

Marcus S. Kleiner

Zur Poetik der Pop-Literatur (Teil 3: Schreibweisen der Gegenwart)

Literatur ist nicht mit sich selbst identisch, verweist in ihren unterschiedlichen Formen (Roman, Gedicht, Drama, Erzählung etc.) über sich und ihre Medialität hinaus. Verwiesen wird (ästhetisch und inhaltlich) auf ein populärmedienkulturelles Außen, z.B. Musik, Kunst, Film, Fernsehen, Comics, Presse oder Werbung, sowie auf eine medialisierte Wirklichkeit bzw. Gegenwart und ihre spezifischen (Medien-)Kulturtechniken.

Durch dieses Außen erhält die Literatur eine *erweiterte* mediale Form und offene literarische Identität, die nicht durch einen *engen* hochkulturellen Literaturbegriff, mit Fokus auf einen literaturhistorischen Kanon, erfasst werden kann und die auf der Suche nach einer formalen Entsprechung zur Populären Kultur, Popkultur und/oder Populären Medienkultur ist.

Der literarische Kanon ist auf langfristige Tradierung angelegt und unterteilt Literatur mit normativen Kriterien wie *maßgeblich*, *musterhaft*, *bedeutend*, *repräsentativ*, in *legitim* und *nicht legitim* oder *hochkulturell*, *trivial* und *kitschig*. Über die Aufnahme in einen literarischen Kanon, der letztlich stets *offen*, gleichwohl aber nicht unbegrenzt aufnahmefähig für neue Texte ist, entscheiden drei Kriterien: „Exzeptionalität des Werkes“, „Repräsentanz epochaler, gattungsmäßiger, sozialer und anderer Art“ und „aktive Bezugnahme auf das Werk in der jeweiligen Gegenwartskultur“ (Auerochs 2007: 372f.).

Die (intermediale/-textuelle) *erweiternde Verweisung* und *Öffnung* des Literaturbegriffs führt zu einem literarischen *Sub-* bzw. *Gegenkanon*. Er ist für die spezifische Form von Literatur wesentlich, die als Pop-Literatur¹

¹ Für die Zuordnung von Literatur und Autoren zum Pop-Feld schließe ich mich den beiden allgemeinen Selektionskriterien an, die Gleba/Schumacher (2007: 36) ihrer Anthologie „Pop seit 1964“, die Pop-Literatur seit 1964 dokumentiert und kommentiert, zugrunde legen: „Erstes Kriterium war: Es muss Pop genannt worden sein. Wir erfinden nicht, was Pop ist [...]“.

bezeichnet wird und an deren Entstehen Rolf Dieter Brinkmann in Deutschland in den späten 1960er Jahren wesentlich mitbeteiligt war (vgl. Schäfer 1998, 2008), u.a. durch die Kanonisierung von Gegenkultur in bis heute wegweisenden Anthologien (vgl. Brinkmann 1969; Brinkmann/Rygulla 1969). Als Gründungsdokumente der deutschen Pop-Literatur gelten die drei im Jahr 1968 erschienenen Romane „Keiner weiß mehr“ von Rolf Dieter Brinkmann, Hubert Fichtes „Die Palette“ und „Die Insel“ von Peter O. Chotjewitz.²

Mit diesem Literaturverständnis wird die tradierte Wertdichotomie zwischen Literatur und Medien zurückgewiesen, denn die Medien erscheinen nicht mehr als „das Andere des (literarischen) Kanons“, als ein „Bereich, in dem sich die Diffusion des Ephemereren und Unzurechnungsfähigen ereignet“ (Stanitzek 2001: 54f.).

Der *erweiternde Verweischarakter* von (Pop-)Literatur markiert eine produktionsästhetische Kontinuität im Feld der Pop-Literatur, denn auch in den aktuellen literarischen Texten und Interviews mit sog. Pop-Literaten wird der *Verweischarakter* als wesentlich für Pop und Pop-Literatur herausgestellt: So betont der Literat, Musiker und DJ Thomas Meinecke (in Gleba/Schumacher 2007: 367) etwa 30 Jahre nach der einleitend zitierten Äußerung von Brinkmann, dass Pop eine „Verweishölle“ sei und belegt diese Feststellung in seiner Literatur (seit Ende der 1980er Jahre), seinen Lesungen, seiner Musik (*F.S.K. – Freiwillige Selbstkontrolle*, gegründet 1980), seinen Hörspielen und seinem DJing. Das „popkulturelle Quintett“ um Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre legt in ihrer Gesprächsdokumentation „Tristesse Royal“ (Bessing 2009), aus dem Jahr 1999, ein Patchwork an *Verweisen* und Thesen vor, das ohne jegliche Form von Argumentation auskommt, sondern ihre Überzeugungskraft allein aus dem *Schönklingen*, also dem Sound, ihres *Verweisarrangements* gewinnen möchte. Angetreten waren sie, um ein „Sittenbild“ ihrer Generation zu modellieren (ebd.: 11).

Dieses Verständnis von (Pop-)Literatur als *Verweisbehandlung*³ gründet, so zumindest in der Rekonstruktion von Literatur, die für die, etwa von der

Zweites Kriterium: Es gibt bestimmte Schreibverfahren, bestimmte Schreibweisen, die durchgehend unter Pop laufen oder auch von Autoren selbst so beschrieben werden.“

² Meine Auseinandersetzung mit der Pop-Literatur beansprucht keine Vollständigkeit, v.a. nicht im Hinblick der Thematisierung *aller* Sparten von Pop-Literatur, sondern beitreibt *symptomale Lektüre*. Ich verwende den Begriff *symptomale Lektüre* nicht Bezug nehmend auf Althusser (vgl. u.a. 1972, 1973).

