischen Sprache von Ja, Panik festmachen lässt. Durch die Einbindung von Referenzen und Zitaten auf der narrativen Ebene

„greift die literarische Rede auf das Zeichenrepertoire zurück, welches ihr die populäre Kultur zur Verfügung stellt (...). Dergestalt erscheint z.B. die populäre Musik als unerschöpfliche Symbol- und Klangressource für eine große Anzahl an verschiedenartigen Lebensstilen und Identitätskonstruktionen. Das popkulturelle Zeichenrepertoire entfaltet sein soziales, kulturelles und ästhetisches Potential dabei zum Teil erst in der Neucodierung und Bedeutungszuschreibung durch die Rezipienten und kann u.a. zur symbolischen Abgrenzung und sogar Subversion genutzt werden.“⁴²⁴

An dieser Stelle sei an Diederichsen erinnert, der als ein wichtiges Merkmal anführt, dass Pop zwar als Geheimcode auftritt, aber für alle zugänglich ist⁴²⁵. Dies zeigt sich auch beispielhaft an Texten von Ja, Panik. So kann der Song *The Horror* auf *DMD KIU LIDT* als eingängiger Popsong wahrgenommen werden; gleichzeitig öffnet er aber verschiedene Ebenen durch Verweise, wenn die darin eingebauten Zitate erkannt werden. Im Zuge dessen kann der Textausschnitt „Gone, gone, gone all the horror“⁴²⁶ als wohlklingender Refrain wahrgenommen werden, im Kontext der Popkultur stellt er aber eine Verbindung her zu dem Ende des Anti-Kriegsfilm *Apocalypse Now* von Francis Coppola, dessen sterbende Hauptfigur am Ende „the horror, the horror“⁴²⁷ sagt.

Ein weiteres Merkmal nach Diederichsen ist die Tatsache, dass Pop grenzüberschreitend agiert; ein Merkmal, dass Tillmann auch im Einsatz von Popmusik in der Literatur anführt. Indem

„immer stärker die ästhetischen Verfahren der populären Musik (wie z.B. das Cutten, das Sampling, der Remix und das Scratching) in das Blickfeld der Schriftsteller [rücken], da sie in ihnen tendenziell eine Möglichkeit sehen, die tradierten Formen z.B. des Romans zu überschreiten.“⁴²⁸

Diese Tendenz zur Öffnung der Literatur zur Popkultur und vor allem zur Popmusik hin verzeichnet Tillmann in der deutschen Literatur ab den 1960er Jahren und nennt als wichtigsten Vertreter dieser stetigen „Ausweitung der literarischen Rede auf die populäre

⁴²³ Uschmann, Oliver: Vom Umgang mit den Dingen in der jüngsten deutschen Literatur. In: sinn-haft 17. Wien: 2004. S. 43 – 48. Hier S. 43.

⁴²⁴ Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 15.

⁴²⁵ Vgl.: Diederichsen, Diederich: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. S.40.

⁴²⁶ Ja, Panik: *The Horror*. Erschienen auf *DMD KIU LIDT*. Staatsakt: 2011.

⁴²⁷ Coppola, Francis Ford (Regie): *Apocalypse Now*. 1979.

⁴²⁸ Tillmann Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 15.

Musik und den Film“⁴²⁹ Rolf Dieter Brinkmann. Tillmann verbindet dies mit der rasanten Entwicklung von Medien und Technologien, da die Literaturen dadurch diese „Flut an Sinneseindrücken“⁴³⁰ direkter darstellen können. Ganz im Sinne von Jack Kerouac: „Gib dich jedem Eindruck hin! Öffne dich! Lausche!“⁴³¹

Ein guter Überblick über die Verbindung von Popmusik und Literatur findet sich bei Tillmann. Er zeichnet die Geschichte der gegenseitigen Beeinflussung von Literatur und Musik durch Pop an der deutschen Literaturgeschichte sehr genau nach, was hier in Kürze als Überblick umrissen werden soll:

Die Ära von Punk und New Wave, sprich in den 1970er und beginnenden 1980er Jahren, ist in der Forschung bis heute im Hinblick auf literarisches Schreiben im Zusammenhang mit (Pop-) Musik eher rudimentär behandelt worden. Tillmann bemüht sich in seiner Geschichtszeichnung um einen Querschnitt und zitiert hierfür Ullmaier, der der Zeit von Punk und New Wave attestiert, dass sie ihre „besten literarischen Momente – weil fast jeder mit Musikprojekten reüssierte – in den Songs“⁴³² hatte. Und in einer Rezension des 1980 veröffentlichten Albums *Monarchie und Alltag* von Fehlfarben beschreibt Peter Glaser dieses als das „beste Buch des Jahres“⁴³³. In dieser Zeit lassen sich auch viele multimediale Kunstwerke finden, ganz im Sinne von Leslie A. Fiedler wurde das Auflösen von medialen Grenzen eine wichtige Methode, um „künstlerische Freiheit, um neue Ausdrucksformen zu erproben und Stagnation vorzubeugen.“⁴³⁴

Im Zentrum der literarischen Veröffentlichungen im Rahmen der Punkbewegung stehen weniger Romane als Anthologien. Als wichtiges Beispiel gilt *Amok/Koma* (herausgegeben von Ploog, Pocio und Hartmann), das 1980 erschien und das aus

„Manifesten, Songtexten, Comics, Zeichnungen, Fotos, Collagen und Kurzprosa besteht und von der Zusammenstellung und vom Aufbau her an die von Rolf Dieter Brinkmann herausgegebene Sammlung *Acid* erinnert, was deutlich hervorhebt, dass die im Kontext der Punk- und New-Wave-Bewegung entstehende Literatur thematisch wie formal vorerst noch starke Bezüge zu den Beat-Poets und zu den Cut-Up-Experimenten von William S. Burroughs aufweist.“⁴³⁵

⁴²⁹ Ebd.: S. 15.

⁴³⁰ Ebd.: S. 16.

⁴³¹ Kerouac, Jack: Wie schreibe ich moderne Prosa? Ein Glaubensbekenntnis und ein technischer Ratgeber. In: Ders.: *Unterwegs*. Reinbek bei Hamburg. 1968. S. 285.

⁴³² Johannes, Ullmaier: *Von Acid* nach Adlon. 2001 S. 88.

⁴³³ Glaser, Peter: Zur Lage der Detonation – Ein Explosé. In: Glaser, Peter (Hrsg.): *Rawums. Texte zum Thema*. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 1984. S. 9 – 21. Hier S. 15.

⁴³⁴ Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. S. 147.

⁴³⁵ Ebd.: S. 148.

Weitere wichtige Vertreter sind Kiev Stingl mit *Die besoffene Schlägerei* oder auch *Der grosse Hirnriss* von Peter Glaser und Niklas Stiller, indem sie „bewusst gegen ein Gefühl der Langeweile und Entfremdung“ schrieben, ein Umstand, der „für die Punk-Bewegung bezeichnend war.“⁴³⁶ . Daran anknüpfend stellt Tillmann die These auf, dass die Musikalben von Fehlfarben als musikalische Vorlage für diesen Roman dienten (der Sänger zierte darüber hinaus den Buchdeckel der Erstauflage)⁴³⁷:

„Doch nicht nur auf der narrativen Ebene des Romans lassen sich Bezüge zu der damaligen Punk- und New-Wave-Bewegung aufzeigen: Zeitgleich zur Veröffentlichung von *Der grosse Hirnriss* konnte man sowohl eine Musikkassette erwerben, auf der sechs Musiker bzw. Bands (...) einzelne Kapitel des Buchs ‚in Klang und Gesang‘ fortgesetzt hatten, als auch einen ‚Ausschneidebogen‘ bestellen, der ‚ergänzendes Bildmaterial zum Layout‘ enthielt. Der Leser konnte einerseits der Vertonung einzelner Episoden lauschen und andererseits selbst aktiv werden und zu Schere und Kleber greifen, um nach dem Cut-and-paste-Prinzip die ausgeschnittenen Bilder in die dafür vorgesehenen Felder im Buch einzufügen.“⁴³⁸

Wie Tillmann richtig festhält, lassen sich hierin zwei der wichtigsten/prägendsten Merkmale der Popliteratur, die von Punk beeinflusst war, feststellen: Zum einen der DIY-Habitus der Punkszene und zum anderen die Absicht, mediale Grenzen zu überschreiten. Tillmann zitiert hier Peter Glaser, der dies in seinem Roman ironisch aufgreift⁴³⁹:

„Empfehlung: Nach längerer sitzender Beschäftigung sollte ein wenig Lockerung und Entspannung betrieben werden. Es wäre den Versuch wert, mal zu einem Buch zu tanzen.“⁴⁴⁰

Und auch in der Inszenierung als Autor nimmt Peter Glaser Merkmale vorweg, die sich spätestens in den 1990er Jahren bei Benjamin von Stuckrad-Barre wieder festmachen lassen, denn bereits Glaser inszeniert „seine Lesungen als Multimedia-Spektakel, d.h. als akustisches und optisches Ereignis“, und somit bereits damals als eine „ungewöhnliche und gegen den Literaturbetrieb gerichtete Textpräsentation“⁴⁴¹. Bei späteren Lesungen ging Glaser noch einen Schritt weiter – in Anlehnung an die Elektroband Kraftwerk – und ließ sich durch einen Computer, der ihn als Lesenden ersetzte, vertreten, bevor er popjournalistisch in Zeitschriften wie der *Tempo* tätig wurde, für die später auch Christian Kracht schreiben sollte.⁴⁴²

⁴³⁶ Ebd.: S. 150.

⁴³⁷ Vgl.: Tillmann Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 154.

⁴³⁸ Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 155.

⁴³⁹ Vgl.: Tillmann Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 155.

⁴⁴⁰ Glaser, Peter / Stiller, Niklas: *Der grosse Hirnriss*. Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg. 1983. S. 159.

⁴⁴¹ Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 155.

⁴⁴² Vgl.: Ebd.: S. 156 – 157.

Ein weiterer wichtiger Punkt im Zusammenhang mit Ja, Panik findet sich bei Peter Glasers Erzählung *Die rote Präzision*: Darin zeigt sich, wie Glaser genau mit dem popkulturellen Material arbeitet: Am Ende der Erzählung findet sich eine genaue Auflistung an Quellen, aus denen er zitiert hat. Darunter finden sich Ausschnitte aus Magazinen, Comics aber auch Zitate aus literarischen Quellen wie Werke von Peter Handke oder James Joyce⁴⁴³. Für Tillmann somit die erste Erzählung, „die ganz bewusst die aus der populären Musik bekannte Sample-Technik, d.h. das Verwenden einer Ton- oder Musikaufnahme, in einem neuen Kontext zum literarischen Prinzip erhebt und explizit darauf verweist, wie sehr das Zeichenrepertoire der populären Kultur zur Konstitution der Autorenrolle bzw. zur Identitätsbildung und medialen Selbstinszenierungen dienen kann.“⁴⁴⁴

„Wir brauchen noch mehr Reize, noch viel mehr Werbung Tempo Autos Modehedonismen Pop und nochmal Pop.“⁴⁴⁵

Als Übergang ist es in den späten 1980er Jahren mit Rainald Goetz wiederum die DJ-Kultur, die in den Fokus der literarischen Werke der Popliteraten rückt. Zwar lässt sich auch bei ihm die Popkultur in Form von Collage und Zitaten in seinem Werk finden, doch ist es das musikalische Genre des Rave, das in seinen Werken Eingang fand. Tillmann formt von Goetz das Bild eines Autors, der sich als Beobachter versteht und das angesammelte Material literarisch verarbeitet, als ein „rastloser und akribischer Stenograph der Gegenwart“⁴⁴⁶. Tillmann versteht seine Werke, in denen es zumeist um ein Abbilden der Wirklichkeit geht, als „literarische[n] Link zwischen Punk-Habitus und Techno- bzw. Rave-Ästhetik“⁴⁴⁷, jedoch mit jeweils sich voneinander unterscheidenden literarischen Verfahren. So war es im Punk der literarische Zugang der Zerstörung und des Widerspruchs, in der DJ-Kultur die Anwendung „aller nur denkbaren modernistischen und postmodernistischen Schreibweisen: stetiger Erzählerwechsel, Polyphone, Montage, Collage, Zitatensampling, Verzicht auf Linearität und Handlungschronologie etc.“⁴⁴⁸

⁴⁴³ Vgl.: Glaser, Peter: Schönheit in Waffen. Kiepenheuer & Witsch: Köln. S. 95 – 97.

⁴⁴⁴ Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 160.

⁴⁴⁵ Goetz, Rainald: Subito. In: Ders.: Hirn. Frankfurt am Main. 1986. S. 9 – 21. Hier S. 20 – 21.

⁴⁴⁶ Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 169.

⁴⁴⁷ Ebd.: S. 171.

⁴⁴⁸ Ebd.: S. 224.

Als letzter Punkt in der Geschichte der Popmusik im deutschsprachigen Raum sei noch auf die so genannte Hamburger Schule und ihren Zitat-Pop verwiesen, der für das Oeuvre von Ja, Panik und für ihre Einordnung unabdingbar ist:

Exkurs: Hamburger Schule und Pop-Pluralismus

Wichtig für das Traditionsverständnis von Ja, Panik sollten neben Bob Dylan und The Velvet Underground and Nico vor allem die 1990er Jahren werden, in denen sich – in Anlehnung an die Frankfurter Schule – die Hamburger Schule gründete. In ihr wurde „das Erbe des deutschen New Wave“ weitergeführt und gleichzeitig „das Ziel verfolgt, ihre Texte diskursiv auszurichten“⁴⁴⁹:

„Die Gruppen sahen sich als Teil eines gesellschaftlichen Diskurses, in dessen Mittelpunkt die Frage stand, inwieweit Pop als Sozialisationsmedium vor allem im ästhetischen Kontext mittels eines an einfachen musikalischen Schemata orientierten Popsongs zu transportieren sei. Das ‚Ich‘ wurde zum zentralen Fixierpunkt absoluter Subjektivität.“⁴⁵⁰

Wie textlich anspruchsvolle deutsche Musik klingen kann, bewiesen ab den 1990er Jahren (als Gegensatz zu den rechtsradikalen Deutschrockern wie den Böhsen Onkelz) Bands wie Die Sterne, Blumfeld oder auch Tocotronic und ihre Hamburger Schule (bzw. ‚Diskursrock‘)⁴⁵¹. „‚Diskursrock‘ meint, dass diese Musik nicht einfach nur als netter Pop auftritt, sondern dass sie sich geistreich mit politischen und gesellschaftlichen Themen auseinandersetzt.“⁴⁵²

⁴⁴⁹ Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. S. 266.

⁴⁵⁰ Ebd.: S. 266.

⁴⁵¹ Vgl.: Büsser, Martin: Popmusik. S. 84.

⁴⁵² Büsser, Martin: Popmusik. S. 84.

6. Ja, Panik

Ja, Panik zählt zu den bekanntesten deutschsprachigen Bands mit intellektuellem Anspruch in ihren Texten. In dieser Arbeit soll es vor allem um Werke auf dem dritten sowie vierten Album gehen, der Fokus liegt auf der Veröffentlichung *DMD KIU LIDT* (2011) – *Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit*. Dieses Thema ist auch das dominierende bzw. zentrale Motiv auf dem gleichnamigen Album, wobei hier angemerkt werden muss, dass dies auch für die beiden zusammenhängenden Vorgänger *The Taste and the Money* und *The Angst and the Money* gilt. Zwar zeichneten sich bereits diese Platten durch ihre Sprachgewalt, Ironie und dem subversiven Potential aus, doch ist es vor allem das vierte Album *DMD KIU LIDT*, das als das künstlerisch anspruchsvollste gilt. So ist hier in Rezensionen die Rede von „der letzten wütenden Rockband des deutschsprachigen Raums“⁴⁵³, einer „Diskurspop-Ausnahmeband“⁴⁵⁴ oder auch von der „wichtigsten Band des deutschsprachigen Raums“⁴⁵⁵.

6.1. Das Kollektiv

Hervorgehend aus der Gruppe Flashbax (in Anlehnung an den Klassiker der Britpop-Band Oasis) formierte sich im Jahr 2005 im Burgenland die Gruppe Ja, Panik – benannt nach einem Textfragment⁴⁵⁶ aus ihrem Debüt stammend, das ein Jahr später erschien:

„Ja, Panik treibt mich an / Whatever get's you through the night/ It's alright, it's alright“⁴⁵⁷

Kern des Ensembles bilden neben Andreas Spechtl auch Stefan Pabst und Christian Treppo, seit 2014 auch Laura Landergott – neben anderen kurzfristigen Mitgliedern wie Thomas Schleicher, Thomas Pronoi oder auch Manuel Dinhof. Als Kopf der Gruppe gilt der Sänger, Gitarrist und Textschreiber Andreas Spechtl, der zu einem späteren Zeitpunkt auch literarisch, journalistisch wie auch solo-musikalisch in Erscheinung treten sollte.

⁴⁵³ Magaard, Marius: Andres Spechtl – „Thinking about Tomorrow.“

<https://www.byte.fm/blog/rezensionen/andreas-spechtl-thinking-about-tomorrow-and-how-to-build-it-rezension-2-74247/> (13. März 2019).

⁴⁵⁴ Stöger, Gerhard: Nach Einbruch der Dunkelheit.

https://www.falter.at/archiv/FALTER_201507228A695A624F/nach-einbruch-der-dunkelheit (13. März 2019).

⁴⁵⁵ Schachinger, Christian: Ja, Panik: „Mehr Schwarz geht nicht“.

<https://derstandard.at/1389857978117/Mehr-Schwarz-geht-nicht> (13. März 2019).

⁴⁵⁶ Es ist bezeichnend, dass sich in diesem Textauszug bereits ein prägendes Stilelement der Gruppe zeigt: das Einbinden von Zitaten, in diesem Falle ein direktes von John Lennons ‚Whatever gets you thru the night‘.

⁴⁵⁷ Ja, Panik: Totenjäger gegen Geisterjäger. Auf: Ja, Panik: Tenstaag. 2006.

Obgleich ihr Debüt von Kritikern noch als Indie-Pop (ohne subversives Potential) klassifiziert wurde, wird ihrem Werk früh Anerkennung für das darin gesponnene Netz an Zitaten, Verweisen, sowie für ihre Sprachgewalt ausgesprochen. Zu den Merkmalen der Gruppe gehören neben ihrer linkspolitischen Einstellung anspruchsvolle und vielfach gesellschaftskritische wie anspielungsreiche Texte – durchzogen von Verweisen aus Kultur, Geschichte und Popkultur – sowie ihre bilinguale Sprache, die sich aus Deutsch und Englisch zusammensetzt. Doch erst durch die darauffolgenden Werke wurden sie im Feuilleton als die wichtigste deutsche Band seit Blumfeld gehandelt und erhielten – salopp formuliert – ein eigenes Genre. Denn in Anlehnung an die in den 1990ern entstandene Hamburger Schule wurde der Begriff der Wiener Schule ausgerufen⁴⁵⁸. In den Fokus der links-intellektuellen Kritiker (gemeint ist hier vor allem die Szene des deutschen Kulturfeuilletons sowie der Poptheorie) gerät die Band vor allem mit *The Angst and the Money* sowie durch *DMD KIU LIDT*. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass seit der Veröffentlichung des zweiten Albums davon gesprochen werden kann, dass Ja, Panik die „Tradition des Diskurspops wieder aufleben“ ließen, indem sie begannen, die „übergreifenden Strukturmerkmale ihrer Ästhetik herauszubilden“⁴⁵⁹.

Auf inhaltlicher Ebene sind die ihr Oeuvre beherrschenden Themen die Beziehung zwischen dem Ich und der Gesellschaft, Identität, Kapitalismus und vor allem die Kritik an ihm, die Ja, Panik auch erhöhte Aufmerksamkeit und Anerkennung im deutschsprachigen Feuilleton einbrachten. Vor allem ihre gesellschaftskritischen Bezüge, politischen Anspielungen sowie ihre intertextuellen Bezüge (literarischer, philosophischer wie musikalischer Art) sorgten für große Anerkennung. Indem Ja, Panik in ihren Texten diese Themen aufgreifen, lässt sich als Funktion von Pop bei ihnen auf Simon Frith verweisen, der Popmusik als black box⁴⁶⁰ definiert, „in die die zur Entstehungszeit jeweils aktuellen sozialen, ökonomischen, technologischen und kulturell-kommunikativen Variablen des direkten Umfelds symbolhaft eingebunden sind oder aber auch vom Hörer eingebunden werden.“⁴⁶¹ Gedanklich ließe sich hier auch an

⁴⁵⁸ Vgl.: O.A.: Biographie von Ja, Panik von laut.de <https://www.laut.de/Ja,-Panik> (02.07.2018).

⁴⁵⁹ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. In: Neuhaus, Stefan / Nover, Immanuel (Hrsg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. De Gruyter Verlag: Berlin. 2019. S. 217 – 238. Hier S. 224.

⁴⁶⁰ Vgl.: Frith, Simon: Sound Effects. Youth, Leisure and Politics of Rock’n’Roll. Constable: London. 1983.

⁴⁶¹ Rösing, Helmut: Wie politisch kann Musik sein? In: Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hrsg.): 9/11 – The world’s all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001. Transcript Verlag: Bielefeld. 2015. S. 155 – 168. Hier S. 160.

Diederichsen anschließen, der Pop – trotz oftmals kulturindustrieller Vereinnahmung – „als Katalysator und Motor soziokultureller und politischer Bewegung verstanden“⁴⁶² wissen wollte. Hinzu kommen noch vermehrt theoretische Bezüge zu den Schriften Adornos, Derrida oder auch Benjamin. Dies sorgte für eine mediale Wahrnehmung als kluge, kritisch agierende sowie subversive Gruppe. Diesem Image entspricht auch die Einbindung von politischen Inhalten. Nach der Einteilung von Helmut Rösing in politische und politisierte Musik, kann anhand einer Textanalyse von politischer Musik gesprochen werden: Im Gegensatz zu politisierter lässt sich in ihr eine „intendierte politische Botschaft“⁴⁶³ festmachen.

Auch die Inszenierung auf Seiten der Künstlergruppe weicht von gängigen Musikbands ab. So bezeichnet Spechtl die Gruppe als eine Art Kollektiv, ein Umstand, der auch in ihrem Lebensalltag umgesetzt wurde: Nach dem Umzug nach Berlin entschied sich die Gruppe, gemeinsam zu wohnen. Das Künstlerkollektiv fungiert somit als Ideenschmiede, die gemeinsam an den Werken arbeitete – eine Idee, die nicht unbekannt ist im Pop-Bereich:

„Im Zeitalter von Pop verzichtet der Künstler auf die modernistische Rolle des Avantgardisten, der sich noch im Sinne romantischer Ideale als autonomer Schöpfer verstand. (...) Im Zeitalter von Pop ist der Künstler nicht mehr ein Schöpfer von Werken, sondern ein Regisseur von visueller, akustischer und taktile Erfahrung.“⁴⁶⁴

6.2. Musikalische Tradition und Beat-Nähe

Christoph Jürgens zeichnet in seiner Auseinandersetzung mit Ja, Panik in seinem Essay *Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören* eine Entwicklungslinie vom Agitprop der 1970er Jahre hin zu der Hamburger Schule (die Geschichte der deutschen Popmusik „als einer Ästhetik des Widerstands“⁴⁶⁵ verstanden), der hier nur zugestimmt werden kann. Als „zentralen Referenzpunkt des Traditionsverhaltens“⁴⁶⁶ nennt er die deutsche Gruppe Ton Steine Scherben, in dessen Lyrics sich oftmals die gleiche künstlerische Handschrift entdecken lässt, wie beispielsweise in *Macht kaputt, was euch kaputt macht*. Das Attest, das er in dieser Linie der Tradition der Hamburger Schule ausstellt, lässt sich

⁴⁶² Ebd.: S. 159.

⁴⁶³ Rösing, Helmut: 9/11 Wie politisch kann Musik sein? S. 163.

⁴⁶⁴ Wyss, Beat: Pop zwischen Regionalismus und Globalität. S. 31.

⁴⁶⁵ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘: S. 222.

⁴⁶⁶ Ebd.: S. 221.

auch direkt auf Ja, Panik anwenden; Jürgens definiert als Bindeglied zwischen dem Agitprop und Musikern in der Traditionslinie der Hamburger Schule

„ein popmusikalisches Programm, das auf originelle Weise diese linksalternative bis linksradikale Gesellschaftskritik zusammenbringt mit intellektueller Ironie, selbstreferenziellen Verfahren und dem Bezug auf ein Diskursuniversum, das ‚herkömmlicher‘ Popmusik eher fremd ist: Zitiert werden postmoderne Theoretiker und Sprachphilosophen wie Lacan oder Deleuze, und überhaupt wird die postmoderne Theorie und Kunst in einer Weise aktualisiert, dass Leslie Fiedlers 1969 bezeichnenderweise im Playboy artikulierte Forderung nach einer Überschreitung nach der ‚Demarkationslinie zwischen Hochkunst und Massenware‘ vorbildlich erfüllt ist.“⁴⁶⁷

Anknüpfungspunkte zu der Beat-Generation im Sinne einer Subkultur findet sich auch in der Form der Veröffentlichung der Gruppe: Man meidet ‚das große System‘, in dem die Bücher jeweils im Selbstverlag erschienen sind und die Gruppe bisher von einem Vertrag bei einem Majorlabel absah. Erinnert sei hier an die alternativen Verlage, Geschäfte und Lokale, die von den Vertretern der Beat-Generation im Amerika der 1960er Jahre mitbegründet bzw. mitgetragen wurden. Eine weitere Parallele zu dieser Epoche findet sich auch im erweiterten Literaturbegriff: Geschrieben als Manifest, veröffentlicht in einer schriftlichen Sammlung als Buch und vorgetragen mit Musik – dies gilt für *DMD KIU LIDT* wie auch für *The Angst and the Money*.

Eine weitere Parallele findet sich zu den Beat-Literaten im Festhalten des damaligen Generationsgefühls:

„Er beschreibt autobiografisch ein unstetes Leben fernab der amerikanischen Werte von Sesshaftigkeit und geregelterm Arbeitsleben. Seine Figuren sind – wie er selbst – auf der Suche nach Intensität und Ekstase, nach Drogenerfahrungen, sexueller Offenheit und tiefsinnigen Gesprächen mit Gleichgesinnten. Insofern ist Kerouac ein Chronist der Beat-Autoren (...) der Wert darauf legte, Gedanken und Ideen zu notieren, sobald sie aufkamen, und sprach deshalb von spontanem Schreiben (engl.: sketching)“⁴⁶⁸.

Ein Zitat, mit dem Ernst den Beat-Poeten der 1950er Jahre klassifiziert – das sich aber direkt auch auf Andreas Spechtls Texte rund 70 Jahre später anwenden lässt. Er ist es auch selbst, der die Beat-Poets – allen voran William S. Burroughs – als literarisches Vorbild für sein Schreiben nennt⁴⁶⁹.

Im Sinne der literarischen Punk-Bewegung setzten Ja, Panik bei der Veröffentlichung ihrer Schriften auf einen ‚DIY-Charakter‘: Beide Bänder werden im Selbstverlag herausgebracht und erzählen die in den Songs begonnenen Geschichten weiter. So beinhaltet das zweite Album *The Angst and the Money* den (eröffnenden) Song *Alles hin, hin, hin*, dem bei seiner Erstveröffentlichung via des offiziellen Musikvideos ein Manifest vorangestellt ist, das von einem Bandmitglied vorgetragen wird. Darin lässt sich eine Art

⁴⁶⁷ Ebd.: S. 221 – 222.

⁴⁶⁸ Ernst, Thomas: Popliteratur. S. 17.

⁴⁶⁹ Vgl.: Specht, Andreas: Kunstsprache Teil 6. In: Spex. Ausgabe 315. Juli/August 2008. S. 53 – 55.

von Definition des Begriffs Panik lesen – der zum zentralen Motiv der Werke der Gruppe gehört. So sei es die

„allgemeine Verdummung, diese riesen Auflage des Stumpfsinns, der alle und alles heimsucht, als die gemeinste und tödlichste Waffe der allmächtigen Liaison von Penis und Kapital. Das ist kein Geheimnis. Doch seit geraumer Zeit schon rüstet unser Liebespaar auf. Es ist die Angst, der neue Wind in alten Segeln.

Als Vorstufe zur Panik ist die Angst sicher unabdingbar, doch damit auch ihre größte Feindin. Denn was gibt es Einladenderes, was Schlimmeres, als in Vorstufen zu verharren? Nichts. Die Wirklichkeit sagt das nur allzu deutlich. So feiern wir die Angst als Möglichkeit zur Panik und bekämpfen sie in ihrer Form als radikalen Nivellierer jedweder Handlungen und Ideen. Es ist letzteres der Zustand des absoluten Stillstands, den sich heute schon fast keiner mehr Zeit zu nennen traut.“⁴⁷⁰

6.3. Das Oeuvre: Schriften, Songtexte, Manifeste

Zu dem Oeuvre der Band zählen nicht nur die fünf bisher erschienen Alben *Ja*, *Panik*, *The Taste and the Money*, *The Angst and the Money*, *DMD KIU LIDT* und *Libertatia*. Auch Schriften, Manifeste, ein Kochbuch, eine einmalig erschienene Zeitschrift sowie mit *Futur II* ein autobiographischer Roman und ein Film, der begleitend zu *DMD KIU LIDT* 2011 unter der Regie von Georg Tiller veröffentlicht wurde und die Entstehungsgeschichte des Albums dokumentierte, zählen zu ihrem Schaffen.

Anhand des Zusammenhangs des Schriftbandes mit den beiden Songs *DMD KIU LIDT* sowie *The Angst and the Money* soll aufgezeigt werden, dass hier durchaus von einem Gesamtkunstwerk gesprochen werden kann, dass intermedial agiert und an die Popliteratur anschließt.

6.3.1. The Angst and the Money

„Ohne Geld keine Angst, ohne Angst kein Geld.“⁴⁷¹

Ein Zitat aus dem Musikstück *Alles hin, hin, hin* aus dem Album *The Angst and the Money*, welches 2009 erschien und inhaltlich an den Vorgänger *The Taste and the Money* anschließt. Die Themen des Vorgängers finden sich auch hier, indem sich die Motive Kapitalismuskritik und Angst in der Gesellschaft durch das Werk ziehen. So heißt es im Track *1000 Times*:

„You can tell me a thousand times better to be patient / I tell you in return, don't hesitate, join the angst parade“⁴⁷².

⁴⁷⁰ Ja, Panik: Schriften. Erster Band. Nein, Gelassenheit. Oktober 2011. Hier S. 15 – 16.

⁴⁷¹ Ja, Panik: Alles hin, hin, hin. Auf: *The Angst and the Money*. Staatsakt: 2009.

⁴⁷² Ja, Panik: 1000 Times. Auf: *The Angst and the Money*. Staatsakt: 2009.

Und im in das Album abschließende Werk *The Golden Handshake* hält Sänger Spechtl als Abschluss fest:

„Ich komme endlich zu dem Schluss / dass ein gesunder Mensch wie ich / ganz einfach schreckliche Angst haben muss.“⁴⁷³

Betrachtet man die Struktur von *Alles hin, hin, hin* wird schnell klar, dass es sich hier um einen klassischen Songaufbau handelt (im Gegensatz zu *DMD KIU LIDT*): Auf Strophe folgt Refrain, die Reime sind im Paarreim gehalten (aa bb bzw. aa bb c(c)) –, oftmals mit einer Waise am Ende:

„Ich war laut, war schnell, war schrecklich bitter / in tausend Teile aufgesplittert. / War zornentbrannt, gar rasend wild / und nichts hat meinen Durst gestillt. / War Nacht für Nacht für Nacht in Schutt und Asche aufgewacht.

But suddenly out of the blue / to my mind came what I once knew. / Nothing's about me or you, honey / It's all about the angst and the money.“⁴⁷⁴

Ein Album, das retrospektiv die Wahrnehmung der Gruppe und vor allem auch die Erwartungen der Kritiker und HörerInnen veränderte – und somit auch die Produktionsästhetik des folgenden Albums, *DMD KIU LIDT*: „So ließ sich rezeptionsseitig zwischen diesen beiden Alben eine geänderte Erwartungshaltung erkennen, spätestens jetzt wurde von der Band mehr als nur ein ‚normales‘ Popalbum erwartet, vielmehr sollten sie das Versprechen einlösen von Popmusik als politischer Kunst auf der ästhetischen Höhe ihrer Zeit. Und dieser Erwartungshorizont änderte ‚naturgemäß‘ auch die Produktionsästhetik, wie von der Band durchaus reflektiert wurde“⁴⁷⁵:

„Dieses Bewusstsein verändert etwas in einem, ganz klar. Es war vor Beginn der Aufnahmen klar, dass man uns ganz genau auf die Finger oder die Wörter gucken würde, sobald unser neues Album erschienen ist. Das haben wir aber versucht, positiv zu wenden: Es ist doch toll, wenn man wahrgenommen wird. Aus dieser Erkenntnis ergeben sich dann Fragen. In welche Richtung gehe ich, wenn ich am Scheideweg stehe? (...) Für Ja, Panik als Band bedeutete es, dass wir jetzt oder nie ausscheren müssen – es kann nicht um Verfeinerung gehen, wenn man weiß, dass man unter Beobachtung steht. Etwas zu perfektionieren, an dem wir uns die letzten Jahre abgearbeitet haben – diese Option schied aus.“⁴⁷⁶

⁴⁷³ Ja, Panik: *The Golden Handshake*. Auf: *The Angst and the Money*. Staatsakt: 2009.

⁴⁷⁴ Ja, Panik: *Alles hin, hin, hin*. Auf: *The Angst and the Money*. Staatsakt: 2009.

⁴⁷⁵ Jürgensen. Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 228.

⁴⁷⁶ Dax, Max: ‚Es ist andersrum: Wir sind allein‘. <https://static.woz.ch/1115/andreas-spechtl-und-ja-panik/es-ist-andersrum-wir-sind-allein> (13.März 2019).

6.3.2. DMD KIU LIDT

Die Entscheidung für das ‚Ausscheren‘ und gegen die Verfeinerung, manifestierte sich in dem Konzeptalbum *DMD KIU LIDT*, welches 2011 erschien. Obgleich im anschließenden Kapitel eine genauere Inhaltsanalyse erfolgt, soll hier eine kurze Werkeinführung geleistet werden.

Die zentralen Themen betreffend gibt es zwar einige Überschneidungen, doch finden sich im Vergleich zu den anderen Alben größere Unterschiede: Textlich eröffnet Andreas Specht auf *DMD KIU LIDT* erstmals eine historisch-politische Dimension, und zwar durch die Thematisierung des Nationalsozialismus. Aufbereitet am Schicksal von Walter Benjamin, für Specht eine der „bemerkenswertesten Persönlichkeiten, denen ich je in der Literatur begegnen durfte“, fasziniert dieser ihn vor allem durch die

„gelungenste Zusammenführung von Poesie und Wissenschaft. Niemand konnte diese zwei Disziplinen so zusammendenken wie Benjamin. Er hat sich nie aus der Wissenschaft herausgedacht. Er hat keinen Unterschied zwischen Form und Inhalt gemacht. Bei jedem wissenschaftlichen Text aus seiner Feder hat man stets das Gefühl, einen Lyriker zu lesen. (...) Benjamins Geschichte erfüllt mich auch deshalb so sehr mit tiefer Traurigkeit, weil er Sinnbild ist für so viel Ungeschriebenes, das von den Nazis aus der Welt getilgt wurde. Er floh mit seiner Mappe. Er hat bis zur letzten Stunde an seinen Thesen über die Geschichte geschrieben. An ihm wird die Barbarei so exemplarisch deutlich: Was wäre von ihm noch gekommen, wenn ihm seine Flucht gelungen wäre? An seiner Person wird der Raub der Zukunft so überdeutlich. Die Nazis haben nicht nur Kultur und Menschen zerstört, sie haben auch das Ungeschriebene, das Ungeborene vernichtet.“⁴⁷⁷

Walter Benjamin ist der Song *Trouble* gewidmet, in dem Specht die Ich-Figur direkt auf den Autor treffen lässt und mit der fiktiven Figur Benjamin in einen Dialog tritt:

„Ich dachte, so würd's kommen / Es kam anders / Ich blieb hängen / Auf den Straßen Europas / Er war irgendwann mal da / Er kam irgendwie dazu / Ich weiß noch, als er sagte / Kurz vor Portbou: / Sorry for my bad English / But my German is even worse / I'm looking for somebody looking like you / In fact, for shelter I do search“⁴⁷⁸

In einem Interview hält Andreas Specht fest, dass seine Faszination daher rührt, dass es bei Walter Benjamin um „dieses aus meiner Sicht vielleicht traurigste Einzelschicksal des 20. Jahrhunderts [geht]. Anders als bei früheren Stücken musste ich, um über Walter Benjamin zu sprechen, keinen einzigen Satz von ihm zitieren oder verwerten (...). Dafür reicht es, Portbou zu nennen, die Stadt, in der im September 1940 seine Flucht vor den Nazis kurz vor den Pyrenäen endete. Die Verzweiflung dieses Mannes liegt diesem Lied zugrunde.“⁴⁷⁹ Gleichzeitig lässt sich der Satz „Sorry for my bad english / but my German

⁴⁷⁷ Dax, Max: „Es ist andersrum: Wir sind allein“. <https://static.woz.ch/1115/andreas-specht-und-ja-panik/es-ist-andersrum-wir-sind-allein>

⁴⁷⁸ Ja, Panik: *Trouble*. Auf: *DMD KIU LIDT*. Staatsakt: 2011.

⁴⁷⁹ Dax, Max: „Es ist andersrum: Wir sind allein“. <https://static.woz.ch/1115/andreas-specht-und-ja-panik/es-ist-andersrum-wir-sind-allein>.

is even worse“⁴⁸⁰ auf einer anderen Ebene auf Andreas Spechtl selbst umlegen, der oftmals wegen seiner englischen Textpassagen in der Kritik stand und eben diese Zeile in einem Interview als „programmatisch für die Platte“⁴⁸¹ bezeichnete. Darüber hinaus kommt es in den Werken von Ja, Panik oftmals zur Auseinandersetzung mit Drogen und Rauscherfahrten – ein Gedanke an die Haschischnotizen von Walter Benjamin sei hier erlaubt.

Einen weiteren starken Einfluss übten die Schriften von Jean Améry aus. Spechtl nennt in einem Gespräch direkt das Werk *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*⁴⁸². Doch nicht nur sein Oeuvre, vor allem seine Lebensgeschichte bzw. sein Freitod 1978, nachdem er den Terror der Nazis überlebt hatte, inspirierte Andreas Spechtl:

„Das ist eine ziemlich arge Geschichte: Der war nämlich quasi auf Lesetour von diesem Buch und hat dann quasi sich in Salzburg ein Hotel an einem freien Tag gemietet und hat sich dann in der Badewanne während der Tour einfach umgebracht. Ganz gezielt, das muss richtig arg geplant gewesen sein, hat alles vernichtet. Quasi so, als wenn wir auf Tour gehen würden, und einen freien Tag genommen. Und dann haben sie ihn dort gefunden, ganz friedlich und urschön zurechtgemacht.“⁴⁸³

Die Reflexion über die Lebensgeschichte von Jean Améry fand auf *DMD KIU LIDT* auch Eingang in das Lied *Suicide*; man kann hier von der sprachlichen Reflexion des Lebens des Intellektuellen durch Andreas Spechtl sprechen:

„Es stand schon lange in den Büchern / die ich las Richtung Wien West. / Da waren Worte klar und nüchtern / Nobody knows what you know best / Da bleibt nichts übrig von den Nächten / Da bleibt nichts übrig, nie, nie, nie / Nur euer Tratsch und das Gelächter / You people, you are killing me / Any, any, any, any, anywehre / So let me, let me, let me introduce you to / Something that mad my Day /

Suicide, Suicide / Suicide, Suicide / Suicide is love, suicide / Suicide, Suicide, Suicide, Suicide, / Suicide is passion“⁴⁸⁴

Im Vergleich dazu heißt es bei Améry direkt:

„Wer abspringt, ist nicht notwendigerweise dem Wahnsinn verfallen, ist nicht einmal unter allen Umständen ›gestört‹ oder ›verstört‹. Der Hang zum Freitod ist keine Krankheit, von der man geheilt werden muß [sic!] wie von den Masern. (...) Der Freitod ist ein Privileg des Humanen“⁴⁸⁵.⁴⁸⁶

⁴⁸⁰ Ja, Panik: The Horror. Auf: DMD KIU LIDT. Staatsakt: 2011.

⁴⁸¹ Overbeck, Jochen: Ja, Panik. Der unsichtbare Aufstand. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ja-panik-der-unsichtbare-aufstand/4069082.html> (14.08.2018).

⁴⁸² Vgl.: Streich, Juliane / Wahlster, Barbara: Die Lyrik in den Lyrics. Literarische Inspirationen deutscher Popmusik. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/manuskript-die-lyrik-in-den-lyrics-pdf.media.9bf50f16a110fa7e40be163962228b3e.pdf> (03.09.2018).