³ Unter einem *Verweis* verstehe ich allgemein einen Hinweis oder eine Anspielung; vom *Verweischarakter* eines Textes spreche ich, wenn es eine Vielzahl von *Verweisen* in einem Text gibt bzw. das *Verweisen* eine Grundtechnik der Textproduktion ist; Texte, die einen umfassenden *Verweischarakter* besitzen, fasse ich als *Verweisarchive* auf, weil sie das in den

Literaturkritik, der Literaturwissenschaft oder den Verlagen als Pop-Literaten bezeichneten Autoren und zugleich für die Pop-Literatur-Geschichtsschreibung wesentlich ist, in der US-amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur/-kultur der 1950er und 1960er Jahre.⁴

Pop-Literatur wurde in Deutschland durch den Verweischarakter von Anthologien hierzu, wie z.B. *Acid, Silver Screen, Underground Poems/Untergrundgedichte* oder *Fuck You*⁵, eingeführt und durch die Rezeption der US-amerikanischen Szene letztlich *angestoßen* – in Verbindung mit einer entsprechenden populären Mediensozialisation der Autoren.⁶ Anthologien bleiben im Kontext der Pop-Literatur von den 1960ern bis zur Gegenwart beliebte Publikationsformen, die einerseits, in Nähe zur Musik, als eine Art *Best-of-Compilation* fungieren, andererseits den Eindruck erwecken sollen, dass die in den Anthologien versammelten Texte für eine (mehr oder weniger homogene) Szene, wenn nicht gleich für eine Generation repräsentativ bzw. kanonisch sind.⁷

Verweisen angedeutete Wissen speichern; eine *Verweisbehandlung* ist das Verwenden von *Verweisen* als literarisches Stilmittel einerseits und das Überprüfen, Nachschlagen, Aneignen von *Verweisen* auf Seiten der Rezipienten andererseits. Der letzte Aspekt deutet an, wie ich in diesem Kapitel zeigen werde, dass in der Auseinandersetzung mit der Pop-Literatur produktions- und rezeptionsästhetische Perspektiven nicht voneinander getrennt werden können. Meinecke (2000: 23) markiert diesen Aspekt in einer selbstreflexiven Einschätzung zu seinem Schreiben deutlich: „In diversen Abwehrbewegungen gegenüber herrschenden schriftstellerischen Konzepten habe ich gelernt, meine Texte nicht als Autor, sondern gleichsam als Leser zu schreiben. Den Prozess meines Lesens schriftlich wiederzugeben.“

⁴ Vgl. u.a. Winkels (1999); Ernst (2001); Ullmaier (2001); Baßler (2002, 2003); Jung (2002); Arnold/Schäfer (2003); Frank (2003a); Hoffmann (2006: 327-376); Stahl (2007); Degler/Paulokat (2008).

⁵ Vgl. hierzu v.a. die ersten in Deutschland erschienenen Anthologien von Corso/Höllner (1961); Paetel (1962); Rygulla (1967); Brinkmann/Rygulla (1969); Brinkmann (1969). Unter *Beat-Generation* versteht man eine „Gruppe junger am. Schriftsteller in den 1950er Jahren, die durch eine apolitisch-anarchistische, nonkonformistisch-eskapistische und bohémehafte Lebensform gegen die kulturellen und moralischen Normen ihrer Zeit sowie den die Gesellschaft prägenden Utilitarismus rebellierte. – Inspiriert vom Zen-Buddhismus sowie die jüdische und christliche Mystik, inszeniert die B. die Bewusstwerdung und hedonistische Entfaltung des Selbst. Die Musik des Jazz, exzessiver Drogen- und Alkoholkonsum sowie freie Sexualität indizieren nicht nur politische Verweigerung und gesellschaftliche Revolte, sondern auch die Mittel der Bewusstseinerweiterung, der Grenzerfahrung des Individuums und des intensivierten Daseinsgefühls“ (Singh 2007: 73f.). Autoren der *Beat-Generation* waren Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Neal Cassady, Ed Sanders, Michael McClure, Frank O’Hara, Donald Barthelme u.v.m. (vgl. dazu u.a. Myrsiades 2002).

⁶ Auf die Bedeutung von Verlagen, wie *März* oder *Kiepenbeuer & Witsch*, und Verlegern, wie Jörg Schröder, kann hier nicht explizit eingegangen werden (vgl. u.a. Schäfer 1998; Ullmaier 2001; Stahl 2007).

⁷ Vgl. neben den zuvor bereits erwähnten u.a. für die 1960er Weissner (1969); Tsakiridis (1969); für die 1970er u.a. Matthaei (2004); John (1971); Wintjes/Göhre/Degener (1971); für die 1980er u.a. Ploog/Hartmann (1980); Müller (1982); Glaser (1984); für die 1990er Link (1997); Kracht (1999); für die 2000er Eckert/Finke (2000); Tuschick (2000); Frank (2003a); Gleba/Schumacher (2007). Vgl. zur Kritik am Verständnis von Popkultur als Massenkultur u.a. Schäfer (2003: 12ff.)