⁴⁸³ Spechtl, Andreas in einem Radiobeitrag von Deutschlandradio Kultur. Zitiert nach: Ebd.: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/manuskript-die-lyrik-in-den-lyrics-pdf.media.9bf50f16a110fa7e40be163962228b3e.pdf>

⁴⁸⁴ Ja, Panik: Suicide. Auf: DMD KIU LIDT. Staatsakt: 2011.

⁴⁸⁵ Améry bezieht sich hier auf Jean Baechler.

⁴⁸⁶ Améry, Jean: Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. Klett-Cotta-Verlag: Stuttgart. 1989. S. 40 – 53.

Als das Herzstück des Albums gilt der titelgebende Song *DMD KIU LIDT*, der auch als Manifest betitelt in *Schriften – Erster Band* veröffentlicht wurde. Es weist als Musikstück insgesamt eine Länge von 14 Minuten und 7 Sekunden auf, allerdings handelt es sich bei den letzten knapp acht Minuten um Stille – hier muss auf John Cages‘ 4‘33 verwiesen werden. Auf jenes Musikstück, in dem kein einziger Ton erklingt, gleich einem Stück des dem Dadaismus nahestehenden Musikers Erwin Schulhoff. In Anlehnung an Cage werfen die letzten Minuten von *DMD KIU LIDT* dieselben Fragen auf: Handelt es sich um Stille? Oder sind die Geräusche, die im Raum der Performance ertönen, der Sound des Musikstücks? Fragen, die bisher nicht geklärt werden konnten. Festgehalten sei hier aber, dass auch bei Auftritten der Band die Länge der ‚Stille‘ offizieller Teil der Performance ist. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit zeigt Christoph Jürgensen auf, indem er die Parallelen zu dem 11-minütigen Lied *Sad Eyed Lady of the Lowlands* von Bob Dylan nennt.

6.3.3. Schriften – Erster Band

Erschienen ist der erste Band der Schriften 2011. Das Buch umfasst insgesamt knapp 200 Seiten und ist in sieben Kapitel aufgeteilt, wobei das letzte – als Anhang betitelt – aus zwei leeren Seiten besteht. Das erste Kapitel *Manifeste* umfasst *The Taste and the Money – ein Programm in 6 Punkten*, *The Angst and the Money – Alles hin, hin, hin* und *DMD KIU LIDT – Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit*. Nur den beiden ersten Kapiteln, *Manifeste* und *Alexandria, Kairo, Karthooum – ein Reisebericht*, wurden keine Fremdzitate vorangestellt. Den anderen Kapiteln sind Zitate aus Literatur, Musik sowie Philosophie vorangestellt, die im Unterkapitel Paratexte näher beleuchtet werden sollen. Es sei aber so viel gesagt, dass das Besondere an diesen (gedanklichen) Verweisen ist, dass sie sich in (oftmals abgewandelter oder reflektierter) Art in den Songtexten oder Schriften bzw. Essays der Gruppe wiederfinden, als Beispiel sei hier Ja, Panik Friedrich Nietzsche gegenübergestellt:

„Ohne Grausamkeit kein Fest.“⁴⁸⁷ – Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie

„Wir müssen uns glühend, glanzvoll und freigiebig / verschwenden! / Der Exzess, der Rausch, die Raserei / muss uns treiben.“⁴⁸⁸ – Ja, Panik, *The Taste and the Money*

⁴⁸⁷ Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. 1886 – 1887. In: Colli, Giorgio / Montinari,azzino (Hrsg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. 1886 – 1887. Walter De Gruyter Verlag: Berlin. 1968. S. 318.

⁴⁸⁸ Ja, Panik: *The Taste and the Money – ein Programm in 6 Punkten*. Punkt 3. In: Ja, Panik: *Schriften Erster Band*. S. 11.

Des Weiteren befindet sich in dem Band auch jenes Theaterstück, das Ja, Panik 2010 beim Donaufestival in Krems aufführten. Es handelt sich dabei um eine Art Beschimpfung des Publikums; angekündigt als Konzert, gab es nur einen kurzen Soundcheck – die Band inszenierte einen Streit, der dem Ganzen vorangegangen war, zu dem (vorab angekündigten) Konzert kam es nicht. Anstelle eines Konzertes wurde das Publikum auf eine semitransparente Leinwand projiziert, dahinter redeten Christiane Rösinger, Hans Unstern sowie Peter Schachinger⁴⁸⁹.

6.3.4. Futur II

„Mit Futur II zeigt die Gruppe Ja, Panik, wie ein gegenwartsrelevantes Schreiben jenseits der gängigen Literatur aussehen kann.“⁴⁹⁰

2016 erschien mit *Futur II* eine autofiktionale Biographie der Gruppe, ein „negativer Entwicklungsroman“⁴⁹¹, der die Poetik fortführte. Bereits der Name – *Futur II*, vollendete Zukunft – reiht sich in die Wortspiele der Band ein. Denn durch *Futur II* können Begebenheiten genannt werden, die man sich als in der Zukunft bereits abgeschlossen vorstellt. Wenn man die dystopische Auseinandersetzung mit der Welt auf *DMD KIU LIDT* bedenkt, darf die Frage in den Raum gestellt werden, ob es sich hierbei eventuell um den Abschied der Band aus der Öffentlichkeit handelt. Doch zunächst ein allgemeiner Blick auf die Memoiren der Band:

In *Futur II* schildert das Kollektiv ihr zehnjähriges Bestehen; zunächst noch durchaus real anmutend, wird bei fortschreitender Rezeption klar, dass es auch ein Spiel mit Fiktion ist und die Übergänge zur Realität fließend sind. Angelegt ist die Biographie als eine Art Briefroman (die Mitglieder tauschen sich via E-Mails aus), der collagenartig mit verschiedenen Textfragmenten sowie Bildern und Tabellen angereichert wurde; in anderen Worten kommt es zu einer Entwicklung von einer „subjektiven Rekonstruktion der Bandchronik“⁴⁹² hin zu einer rein fiktiven Erzählung.

⁴⁸⁹ Vgl.: Schulte, Florian: Donaufestival 2010: Müll, Tierkostüme und ‚stumme Musiker‘. https://diepresse.com/home/kultur/popco/Festivals/festivalnews/561740/Donaufestival-2010_Muell-Tierkostueme-und-stumme-Musiker?_vl_backlink=/home/kultur/popco/Festivals/festivalnews/561807/index.do&direct=561807#/slide-561740-1 (18.03.2019).

⁴⁹⁰ Schütte, Uwe: Literatur von Unbefugten. <https://volltext.net/texte/literatur-von-unbefugten/> (17.04.2018).

⁴⁹¹ Ebd.: <https://volltext.net/texte/literatur-von-unbefugten/>

⁴⁹² Ebd.: <https://volltext.net/texte/literatur-von-unbefugten/>

Futur II birgt somit inhaltlich – obgleich es sich um eine Biographie handelt – wenig Persönliches, dafür aber viel Aufschlussreiches zum Thema Selbstwahrnehmung und Autorkonzept. Auch dem Thema der Vermarktung von Kunst wird ein größerer Raum gegeben, hierzu äußert sich Andreas Spechtl wie folgt:

„Was meine Kunst anbelangt, glaube ich nicht mehr, dass sie einen Kampf mit diesem System zum Thema haben darf. Ich will so arbeiten, dass meine Art und Weise, das WIE meines Tuns dieser Kampf ist, oder besser: diesen Kampf mit all seinen Verlogenheiten und Widersprüchlichkeiten spiegelt. (...) Ich werde meine Hilflosigkeit und meine Wut ausstellen, aber ich werde mir kein kritisches Potenzial in meine Arbeit mehr hineinlügen lassen. Nichts erscheint mir erbärmlicher. Und nichts sinnloser. Denn es bleibt dabei: Zu jeder erfolgreichen Antihaltung wird es den passenden Händler geben, der weiß, wie man daraus Profit schlägt. Die rebellischen Antihelden werden zunächst bejubelt – und irgendwann vereinnahmt, ausgeschlachtet, wiederverwertet und vernichtet. Politische Kunst ist meist Selbstinszenierung, wird wahrgenommen als Zeitgeistphänomen und verkommt zum Umsatzgaranten in der Kunstgeschichte.“⁴⁹³

Futur II sollte bis dato auch die letzte Veröffentlichung von Ja, Panik sein, inklusive eines gleichnamigen Musikstücks. So lässt sich die Autobiografie als letztes Kapitel der Bandgeschichte lesen und als Bestätigung der vorhin zitierten Aussage, dass sich die Gruppe gegen jede Vereinnahmung (die potentiell möglich wäre) verschließt, indem sie sich selbst für beendet erklärt.

Das eigene Werk als Abschluss im Sinne einer eigens erstellten Exit-Strategie?⁴⁹⁴ Eine Überlegung, die nicht zuletzt durch die letzten Zeilen des Buches als bestätigt gelesen werden können:

„Man wird sagen: Von heute auf morgen waren wir plötzlich nicht mehr da. Wir sind aufgewacht, und die Gruppe Ja, Panik hatte uns ausgespuckt und zurück in die Welt geworfen. Wir sind jetzt wieder dort, wo wir immer weg wollten. Ab jetzt ist alles so, wie es gewesen sein wird. Eigentlich kein schlechter Anfang.

Im Gegenteil:

Wir steigen aus

Wir steigen ein

Dann wer zu lange Gespenst spielt

Wird bald selber eins sein“⁴⁹⁵

Weitere Aussagen, die sich in diesem Kontext lesen lassen, finden sich mit

„Wenn sie Steine brauchen um uns zu erschlagen / werden sie immer irgendwo / irgendwo werden sie immer eine Mauer abtragen“⁴⁹⁶

So kommt auch Christoph Jürgensen zu dem Schluss, dass mit *„Futur II* kein Anfang einer politischen Popkunst markiert [ist], für Ja, Panik mag es sogar der Endpunkt sein –

⁴⁹³ Die Gruppe Ja, Panik: *Futur II*. Nein, Verbrecher Verlag: 2017. S. 183.

⁴⁹⁴ Diese Frage stellt auch: Jürgensen. Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 228.

⁴⁹⁵ Ebd.: S. 268.

⁴⁹⁶ Ja, Panik: *Futur II*. Staatsakt: 2016.

erst die Zukunft kann ja zeigen, was der Titel sagen wollte, der die Bandgeschichte ins vollendete Futur stellt.“⁴⁹⁷

6.4. Paratexte

Wie bereits angekündigt, soll an dieser Stelle ein genauerer Blick auf die Paratexte der Gruppe geworfen werden. Paratexte sind laut Gérard Genette jene Texte, die das Werk umgeben und somit auch seine Rezeption lenken können. Genauer gesagt sind darunter all jene Begleittexte eines Werkes zu verstehen,

„die einem literarischen Werk auf seinem Weg durch die Öffentlichkeit zur Seite gehen: Titel und Zwischentitel, Vorworte und Nachworte, Widmungen und Motti und natürlich alle Arten von Anmerkungen – schließlich aber auch jene ‚Epitexte‘ im Umfeld eines literarischen Werkes, mit denen ein Autor, beispielsweise in Form von Selbstanzeigen und Interviews, ein Werk aus seiner Sicht erläutert.“⁴⁹⁸

Des Weiteren unterscheidet Genette in Peritexte, gemeint sind damit Texte, die im direkten Umfeld des Textes liegen wie Titel, Vorwort, Anmerkungen etc. und Epitexte, die außerhalb des literarischen Werkes angesiedelt sind wie Interviews des Autors, Tagebücher. So entsteht für Genette die Formel: Paratext = Peritext + Epitext⁴⁹⁹. Die Unterteilung geht aber noch einen Schritt weiter und bekommt eine zeitliche Situierung: Frühe Paratexte sind Texte, die z.B. vor dem Erscheinen eines Originalwerkes bereits veröffentlicht werden wie Vorabdrucke, Prospekte oder Interviews, dann gibt es die originalen Paratexte, die zeitgleich erscheinen wie ein Vorwort und schließlich die nachträglichen Paratexte und späten Paratexte. Schließlich wird auch noch unterschieden, ob der Tod des Autors dem Erscheinen des Paratextes voranging – somit wäre er posthum – oder anthum⁵⁰⁰.

Der Begriff der Paratexte kann also sehr unterschiedlich weit gefasst werden. Es soll an dieser Stelle nun nicht um eine genaue, detailreiche Aufzählung aller Paratexte rund um die Werke von Ja, Panik gehen, doch sollen die wichtigsten und in diesem Sinne auch unkonventionellsten Paratexte in ihrem Schaffen vorgestellt werden. Denn nicht zuletzt lassen sich auch hier wieder Parallelen zur Popliteratur ziehen.

⁴⁹⁷ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 219.

⁴⁹⁸ Weinrich, Harald. Vorwort. In: Genette, Gerard: Paratexte. Studienausgabe Frankfurt am Main: Campus Verlag. 1992. Vorwort S. 7.

⁴⁹⁹ Vgl.: Genette: Paratexte S. 12 – 13.

⁵⁰⁰ Vgl.: Ebd.: S. 13.

Gängige Paratextmomente wie Interpret, Titel etc. sollen hier nicht analysiert werden. Es geht um jene autorintentionalen Paratexte, die die Gruppe im Gesamtwerk anwendet. Da das Kollektiv sehr darauf bedacht ist, künstlerisch autonom zu handeln, zu produzieren und zu veröffentlichen, kann angenommen werden, dass auch bei den Paratexten kein Hersteller eingegriffen hat, um künstlerische oder ästhetische Details zu beeinflussen⁵⁰¹, denn je „(ästhetisch) autonomer die Produktionsbedingungen (traditionell oder aus genuinem Entschluß [sic!] heraus) jeweils sind, desto weniger Risiko und Aufwand bergen Normabweichungen (...)“⁵⁰².

Im Werk von Ja, Panik sind vor allem die Epitexte von großer Bedeutung: Betrachtet man das jeweilige Musikalbum als primäres Werk (was naheliegend ist, da es sich um eine Musikgruppe handelt), können die als Schriften erschienenen Texte als Epitexte aufgefasst werden. Dies gilt zwar weniger für *DMD KIU LIDT*, betrifft aber die beiden Manifeste *The Angst and the Money – Alles hin, hin, hin*, sowie *The Taste and the Money – ein Programm in 6 Punkten*, die zusätzlich zu den gleichbetitelten Liedern erschienen sind und als eine Erläuterung des Kollektivs (nach Genette) bezeichnet werden können.

Auch Johannes Ullmaier hat sich mit Paratexten im Pop beschäftigt und hält fest, dass „die rezeptionsleitende Bedeutung von Paratexten dort mindestens genauso groß, wenn nicht oft größer ist als bei der Dichtung“⁵⁰³. In diesem Kapitel soll auf jene Paratexte bei Ja, Panik genauer eingegangen werden, die auf künstlerischer Ebene die Rezeption stark beeinflussen und die dazu beitragen, dass das Gesamtwerk der Gruppe auch als ein intermediales wahrgenommen wird. Dies zeigt sich bereits an dem Musikalbum *The Angst and the Money*. Zunächst ist es hier das Cover des Musikalbums, das an Bedeutung und Identifikation in paratextueller Weise hervorsteht: Es handelt sich dabei um ein Ölbild, das die Gruppe zeigt. Angefertigt wurde es von dem österreichischen Künstler Franz Amman, in dessen Atelier auch das Video⁵⁰⁴ zur ersten Single-Auskopplung von *The Angst and the Money* gedreht wurde – *Alles hin, hin, hin*. Das Video weist eine Gesamtlänge von 10 Minuten und 11 Sekunden auf, allerdings beginnt das Lied per se

⁵⁰¹ Dies steht im Unterschied zu Plattenerscheinungen, die im so genannten Mainstream der Popmusikindustrie angesiedelt sind, bei denen nicht zuletzt Management, Produzent sowie Plattenfirma meist über ein vertragliches Mitspracherecht verfügen.

⁵⁰² Ullmaier, Johannes: Paratexte im Pop. In: testcard. Beiträge zur Popgeschichte. #7: Pop und Literatur. S. 54 – 93. Hier S. 67.

⁵⁰³ Ebd.: S. 57.

⁵⁰⁴ Vgl.: Hossbach, Martin: Ja, Panik, hin, hin in Berlin. <https://spex.de/ja-panik-andreas-spechtel-im-e-mail-interview/> (22.02.2019).

(wie es auch auf der Platte zu finden ist und wie es auch bei Konzerten vorgetragen wird) in der offiziellen Videoversion erst ab Minute fünf⁵⁰⁵. Vorangestellt ist dem Lied der Vortrag eines Textes, der in *Schriften Band I* als Manifest titulierte wird. Es kommt hier also zu einer Doppelung, der Text *The Angst and the Money – Alles hin, hin, hin* tritt nicht nur in schriftlicher Form als eigenständiges Manifest, sondern im Musikvideo zu der gleichnamigen Single auch als Paratext auf. Im Sinne von Ullmaier kann er in dieser Funktion als literarische Beigabe⁵⁰⁶ verstanden werden bzw. können solche Angaben wie Interviews, Poster, Plakate etc. als Epitexte nach Genette gesehen werden.

Bei *DMD KIU LIDT* wiederum kann auf den ersten Blick von einer bewussten Reduzierung der Paratexte seitens des Kollektivs gesprochen werden. Das Album verfügt über keine explizite Covergestaltung, ist schlicht in Silberglanz gehalten; nur ein kleiner Sticker auf der schützenden Verkaufshülle informiert über den Titel bzw. Interpreten (wer die Platte öffnete, entfernte somit auch die Betitelung). Anders verhält es sich jedoch mit dem Inhalt: Zum einen findet sich darin ein großes Plakat als Beiblatt, auf dem das eigentliche Cover von *DMD KIU LIDT* abgedruckt ist, zum anderen wurden die Lyrics der einzelnen Songs – in Anlehnung an die Tradition der Booklets – auf die jeweiligen Schutzhüllen der Vinylplatten gedruckt und somit als Paratexte verdoppelt⁵⁰⁷. Auffällig ist hier, dass die Sprachen vertauscht wurden. Was Andreas Specht auf Deutsch singt, findet sich im Druck auf Englisch wieder und umgekehrt. Die Gruppe spielt hier also mit ihrer Kunstsprache – ein einfaches Rezipieren bzw. Nachlesen der Texte ist nicht möglich, der Leser muss übersetzen, muss sich den Text selbst erarbeiten. Im Original von *Suicide* heißt es in den ersten Zeilen „Es stand schon lange in den Büchern / die ich las Richtung Wien-West / Da waren Worte klar und nüchtern / Nobody knows what you know best“⁵⁰⁸, dagegen im Paratext: „It had long been in those books that I read in direction Vienna-West, there were words clear and concise: Keiner weiß was du am besten weißt.“⁵⁰⁹

Zuletzt seien noch die Paratexte der *Schriften – Erster Band* einer kurzen Analyse unterzogen. Auf den ersten Blick zieren den schwarzen Einband gängige Angaben wie

⁵⁰⁵ Ja, Panik: Alles hin, hin, hin: https://www.youtube.com/watch?v=C3c_j0dSjKA (17.02.2019).

⁵⁰⁶ Ullmaier, Johannes: Paratexte im Pop. S. 60 – 62.

⁵⁰⁷ Vgl.: Ebd.: S. 57.

⁵⁰⁸ Ja, Panik: *Suicide*. Auf: *DMD KIU LIDT*. Staatsakt: 2011.

⁵⁰⁹ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*. Auf: *DMD KIU LIDT*. Staatsakt: 2011.

Autor, Titel und ein Coverfoto (das die Band selbst darstellt). Gefolgt von den obligatorischen rechtlichen Angaben (Autor, Erscheinungsjahr und Ort) sowie einem programmatischen Statement auf der Rückseite, das den programmatischen Titel ergänzt und inhaltlich bereits in eine thematische Richtung weist:

„Ich hingegen, / ich habe immer / noch Angst. / Ich stecke die Scheine ein / und ziehe den Vorhang zu. / Ich, ich bin kein Lügner. / Ich bin eine dreiste / Lüge.“⁵¹⁰

Das Inhaltsverzeichnis gibt den Lesern darüber Auskunft, dass es sich hier nicht nur um eine Ansammlung von bereits veröffentlichten Texten wie *Kairo*, *Alexandria*, *Karthoum* handelt, die als eine Art Reisetagebuch bereits auf fm4.orf.at erschienen sind, sondern dass sich darin auch neue Schriften sowie die von ihnen selbst betitelten Manifeste befinden. Dort wurden den verschiedenen Kapiteln jeweils einzelne Zitate (mit Werk und Autor-Angabe) als eine Art von Motti vorangestellt, die auch im Sinne von Genette als Paratexte betrachtet werden können. Es handelt sich hierbei um Autoren und Werke, die sich als Zitate bzw. als weiterführende Assoziationen auch im restlichen Werk finden lassen. Es handelt sich dabei um folgende Autoren bzw. Werke: Michelle Bernstein (*All the King's Horses*), M. D. Blitz, Robert Zimmermann, Martin Heidegger (*Sein und Zeit*), Robert Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*), Gustav, Charles Fourier (*Aus der neuen Liebeswelt*), Marcel Proust (*Die Flüchtige*), Friedrich Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie*), Ausschnitte aus einem Brief von Bernward Vesper an Gudrun Ensslin, Thomas Bernhard (*Heldenplatz*).

Zusammenfassend handelt es sich bei Paratexten um Membranen, die durchlässig sind und das Innen und Außen miteinander verbinden sowie gleichzeitig auch rezeptionssteuernd sind. An dieser Stelle sei auf die Popliteratur verwiesen, in der Paratexten auch oftmals eine wichtige Rolle zuteilwerden. Als Beispiel kann das Debütwerk von Stuckrad-Barre herangezogen werden: Nicht nur der Titel *Soloalbum*, auch der Buchumschlag sowie das Vorsatzblatt sind in der Ästhetik eines Musikalbums gehalten (so auch die Icons für 'fast forward'/'fast backward'⁵¹¹, die jeweiligen Kapitel sind nach Oasis-Titel benannt). Dies bedeutet, dass die Rezipienten von Beginn an eine Gleichsetzung zwischen Buch und Vinylplatte wahrnehmen, also sofort das Buch mit Musik in Verbindung bringen – noch bevor es gelesen wird und der musikalische Anteil

⁵¹⁰ Ja, Panik: Schriften. Band I. Klappentext.

⁵¹¹ Vgl.: Parr, Rolf: Literatur als literarisches (Medien-) Leben. Biografisches Erzählen in der neuen deutschen ‚Pop‘-Literatur. S. 185.

wahrnehmbar ist. Am Rande sei hier erwähnt, dass die musikalischen Verweise sich auch in Rezensionen finden, dort ist oftmals vom Sound der Neunziger etc. zu lesen.

6.5. Poetik und Kunstsprache

„Denn ich forme meine persönlichen Erlebnisse, Erfahrungen und Probleme ja in ein autonomes Kunstwerk um. (...) [M]eine Texte sind gar nicht authentisch, sie sind in höchstem Maße konstruiert.“⁵¹²

In der 315. Ausgabe der *Spex* widmete sich der sechste Teil der Reihe *Kunstsprache* dem Schreiben von Andreas Spechtl. Er gab in diesem Artikel Einblick in seine Arbeitsweise und sprach über seine größten Einflüsse. Auf struktureller Ebene nennt er darin die Methode des Cut-ups von William S. Burroughs; bei dieser werden „eigene oder fremde Texte zerschnitten und auf eine andere, zufällige Art wieder zusammengesetzt“, wobei laut Burroughs „die dabei zufällig entstandenen Sätze subversiven Gehalt besitzen können“⁵¹³. Als zweites großes, literarisches Vorbild gibt er den französischen Autor Lautréamont an, dessen Werk *Die Gesänge des Maldoror* als ein einflussreiches Werk vor allem auf den Surrealismus gilt. Seine Auseinandersetzung mit dem Bösen sollte zu einem wichtigen textlichen Einfluss für Spechtl werden⁵¹⁴.

Die Anwendung der Cut-up-Methode findet sich auch im Schreiben von Ja, Panik. Spechtl, der dies als Textarchitektur wahrnimmt, verbindet mit dem Schreiben von Texten immer auch einen haptischen Vorgang, in dem er in der Manier von Burroughs Zitate ausschneidet, überklebt und neu ordnet ⁵¹⁵. Spechtl versteht seine Herangehensweise als auf diesem Prinzip aufbauend. Einer Phase des Sammelns an interessanten Textzitaten folgt die Phase der Anpassung an seinen Stil und seinen gewünschten Inhalt:

„Ich schreibe auf: Wörter, Sätze, Fragmente, aus dem Zusammenhang Gerissenes. Egal was. Einfach alles. (...) Ich streiche so viel weg, bis am Ende nur noch ein Kern von dem übrig bleibt, was sich ursprünglich angesammelt hatte. (...) Beim Nachstellen geht die Intention des ursprünglichen Autors automatisch verloren.“⁵¹⁶

Beschäftigt man sich mit der Poetik der Gruppe, ist auch eine genealogische Auseinandersetzung mit der Hamburger Schule von Nöten. Dies unterstreicht auch Jürgensen, der die Poetik dieser Musikrichtung bereits klar ab der Veröffentlichung von

⁵¹² Spechtl, Andreas: *Kunstsprache* Teil 6. S. 53 – 54.

⁵¹³ Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* S. 37.

⁵¹⁴ Vgl.: Spechtl, Andreas. *Kunstsprache* Teil 6. S. 53.

⁵¹⁵ Ebd.: S. 53.

⁵¹⁶ Ebd.: S. 53.

The Taste and the Money gegeben sieht, was er an drei konkreten Punkten veranschaulicht: Erstens stehen Ja, Panik durch ihren „virtuosen Zugriff auf das riesige Archiv der Populärkultur“ klar in der Tradition des Diskursrocks der Hamburger Schule (als Anlehnung an diese wurde auch von der Wiener Schule gesprochen⁵¹⁷); vor allem durch ihr Montage- bzw. „Vertextungsverfahren“, in welchem „Erinnerungsdiskurse dekonstruktiv reflektiert“⁵¹⁸ werden. Als Beispiel wird *A Roadmovie to* genannt, in dem die Gruppe „Zeilen aus Mafia-Filmen nebeneinander [montiert] und dabei die Namen aus den Filmen durch diejenigen der Bandmitglieder [ersetzt]“⁵¹⁹:

„Hast du es auch schon gehört / Schorsch der liegt seit Montag bei den Fischen / hab keine Angst nicht / wollt ich dich töten hätte ich es lange schon getan / Centanni auf dies und das einen Letzten / auf Stefan auf ihn war immer Verlass / ich sagte es einmal und zweimal / ein drittes Mal sag ich es nicht / heute ist Zahltag, ich weiß / du liebst sie ganz fürchterlich / du liebst sie ganz fürchterlich ich weiß“⁵²⁰

Zweitens wird an „den politischen Impetus ihrer Vorgänger“ angeknüpft, „indem sie die Lebensbedingungen im Zeichen des Kapitalismus kommentieren“⁵²¹:

„Ja in der Tat / Es ist oft schrecklich, schrecklich hart / die Aktien steigen die Aktien fallen / Und ich kann schon wieder meine Miete nicht bezahlen / Ich suchte lange einen Job doch so richtig wollte mich keiner / Nein, nein so richtig wollte ich keinen“⁵²²

Als letzten Punkt wird die Schreibung einer biographischen Legende angeführt, die von der Band wie auch von den Kritikern gebildet wurde:

„Kritikerseits wurden Ja, Panik vermehrt als Bewahrer des Diskursrocks rubriziert (...). Bandseits wurde ein solches Traditionsverhalten einerseits gleichzeitig performativ bestätigt, indem sie dem Album eine manifestartige ‚Erklärung in 6 Punkten‘ an die Seite stellten, in Farbe und Format an Reclambände angelehnt, und andererseits interviewweise geleugnet. In einem Telefonat mit dem Spex-Chefredakteur Max Dax verwehrte sich Andreas Spechtl gegen die Annahme, seine intertextuelle ‚Ich-Maschine‘ entstamme Distelmeyer’scher Provinienz: ‚Ich bin ganz und gar nicht beeinflusst von anderer Musik, höchstens von Literatur. Außerdem bin ich viel zu jung für die Hamburger Schule.‘⁵²³ Eine solche Ambivalenz gehört sicher zu den zentralen Strategien der Rezeptionslenkung von Ja, Panik – die Zurückweisung jeder Form von Eindeutigkeit (...).“⁵²⁴

Ein weiteres markantes Merkmal bei Ja, Panik ist die Bilingualität: Zwar als deutschsprachige Diskursband verstanden, wechselt Andreas Spechtl immer wieder in die englische Sprache:

⁵¹⁷ O.A.: Biographie von Ja, Panik von laut.de <https://www.laut.de/Ja,-Panik> (02.07.2018).

⁵¹⁸ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 224.

⁵¹⁹ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 224.

⁵²⁰ Ja, Panik: *A Roadmovie to*. Auf: *The Taste and the Money*. Schoenwetter. 2007.

⁵²¹ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 224.

⁵²² Ja, Panik: *The Taste and the Money*. Part II. Auf: *The Taste and the Money*. Schoenwetter. 2007.

⁵²³ Max, Dax. Besprechung von Ja, Panik: *The Angst and the Money*. Zitiert nach Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 225.

⁵²⁴ Ebd.: S. 224 – 225.

„Es steckt in meinem Kopf, es klebt an meinen Schuhen / They brought it on the news last afternoon / The dark times, they’ve just begun / There’s darkness in the years to come / Ich ahnte Schlimmes, es kam schrecklich schlimm / Bleibt alles weg, bleibt alles hin / Ich hab’s probiert, man sagte mir: Lass es! / Now I smash empty glasses.“⁵²⁵

Wie in diesem Beispiel wechselt Spechtl im Text die Sprachen, oftmals fungiert das Englische aber auch in der Funktion zur Kennung von Fremdtexten bzw. mitunter auch von Verweisen, allerdings kann dies nicht als Regel angesehen werden, sondern als Tendenz. So versteckt sich hinter dem wortwörtlichen Aufruf zum Tanz in der Europäischen Zentralbank in *Dance the ECB* („Shake the government and shake the police / Dance the ECB“⁵²⁶) ein abgewandeltes Zitat von Karl Marx: „Man muss diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, dass man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt!“⁵²⁷

6.6. „Von der Notwendigkeit des Zitats, ja Plagiats“⁵²⁸

„Der Begriff ‚Zitierfähigkeit‘ verweist nicht nur auf eine bestimmte Qualität von Texten, deren Zitierfähigkeit durch den Akt des Zitierens bestätigt und etabliert werden kann, sondern zugleich auch auf eine Kompetenz im Umgang mit Zitaten, die die Zitierfähigkeit des Zitierenden erkennbar werden lässt [sic!].“⁵²⁹

Beschäftigt man sich mit dem Schaffen von Ja, Panik, lassen sich beide Punkte bestätigen: Zum einen finden sich in den Texten Parolen, die bereits als Zitat an anderer Stelle in der Popkultur bereits erneut Eingang fanden, zum anderen zeichnet sich ihre Poetik – wie oben bereits angeführt – durch eine hohe Dichte an Zitaten und Verweisen aus. Dieser Montagearbeit bzw. „Plünderung des Zitatarhiv[s] der Popgeschichte“ sorgt nicht nur für eine Einschreibung der Gruppe in die Popkultur, sondern öffnet zeitgleich durch ihre Mehrfachcodierung mehrere Ebenen (im Sinne von Diederichsen) und sorgt dafür, dass der „alles dominierende kapitalistische Zeitgeist in Diskurspop“⁵³⁰ übersetzt wird.

⁵²⁵ Ja, Panik: *Barbarie*. Auf: DMD KIU LIDT. Staatsakt: 2011.

⁵²⁶ Ja, Panik: *Dance the ECB*. Auf: Libertatia. Staatsakt: 2014.

⁵²⁷ Marx, Karl: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. MEW 1. 1976. S. 378 – 391. Hier S. 381.

⁵²⁸ Ja, Panik: *The Taste and the Money – Ein Programm in 6 Punkten*. In: *Schriften*. Erster Band. S. 9.

⁵²⁹ Schumacher, Eckhard: „Re-make / Re-model“ – Zitat und Performativität im Pop-Diskurs. In: Gutenberg, Anna / Poole, Ralph J.: *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*. Erich Schmidt Verlag: Berlin. 2001. S. 271 – 291. Hier S. 271.

⁵³⁰ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 225.

„Verweise werden zitiert, indirekt oder direkt; textuell, akustisch und/oder visuell. Zitate sind grundsätzlich Form- und Strukturprinzip von Pop und damit auch der Popliteratur. Verweise und Zitate sind intertextuelle/intermediale Fremdreferenzen, die im Text zu Selbstreferenzen werden und zugleich zu Transformation und Transgression der Literatur beitragen; durch den Einsatz von Techniken wie Cut-Up⁵³¹, Montage, Collage, Sampling oder Mixing.“⁵³²

In seiner Analyse von ausgewählten Songtexten attestiert auch Jürgensen Ja, Panik ein „vielbezügliches Zitatverfahren“⁵³³. Gemeint sind damit Zitate, die gleichzeitig auf zwei verschiedene, voneinander unabhängige Ursprungsquellen verweisen und somit einen doppelten Verweiskontext erschaffen:

„Irgendwas ist da im Gange / Du bist nicht sicher, doch du schreibst / Da war kein Name viel zu lange / und dass du den schönsten weißt / Und du kratzt dir von der Seele / Was dir fehlt, was du vermisst / Wie du die Sache anpacken würdest / als Dichter, Posterboy, Dadaist / Und du kommst schrecklich ins Schwärmen / In deinen Worten ist Exzess / All die Sinne in dir lärmen, / es ist ein wahrlich großes Fest.“⁵³⁴

An eben diesem Song lasse sich das „dekonstruktive Verfahren“ aufzeigen, „[i]ndem er sich in einer Art referenziellem Doublekind zugleich auf Bob Dylan und auf Blumfeld bezieht, direkt auf den einen, strukturell auf die anderen“⁵³⁵. So heißt es in Bob Dylans *Ballad of a Thin Man*:

„Something is happening / but you don't know what it is, / do you, Mr. Jones?“⁵³⁶

Mit dem strukturellen Zitat ist hier wiederum gemeint, dass Blumfeld literarische Figuren aus Dylans *Desolation Row* in ihrem Track *Jenseits von Jedem* übernommen und abgewandelt haben, beispielsweise in Form des Clowns.⁵³⁷ Ein weiteres Beispiel nennt Spechtl selbst in einem Interview:

„Das hat Falco ja auch getan. Nimm seine Coverversion des Dylan-Songs ‚It's all over now Baby Blue‘: Falco machte aus der Zeile ‚You must leave now, take what you need, you think will last‘ seine berühmte Antwortzeile: ‚Und vergiss nicht deine High-Heels / Deine High-Heels deine heißen, roten Schuh‘, Baby Blue‘. Ich habe die Schraube eine Windung weitergedreht, sodass es jetzt bei mir, sowohl Dylan als auch Falco zitierend, heißt: ‚Vergiss das schwarze Hemd nicht / vergiss nicht deine roten Schuh‘.“⁵³⁸

⁵³¹ Hecken verweist hier auf Ullmaier.

⁵³² Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. Eine Einführung. S. 44.

⁵³³ Jürgensen: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 228.

⁵³⁴ Ja, Panik: Mr. Jones und Norma Desmond. Auf: DMD KIU LIDT. Staatsakt: 2011.

⁵³⁵ Jürgensen: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 228.

⁵³⁶ Dylan, Bob: *Ballad of a Thin Man*. Auf: *The Cutting Edge 1965 – 1966*. Columbia: 2015.

⁵³⁷ Vgl.: Jürgensen: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 228.

⁵³⁸ Dax, Max: Kritik: Ja Panik. The Taste and the Money. <https://spex.de/the-taste-and-the-money/> (12.01.2019).

Befasst man sich näher mit den verschiedenen Arten der Zitate in den Texten von Ja, Panik, lässt sich ein Vergleich zu dem „Verfahren der Interlinearübersetzung“⁵³⁹ bei Rolf Dieter Brinkmann finden:

„Roll über, Beethoven! Die Jungen / sind richtig gewesen.
Sie haben Kilo / Meterweit gesehen“⁵⁴⁰

Brinkmann übersetzt hier Chuck Berry (*Roll over, Beethoven*) und The Who (*The Kids are alright, I can See for Miles*)⁵⁴¹. Die gleiche Methode findet sich beispielsweise auch in seinen Gedichten *Meine blauen Wildlederschuhe* (Original: Carl Perkins‘ *Blue Suede Shoe*) oder auch bei *Wer will schon die Zeitung von gestern?*, in dem er die Rolling Stones im Titel zitiert (*Who Wants Yesterday’s Papers*).⁵⁴²

Dieses Verfahren ist eines der Hauptmerkmale von Ja, Panik, in mehrfacher Hinsicht: Es werden nicht nur englischsprachige Zitate ins Deutsche transferiert, oftmals werden auch deutsche Zitate ins Englische übersetzt. So werden in dem (zum Großteil deutschsprachigen Text von) *This Ship is ought to sink* direkte Zitate von Chris Korda, Gründer der Church of Euthanasia⁵⁴³, eingefügt:

„Save the Planet / Kill yourself / Ja, diese Leute / Das sind schrecklich dunkle Leute“⁵⁴⁴

In Anlehnung an die Rhizom-These von Guattari/Deleuze im Bereich des Pops, nennt Tillmann die Einarbeitung von Referenzen und Anspielungen aus der Popkultur und beschreibt sie wie folgt:

„Dabei greift die literarische Rede auf das Zeichenrepertoire zurück, welches ihr die populäre Kultur zur Verfügung stellt, und bedient sich u.a. deren semiotischen und sozialen Distinktionspotentials, um die Autorrolle zu konstituieren. Dergestalt erscheint z.B. die populäre Musik als unerschöpfliche Symbol- und Klangressource für eine große Anzahl an verschiedenartigen Lebensstilen und Identitätskonstruktionen. Das popkulturelle Zeichenrepertoire entfaltet sein soziales, kulturelles und ästhetisches Potential dabei zum Teil erst in der Neucodierung und Bedeutungszuschreibung durch die Rezipienten und kann u.a. zur symbolischen Abgrenzung und sogar Subversion genutzt werden.“⁵⁴⁵

In der Popmusikgeschichte ist es die Band Roxy Music, die Anfang der 1970er Jahren mit dem so genannten Zitat-Pop beginnt, in der Literaturgeschichte findet sich diese Vorgangsweise allerdings wie in vorangegangenen Kapitel bereits erläutert schon unter anderem in den Cut-up-Techniken von William S. Burroughs.

⁵³⁹ Schumacher, Eckhard: ‚In Case of Misunderstanding, read on!‘ Pop, Literatur, Übersetzung S. 34.

⁵⁴⁰ Brinkmann, Rolf Dieter: Westwärts 1 & 2. Gedichte. Rowohlt Verlag: Reinbeck 1975. S. 76.

⁵⁴¹ Vgl.: Schumacher, Eckhard: ‚In Case of Misunderstanding, read on!‘ Pop, Literatur, Übersetzung. Anmerkung 44. S. 44.

⁵⁴² Vgl.: Ebd.: S. 44.

⁵⁴³ Dieses Zitat wurde auch in anderen Rezensionen erkannt und angeführt.

⁵⁴⁴ Ja, Panik: *This Ship ought to sink*. Auf DMD KIU LIDT. Staatsakt: 2011.

⁵⁴⁵ Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S.15.

Klaus Walter bringt in seiner Rezension von *DMD KIU LIDT* den Begriff der Einflussangst nach Harold Bloom ins Spiel, indem er hier Literatur versteht „als Resultat intertextueller Wirkungen, in Abgrenzung zur überkommenen Vorstellung des autonomen Autors. *DMD KIU LIDT* ist demnach eine dialektische Quadratur des Kreises: musikalisch-intertextueller Autorenpop im Bandformat.“⁵⁴⁶

Dies ergibt sich auch aus dem offiziellen Bekenntnis der Gruppe in Bezug auf ihre Arbeit mit Zitaten: So spricht Spechtl offen über den Schreibvorgang, erklärt, wie er Zitate genau verwertet und bearbeitet. Hinzu kommt der selbstreflexive Umgang der Band mit musikalischen Vorbildern, wie er sich auch in *Mr. Jones & Norma Desmond*, eingearbeitet in die Lyrics, finden lässt:

„Und du kommst schrecklich ins Schwärmen / in deinen Worten ist Exzess / All die Sänger in dir lärmern / es ist ein wahrlich großes Fest.“⁵⁴⁷

Walter bezeichnet dies als Transformation der Furcht vor den Alten in eine Umkehrung ins Enthusiastische und schließt mit dem Gedanken von Aristoteles, dass das Ganze immer mehr ist als die Summe seiner Teile⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ Walter, Klaus: Ja, Panik DMD KIU LIDT. <https://spex.de/ja-panik-dmd-kiu-lidt/>

⁵⁴⁷ Ja, Panik: Mr. Jones & Norma Desmond. Auf: DMD KIU LIDT. Staatsakt: 2011.