In der deutschen (Pop-)Literatur-Geschichtsschreibung werden, ausgehend von dieser *Urszene*, relativ homogen Entwicklungslinien und Autorennamen der deutschen Pop-Literatur nachgezeichnet bzw. dieser zugewiesen. Zwei aktuelle Formen von Pop-Literatur, die ebenfalls ihre Wurzeln in den 1950er und 1960er Jahren (*Beat* und/oder Brinkmann) haben, sind *Social Beat* und die sogenannte *Neue Deutsche Popliteratur*, die als *Dekadenz-Pop*⁸ bezeichnet werden könnte, und zu der Autoren wie etwa Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Alexa Hennig von Lange oder Benjamin Lebert gerechnet werden (vgl. Degler/Paulokat 2008).⁹

Seit Ende der 1980er Jahre gibt es in Deutschland Bemühungen um eine Erneuerung einer genuinen *Underground*-Literatur, die eine gewisse Nähe zur (amerikanischen und deutschen) *Beat-Literatur* der 1950er und 1960er Jahre besitzt und für die der Begriff *Social Beat* geprägt wurde.¹⁰ Schönauer/Kerenski (1998: o.S.) beschreiben *Social Beat* als subkulturell, realistisch, gegenwartsbezogen, subjektiv, wild und subversiv: „Der neue Beat ist eine literarische / künstlerische Ausdrucksweise an der Peripherie des Kulturbetriebs. Er schießt auf utopische Entwürfe, schöngestiges Geschwätz und tote Worte im leeren Raum. Was zählt, ist die Wirklichkeit, das Hier und Jetzt, die Verbindung kultureller, politischer & gesellschaftlicher Fragen. [...] Seine Jünger [...] sind niemals objektiv, immer parteiisch [...], sie schreien wild und wüst gegen das Überkommene [...], ihre Schreibweise ist der Sauerstoff eines neuen ästhetischen Klimas. [...] Der neue Beat ist eine Reise in wunderliche Räume, ein Trip in die Tiefe unserer Wahrnehmungsfelder, ein Ritt auf E.“¹¹

Auch für die *Social Beat*-Szene sind Anthologie zentrale Publikationsorgane. In diesem Kontext gibt es ebenso *Verweise* auf literarische Vorgänger der 1960er Jahre, wie etwa im Fall von „Kaltland

⁸ Mit diesem Begriff spiele ich auf die Wiederkehr der Leitthemen Mode, Schönheit, Sexualität, Drogen, Stil, Individualität und das lustvolle Leiden am Leben, der Welt und/oder der Kultur an. Diese Themen werden u.a. affektiert, blasiert, überheblich-distanziert, interessenlos, zynisch, ironisch oder jugendlich naiv dargestellt. Insofern kann die *Neue Deutsche Popliteratur* auch als eine indirekte *Aktualisierung* der *Fin de Siècle*-Dichtung aufgefasst werden.

⁹ Zwei diesen Schreibweisen entgegengesetzte Formen von Pop-Literatur finden sich im akademisch-intellektualistischen *Diskurs-Pop* von Thomas Meinecke und im intellektualistischen *Ästhetik-Pop* von Rainald Goetz. Als *Ausgangspunkte* können hier einerseits der Text „Subito“ aus dem Jahr 1983 von Rainald Goetz (1986) und das Zeitschriften-Projekt „Mode und Verzweigung“ (1979-1986) von Thomas Meinecke (vgl. u.a. 1998) angesehen werden.

¹⁰ Vgl. u.a. die Anthologie von Hübsch (1995); Schönauer/Kerenski (1998); Kerenski/Stefanescu (1998, 1999); vgl. zu *Social Beat* etwa Ullmaier (2001: 130-160); Ernst (2001: 80-83); Stahl (2003); Hoffmann (2006: 333-345). Kreiert wurde dieser Begriff anlässlich des ersten *Social Beat-Festivals*, das vom 5.-8. August 1993 in Berlin-Prenzlauerberg, im *Schokoladen*, stattfand und von André Dahlmeyer und Thomas Nöske veranstaltet wurde.

¹¹ Vgl. zur Pop-Literatur als Ausdruck einer Gegenkultur Hoffmann (2006: 329ff.).

Beat“ (Kerenski/Stefanescu 1999), das sich inhaltlich und formal an „Acid. Neue amerikanische Szene“ (Brinkmann/Rygulla 1969) orientiert, um die aktuelle *Social Beat*-Szene zu dokumentieren. Das Vorwort wurde von Peter O. Chotjewitz verfasst, der bereits „Acid“ seinerzeit in der *FAZ* besprochen hatte und ein wichtiger deutscher *Cut-up*-Autor ist.¹²

Anfang bzw. Mitte der 1990er Jahre kommen in Deutschland durch *Spoken Word Poetry* und *Poetry Slams*¹³ noch weitere Formen der Live-Literatur, also Literatur für und auf der Bühne, hinzu, die eine direkte Nähe zur (amerikanischen und deutschen) *Beat- und Undergroundliteratur/-kultur* der 1950er und 1960er Jahre sowie zum *Social Beat* besitzen bzw. in denen *Social Beat* stattfand.¹⁴ Bei *Poetry Slams* handelt es sich um moderne Autoren-Wettlesungen in Bars, Kneipen, Cafés usw. vor Publikum, bei denen zumeist Gedichte und kürzere Prosatexte vorgetragen werden. Eine – zumeist spontan gewählte – Jury oder das Publikum geben Punkte und küren schließlich einen Sieger. Bei *Poetry Slams* stehen zumeist die Performance und die Stimmung des Publikums im Vordergrund, weniger die Textqualität oder ästhetische Fragestellungen.¹⁵

Entscheidend für das Entstehen dieser Art von Live-Literatur ist eine Veränderung im Rezeptionsmodus von Pop-Literatur: „Dadurch, dass aus Lesern verstärkt Hörer geworden sind, hat sich auch Literatur gewandelt, insbesondere jene, die öffentlich vorgetragen wird. Sie ist häufig eher bühnen- als buchtauglich, bis hin zu Varianten, die mehr mit Comedy als Literatur zu tun haben“ (Stahl 2007: 59). Eine wesentliche Pop-Qualität ist hier die Performativität des Liveerlebnisses. Eine traditionelle Autoren-Lesung lebt allein von der Performativität des Textes und der *Aura* des Autors¹⁶; eine Pop-Lesung ist zumeist ein multimedialer Event, in der die *catchyness* der Inszenierung dominiert; vom Autor Entertainer-Qualitäten erwartet werden und die ihre eigene Medialität oder ihre mediale Verwertung von Anfang an adressiert, d.h. ihre potentielle CD- oder Filmwerdung – dieser Aspekt spielt beim *Poetry*

¹² Diese Kontinuität und Verbindung lässt sich auch mit Blick auf die Gründung der „Gruppe 60/90“ belegen, „die sich zum Ziel setzte, Vertreter der älteren Beat-Literatur (wie Hadayatullah Hübsch, Jürgen Ploog und Carl Weissner) mit jüngeren Mitstreitern zusammenzubringen“ (vgl. Hoffmann 2006: 338).

¹³ Vgl. u.a. die Anthologien von Neumeister/Hartges (1996); Link (1997).

¹⁴ Vgl. Ullmaier (2001); Stahl (2007); Hoffmann (2006: 338ff.). Diese Formen von Pop-Literatur werden mitunter auch plakativ als „AußerLiterarische Opposition“ (Schönauer 1997) bezeichnet.

¹⁵ Der erste deutsche *Poetry Slam* fand am 10.12.1993 in Köln im *Rhenania* statt: „Die Erste Deutsche Literaturmeisterschaft: Dichter in den Ring!“ Die ersten *Poetry Slams* fanden 1986 in Chicago statt (vgl. Ernst 2001: 81).

¹⁶ Schlechte Vortragskompetenz verhindert allerdings das Gelingen dieser Lesungen (vgl. zum Medium Lesung allgemein u.a. Böhm 2003).

Slam eine geringere Rolle, als etwa bei Lesungen von medial *gehypten* Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre.¹⁷

Die zuvor behauptete Kontinuität im Feld der deutschen Pop-Literatur, kann somit auch durch den Bezug zur *Social Beat*-, *Spoken Word*- und *Poetry Slam*-Szene gestützt werden (vgl. Ullmaier 2001: 134ff.).¹⁸ Den Zusammenhang von Beat und Pop beschreibt einer der zentralen deutschen *Cut up*-Autoren, Jürgen Ploog (zit. n. Ullmaier 2001: 57)¹⁹: „Meine Wurzeln sind natürlich irgendwo in der Beat-Bewegung, und da war Pop schon ein gewisser Antagonismus. Aber wenn ich eine Entwicklung sehen will, dann die, dass sich die beiden Richtungen verflochten haben und zum Teil zur Deckung kamen.“²⁰

Die *Social Beat-Texte* basieren auf einem Underground-, Subversions-, Gegenkultur- und Widerstandsverständnis von Popkultur, teilweise aber auch auf einem klassischen Avantgardeverständnis, mit Bezug etwa auf Dadaismus und/oder Futurismus. Die *Social Beat-Szene*, bestehend aus einem losen Netzwerk von Autoren, Aktivisten und Künstlern, wendet sich, vergleichbar der deutschen *Beat*- und *Pop-Literatur-Szene* der 1960er Jahre, gegen den etablierten Literaturbetrieb und setzt sich für die Wiederbelebung der Organisations-, Publikations- sowie Vertriebsformen der alternativen *D.I.Y.-Culture* ein: „*Social Beat heißt einfach nur: Der Underground lebt* [Hervorhebung im Original – MSK]“, wie Klaus Wegener alias *ET ZETERA* betont (zit. N. Ullmaier 2001: 134). Wichtig sind hierbei Kontroverse und Individualismus, nicht aber irgendeine Form von Gruppenzwang.

¹⁷ Dies galt etwa schon für die *Star Club*-Lesung von Hubert Fichte aus dem Jahr 1966, bei der er Teile aus seinem Underground-Roman „Palette“ vortrug und dabei von der Beat-Band *Ian & the Zodiacs* begleitet wurde – und deren Aufzeichnung als CD 2004 im *supposé*-Verlag erschienen ist: „Hubert Fichte: Beat und Prosa. CD: Live im Star-Club, Hamburg 1966 [Audiobook] [Audio CD].“