⁵⁴⁸ Walter, Klaus: Kritik: Ja, Panik DMD KIU LIDT. <https://spex.de/ja-panik-dmd-kiu-lidt/> (04.07.2018).

7. DMD KIU LIDT – Popliteratur?

„Da geht es ganz viel um depressive Gedanken, insbesondere dass es zwar das System ist, das einen krank macht, das aber gleichzeitig auch die Heilungsmöglichkeiten bietet. Diesen Zirkel würde ich als Grundgedanken von ‚DMD KIU LIDT‘ benennen.“⁵⁴⁹

Die Manifestation des Kapitalismus in unseren Leben ist die Traurigkeit bezeichnet das vierte Musikalbum von Ja, Panik, den darauf befindlichen Titeltrack, einen Film sowie ein gleichnamiges Manifest, das in *Schriften – Erster Band* abgedruckt ist und in dem jeweils das lyrische Ich in einer Art alles zerstörenden Gedankenstrom über die Zerstörung durch den Kapitalismus spricht. In den Worten von Andreas Spechtl selbst:

„(...) ich finde es sehr faszinierend, dass so viele sich die Welt gar nicht mehr anders [ohne Kapitalismus, Anmerkung d. V.] vorstellen können. Manche glauben sogar, es sei immer so gewesen. Diese Verfestigung des Denkens wollen wir aufbrechen.“⁵⁵⁰

Nach der Einführung des Werks im vorangegangenen Kapitel soll hier eine Analyse im Detail vollzogen werden, gefolgt von einer Einordnung des Werkes in die Tradition der Popliteratur, in dem *DMD KIU LIDT* auf die Kriterien von Ullmaier und Kaulen hin untersucht wird.

7.1. Struktur und Stil

Das Besondere an *DMD KIU LIDT* ist, dass es – und somit erhält das Werk einen Einzelstatus im Oeuvre von Ja, Panik – nicht den klassischen Regeln eines Liedes folgt; dies zeigt sich allein im Vergleich mit dem Reimschema ihrer anderen Songs. So lässt sich unschwer konstatieren, dass diese sehr wohl dem klassischen Lied-Paarreimschema *abab* folgen:

„Begreifst du die Chance / als dass sie vergeht? / Und schreist du Revanche / oder dass dir was fehlt?“⁵⁵¹

Auch im Aufbau folgen die restlichen Titel der klassischen Song-Struktur und zeichnen sich durch die Abwechslung von Strophe, Chorus und Refrain aus. *DMD KIU LIDT* verlässt diese klassische Struktur. Wie in *Schriften – Erster Band* deutlich sichtbar, verfügt *DMD KIU LIDT* über eine formale Zäsur: Der erste Teil setzt sich aus insgesamt

⁵⁴⁹ Melzer, Friedrich: „Grundsätzlich ist immer alles möglich“. <https://futura2wei.org/article/997> (02.08.2018).

⁵⁵⁰ Köck, Samir: Ja, Panik. „Nüchternheit steht uns besser“. https://diepresse.com/home/kultur/popco/1550582/Ja-Panik_Nuechternheit-steht-uns-besser (14.08.2018).

⁵⁵¹ Ja, Panik: Pardon. Auf: The Angst and the Money. Staatsakt: 2009.

neun Abschnitten⁵⁵² zusammen, die aus elf bis vierzehn Versen bestehen. Da sich dieser Teil durch sehr viele Enjambements auszeichnet, ist eine Nähe zur Prosa auffällig, die im zweiten Teil direkt fortgesetzt wird, auch was die formale Umsetzung des Textes angeht. Es lässt sich festhalten, dass bereits das Druckbild diese Einteilung erkennen lässt: Nur der erste Teil ist in Versform gehalten, der letzte Abschnitt ist als Prosa verfasst. Die neun Strophen des Manifests verfügen über kein festes Reimschema; zwar lassen sich vereinzelt Verse finden, die sich reimen, diese folgen aber keinem geordneten Schema: Die Länge der freien Verse differiert stark, auch in Bezug auf die Metrik muss von einem freien Rhythmus gesprochen werden. Allerdings lässt sich eine hohe Dichte an Assonanzreimen feststellen, sprich nicht die Konsonanten, aber die Vokale der Reimsilben gleichen sich:

„Letztendlich hab ich meine Koffer gepackt,
 hab ein Ticket gelöst und bin weit weggefahren,
 hab aufgeschrieben, was ich lang vergessen hab,
 auf der Suche nach ein paar verlorenen Jahren.
 Unterm Strich war ich nicht öfter oben als unten,
 aber ja, ich war nie mittendrin.
 Ich bin ausgezogen in Sachen Liebe und Hass,
 ich kann nicht sagen, dass ich wieder gut
 heimgekommen bin.
 Now there is nothing where I used to sit,
 But DMD KIU LIDT.“⁵⁵³

Die Verse sind in einem parataktischen Stil gehalten, am Ende jedes Absatzes lässt sich eine Besonderheit ausmachen: Die jeweils beiden letzten Verszeilen sind im Paarreim gehalten und jeweils in englischer Sprache verfasst; das Paar, das sich in allen neun Absätzen jeweils gleich reimt, agiert hiermit als eine Art Endkehrreim bzw. Refrain. Und genau diese Funktion lässt sich auch auf die jeweilige Behandlung der *DMD KIU LIDT*-Nennung in den beiden letzten Versen umlegen. Um dies zu veranschaulichen sei auf die Enden von Absatz drei und vier verwiesen:

„This is no adventure, not even a trip, / this is DMD KIU LIDT.

You think all these nights have made you feel sick, / but it's DMD KIU LIDT.“⁵⁵⁴

Dieser Abweichung kommt auf inhaltlicher Ebene eine besondere Funktion im Text zu: Unabhängig davon, was das lyrische Ich durchlebt und wie sich auch sein lebensalltäglicher Kontext ändert, *DMD KIU LIDT* bleibt als allumfassendes, die

⁵⁵² Die Rede ist hier nicht von Strophen, sondern von Absätzen, da der in Versen gefasste Teil über keine idente Zeilenzahl bzw. Metrik verfügt.

⁵⁵³ Ja, Panik: DMD KIU LIDT. Auf: DMD KIU LIDT. Staatsakt: 2011.

⁵⁵⁴ Ebd.

Personen umgebendes System immer aufrecht erhalten, gilt immer als die Quelle der Traurigkeit des Menschen:

„No, nothing could change nothing, not a litte bit, / I’m lost in DMD KIU LIDT“⁵⁵⁵.

Im zweiten Teil wiederum finden sich nur sehr vereinzelt reimende Elemente:

„Wie du siehst, es ist alles beim alten, nur dass ich finde, es wäre an der Zeit aufzuhören, das bisschen Klingbim und Lalala für gar so wichtig zu halten, gilt es doch nach wie vor eine Welt zu zerstören.“⁵⁵⁶

Die Syntax des Prosateils weicht nicht von der alltagssprachlichen Norm ab. Abweichungen finden sich allerdings im Einsatz von englischen Worten („Du hast doch immer geglaubt, dass es um mehr als die eigenen paar problems geht.“⁵⁵⁷). Für die stilistische Beurteilung des Textes lässt sich zusammenfassend sagen, dass sie – in Wortwahl und poetischem Ausdrucksvermögen – dem Schreibstil von Andreas Specht entspricht: Der Großteil ist in deutscher Schriftsprache gehalten, in gewohnter Manier wird sie mit englischen Textpassagen untermauert und zeichnet sich durch eine intertextuell verdichtete Sprache aus. Oftmals finden sich Annäherungen zur mündlichen Umgangssprache („Was ist mit dir“) oder auch vulgärsprachliche Aussagen („bis zum Kopf steckt ihr im Scheiß“) – gleichzeitig aber auch auffällig gehobene Formulierungen wie in „es ist wohl so, dass man abfährt / solange man lebt, / und man nimmt von anderen Dingen an“⁵⁵⁸ sowie ein vermehrter Einsatz von sprachlichen Bildern („Falls ich denn leben muss, / werd ich wohl damit leben müssen, / das ist mein Rahmen und mein Passepartout“⁵⁵⁹). Wie auch für das restliche Opus geltend, sind die eingearbeiteten Fremdzitate prägend. Allein die Betitelung als Manifest durch die Band selbst, lässt auf eine geistige Anlehnung schließen, die Andreas Specht auch in einem Interview bestätigt. Prägend für *DMD KIU LIDT* war unter anderem das Essay *Der kommende Aufstand* des Comité invisible⁵⁶⁰; Christian Ihle, jener Journalist, der das Interview führte, stellte die beiden auffälligsten Entlehnungen gegenüber⁵⁶¹. So heißt es im Primärtext: „So ruft man einerseits die Gespenster ins Leben, und lässt andererseits die Lebendigen

⁵⁵⁵ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*. Schriften. Erster Band. S. 24.

⁵⁵⁶ Ebd.: S. 27.

⁵⁵⁷ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*. In: Ja, Panik: Schriften. Erster Band. S. 26.

⁵⁵⁸ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*: Schriften. Erster Band. S. 23.

⁵⁵⁹ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*: S. 24.

⁵⁶⁰ Vgl.: Ihle, Christian: Ja, Panik – Interview. Teil 2.: https://blogs.taz.de/popblog/2011/10/25/ja_panik_-_interview_2_aber_ich_will_gar_nicht_dass_das_system_gerettet_wird_ich_will_ja_dass_alles_untergeht/ (18.05.2018).

⁵⁶¹ Vgl.: Ebd.

sterben“⁵⁶² und bei Ja, Panik wiederum: „Man ruft Geister hier ins Leben, die Lebendigen, die gräbt man ein und schimpft sie Terroristen, Deserteure, nichtsnutzige Tagediebe“⁵⁶³.

7.2. Inhalt

„Es geht nicht grundsätzlich um Selbstmord, es geht um Verzweiflung und Vereinzelung.“⁵⁶⁴

„Die Ballade (im generisch starken Sinn) erzählt von einem, der in die Welt auszog.“⁵⁶⁵ Mit diesen Worten beginnt Jürgensen seine Analyse von *DMD KIU LIDT*, welches für ihn das Bild eines Zustands nachzeichnet, in dem wir gezwungen sind zu leben, in dem wir aber eigentlich nicht leben wollen. In den Worten Ja, Paniks:

„Letztendlich hab ich meine Koffer gepackt, / hab ein Ticket gelöst und bin weit gefahren, / hab aufgeschrieben, was ich lang vergessen hab, auf der Suche nach ein paar verlorenen Jahren.“⁵⁶⁶

Es folgt eine Auseinandersetzung mit der Orientierungslosigkeit der Gesellschaft und dem darin verlorenen Ich eines jeden einzelnen. Der Text bringt das Unbehagen einer Gesellschaft zum Ausdruck, in dem Spechtl das lyrische Ich über Wut, Ablehnung, Bitterkeit und Enttäuschung referieren lässt. Oder um den von Jean Paul geprägten Begriff einzuführen: Er klagt sein Leid über den Weltschmerz. Über den Verlauf der nächsten acht Strophen referiert das lyrische Ich über die Unmöglichkeit, *DMD KIU LIDT* (als eine Art System, das alles und jeden betreffend agiert) zu entrinnen, gleich ob psychisch oder physisch; weder Flucht⁵⁶⁷ noch ein Sich-Stellen hilft der Figur:

„Ich habs dann erst einmal gut sein lassen, / wollte sehen was passiert, / wenn man weiter als weit weg fährt. / Oh, wie schnell doch all die Bilder verblassen, / wenn man Europe endlich den Rücken kehrt. / Hab mir mit großen Augen die Welt angesehen, / doch in Kairo hats mich schon erwischt, / in New York City war ich dann kurz vorm / Durchdrehen, erst in Rio kam ich runter, / man gab mir Baldrian und Haschisch. / No, nothing could change nothing, not a little bit, / I'm lost in DMD KIU LIDT.“⁵⁶⁸

⁵⁶² Das unsichtbare Komitee: Der kommende Aufstand:

<https://ia802300.us.archive.org/34/items/DerKommendeAufstandunsichtbaresKomitee/Aufstand.pdf> (04.08.2018).

⁵⁶³ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*: S. 26.

⁵⁶⁴ Aniser, Michael: Drama, Wahnsinn, Depression: <https://thegap.at/drama-wahnsinn-depression/> (16.09.2018).

⁵⁶⁵ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 231.

⁵⁶⁶ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*. In: Ja, Panik: Schriften. Erster Band. S. 21.

⁵⁶⁷ Vgl.: Jürgensen: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 231.

⁵⁶⁸ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*. Auf: *DMD KIU LIDT*. Staatsakt: 2011.

„Aber bei dieser resignativen Einsicht in die bestehenden Verhältnisse bleiben Ja, Panik nicht stehen, sondern proklamieren eine neue Solidarität der Ausgegrenzten. Die zehnte Strophe mündet nämlich in die Hoffnung“⁵⁶⁹:

„Weißt du, ich bin mir langsam sicher und das ist gar nicht personal, die kommende Gemeinschaft liegt hinter unseren Depressionen, denn was und wie man uns kaputt macht, ist auch etwas, das uns eint, es sind die Ränder einer Zone, die wir im Stillen alle bewohnen. Aber Achtung, Achtung, Achtung, vor der allzu schnellen Heilung, denn das, was uns zerstört, will uns gleich schon reparieren. Und unser Schmerz, der darf nicht abfallen, allein er fällt mit dieser Ordnung, die sich verschwört uns aufzupäppeln, uns gesund zu amputieren.“⁵⁷⁰

Vor allem die letzten Aussagen lassen sich nach Jürgensen als eine „zeitgenössische Übersetzung der zentralen Überzeugung der Frankfurter Schule in poplyrics“⁵⁷¹ lesen. Denn die Frage, wie man „dem allumfassenden Verblendungszusammenhang“ entkommen kann, beantworten sie „gut strukturalistisch mit einer Opposition, derjenigen von Aktivität vs. Passivität, ja sie rufen geradezu in einer für Gegenwartskunst exzeptionellen, Aufsehen erregenden Weise zur Gewalt auf“⁵⁷², indem sie *Macht kaputt, was euch kaputt macht* von Ton, Steine, Scherben paraphrasieren und erstmals in ihrem Werk politisch agierende Personen nennen:

„(...) mach dir erstmal keine Sorgen, denn nicht du bist in der Krise, sondern die Form, die man dir aufzwingt, atomisierte Einsamkeiten, im Westen, Osten, Süden, Norden. Bis zum Rand voll mit Strategien, rennt man als Fremder durch die Welt, und dass man nichts dagegen tut, ist eine dieser Strategien. Du stammelst was von Pazifismus und lässt dich ficken für ein Handgeld, du hast dich aufschneiden und ausnehmen lassen, und du hast nicht einmal geschrien. Von mir aus sollen sie Bomben hintragen zu der grauslichen Bagage, ich werde nicht daran denken, eine Träne zu zerdrücken, nicht für Angela und ganz sicher nicht für Nicolas, ich werd viel eher in den Knast Bonbonniere schicken.“⁵⁷³

Der eigenen Poetik-Tradition folgend, wird diese angedeutete Gewalt im darauffolgenden (und letzten Abschnitt von *DMD KIU LIDT*) entschärft, bzw. aufgelöst; denn es gehe der Gruppe um Ambivalenz. So lassen sich die folgenden Zeilen auch als „offensives Bekenntnis zum notwendigen Selbstwiderspruch“⁵⁷⁴ lesen:

„Wie du siehst, es ist alles beim alten, nur dass ich finde, es wär an der Zeit aufzuhören, das bisschen Klingbim und Lalala für gar so wichtig zu halten, gilt es doch nach wie vor eine Welt zu zerstören. Jedes Lied davon, ein Lied zur Restauration, die Champagner-Revolutzer und die Barden ganz in weiß, ihr lächerlichen Söldner, ihr habt meinen ganzen Hohn, ich bin raus und ihr seid drin, bis zum Kopf steckt ihr im Scheiß. Also lass es mich doch zu Ende bringen, lass mich

⁵⁶⁹ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 231.

⁵⁷⁰ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*. S. 26.

⁵⁷¹ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 232.

⁵⁷² Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 232.

⁵⁷³ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*. S. 27.

⁵⁷⁴ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 233.

mein seltsames Lied jetzt zu Ende singen. Du kannst zuhören, oder gehen, nur sei still, sei so lieb, da kommen noch ein paar Strophen, an denen mir mehr als an allen anderen liegt.“⁵⁷⁵

Es folgen acht Minuten Stille – „ein überraschendes Mittel, um den Protest zu artikulieren“⁵⁷⁶, ein „anarchistische[r] Umsturz des eigenen Systems“⁵⁷⁷.

7.3. DMD KIU LIDT in der Tradition von Popliteratur?

Allein ihr „virtuose[r] Zugriff auf das riesige Archiv der Populärkultur“, der sich in ihren Werken als intertextuelles Zitat-Verfahren zeigt (Jürgensen spricht per se von einem „Vertextungsverfahren“⁵⁷⁸), lässt sich als ein Hauptcharakteristikum von Popliteratur in *DMD KIU LIDT* festhalten. Darüber hinaus lässt sich hier auch an Büssers Theorie vom Popliterat als Archivist anknüpfen, denn Spechtl bedient sich zu gleichen Teilen an philosophischen Schriften, literarischen Werken und Musikstücken, wie auch an gesellschaftspolitischen, kulturellen und vor allem tagesaktuellen Themen, durch die er den „alles dominierende[n] kapitalistische[n] Zeitgeist in Diskurspop“⁵⁷⁹ übersetzt.

Ullmaier wie auch Kaulen räumen wiederum in ihrem Kriterienkatalog vorrangig dem Autor eine wichtige Rolle ein, die an der Gruppe Ja, Panik als gegeben betrachtet werden kann: Zwar gilt als Texter Andreas Spechtl, doch versteht sich wie oben angeführt die Gruppe als Kollektiv, das sich darüber hinaus durch eine „tendenziell kollaborative Arbeitsweise mit anderen Künstlern und Projekten“⁵⁸⁰ auszeichnet. Gleiches gilt für die „assoziative Verbindung mit der Popwelt“⁵⁸¹: Andreas Spechtl ist zusätzlich journalistisch tätig, Schlagzeuger Sebastian Janata hat sich auch als Produzent einen Namen gemacht – beide eint, dass sie neben Ja, Panik auch an anderen musikalischen Formationen beteiligt sind. Hinzu kommt, dass Ja, Panik über das Musiklabel Staatsakt veröffentlichen. Es handelt sich hierbei um jenes Label, dem auch die (ebenso kritischen)

⁵⁷⁵ Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*. S. 27.

⁵⁷⁶ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 233.

⁵⁷⁷ Freitag, Jan: Fünf junge Bohemians. In: ZEIT Nr. 15/2011. https://blog.zeit.de/tontraeger/2011/04/15/ja-panik_8525 (05.09.2018).

⁵⁷⁸ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 224.

⁵⁷⁹ Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 225.

⁵⁸⁰ Ebd.: S. 226.

⁵⁸¹ Ullmaier. Von Acid nach Adlon. S. 16.

Formation Die Türen wie Christiane Rösinger angehören und es nicht nur „bei der Ko-Existenz auf demselben Label [blieb], sondern die Musiker halfen wechselseitig beieinander aus und verfolgten gemeinsame Projekte, wie es sich für eine musikalische ‚Kommune‘ gehört.“⁵⁸² Als weiteren wichtigen Punkt sei noch auf jenen der Grenzüberschreitung bei Kaulen hingewiesen:

„Sie [die Popliteratur, A.d.V.] ignoriert in ihrer Ästhetik die traditionellen Grenzen zwischen Kunst und Alltagspraxis, Literatur und Journalismus, Offizialkultur und Populärkultur ebenso wie die Grenzen zwischen konkurrierenden Medien und die etablierten Gattungsgrenzen. Zudem vermischt sie in einem postmodernen Cross-Over verschiedene Stilebenen, Anspruchslevels und Genres und setzt dabei das modernistische Credo der Originalität und künstlerischen Innovation partiell außer Kraft. Sie ist fasziniert von trivialen Bilderwelten und referiert intertextuell auf Gattungsmuster und Prätexte sublitterarischer Herkunft (Comics, Trivialroman, Film und andere Medienformate) sowie auf die Sprache von Alltagsdiskursen.“⁵⁸³

Dieser definitorische Punkt lässt sich auch auf das Oeuvre von Ja, Panik – wie hier vorgestellt – anwenden: So findet sich eine Grenzüberschreitung in *DMD KIU LIDT*; schließlich wird hier ein Manifest als Lied inszeniert. Oder auch in *The Angst and the Money*, das als Erzählung in verschiedenen Medien stattfindet: In Liedform im gleichnamigen Song, als ergänzendes Manifest in *Schriften – Erster Band*.