¹⁸ Neben der *Social Beat-Szene*, die eher ein Netzwerk als einen Schreibstil darstellt, entwickelt sich die sog. *Trash-Literatur*, die stärker auf Literarizität Wert legt und mehr als reiner Sozialrealismus sein will (vgl. Stahl 2003: 258). Enno Stahl (1999: 161), als Autor und Verleger (KRASH Verlag: www.krash.de) einer der wesentlichen Protagonisten der *Trash-Szene*, bezeichnet *Trash-Literatur* als eine Vereinfachung von Literatur: „DEF.: ‚trash‘, ‚trashstories‘_literatur aus abfall, aus fundstücken, junk-lit., die die welt als gegebene hinnimmt + sie nicht in vorgeblicher kunsthaftigkeit darzustellen (zu simulieren) versucht. ‚trash stories‘ – das sind geschichten, die equivalent zu ebensogenannter musik unpraetentioes + direkt, hart + unmittelbar am lebenspuls berichten, was ist. Was uns so passiert. in diesen naechten. der nicht-naechten, in diesen staedten, die immer groeszer werden + so fast ganz + gar ohne menschliche identifikationsmoeglichkeiten. ‚trash‘ als klarer abgleich der lebensstatsachen, naturalismus pur, ungekuenstelter stil – praktisch nur das, was passiert [Hervorhebungen im Original - MSK]“ (vgl. zur *Trash-Literatur* auch die von Stahl (1996) herausgegebene Anthologie „German Trash“). Zum Zusammenhang und Unterschied von *Trash* und *Pop* vgl. Stahl (2003: 273f.).

¹⁹ Vgl. u.a. Ploog (1969, 1988, 1995; vgl. auch Vetsch 2004).

²⁰ Die Anthologie „Super Garde“ (Tsakiridis 1969) versteht sich entsprechend als „Prosa der Beat- und Pop-Generation“.

Social Beat-Texte sind weniger literarische Texte, sondern gesellschaftliche bzw. gesellschaftskritische Äußerungen. Insofern kann *Social Beat* als eine Art *Kommunikationsguerilla*²¹ bezeichnet werden: „Bei Social Beat handelt es sich um eine engagierte Literatur, die kompromisslos und radikal in Sprache und Inhalt die Wirklichkeit widerspiegelt. [...] Bei Social Beat geht es um das Hier und Jetzt und um die Unmöglichkeit zur Utopie. [...] Social Beatler sind nicht die großen Denker oder Intellektuellen, ich würde sie eher als Realisten mit einem Touch Idealismus bezeichnen. Sie sind keine Schriftsteller im herkömmlichen Sinne [...]. Wir haben uns gesagt, wenn die Menschen nicht zur Literatur kommen, dann geht die Literatur zu den Menschen. Social Beat ist überall – es wird gelesen an den herkömmlichen Orten, in Kneipen, Hallen, Diskos, auf der Straße oder in Unterführungen ... Bei Social Beat ist der Autor mitten im Publikum [Hervorhebung im Original – MSK]“ (Schönauer/Kerenski 1998: o.S.).

In der *Neuen Deutschen Popliteratur* wird hingegen die Abkehr vom Subversionsmodell Pop und Underground-Mythos deutlich betont, etwa von Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht (in Bessing 2009: 48): „Die Rebellion gegen die Rebellion wäre eine Reaktion“ (vgl. hierzu auch Frank 2003b). Die Suche nach einer Positionierung in und Identifikation mit der Welt, der Gesellschaft, der Kultur oder der Gegenwart zielt nicht auf einen subkulturellen Differenz- und Abgrenzungsgestus, eine Suche nach dem richtigen Leben im Falschen. Vielmehr geht es erstens um eine mögliche große Affirmation der aktuellen Waren-, Medien-, Marken-, Mode-, Stil- und Haltungswelt; dies zweitens verbunden mit dem Festhalten an einem nostalgischen, dekadent-dandyhaften Schönheitsideal, das wiederum als Differenz- und Abgrenzungsgestus fungiert.²²

Als Ausgangspunkt der *Neuen Deutschen Popkultur* (vgl. Degler/Paulokat 2008) wird wiederholt auf das Erscheinen von Christian Krachts Roman „Faserland“ (1995) hingewiesen (vgl. u.a. Ernst 2001: 72; Frank 2003b: 21; Stahl 2007: 55); ihre Hochphase auf Ende der 1990er Jahre datiert und ihr Ende mit dem 2001 erschienenen Roman „1979“ von Kracht festgesetzt (vgl. Degler/Paulokat 2008: 106).

Diese These stammt, ohne dass Degler/Paulokat diesen Bezug herstellen, aus der Rezension von Hubert Spiegel (2001) zu Christian Krachts Roman „1979“. Spiegel spricht hier vom „vorläufigen Ende“

²¹ Vgl. Blissett/Brünzels/autonome a.f.r.i.k.a. gruppe (2001); vgl. zur *Kommunikationsguerilla* Kleiner (2005).

²² Vgl. hierbei die Parallelen zu den Roman von Bret Easton Ellis (u.a. 1985, 1991; vgl. dazu u.a. Hüetlin 1995; Mertens 2003).

der Popliteratur, nicht von einem Zu-Ende-Kommen. Darüber hinaus leuchtet diese These auch mit Blick auf ihre eigene Beschreibung von Pop-Literatur als mediales Gegenwartsarchiv nicht ein, denn diese Funktion besitzen die popliterarischen Texte, von denen Degler/Paulokat sprechen, etwa die von Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht, auch nach dem Ende des Untersuchungszeitraums im Jahr 2001. Letztlich übersehen die Autoren auch die konstitutive Bedeutung der Recyclebarkeit von Kultur, die ein Zu-Ende-Kommen von Kultur (fast) unmöglich macht, wie Baudrillard (1994: 50) hervorhebt: „Es ist unglaublich, dass nichts von dem, was man geschichtlich für überholt hielt, wirklich verschwunden ist, alles ist da, bereit zur Wiederauferstehung, alle archaischen Formen sind unversehrt und zeitlos vorhanden wie Viren im Inneren des Körpers. Die Geschichte wurde nur aus der zyklischen Zeit herausgerissen, um dem Recycling zu verfallen“.²³ Bereits 1970 formuliert Matthaei (2004: 328) im Vorwort zur Beat-/Pop-Anthologie „Trivialmythen“, dass es um eine Literatur geht, die „den medialen Abfall, der sich am Rand unseres Bewusstseins, gewollt oder ungewollt, speichert, aufnimmt und einen neuen Umgang mit ihm probiert.“

Eine Begründung für das Ende dieser popliterarischen Chronologie bleibt bei Degler und Paulokat aus, ebenso wenig überzeugt der behauptete Kausalzusammenhang vom Ende der *Neuen Deutschen Popkultur* durch die *Neue Ernsthaftigkeit* im deutschen Literaturbetrieb, die durch die Ereignisse des 11. September 2001 ausgelöst wurde. Auch bei einer stark gegenwartsbezogenen Literatur, wie der Pop-Literatur, kann diese Gegenwart keine (verbindlichen) Vor-Schriften machen, ebenso wenig wie Literatur die Gegenwart unvermittelt repräsentieren kann. Gegenwart ist hier immer literarisch vermittelte und (re-)konstruierte Wirklichkeit als eine Wirklichkeit von Texten (und Bildern). Zudem kann der Vielfalt popliterarischer Schreibweisen nicht zeitbedingt ein einheitlicher Stil *aufgeprägt* bzw. *abverlangt* werden.

Die *Neuen Deutsche Popliteratur* wurde als eine *Literatur des Spektakels* inszeniert und zum Konjunkturthema. Medienhype, Personenkult, Empörung-/Spottwellen, Stellvertreter-Kämpfe u.v.m. bestimmten dabei die Auseinandersetzung, die nur äußerst selten sachlich stattfand: „Die Aufmerksamkeit, die der Popliteratur sowohl vom Boulevardjournalismus, als auch vom Feuilleton zuteil geworden ist,

²³ Vgl. zum Recyclen von *Kulturmill* Jacke/Kimminich/Schmidt (2006); vgl. auch Marcus (1996); Thompson (2003); vgl. zu dieser These von Baudrillard Kleiner (1999); vgl. zum Zusammenhang von Abfall, Recycling und Literatur Goetz (1999); vgl. zu Goetz Schumacher (2001).

dürfte künftig wohl wieder etwas nachlassen. Das große Interesse an Pop und Literatur verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass die literaturkritischen Debatten, besonders in Deutschland, immer noch auf der Suche sind nach einem neuen Paradigma von Gegenwartsliteratur. Nachdem die großen Debatten um postmodernes Erzählen geschlagen waren, stürzte man sich auf die mit Jugendlichkeit und Nonchalance aufwartende *Generation Pop* [Hervorhebung im Original – MSK]“ (Frank 2003b: 30).

Ein anderer Aspekt, den etwa Baßler (2002), Frank (2003a) und v.a. Degler/Paulokat (2008) herausstellen, ist für mein Erkenntnisinteresse interessanter. Hierbei handelt es sich um die hervorgehobenen gegenwartsdiagnostischen Kompetenzen der *Neuen Deutschen Popliteratur* und ihre Funktion als Gegenwartsarchiv: „Bei genauerer Betrachtung ergeben sich durchaus thematische Bereiche, in denen Popautoren die heutigen Lebenswelten genauer abzubilden vermögen, als dies die Vertreter der Hochliteratur können und wollen. Popliteratur kann Alltagspraktiken archivieren, kommentieren und aus dem alltäglichen Material neue Formen und Themen generieren. Sie kann der Flüchtigkeit der Warenwelt etwas entgegensetzen, indem sie beispielsweise der Abfolge von Stilen und Moden eine geschichtliche Logik unterstellt, Kategorien und Unterscheidungen konstruiert, wenngleich diese neu gewonnenen Instrumentarien selber etwas Fragiles und Transitorisches auszeichnet“ (ebd.: 31). Diese Arbeit an der Gegenwart bzw. die „Schreibweisen der Gegenwart“ stellen eine weitere Konstante im Feld der deutschen Pop-Literatur seit den 1960er Jahren dar (vgl. hierzu grundsätzlich Schumacher 2003). Literarische Gegenwartsfixierung ist letztlich, überspitzt formuliert, der *Stoff, aus dem Pop-Literatur gemacht ist*.

Die zuvor zitierte These von Frank ist unmittelbar einleuchtend, allerdings besteht das Problem seiner Überlegung in der Verwendung der Opposition von Hoch- und Pop-Literatur, die an keiner Stelle argumentativ plausibilisiert oder rezeptionsorientiert (empirisch) belegt wird.²⁴ Dies ist symptomatisch für alle Arbeiten zur Pop-Literatur, die diese spezielle Gegenwartskompetenz der Pop-Literatur nur behaupten bzw. als unmittelbar evident postulieren. In diesem Kontext bildet auch die instruktivste deutsche Studie zum Thema keine Ausnahme, „Gerade Eben Jetzt“ von Schumacher (2003), der wie kein anderer die Bedeutung der Gegenwartsthematik in der deutschen Pop-Literatur durch ein