Auch der Vergleich der inhaltlichen Schwerpunkte nach Ullmaier mit den zentralen Themen und Motiven im Gesamtwerk von Ja, Panik lässt den Schluss zu, dass die Einordnung der Gruppe in die Tradition der Popliteratur als gerechtfertigt angesehen werden kann: Gleich ob in Bezug auf die Thematisierung von Gewalt, Dandytum oder Popkultur. Diese Einordnung ergibt sich auch durch die Betrachtung der inhaltlichen Ebene; auch auf dieser finden sich Punkte, die als Legitimierung von *DMD KIU LIDT* als Popliteratur nach Ullmaier gelten können.⁵⁸⁴ Ja, Paniks Kunstsprache und Gebrauch von Szene- bzw. Slangsprache, die Anwendung von Montage-Konzepten (im Sinne ihrer Zitierhaftigkeit), die Erweiterung der schriftlichen Form um performative Elemente (die schriftlich gedachten Manifeste werden in Konzerten aufgeführt, aber gleichzeitig in ihren Schriften mit Themenpunkten erweitert). Dadurch lässt sich auch eine Abkehr vom traditionellen Werkverständnis festmachen, wie es bereits Brinkmann gefordert hat: Auch er war stets um den „Abbau der kulturellen Definition ‚Autor‘ und ‚Leser‘“, sowie um die „Auflösung des strengen Werk-Begriffs“⁵⁸⁵ bemüht.

⁵⁸² Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. S. 226.

⁵⁸³ Kaulen: Popliteratur als Generationsphänomen. S. 143 – 144.

⁵⁸⁴ Die Punkte werden im Detail angeführt unter: Ullmaier: Von Acid nach Adlon. S. 15 – 17.

⁵⁸⁵ Brinkmann: der Film in Worten. Zitiert nach: Schumacher, Eckhard: ‚In Case of Misunderstanding, read on!‘ Pop, Literatur, Übersetzung. S. 32.

Wie aufgezeigt wurde, finden sich mehrere Anknüpfungspunkte zu der deutschen Popliteratur bei Ja, Panik. Besonderes Augenmerk soll im letzten Abschnitt auf der Tradition des Cut-up-Verfahrens liegen. Denn wie schon angesprochen, gilt William S. Burroughs als eines der literarischen Vorbilder von Andreas Spechtl.

7.3.1. DMD KIU LIDT und seine veränderte Pop-Poetik

„Ich schreibe beeinflusst von Burroughs und seiner Cut-Up-Technik, aber doch ganz anders.“⁵⁸⁶

Andreas Spechtl stellt sich als Autor selbst in die Tradition von Burroughs, weist aber auch auf seine gleichzeitige Divergenz hin. Diese Aussage lässt sich – mit Blick auf die vorangegangene Textanalyse – relativ unschwer am Werk nachzeichnen: Wie aufgezeigt wurde, kommen sowohl dem Zitieren wie auch der Montage Schlüsselrollen im Schaffen von

Andreas Spechtl zu. Vergleicht man das Einarbeiten der Zitate in seinen Texten mit einer Definition des Cut-up, finden sich schnell Parallelen: So webt Spechtl nicht nur collagenartig Fremdmaterial als direkte Zitate in seine Texte ein, sondern wendet, wie hier noch zu zeigen sein wird, Cut-up (ganz im Sinne seines Vorbildes William S. Burroughs) als direktes Verfahren in der Textproduktion an. Unter Cut-up wird hier ein

„(...) literarisches, filmisches, bild- und tonkünstlerisches Verfahren [verstanden]: Man nehme einen Text/eine Filmrolle/ein Bild/ein Tonstück, zerschneide dieses Material vertikal sowie horizontal und klebe die Stücke in verwürfelter Reihenfolge auf – fertig ist der Cut-up.“⁵⁸⁷

Eine Definition, die in Punkto ‚offener Programmatik‘ durchaus an Pop per se denken lässt, wie auch Ullmaier polemisch festhält, indem er Cut-up mit den Worten „[s]o weit, so einfach. Vorteil: Jeder kann es. Nachteil: Es kann jeder. Insofern nicht weit von Pop“⁵⁸⁸ kommentiert.

Doch zurück zu dem Verfahren selbst. In seiner persönlich geschilderten Herangehensweise an die Textproduktion hält Andreas Spechtl fest, dass dem Schreiben ein Sammeln von (zufälligen) Textsegmenten vorausgeht, die seine Aufmerksamkeit als Leser wecken:

„Ein langes Sammeln geht meinen Ja, Panik-Texten voraus, das ist gewissermaßen die erste Phase. (...) Einfach alles. Ich nehme Sätze aus der Literatur – ich lese ziemlich viel –, Zeilen aus anderen Songtexten, Erinnerungen an Fortgeschichten. Meldungen aus Tageszeitungen. (...) So ein Text entsteht dann sehr haptisch. Ich muss den Text angucken und in die Hand nehmen können. Ich

⁵⁸⁶ Spechtl, Andreas. Spex Interview Kunstsprache. S. 53.

⁵⁸⁷ Fahrer, Sigrid: Cut-Up. Eine literarische Medienguerilla. Königshausen & Neumann: Würzburg. 2009. S. 9.

⁵⁸⁸ Ullmaier, Johannes: Cut Up. S. 137.

brauche ein großes, leeres Blatt Papier, um die einzelnen Zeilen zusammenschieben zu können: Ich mache mir im wahrsten Sinne ein Bild von dem entstandenen Text. Ein typografisches Bild. Manchmal überklebe ich auch Songtexte anderer mit gleichlangen Zeilen.“⁵⁸⁹

Dieses Zitat stammt aus dem Jahr 2007 und lässt sich somit in erster Linie auf das frühe Schreiben von Andreas Spechtl beziehen. Was die Auswahl der Fremdzitate betrifft, kann so von einem gewissen Zufall gesprochen werden – ganz im Sinne von Burroughs Cut-up – der seinen Texten innewohnt, im Sinne einer „zufallszulassenden Schnittästhetik“⁵⁹⁰. ‚Zufällig‘ Gehörtes wird von Spechtl gesammelt (er bezeichnet diese Fragmente als „Treibgut“⁵⁹¹) und zu späterer Stelle in die Lyrics eingebaut:

„Fast nie übernehme ich (...) Fundstücke unverändert, ich korrigiere mein Treibgut, bis es passt. Mein Prinzip der Entwendung basiert auf der Anpassung des Gefundenen an mich, an das, was meine Sprache sein könnte. (...) Auch in hässlichen Liedern findet sich eine Zeile, die es wert ist, erinnert zu werden. Mit der Zeit stelle ich dann vielleicht fest: Eigentlich hat mich an der ganzen Zeile nur ein einzelnes Wort fasziniert. Spätestens dann schachtele ich herum, manchmal bleibt nur das eine Wort über. Ich habe dabei kein schlechtes Gewissen: Ich reiße mit meiner Methode ohnehin alles aus seinem Zusammenhang, entleere es gewissermaßen seines Sinnes. (...) Am ‚Sinn‘ der Quellentexte bin ich sowieso nicht interessiert. Beim Nachstellen geht die Intention des ursprünglichen Autors automatisch verloren. Mein Interesse ist formalistischer Natur.“⁵⁹²

Dieser der Textsammlung innewohnende ‚Zufallsmoment‘ lässt an die Entstehungsgeschichte des Cut-ups denken, wobei darauf hingewiesen werden muss, dass es sich bei der ‚offiziellen‘ Entstehungslegende aus 1959 um eine „kanonisierte Version“ handelt, die „unzählige Male von Autoren- wie Kritikerseite kolportiert“⁵⁹³ wurde:

„William Burroughs and I first went into techniques of writing together (...). While cutting a mount for a drawing (...), I sliced through a pile of newspapers, with my Stanley blade and thought of what I had said to Burroughs some six months earlier about the necessity for turning painters’ techniques directly into writing. I picked up the raw words and began to piece together texts that later appeared as ‘First Cut-ups’ in ‘Minutes to Go’.“⁵⁹⁴

„I showed the first texts to Burroughs (...). He took off his glasses to reread them even more intently, saying: ‘You’ve got something big here, Brion.’“⁵⁹⁵

Oder in anderen Worten: „Burroughs griff den Zufall sofort auf und arbeitete ihn zu einer Methode aus, die nicht nur die Schere und die Zeitungsspalte, sondern auch Tonbänder und Filme einbezog. Experimentelle Literatur.“⁵⁹⁶

⁵⁸⁹ Spechtl, Andreas: Kunstsprache Teil 6. S. 54.

⁵⁹⁰ Ullmaier, Johannes: Cut Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms. In: Arnold, Heinz Ludwig / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Text + Kritik Sonderband. Pop-Literatur. Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag: München. 2003. S. 133 – 148. Hier S. 138.

⁵⁹¹ Spechtl, Andreas. Kunstsprache Teil 6. S. 53.

⁵⁹² Ebd.: S. 53.

⁵⁹³ Fahrer, Sigrid: Cut-Up. Eine literarische Medienguerilla. S. 26.

⁵⁹⁴ Gysin, Brion: Cut-Ups: A Project for Disastrous Success. In: Gysin, Brion / Burroughs, William S.: The Third Man. The Viking Press: New York. 1978. S. 144 – 147.

⁵⁹⁵ Gysin, Brion / Wilson, Terry: Here to Go: Planet R-101. Quarter: London. 1982. S. 186.

⁵⁹⁶ Fauser, Jörg: Rohstoff. Romane und Erzählungen. Band 2. Hamburg. 1990. S. 81.

Auch Ullmaier räumt dem Faktor ‚Zufall‘ in der Unterscheidung von Montage und Cut-up größeren Raum ein, indem er die „Mitwirkung des Zufalls“ in dieser „Neukonstellation von bereits medialisiertem Material (Text, Tonband, Fotos usw.)“⁵⁹⁷ als zentrales Merkmal von Cut-up-Literatur anführt. Es gehe in den Cut-up-Texten „nicht maßgeblich um eine Mimesis des Zufalls, sondern wirklich um den Zufall selbst, und dabei wieder nicht um das Beliebige, sondern gerade – programmatisch – um das Unbeliebige an ihm.“⁵⁹⁸ Dem gegenüber steht die Ansicht von Dieter Hoffmann, der sich intensiv mit Ullmaiers Text beschäftigt hat und zu dem Schluss gelangt, dass das Cut-up-Verfahren in „der Praxis und hinsichtlich seiner Wirkung (...) allerdings kaum von dem der Collagen und Montagen zu trennen“⁵⁹⁹ ist; vor allem, wenn man sich die Vorreiter des Verfahrens im Dadaismus oder auch Surrealismus ansehe.⁶⁰⁰

Die Poetik von Ja, Panik betreffend muss festgehalten werden, dass Spechtl im Laufe seiner schriftstellerischen Tätigkeit von dem anfänglich haptischem Umgang abrückt: Zeichnen sich die ersten Alben noch dadurch aus, dass Texte im Sinne Burroughs tatsächlich zerschnitten und wieder zusammenklebt wurden, ändert sich seine Herangehensweise während der Entstehung von *DMD KIU LIDT*:

„Früher habe ich mir arg alles aufgeschrieben, war sehr akribisch. Bei dieser Platte wollte ich das gerade ändern, ich wollte sehen, was eigentlich bleibt, wenn ich mir nichts aufschreibe. Wollte sehen, was mich prägt, beeinflusst, was ich gefiltert wieder ausstoße ohne mir wie früher pedantisch eine Notiz mit einem ‚Einbauziel‘ zu machen. Bei den alten Platten hatte ich mir vorher in einem Hefterl alles aufgeschrieben, was mir gefallen hat und habe beim Textschreiben dann nachgesehen, was zu dem jeweiligen Song passen würde. Wobei es sehr wenige 1:1-Zitate bei Ja, Panik gibt, ich erlaube mir fast immer eine Änderung, oft sogar eine Umkehrung des Inhalts, wo nur noch Satz und Wörter als Assoziationen bleiben.“⁶⁰¹

Eine Herangehensweise, die an Popautoren in Deutschland der 1960er Jahre erinnert. Dort wird der Melzer-Verlag Vorreiter in der Veröffentlichung von Pop-Romanen, in denen sich dieses Verfahren abzeichnet. In diesem Rahmen erschien nicht nur die Anthologie *Cut Up – der sezierte Bildschirm*, sondern beispielsweise auch Jürgen Ploogs

⁵⁹⁷ Ullmaier Johannes: Cut Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms. S. 137.

⁵⁹⁸ Ebd.: S. 139.

⁵⁹⁹ Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Band 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur. Narr Francke Attempto Verlag: Tübingen. 2006. S. 354.

⁶⁰⁰ Hoffmann stellt darüber hinaus noch einen direkten Bezug zur deutschsprachigen Collagenliteratur der 50er und 60er Jahre her, vgl.: Hoffmann: S. 354 – 357.

⁶⁰¹ https://blogs.taz.de/popblog/2011/10/25/ja_panic_-_interview_2_aber_ich_will_gar_nicht_dass_das_system_gerettet_wird_ich_will_ja_dass_alles_untergeht/ (14.03.2019).

Debut *Cola-Hinterland*⁶⁰². Ein Roman, der laut Hans-Edwin Friedrich direkt als „Cut-up Resultat eines Montageverfahrens“ zu verstehen ist, denn

„er weist konventionell übliche Verschnürrungsmittel – Narration, Figurenpsychologie, Kausalität, Chronologie – nur in fragmentierter Form auf. Die auf den ersten Blick erkennbaren Kohärenzen entstammen den vorgängigen Texten, die miteinander verschnitten wurden. Da die einzelnen Textelemente dekontextualisiert sind, fehlen Monosemierungen durch diesen Kontext. Besonders auffällig ist das bei den Namen (...). Da Namen im strengen Sinn keine Semantik aufweisen (...), sondern nur eine bestimmte Person bezeichnen, lassen sie sich nach dem Schnitt nicht mehr auf Wissen über diese Person beziehen. (...) Ihre Semantik ergibt sich zum einen aus den nicht abgeschnittenen Restbeständen, die der Satz, in dem sie vorkommen, enthält, und zum anderen aus der neuen Kontextualisierung, die Ergebnis des re-fold ist.“⁶⁰³

Neben Ploog ist es vor allem auch Brinkmann, der dem Cut-up-Verfahren im deutschsprachigen Raum zu einer größeren Aufmerksamkeit verhilft; in diesem Kontext empfahl sich Cut-up „als Technik, die die Authentizität und Unmittelbarkeit des Schreibens zu steigern vermochte.“⁶⁰⁴ Allerdings sei hier angeführt, dass Brinkmann zwar den Begriff explizit in seinen theoretischen Schriften verwendet, allerdings verbunden mit einer abgewandelten Bedeutung: „Er versteht unter Cut-up nicht das Zerschneiden von Material und dessen zufälliges Arrangement ⁶⁰⁵, sondern eine bestimmte Wahrnehmungsdisposition“, Cut-up fungiert hier als eine Art von „Assoziationstechnik“ ⁶⁰⁶. Ernst spricht hier von seiner „filmisch-unmittelbaren Schreibweise“, die Brinkmann als „direkten Reflex auf das Geschehen des urbanen Lebens, als einen Gefühlsreport von Alltagserfahrung, der wieder authentische Blickmöglichkeiten eröffnen sollte“⁶⁰⁷ verstand.

Hinzu kommt, dass Brinkmann (wie auch Ploog) mit Hilfe des Verfahrens ihre Kritik an der Sprache per se Ausdruck verleihen:

„Sammele das Material./Wie immer. Stell das Material anders zusammen./ (...) Was bleibt zuletzt? Das selbstbewußte [sic!] Ich. Von Parasiten besetzt? Dann die Aufgabe, sie auszuräuchern./ (...) Wörter wie Schimmelpilze, Schmarotzer des Bewußtseins [sic!].“⁶⁰⁸

Anhand dieses Zitats weisen Hecken, Kleiner und Menke nicht nur auf seine „Selbsteinordnung in die Cut-up-Tradition“ hin, sondern auch auf Brinkmanns

⁶⁰² Vgl.: Friedrich, Hans-Edwin: „Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme...“. Jürgen Ploogs *Coca Cola-Hinterland* als Cut-up-Text. In: Fauser, Markus / Schierbaum, Martin (Hrsg.): *Unmittelbarkeit. Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur*. Aisthesis Verlag: Bielefeld. 2016. S. 131 – 152. Hier S. 133.

⁶⁰³ Ebd.: S. 135.

⁶⁰⁴ Ebd.: S. 150.

⁶⁰⁵ Fahrer weist hier vor allem auf sein Werk *Rom, Blicke hin*, in dem es um eine Art von Zerschneiden von gewohnten Wahrnehmungsweisen geht. Vgl.: Fahrer, Sigrid: *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*. S. 86 – 87.

⁶⁰⁶ Ebd.: S. 86 – 87.

⁶⁰⁷ Ernst, Thomas: *Popliteratur*. S. 35.

⁶⁰⁸ Brinkmann, Rolf Dieter: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*. Reinbek bei Hamburg. 1987. S. 182.

Sprachkritik „mit Anspielung auf den Chandos-Brief (...), und die daraus resultierende Feststellung, dass die Ausbildung einer eigensinnigen Ich-Identität durch die Sprache *seiner* ⁶⁰⁹ Gegenwart be- bzw. verhindert wird.“ ⁶¹⁰ Eine Idee, die sich bereits bei Burroughs findet, der durch „mediale Montage- und Zufallstechniken“ die – seiner Wahrnehmung nach – „zugerichtete Sprache aus den vorgegebenen Kombinationen befreien und die Sprecher von ihrer Konditionierung lösen“⁶¹¹ wollte. Durch den Einsatz von Methoden wie jener des Cut-ups setzt Burroughs „auf die Durchbrechung und Auflösung eingespielter Muster, um die Abscheulichkeit der im Alltag geäußerten Phrasen hervortreten zu lassen; es geht ihm nicht um die kreative Erzeugung neuer Schönheit. Zeigen möchte er mit seinen Aufnahme-, Zerschneidungs- und Kombinationsmethoden, wie ‚häßlich‘ [sic!] die medial angeleitete Kommunikation ist, dadurch soll ihre Macht gebrochen werden.“⁶¹²

Auch Brinkmann war es ein Anliegen, auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene das „Charakterkorsett der Wörter“ zu sprengen, unter anderem durch die Abschaffung der „Blindbegriffe, die uns abrichten jeden Impuls zu ersticken, es anders zu sehen“⁶¹³. In diesem Kontext ist auch die Grenzüberschreitung anzusiedeln, die Leslie A. Fiedler forderte und die von Brinkmann unterstützt wurde: Durch die Adaptierung von „Arbeitsweise[n] anderer Formen medialer Vermittlung – vor allem der des Films, der Musik, im speziellen des Jazz, und der Malerei – (...)“, konnten so „neue augenblickshafte Bilder von Stimmungen, Situationen und Realitätsausschnitten geschaffen werden.“⁶¹⁴

Es soll hier an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden, allerdings sei darauf verwiesen, dass Sprachkritik auch bei Spechtl zu finden ist:

„Wenn ich so darüber nachdenke, frage ich mich, warum es mir gerade so schwerfällt, Texte zu schreiben. Irgendwie verspüre ich hierfür keine Dringlichkeit mehr. Habe ich schon alles gesagt, was ich je sagen wollte, hab ich bloß die Sprache verlernt, oder spreche ich gar eine andere jetzt?“⁶¹⁵

⁶⁰⁹ Hervorhebung durch die Autoren.

⁶¹⁰ Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S. / Menke, André: Popliteratur. Eine Einführung. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart 2015. S. 51.

⁶¹¹ Ebd. S. 67.

⁶¹² Ebd.: S. 67.

⁶¹³ Brinkmann, Rolf Dieter: Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie. In: Brinkmann, Rolf Dieter (Hrsg.): Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 1969. S. 7 – 35. Hier S. 12 – 13.

⁶¹⁴ Schmitt, Stephanie: Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik. Transcript Verlag: Bielefeld. 2012. S. 115.

⁶¹⁵ Die Gruppe Ja, Panik: Futur II. S. 104.