²⁴ Eine Auseinandersetzung mit Pop im Spannungsfeld einer Differenzierung in E- und U-Kultur bzw. *Pop I* und *Pop II* ist bei keiner Pop-Analyse zielführend, weil hierbei immer schon feststeht, worum es geht und was die Analyseergebnisse grundsätzlich sind. Eine *dichte* und *offene* Beschreibung der jeweiligen Gegenstände der Pop-Analysen ist so kaum möglich.

materialreiches *close reading* popliterarischer Texte herausgearbeitet hat. Auch wenn es ihm wesentlich darum geht aufzuzeigen, „wie über die Serialisierung eines immer neuen ‚Jetzt‘ die Aktualität des Geschriebenen im Akt des Schreibens konstruiert wird“, bleibt doch, neben einer literaturtheoretischen und philosophischen Debatte, eine Antwort auf die Frage aus, welches Wissen über die Gegenwart die popliterarischen Texte konkret, nicht nur formalästhetisch, vermitteln und welche Bildungsprozesse ausgehend von den Texten möglich bzw. in diesen intendiert sind.

Die vorausgehende Skizze zur Pop-Literatur in Deutschland, die den Eindruck eines literaturhistorisch und motivgeschichtlich gut kartographierbaren literarischen Feldes vermittelt, mit relativ eindeutig identifizierbaren Autoren, wird mit einem Hinweis der Pop-Literatur-Forschung konfrontiert, der sich in fast allen Arbeiten zum Thema findet: dass der Begriff Pop-Literatur inflationär gebraucht wird und sich durch eine bedeutungsgeladene Diffusität auszeichnet, letztlich nur sehr allgemein definierbar ist.

Entsprechend finden sich zu dem „semantisch vieldeutigen Palindrom“ (Jörgen Schäfer) Pop-Literatur kaum Definitionen und Abgrenzungen, die eine Antwort auf die Frage geben: „Was ist Pop-Literatur?“ Vielmehr fokussiert sich die Forschung auf die Frage: „Wie funktioniert Pop-Literatur?“ Und: „Wie kann sie literaturhistorisch sowie ästhetisch verortet werden?“ Diese begriffliche *Unschärferelation* relativiert die scheinbare Homogenität im Feld der Pop-Literatur-Forschung, erscheint eher als ein *stiller Konsens* bzw. eine *Selbstbeobachtungsfalle*, nicht aber als ein literaturwissenschaftlich fundiertes Forschungsfeld. Vor diesem Hintergrund wird die zuvor skizzierte *Ordnung des Diskurses* wieder erklärungsbedürftig.

Dieser *Widerstand* gegen Definitionen korrespondiert mit der eingangs aufgestellten These, dass (Pop-)Literatur grundsätzlich über sich hinaus verweist und nur durch Bezug zu einem spezifischen Außen, das sich historisch und thematisch wandelt, zeitpunktjustiert inhaltlich bestimmt werden kann. Hiermit behaupte ich nicht eine *ontologische Widerständigkeit* von Pop, sondern plädiere für eine alternative Art der Begriffsarbeit, Geschichtsschreibung und Analyse.

Zum einen könnten zunächst strukturelle Leitaspekte der als Pop-Literatur bezeichneten Literatur herausgearbeitet werden. Daran anschließend könnten zum anderen jeweilige Leitthemen der Pop-Literatur herausgestellt werden, die man an den als Pop-Literatur identifizierten Texten untersucht. Diese Leitthemen sollten in ein

übergeordnetes Bezugsfeld der Pop-Analyse bzw. der Analyse Populärer Medienkulturen eingebunden sein, weil Pop-Literatur nicht singulär untersucht werden kann, sondern nur in ihrer Position im Feld Populärer Kulturen, von Popkulturen und/oder Populärer Medienkulturen, deren Teil sie ist. In diesem übergeordneten Bezugsfeld muss es eine heuristische Begriffsarbeit und historische Kartographie zur Populären Kultur, Popkultur und Populären Medienkultur geben, auf der die Einzelanalyse zur Pop-Literatur aufbaut und ohne diesen Bezug nur singulär und fragmentarisch bleibt.

Fokussierungen auf jeweils spezifische Leitthemen im Feld der Pop-Analyse sind bisher mit Blick auf die archivarische Bedeutung von Pop-Literatur (vgl. Baßler 2002), auf die Gegenwartsfixierung (vgl. Schumacher 2003) und auf den Zusammenhang von Leitthemen vorgenommen worden, um hierdurch ein Profil der untersuchten Texte der Pop-Literatur zu erlangen, die sie zum Themenverbund *Neue Deutsche Popliteratur* zusammenfügen. Ein aktuelles Beispiel hierfür liefern Degler/Paulokat (2008); sie stellen zehn Aspekte heraus diskutieren sie in ihrem Zusammenhang: „Intermediale Inszenierungen: Autoren als Popstars“, Popmusik als Thema und Formatvorlage der Literatur“, „Arbeit am Archiv: Die Semantik von Marken und Medien“, „Jugend und Generationskonflikte im ‚popmodernen‘ Adoleszenzroman“, „Gesellschaftskritik, Political Correctness und der ästhetische Zustand der Politik“, „Alltag und Zeitgeschichte im Funktions- und Speichergedächtnis“, „Gendertrouble: Männlichkeit, Weiblichkeit und das Dazwischen“, „Intertextuelle Vorbilder: Die Klassiker im Populären“, „Krankheit, Tod und die letzten Dinge“ und „Die tiefen Oberflächen: Irony is over – Bye Bye!“ (ebd.: 9ff.). In diesen Studien fehlt allerdings eine Einordnung der Pop-Literatur in den Zusammenhang von Populären Kulturen und Populären Medienkulturen, wird Pop-Literatur zu singulär betrachtet.