Zusammenfassend bleibt am Ende dieses Kapitels zu sagen, dass es vor allem Montageverfahren – gleich in welcher Ausprägung – bei Ja, Panik sind, die eine Klassifikation von *DMD KIU LIDT* als Popliteratur zulassen. Durch die Anwendung dieser Verfahren festigt sich auch die besondere Rolle des Werkes im Kontext der Popliteratur bzw. begründet ihre Klassifizierung als solche. Oder um es in den Worten von Hecken/Kleiner/Menke zu sagen:

„Popliteratur ist, im Anschluss an Brinkmann, durch und durch Verweis, braucht Verweise aber nicht bzw. nicht primär als legitimierende Strategie, sondern geht mit Verweisen v.a. experimentell um. (...) Verweise werden zitiert, indirekt oder direkt; textuell, akustisch und/oder visuell. Zitate sind grundsätzlich Form- und Strukturprinzip von Pop und damit auch der Popliteratur. Verweise und Zitate sind intertextuelle/intermediale Fremdreferenzen, die im Text zu Selbstreferenzen werden und zugleich zu Transformationen und Transgressionen der Literatur beitragen; durch den Einsatz von Techniken, wie z.B. Cut-up, Montage, Collage, Sampling oder Mixing. Dies verbindet die Popliteratur grundsätzlich mit dem Bezugssystem Pop (...).“⁶¹⁶

⁶¹⁶ Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. Eine Einführung. S. 44.

8. Resümee

Diese Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, zu zeigen, dass Popliteratur weder für tot erklärt, noch als abgeschlossenes Phänomen in der deutschsprachigen Literatur deklariert werden kann. Vielmehr sollte ihre bis heute stattfindende Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung am Beispiel von Ja, Panik aufgezeigt werden.

Pop ist – wie hier nachgezeichnet wurde – noch immer umstritten und nach wie vor im Spannungsverhältnis zwischen Subversion und Kommerz angesiedelt. Ein Fakt, der auch Künstler und Künstlerinnen beschäftigt und zur Auseinandersetzung mit dieser Thematik in ihrem Schaffen sorgt. Kann man als künstlerisch subversiv gelten, obgleich man Teil der heutigen Kulturindustrie ist, indem man die in ihr lokalisierten Kanäle benutzt? Beantwortet sei diese Frage durch einen Kommentar von The Clash-Sänger Joe Strummer, der auf die Frage, wie er es rechtfertige, dass The Clash ‚das System‘ kritisiere, aber dann eben selbst davon Teil sei, indem er bei einem Musiklabel unterschrieb, so parierte, dass er so zum einen eine große Menge mit seiner Botschaft erreichen könne und zum anderen, dass man das System nur von innen heraus zerstören könne⁶¹⁷.

Subversion zeichnet sich in der Geschichte von Pop immer als ein kontinuierlicher Teil von ihr ab. Und genau darin liegt auch subversives Potential, denn so kann – um Andreas Spechtl direkt zu zitieren – selbst „Hochglanz-Popmusik als trojanisches Pferd“ ⁶¹⁸ funktionieren.

Inspirierte die Jazz-Improvisationstechniken die Beat-Poeten zu ihrer Sprache und ihrem Stil und später Brinkmann zu seinen synergetischen Texten, sind es später popmusikalische Genres wie Pop, Rock und Techno, die sich in der literarischen Rede von Autoren wie Goetz, Neumeister sowie Stuckrad-Barre wiederfinden und die auch als Teil der Popkultur Eingang auf formaler wie inhaltlicher Ebene finden sollten. Wie wichtig der Einfluss von Popkultur bzw. ihre Rezeption für popliterarische Texte – und auch für das Werk von Ja, Panik – auf inhaltlicher Ebene ist, wurde aufgezeigt. Sie ist nicht nur für das Verständnis der Texte von Nöten (obgleich es sich hier nach

⁶¹⁷ Vgl.: Büsser, Martin: On the Wilde Side. Die wahre Geschichte der Popmusik. S. 93.

⁶¹⁸ Schachinger, Christian: Ja, Panik: Mehr Schwarz geht nicht.

<https://derstandard.at/1389857978117/Mehr-Schwarz-geht-nicht> (13.03.2019).

Diederichsen um eine Mehrfachcodierung handelt und die Rezeption von Pop auch ohne das Spezialwissen per se möglich wäre), sondern sorgt auch für die Basis an Berührungspunkten zwischen der Hoch- und Popkultur. So treffen The Velvet Underground auf Brecht, Walter Benjamin auf Roxy Music. Pop fungiert als Verfahren auf struktureller Ebene und zeitgleich als Grenzerweiterung: *The Angst and The Money* und *DMD KIU LIDT* können somit als (zum Teil intermediales) Pop-Gesamtkunstwerk angesehen werden, dessen Summe sich aus einem Lied, einem Manifest und einem Text zusammensetzt. Mit Ja, Panik kann also der oftmals erhobene Vorwurf, dass die (neuere) Popliteratur „keine neuen literarischen Formen erschlossen“⁶¹⁹ hat, entkräftet werden. Sie illustriert, dass sich heute mittlerweile popliterarische „Verfahren, Inszenierungs- und Vermarktungsformen verstreut über Gattungen, Genres und Autorengruppen [finden]“⁶²⁰ lassen. Die Analyse des Werkes von Ja, Panik zeigte, inwiefern Pop in seiner subversiven Form ein Ort sein kann, an dem Protest artikuliert wird. So funktioniert *DMD KIU LIDT* als Text, der „sich zwischen Texten abspielt“⁶²¹ und sich somit als Popliteratur lesen lässt und sich in ihre Traditionslinie, beginnend in den 1960er Jahren in Deutschland, einreihet. Und hier, in der popliterarischen Anfangszeit von Literaten wie Brinkmann und Fichte, lassen sich Parallelen finden: Allein eine Untersuchung der Sprache ihrer Texte lässt an Hubert Fichte denken, der in seinem umfangreichen Werk *Die Geschichte der Empfindlichkeit* mit Ausschnitten arbeitete. So verwebt er unter anderem Romane, Glossen und Interviewausschnitte miteinander – und vermengt sie mit Fiktionalem,

„lässt seine Geschichten an den Orten der Ausgegrenzten spielen (in der Subkultur, später auch in Afrika) und zeigt (...) auf, wie die Identitäten unterdrückter Gruppen (Schwule, Arbeiter, Frauen) gesellschaftlich erzeugt werden, und berichtet über deren Umgang damit. Damit integrierte er als erster deutscher Autor die politischen Aspekte der postmodernen Philosophen Deleuze, Lyotard und Foucault in seine Literatur.“⁶²²

Diese Art des Schreibens findet sich auch bei Andreas Spechtl, der nicht zuletzt auf fm4.orf.at eine Kolumne über das Reisen in ferne Länder schrieb, in der gleich wie bei Fichte, Reales mit Fiktionalem vermengt wurde. Auch Spechtl wird in seinem Schaffen „zum Sammler und Archivar, der Musik bzw. Texte als Rohstoff verwendet, Altes in

⁶¹⁹ Sundermeier, Jörg: Bürgerliche Provokateure. Über die Popliteratur der Gegenwart und was von ihr zu halten ist. In: Geier, Andrea / Süselbeck, Jan (Hrsg.): *Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990*. Wallstein Verlag: Göttingen. 2009. S. 177 – 188. Hier S. 183.

⁶²⁰ Vgl: Dirk, Frank: ‚Literatur aus den reichen Ländern‘. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre. In: Grabienski / Huber / Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche: die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre*. Walter de Gruyter: Berlin. 2011. S. 27 – 52. Hier S. 48.

⁶²¹ Broich, Ulrich / Pfister, Manfred: Vorwort. In: Broich / Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Niemeyer Verlag: Tübingen. 1985. S. IX – XII. Hier S. IX.

⁶²² Ernst, Thomas: *Popliteratur*. S. 40.

neue Zusammenhänge setzt und sie somit im Jetzt neu erfindet.“⁶²³ Doch die intertextuellen Verweise gehen über eine bloße Zitatfunktion hinaus – in Anlehnung an die Popliteratur nutzt Spechtl die Zitate, um sie collagenartig bzw. wie (musikalische) Samples neu anzuordnen und somit einen neuen Text zu erschaffen (der Eingeweihten in die Popkultur aber gleichzeitig mehrere Ebenen öffnet):

„Andreas Spechtl schafft das Einsame, das zuletzt für unmöglich Gehaltene: Er wendet eine Methode auf die deutsche Sprache und den eigenen Mitteilungsdrang an, ist damit, aus dem Ärmel geschüttelt, ohne es vielleicht zu merken, der größte Traditionalist seit Kurt Schwitters, und macht die deutsche Sprache geschmeidig, zärtlich, füllt sie mit Verweisen und Bezügen und nimmt ihr damit jede Grobheit und Gemeinheit, wie man es zuletzt fast für unvermeidbar gehalten hatte, wenn man sich nur umguckte und überall fündig wurde, sobald einer dieser feisten neuen deutschen Sänger den Mund aufmachte.“⁶²⁴

Die Verfasserin möchte am Ende dieser Arbeit Tillmann zustimmen, der Popliteratur eine wichtige Rolle in der zukünftigen Literaturwissenschaft prophezeit. Nicht nur löse sie die tradierten Erzählformen auf, und stelle kritische Fragen nach der Funktion des Autors sowie nach der Gattungszuordnung und dem verarbeiteten Material – auch der Umstand, dass sie „die populäre Kultur als unleugbaren Bestandteil unserer Lebenswirklichkeit beschreibt und lyrische, essayistische, autobiographische, dokumentarische und journalistische Elemente zu hybriden und oftmals rhizomatischen Gefügen vermengt“⁶²⁵, werde sie zu einer Herausforderung für die Literaturwissenschaft machen. Es gilt also nach wie vor, Großes zu erwarten: Von der Popliteratur, die sich stets weiterentwickelt wie auch von den zukünftigen Texten von Andreas Spechtl.

⁶²³ Degler / Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur. S. 28.

⁶²⁴ Dax, Max: Kritik: Ja, Panik. The Taste and the Money. <https://spex.de/the-taste-and-the-money/>

⁶²⁵ Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 292.

9. Literaturverzeichnis

9.1. Primärliteratur

Améry, Jean: Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. Klett-Cotta-Verlag: Stuttgart. 1989.

Artmann, H.C.: Das suchen nach dem gestrigen Tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. Eintragungen eines bizarren liebhabers. Walter-Verlag: Olten und Freiburg, 1964.

Artmann, H.C.: ein lilienweißer brief aus lincolnshire. Gedichte aus 21. Jahren. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1969.

Brinkmann, Rolf Dieter: Westwärts 1 & 2. Rowohlt Verlag: Reinbek. 1975.

Brinkmann, Rolf Dieter: Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand. Reinbek bei Hamburg. 1987.

Die Gruppe Ja, Panik: Futur II. Nein, Verbrecher Verlag: 2017.

Enzensberger, Hans-Magnus: Kiosk. Neue Gedichte. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1995.

Genette, Gerard: Paratexte. Studienausgabe Frankfurt am Main: Campus Verlag. 1992.

Glaser, Peter: Zur Lage der Detonation – Ein Explosé. In: Glaser, Peter (Hrsg.): Rawums. Texte zum Thema. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 1984.S. 9 – 21.

Glaser, Peter: Schönheit in Waffen. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 1985.

Glaser, Peter / Stiller, Niklas: Der grosse Hirnriss. Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg. 1983.

Goetz, Rainald: Fleisch. In: Ders.: Hirn. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1986.

Goetz, Rainald: Subito. In: Ders.: Hirn. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1986.

Goetz, Rainald: Abfall für Alle. Roman eines Jahres. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1999.

Jandl, Ernst: Mitteilungen aus der literarischen Praxis. In: Siblewski, Klaus (Hrsg.): Jandl, Ernst: Gesammelte Werke 3: Stücke und Prosa. Luchterhand Verlag: Darmstdt. 1985.

Ja, Panik: Schriften. Erster Band. Nein, Gelassenheit. 2011.

Kracht, Christian: Faserland. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 1995.

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. 1886 – 1887. In: Colli, Giorgio / Montinari,azzino (Hrsg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. 1886 – 1887. Walter De Gruyter Verlag: Berlin. 1968.

9.2. Sekundärliteratur

Ackermann, Kathrin / Greif, Stefan: Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute. In: Arnold, Heinz Ludwig / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Text + Kritik Sonderband. Pop-Literatur. Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag: München. 2003. S. 55 – 68.

Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 1996.

Aniser, Michael: Drama, Wahnsinn, Depression: <https://thegap.at/drama-wahnsinn-depression/> (16.09.2018).

Bartz, Christina: Aus der Sicht der Medienwissenschaft. In: Jacke / Ruchatz / Zierold (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkultargesellschaft. LIT Verlag: Berlin. 2011. S. 18 – 30.

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. Verlag C.H.Beck: München. 2002.

Baßler, Moritz: ‚Das Zeitalter der neuen Literatur‘. Popkultur als literarisches Paradigma. In: Caduff, Corina / Vedder, Ulrike (Hrsg.): Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur. Wilhelm Fink Verlag: München. 2005. S. 185 - 202.

Barber-Kersovan, Alenka: Pop goes Art – Art into Pop. Andy Warhol, The Velvet Underground und die Folgen. In: Rösing, Helmut (Hrsg.): Mainstream Underground Avantgarde. Rockmusik und Publikumsverhalten. Coda Verlag: Karben. 1996. S. 62 – 79.

Behrens, Roger: Traditionelle und kritische Poptheorie. Anmerkungen zur fröhlichsten Wissenschaft, heute. In: Adam / Aydin / Cetin / Doymus (Hrsg.): Pop Kultur Diskurs. Zum Verhältnis von Gesellschaft, Kulturindustrie und Wissenschaft. Ventil Verlag: Mainz. 2010. S. 17 – 39.

Bonz, Jochen: Einleitung zu Sound Signatures. In: Bonz, Jochen (Hrsg.): Sound Signatures. Pop-Splitter. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 2001. S. 9 – 18.

Bonz, Jochen: Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen / anderen Subkultur. Kulturverlag Kadmos: Berlin. 2008.

Brackett, David: Interpreting Popular Music. University of California Press: Berkeley. 2000.

Broich, Ulrich / Pfister, Manfred: Vorwort. In: Broich/Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Niemeyer Verlag: Tübingen. 1985. S. IX – XII.

Brunner, Anja / Leitich, Lisa / Parzer, Michael: Einleitung. Anmerkungen zum Pluralismus in der gegenwärtigen Populärmusikforschung. In: Brunner / Leitich / Parzer (Hrsg.): pop:modulationen. Beiträge junger Forschung. Studienverlag: Innsbruck. Band 1. 2008. S. 9 – 22.

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart / Weimar. 1997.

Büscher-Ulbrich, Dennis: The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur. In: Grabienski / Huber / Thon (Hrsg.): Poetik der Oberfläche: die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre. Walter de Gruyter: Berlin. 2011. S. 165 – 184.

Büsser, Martin: Gimmie Dat Old Time Religion. Pop-Werte im Wandel. In: Kemper / Langhoff / Sonnenschein (Hrsg.): ‚alles so schön bunt hier‘. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Reclam Verlag: Stuttgart. 1999. S. 34 – 42.

Büsser, Martin: Popmusik. Europäische Verlagsanstalt: Hamburg. 2000.

Büsser, Martin: On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik. Europäische Verlagsanstalt: Hamburg. 2004.

Caduff, Corina / Fink Gebhard, Sabine / Keller, Florian / Schmidt, Steffen: Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. Wilhelm Fink Verlag: München. 2007.

Dax, Max: Kritik: Ja Panik. The Taste and the Money. <https://spex.de/the-taste-and-the-money/> (12.01.2019).

Dax, Max: ‚Es ist andersrum: Wir sind allein‘. <https://static.woz.ch/1115/andreas-spechtl-und-ja-panik/es-ist-andersrum-wir-sind-allein> (13.03.2019).

Degler, Frank / Paulokat, Ute: Neue Deutsche Popliteratur. Wilhelm Fink Verlag: Paderborn. 2008.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Rhizom. Merve Verlag Berlin: 1976.

Diederichsen, Diedrich: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 1999.

Diederichsen, Diedrich: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: Hartges / Lüdke / Schmidt (Hrsg.): Pop Technik Poesie. Die nächste Generation. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg. 1996. S. 36 – 45.

Dirk, Frank: ‚Literatur aus den reichen Ländern‘. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre. In: Grabienski / Huber / Thon (Hrsg.): Poetik der Oberfläche: die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre. Walter de Gruyter: Berlin. 2011. S. 27 – 52.

Dreier, Lisa: Die Funktion von Popmusikziten in der Gegenwartsliteratur der 90er -und 00er-Jahre. Eine interdisziplinäre Untersuchung. Dissertation. Universität Graz. 2015.

Eggmann, Sabine: Das ‚Populäre‘ aus diskursanalytischer Sicht. Möglichkeiten der Theoretisierung. In: Jacke / Ruchatz / Zierold (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkultargesellschaft. LIT Verlag: Berlin. 2011. S. 139 – 151.

Ernst, Thomas: Popliteratur. Europäische Verlagsanstalt: Hamburg. 2005.

Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. Transcript Verlag: Bielefeld. 2013.

Fahrer, Sigrid: Cut-Up. Eine literarische Medienguerilla. Königshausen & Neumann: Würzburg. 2009.

Fajen, Robert: Pop, Parodie und Profanierung. In: Niedlich, Florian (Hrsg.): Facetten der Popkultur. Über die ästhetische und politische Kraft des Populären. Transcript Verlag: Bielefeld. 2012. S. 131 – 146. Hier S.131.

Fiske, John: Understanding Popular Culture. Routledge: London. 1989.

Fiske, John: Lesearten des Populären. Cultural Studies Band 2. Löcker: Wien.

Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenzen, schließt den Graben! In: Goer / Greif / Jacke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. Reclam Verlag: Stuttgart. 2013. S. 79 – 102.

Flath, Beate: Sound und Popkultur. Zwischen Ökonomie und emotionaler (Massen-)Kommunikation. In: Flath, Beate (Hrsg.): Musik / Medien / Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven. Transcript Verlag: Bielefeld. 2013. S. 39 – 54.

Freitag, Jan: Fünf junge Bohemians. In: ZEIT Nr. 15/2011.
https://blog.zeit.de/tontraeger/2011/04/15/ja-panik_8525 (05.09.2018).

Friedrich, Hans-Edwin: ‚Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme...‘. Jürgen Ploogs Coca Cola-Hinterland als Cut-up-Text. In: Fauser, Markus / Schierbaum, Martin (Hrsg.): Unmittelbarkeit. Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur. Aisthesis Verlag: Bielefeld. 2016. S. 131 – 152.

Frith, Simon: Sound Effects. Youth, Leisure and Politics of Rock’n’Roll. Constable: London. 1983.

Frith, Simon: Zur Ästhetik der populären Musik. In: PopScriptum 1 (1992) – Begriffe und Konzepte. URL https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_frith.htm (23.11.2018).

Fritz, Martin: ‚Ist doch nur Pop.‘ Bestimmung des Verfahrens ‚Pop‘ bzw. ‚Popliteratur‘ mit einer exemplarischen Analyse von Thomas Meineckes ‚Tomboy‘. Diplomarbeit. Universität Innsbruck. Institut für Germanistik. 2008.

Fritz, Martin: „Es ist nicht egal“. Zur gesellschaftlichen Relevanz von Blumfelds Verbotene Früchte In: Brunner / Leitich / Parzer (Hrsg.): pop:modulationen. Beiträge junger Forschung. Studienverlag: Innsbruck. Band 1. 2008. S. 23 – 38.

Fuhr, Michael: Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung. Transcript Verlag: Bielefeld. 2007.

Gier, Albert: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Zuma, Peter (Hrsg.): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Wiss. Buchges.: Darmstadt: 1995. S. 61 – 92.

Gleba, Kerstin / Schumacher, Eckhard: Einleitung 1982. In: Gleba, Kerstin / Schumacher, Eckhard (Hrsg.): Pop seit 1964. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 2007. S. 91 – 96.

Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph: Poptheorie, Popkulturforschung und Literaturwissenschaft. In: Van Laak, Lothar / Malsch, Katja (Hrsg.): Literaturwissenschaft – interdisziplinär. Synchron Verlag: Heidelberg. 2010. S. 211 – 229.

Goer, Charis: Einleitung. Diedrich Diederichsen. Pop – deskriptiv, normativ, empathisch (1996). In: Goer / Greif / Jacke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. In: Reclam Verlag: Stuttgart. 2013. S. 182 – 184.

Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph: Einführung. In: Goer / Greif / Jacke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. Reclam Verlag: Stuttgart. 2013. S. 9 – 11. Hier S. 9.

Grasskamp, Walter: Einleitung: Pop ist eklig. In: Grasskamp, Walter (Hrsg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Fischer Taschenbuchverlag: Frankfurt am Main. 2004. S. 9 – 21.

Groß, Thomas: Pop Will Eat Itself. Retrotrends – Musik aus dem Zitat. In: Kemper / Langhoff / Sonnenschein (Hrsg.): ‚alles so schön bunt hier‘. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Reclam Verlag: Stuttgart. 1999. S. 275 – 285.

Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Carl Hanser Verlag: München. 1992.

Gurk, Christoph: Wem gehört die Popmusik? Die Kulturindustrie unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie. In: Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hrsg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin 1996. S. 20 – 40. Hier S. 22.

Hahn, Torsten / Werber, Niels: Das Populäre als Form. In: Soziale Systeme 10. 2004. Heft 2. S. 347 – 354.

Hecken, Thomas: Philosophie der Popkultur. In: Hecken, Thomas / Wrzesinski, Marcel: Philosophie und Popkultur. Posth Verlag: Bochum. 2010. S. 31 – 48.

Hecken / Kleiner / Menke: Popliteratur. Eine Einführung. Metzler Verlag: Stuttgart. 2015.

Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S.: Einleitung Handbuch Popkultur. In: Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Handbuch Popkultur. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart. 2017. S. 1 – 15.

Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955 - 2009. Transcript Verlag: Bielefeld. 2009.

Hecken, Thomas: Die verspätete Wende in der Kultur der 1990er Jahre. In: Grabienski / Huber / Thon (Hrsg.): Poetik der Oberfläche: die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre. Walter de Gruyter: Berlin. 2011. S. 13 – 26.

Hecken, Thomas: Pop-Literatur um 1968. In: Arnold, Heinz Ludwig / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Text + Kritik Sonderband. Pop-Literatur. Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag: München. 2003. S. 41 – 54.

Heidingsfelder, Markus: Sub-Pop – oder: Von unten herab.
http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/heidingsfelder_pop.pdf
(26.11.2018).

Helmstetter, Rudolf: Der Geschmack der Gesellschaft. Die Massenmedien als Apriori des Populären. In: Huck, Christian / Zorn, Carsten: Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. 2007. S. 44 – 72.

Hepp, Andreas: Deterritoriale Vergemeinschaftungsnetzwerke: Jugendkulturforschung und Globalisierung der Medienkommunikation. In: Jacke / Kimminich / Schmidt (Hrsg.): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. S. 124 – 147.

Hinz, Ralf: Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus. In: Arnold, Heinz Ludwig / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Pop-Literatur. S. 297 – 310.

Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Band 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur. Narr Francke Attempto Verlag: Tübingen. 2006.

Holert, Tom / Terkessidis, Mark: Einführung in den Mainstream der Minderheiten. In: Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hrsg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Edition ID-Archiv: Berlin. 1996. S. 5 – 19.

Höller, Christian: Widerstandsrituale und Pop-Plateaus. Birmingham School, Deleuze / Guattari und Popkultur heute. In: Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hrsg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Edition ID-Archiv: Berlin. 1996. S. 55 – 71.

Höller, Christian: Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur. In: Höller, Christian (Hrsg.): Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur. Turia + Kant: Wien. 2001. S. 11-28. Hier S. 11.

Höller, Christian: Leben in, mit und durch Pop: Entgrenzung, Überdruß, Refokussierung. In: Bonz, Jochen (Hrsg.): Popkulturtheorie. Ventil Verlag: Mainz. 2002. S. 77 – 93.

Honold, Alexander: Der singende Text. Klanglichkeit als literarische Performanzqualität. In: Schmidt, Wolf Gerhard / Valk, Thorsten (Hrsg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Walter de Gruyter: Berlin. 2009. S. 187 – 208.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main. 2017. S.145.

Hossbach, Martin: Ja, Panik, hin, hin in Berlin. <https://spex.de/ja-panik-andreas-spechtlin-e-mail-interview/> (22.02.2019).

Huck, Christian / Zorn, Carsten: Das Populäre der Gesellschaft. Zur Einleitung. S. 7 - 42. In: Huck / Zorn (Hrsg.): Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. 2007.

Huck, Christian: Was ist Populärliteratur? Oder doch eher, wann ist Populärliteratur? In: Lüdeke, Roger (Hrsg.): Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen. Transcript Verlag: Bielefeld. 2011. S. 43 – 66.

Ihle, Christian: Ja, Panik – Interview. Teil 1.: http://blogs.taz.de/popblog/2011/10/20/interview_mit_ja_panik_1_wenn_ich_zu_stefan_raab_gehe_und_ihm_dort_auf_seine_bloede_ledercouch_scheisse_ist_das_vielleicht_subversiv_aber_wir_werden_trotzdem_mehr_platten_verkaufen/ (18.05.2018).

Ihle, Christian: Ja, Panik – Interview. Teil 2.: https://blogs.taz.de/popblog/2011/10/25/ja_panik_-_interview_2_aber_ich_will_gar_nicht_dass_das_system_gerettet_wird_ich_will_ja_dass_alles_untergeht/ (18.05.2018).

Jacke, Christoph: Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe. Transcript Verlag: Bielefeld. 2004.

Jacke, Christoph: Popmusik als Seismograph. Über den Nutzen wissenschaftlicher Beobachtung von Pop. In: Jacke, Christoph / Kimminich, Eva / Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Transcript Verlag: Bielefeld. 2006. S. 114 – 123.

Jacke, Christoph: Einführung in Populäre Musik und Medien. LIT Verlag: Berlin. 2009.

Jacke, Christoph: Einleitung zu John Fiske. Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: Goer / Greif / Jacke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Pop. Reclam Verlag: Stuttgart. 2013. S. 166 – 167. Hier

Jacke / Ruchatz / Zierold: Einleitung – Pop, Populäres, Theorien. In: Jacke / Ruchatz / Zierold (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft. LIT Verlag: Berlin. 2011. S. 7 – 16.

Jauk, Werner: pop / musik + medien / kunst. Der musikalisierte Alltag der digital culture. Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft: Osnabrück. 2001

Jürgensen, Christoph: Gilt es doch nach wie vor, eine Welt zu zerstören: Ja, Panik und ihr poplyrischer ‚Staatsakt‘. In: Neuhaus, Stefan / Nover, Immanuel (Hrsg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. De Gruyter Verlag: Berlin. 2019. S. 217 – 238.

Jürgensen, Christoph: Von PopKunst zu KunstPop. Strategien der populären Selbstverkunstung am Beispiel von Tocotronics Konzeptalbum Kapitulation. In: KulturPoetik: Zeitschrift für Kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft / Journal of Cultural Poetics. Vol. 16 (1). S. 64 – 88.

Kammler, Clemens: Deutschsprachige Literatur seit 1989/90. Ein Rückblick. In: Kammler, Clemens / Pflugmacher, Torsten (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren: Heidelberg. 2004. S. 13 – 36.

Kaulen, Heinrich: Popliteratur als Generationsphänomen. Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der Popliteratur der 1990er Jahre. In: Geier, Andrea / Süselbeck, Jan (Hrsg.): Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationsfragen in der Literatur seit 1990. Wallstein Verlag: Göttingen. 2009. S. 137 – 157.

Kemper, Peter: Jugend und Offizialkultur nach 1945. In: Kemper / Langhoff / Sonnenschein (Hrsg.): ‚alles so schön bunt hier‘. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Reclam Verlag: Stuttgart. 1999. S. 11 – 20.

Kimminich, Eva: Kultur(Schutt)Recycling: Von Kids und Barbaren, Jesuslatschen und Dreadlocks. Jugend im Spannungsfeld von Konzepten und Kulturprogrammen. In: Jacke / Kimminich / Schmidt (Hrsg.): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. S. 34 – 69.

Kleiner, Marcus S.: Pop-Theorie. Ein deutscher Sonderweg. In: Jacke / Ruchatz / Zierold (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkultargesellschaft. LIT Verlag: Berlin. 2011. S. 45 – 63.

Kleiner, Marcus S.: Pop fights Pop. Leben und Theorie im Widerstreit. <https://www.medienkulturanalyse.de/wp/wp-content/uploads/2013/06/Kleiner-Pop-fight-Pop-2008.pdf> (8.2.2019).

Köck, Samir: Ja, Panik. ‚Nüchternheit steht uns besser‘. https://diepresse.com/home/kultur/popco/1550582/Ja-Panik_Nuechternheit-steht-uns-besser (14.08.2018).

Liebsch, Dimitri: Probleme (mit) der Populärkultur. In: Hecken, Thomas / Wrzesinski, Marcel (Hrsg.): Philosophie und Popkultur. Posth Verlag: Bochum. 2010. S. 203 – 220.

- Magaard, Marius: Andres Spechtl – „Thinking about Tomorrow“:
<https://www.byte.fm/blog/rezensionen/andreas-spechtl-thinking-about-tomorrow-and-how-to-build-it-rezension-2-74247/> (13.03.2019).
- Marek, Christoph: Pop / Schlager. Eine Analyse der Entstehungsprozesse populärer Musik im US-amerikanischen und deutschsprachigem Raum. LIT Verlag: Berlin. 2006.
- Mehrfort, Sandra: Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre. Info Verlag: Karlsruhe. 2008.
- Melzer, Friedrich: „Grundsätzlich ist immer alles möglich“.
<https://futura2wei.org/article/997> (02.08.2018).
- Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines intermedialen Forschungsgebietes. Schmidt Verlag: Berlin. 1998. S. 31 – 40.
- Müller, Ulrich: Literatur und Musik: Vertonungen von Literatur. In: Zima, Peter (Hrsg.): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Wiss. Buchgesellschaft: Darmstadt. 1995. S. 31 – 60.
- Neumeister, Andreas: Pop als Wille und Vorstellung. In: Bonz, Jochen (Hrsg.): Sound Signatures: Pop-Splitter. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 2001. S. 19 – 26.
- Overbeck, Jochen: Ja, Panik. Der unsichtbare Aufstand.
<https://www.tagesspiegel.de/kultur/ja-panik-der-unsichtbare-aufstand/4069082.html>
 (14.08.2018).
- Oswald, Georg M.: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. In: Freund, Wieland / Freund, Winfried (Hrsg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. Wilhelm Fink Verlag: München. 2001. S. 29 – 43.
- Parr, Rolf: Literatur als literarisches (Medien-) Leben. Biografisches Erzählen in der neuen deutschen ‚Pop‘-Literatur. In: Kammler, Clemens / Pflugmacher, Torsten (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Synchron Verlag: Heidelberg. 2004. S. 183 – 200.
- Philippi, Anne / Schmidt, Rainer: „Wir tragen Größe 46.“
https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml (8.2.2019).
- Pilz, Michael: Sing zum Abschied leise Pop-Songs.
<https://www.welt.de/kultur/article957907/Sing-zum-Abschied-leise-Pop-Songs.html>
 (7.2.2018, 19:40 Uhr).
- Pompe, Anja: Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip. Böhlau Verlag: Köln. 2009.
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. A. Francke Verlag: Tübingen. 2002.
- Riha, Karl: Ein patagonischer Analytiker. In: Bisinger, Gerald (Hrsg.): Über H.C. Artmann. Frankfurt am Main. 1972.

Rösing, Helmut: 9/11: Wie politisch kann Musik sein? In: Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hrsg.): 9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001. Transcript Verlag: Bielefeld. 2015. S. 155 – 168.

Rösing, Helmut: Forensische Popmusik-Analyse. In: Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hrsg.): Black Box Pop. Transcript Verlag: Bielefeld. 2012. S. 257 – 278.

Schachinger, Christian: Ja, Panik: „Mehr Schwarz geht nicht“.
<https://derstandard.at/1389857978117/Mehr-Schwarz-geht-nicht> (13.03.2019).

Schäfer, Benjamin: Popkritik und Popkanon. Möglichkeiten und Probleme der Erforschung von Musikjournalismus als kanonbildender Instanz in der Populärkultur. In: Jacke / Ruchatz / Zierold (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft. LIT Verlag: Berlin. 2011. S. 165 – 184.

Schäfer, Jörgen: Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre. M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung: Stuttgart. 1998.

Schäfer, Jörgen: Die ‚Neuheit punktuellen Ja-Sagens‘ – Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Rolf Dieter Brinkmanns Essays. In: Schulz, Gudrun / Kagel, Martin (Hrsg.): Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Eiswasser Verlag: Vechta. 2001. S. 225 – 240.

Schäfer, Jörgen: ‚Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit‘. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Arnold, Heinz Ludwig / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Text + Kritik Sonderband. Pop-Literatur. Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag: München. 2003. S. 7 – 25.

Schmitt, Stephanie: Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik. Transcript Verlag: Bielefeld. 2012.

Schmitz-Emans, Monika: Zu Poesie und Poetik der Partitur. In: Schmidt, Wolf Gerhard / Valk, Thorsten (Hrsg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Walter de Gruyter: Berlin. 2009. S. 265 – 294.

Schulte, Florian: Donaufestival 2010: Müll, Tierkostüme und ‚stumme Musiker‘.
https://diepresse.com/home/kultur/popco/Festivals/festivalnews/561740/Donaufestival-2010_Muell-Tierkostueme-und-stumme-Musiker?_vl_backlink=/home/kultur/popco/Festivals/festivalnews/561807/index.do&direc=561807#slide-561740-1 (18.03.2019).

Schumacher, Eckhard: ‚Re-make / Re-model‘ – Zitat und Performativität im Pop-Diskurs. In: Gutenberg, Anna / Poole, Ralph J.: Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen. Erich Schmidt Verlag: Berlin. 2001. S. 271 – 291.

Schumacher, Eckhard: ‚In Case of Misunderstanding, read on!‘ Pop, Literatur, Übersetzung. In: Bonz, Jochen (Hrsg.): Popkulturtheorie. Ventil Verlag: Mainz. 2002. S. 25 – 44.

Schumacher, Eckhard: ‚Das Populäre. Was heißt denn das?‘ Rainald Goetz ‚Abfall für alle‘. In: Arnold, Heinz Ludwig / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Text + Kritik Sonderband. Pop-Literatur. Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag: München. 2003. S. 158 – 171.

Schütte, Uwe: Literatur von Unbefugten. In: VOLLTEXT 4/2016.
<https://volltext.net/texte/literatur-von-unbefugten/> (17.04.2018).

Seiler, Sascha: ‚Das einfach wahre Abschreiben der Welt‘. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen. 2006.

Seiler, Sascha: Pop-Lyrik als Ort der Medienreflexion. In: Poppe, Sandra / Seiler, Sascha (Hrsg.): Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Erich Schmidt Verlag: Berlin. 2008. S. 155 – 170.

Siemes, Isabelle: Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Generation, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre-Show empfindet. In: Kammler, Clemens / Pflugmacher, Torsten (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren: Heidelberg. 2004. S. 173 – 182.

Spechtl, Andreas: Kunstsprache Teil 6. In: Spex. Ausgabe 315. Juli/August 2008. S. 53 – 55.

Stäheli, Urs: Das Populäre als Unterscheidung – eine theoretische Skizze. In: Blaseio / Pompe / Ruchatz (Hrsg.): Popularisierung und Popularität. Dumont Verlag: Köln. 2005. S. 146 – 167.

Steinfeld, Thomas: Riff. Tonspuren des Lebens. DuMont Buchverlag: Köln. 2000.

Storey, John: Cultural Theory and Popular Culture. Pearson Education Limited: Edinburgh. 2006.

Stöger, Gerhard: Nach Einbruch der Dunkelheit.
https://www.falter.at/archiv/FALTER_201507228A695A624F/nach-einbruch-der-dunkelheit (13. März 2019).

Streich, Juliane / Wahlster, Barbara: Die Lyrik in den Lyrics. Literarische Inspirationen deutscher Popmusik. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/manuskript-die-lyrik-in-den-lyrics-pdf.media.9bf50f16a110fa7e40be163962228b3e.pdf> (03.09.2018).

Sundermeier, Jörg: Bürgerliche Provokateure. Über die Popliteratur der Gegenwart und was von ihr zu halten ist. In: Geier, Andrea / Süselbeck, Jan (Hrsg.): Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990. Wallstein Verlag: Göttingen. 2009. S. 177 – 188.

Tillmann, Markus: Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Transcript Verlag: Bielefeld. 2013.

Ullmaier, Johannes: Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms. In: Arnold, Heinz Ludwig / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Text + Kritik Sonderband. Pop-Literatur. Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag: München. 2003. S. 133 – 148.

Ullmaier, Johannes: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Ventil Verlag: Main. 2001.

Ullmaier, Johannes: Paratexte im Pop. In: testcard. Beiträge zur Popgeschichte. #7: Pop und Literatur. S. 54 – 93.

Uschmann, Oliver: Vom Umgang mit den Dingen in der jüngsten deutschen Literatur. In: sinn-haft 17. Wien: 2004. S. 43 – 48.

Walter, Harry: She said yes. I said Pop. Ein Vortrag mit Lichtbildern. In: Grasskamp, Walter (Hrsg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Fischer Taschenbuchverlag: Frankfurt am Main. 2004. S. 43 – 61.

Walter, Klaus: The Kids Are Not Alright. In: Kemper / Langhoff / Sonnenschein (Hrsg.): 'alles so schön bunt hier'. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Reclam Verlag: Stuttgart. 1999. S. 197 – 208. Hier S. 207.

Walter, Klaus: Smells Like Teen Spirit. Grunge, Bewegung aus Seattle. In: Kemper, Peter (Hrsg.): 'alles so schön bunt hier'. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Reclam Verlag: Stuttgart. 1999. S. 286 – 296.

Walter, Klaus: Kritik: Ja, Panik DMD KIU LIDT. <https://spex.de/ja-panik-dmd-kiu-lidt/> (04.07.2018).

Wicke, Peter: 'Populäre Musik' als theoretisches Konzept. PopScriptum 1/92. S. 6 – 42.

Wicke, Peter: Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs. In: Grasskamp, Walter (Hrsg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Fischer Taschenbuchverlag: Frankfurt am Main. S. 115 – 139.

Winkels, Hubert: Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995 – 2005. Kiepenheuer & Witsch: Köln. 2005.

Wyss, Beat: Pop zwischen Regionalismus und Globalität. In: Grasskamp, Walter (Hrsg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Fischer Taschenbuchverlag: Frankfurt am Main. 2004. S. 21 – 41.

9.3. Musikalben

Bob Dylan: The Cutting Edge 1965 – 1966. Columbia: 2015.

Ja, Panik: Ja, Panik. Teenstag Label. 2006.

Ja, Panik: The Taste And The Money. Schönwetter Schallplatten: 2008.

Ja, Panik: The Angst And The Money. Staatsakt: 2009.

Ja, Panik: DMD KIU LIDT. Staatsakt: 2011.

Ja, Panik: Libertatia. Staatsakt: 2014.

Ja, Panik: Futur II. Staatsakt: 2016.

9.4. Videomaterial

Ja, Panik: Alles hin, hin, hin: https://www.youtube.com/watch?v=C3c_j0dSjKA
(17.02.2019).

Abstrakt

2011 veröffentlichte die österreichische Musikgruppe Ja, Panik das Werk *DMD KIU LIDT (Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit)* nicht nur als Song auf ihrem vierten Longplayer, sondern auch als Manifest betitelt in Buchform.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Frage zu beantworten, ob das Werk des Kollektivs als Gesamtkunstwerk in der Tradition von Popliteratur zu sehen ist.

Um dies zu beantworten, erfolgt im ersten Teil eine Vorstellung der wichtigsten theoretischen Pop-Konzepte sowie eine Begriffs- und Definitionsgeschichte von Pop per se. Um ein interdisziplinäres Verständnis garantieren zu können, wird zusätzlich ein Überblick über Pop-Art, Popmusik, Poptheorie sowie Musikjournalismus gegeben, bevor der Fokus auf die Popliteratur gelenkt wird. Ergänzend dazu werden anhand der Definitionen von Johannes Ullmaier, Heinrich Kaulen und Diedrich Diederichsen Merkmalkriterien erstellt, die im Analyseteil auf das Werk von Ja, Panik angewendet werden. Zusätzlich wird vor allem im Vergleich mit Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann versucht, das Oeuvre der Gruppe in die literarische Pop-Tradition einzugliedern.

Zusätzlich erfolgen im letzten Teil eine genaue Textinterpretation sowie Analyse ihrer Poetik, um aufzuzeigen, dass die Einordnung der Gruppe in die Tradition der deutschsprachigen Popliteratur als gegeben angesehen werden kann. Zusätzlich wird festgehalten, dass durch ihre Kunstsprache, Intermedialität, Intertextualität sowie Motivik von einer Weiterentwicklung von Popliteratur gesprochen werden kann – allerdings erweitert um performative Elemente. Somit kommt die Autorin dieser Arbeit zu dem Ergebnis, dass *DMD KIU LIDT* ein popliterarisches Manifest ist, das sich in der Tradition von Autoren wie William S. Burroughs und Rolf Dieter Brinkmann sieht, sich allerdings durch seinen intermedialen Zugang als Pop-Gesamtkunstwerk definieren lässt.