Flankiert werden diese Zugangsweisen durch Monographien zum Werk einzelner Autoren, wie z.B. zu Brinkmann (vgl. u.a. Späth 1989; Schäfer 1998). Allerdings stellen diese Studien die Ausnahme dar, Werkthematizierungen finden eher im Kontext von Aufsätzen statt.

Eine der wenigen ausführlichen Definitionen von Pop-Literatur²⁵, die in einer zentralen literaturwissenschaftlichen Quelle enthalten ist, dem

²⁵ H. C. Artmann hat, darauf weisen u.a. Schäfer (2003: 17) und Gleba/Schumacher (2007: 17) hin, als einer der Ersten in Deutschland den Begriff Pop-Literatur 1964 in seinem Tagebuchroman „Das suchen nach dem gestrigen Tag oder schnee auf einem heißen brotwecken“ verwendet: „Ich aber sage: Pop-Literatur ist heute einer der wege [wenn auch nicht der einzige], der gegenwärtigen literaturmisere zu entlaufen“ (Artmann 2007: 26). Darüber hinaus werden in diesem Roman Schreibweisen erprobt, wie z.B. das ungeordnete

Reallexikon zur deutschen Literaturwissenschaft, liefert Baßler (2003: 123). Ihm geht es dabei weniger um eine strenge Begriffsarbeit, sondern vielmehr um die Beschreibung von Pop-Literatur als Literatur mit Bezug zu Pop-Kultur, also ebenfalls um eine sich selbst überschreitende Literatur:

„Postmoderne Textsorte, die medial geprägte Erwartungen der jugendlichen Massenkultur zu entsprechen sucht. [...] Mit der Vokabel *Pop-Literatur* fasst man literarische Formen zusammen, die sich, im Gegensatz zur Tradition, an der Ästhetik der kommerziellen Jugendkultur, Medien- und Warenwelt (POPULÄRKULTUR) orientiert und archivierend, kritisch, ironisch und/oder affirmativ auf sie bezogen bleibt. Sie adaptiert deren Vokabular (Markennamen, Musiktitel) und thematisches Repertoire (Fernsehserien, Popmusik, Prominente) und repräsentiert, in Abgrenzung von der vergangenheits- und problemorientierten *Nachkriegsliteratur*, inhaltlich die Alltags-, Jugend- und Gegenwartskultur seit den späten 1960er, besonders aber seit den 1990er Jahren. Im Gegensatz zu einer an erschwerenden *Avantgarde*-Verfahren orientierten E-Literatur, strebt sie programmatisch einen leicht konsumierbaren, eingängigen ‚Sound‘ an (Leitkunst: Popmusik), dessen Realisierung von bewusst kunstloser Prosa (Parataxe oder prädiatlos elliptische Reihungen, sozial codierte Schlagwörter und Namen) über feuilletonistische Verfahren bis hin zu (an der Technik des Disc-Jockeys geschulter) *Montage*-Technik und den spontanen öffentlichen Kontesten der ‚Poetry slams‘ (*Stegreifdichtung*) reicht. Spannungserzeugende narrative Verfahren sind dagegen, im Unterschied zum ‚Neuen Erzählen‘ und zur *Trivilliteratur*, für Pop-Literatur eher untypisch [Hervorhebungen im Original - MSK].“

Pop-Literatur als Literatur mit Bezug zur Populären Kultur, Popkultur und Populären Medienkultur wird hierbei als eine Literatur identifiziert, die von medien-/popsozialisierten Autoren verfasst wird, einen deutlichen Bezug zur kommerziellen Populärkultur besitzt, die in den Texten formal und inhaltlich adaptiert bzw. repräsentiert wird, hierzu unterschiedliche Haltungen und Schreibweisen verwendet, sich durch einen niedrigschwelligen Zugang auszeichnet, ihren Rhythmus durch Nähe zur Popmusik erhält und die deutlich abgrenzbar von anderen literaturhistorischen Gattungen ist.

Der Begriff Pop-Literatur, darauf geht Baßler nicht ein, sondern setzt ihn als selbstverständlich voraus, existiert, wie Stahl (2007: 13f.) betont, „in den Heimatländern des Pop, den USA und England, ein ähnlich

Nebeneinander von Zitaten, Reflexionen, Listen und Markennamen, die in der deutschen Pop-Prosa einige Jahre später zum Standard werden. Als Vorbild diente Artmann die amerikanische Pop-Art u.a. von Roy Lichtenstein und Andy Warhol.

gearteter Begriff („pop literature“ etwa) überhaupt nicht.“²⁶ In Deutschland gibt es, um diese Beobachtung von Stahl zu vertiefen, unter den als Pop-Literaten bezeichneten Autoren häufig die Geste der Zurückweisung des Labels Pop:

Rückblickend auf die 1960er Jahre betont Hadayatullah Hübsch (zit. n. Ullmaier 2001: 57): „*Pop als literarischer Begriff war am Anfang nicht das Ding. Wir verstanden uns eher in der Nachfolge der Beatniks, und erst über die Geschichte mit den Drogen, LSD, Haschisch usw. und die entsprechende psychedelische Musik haben wir dann vielleicht so eine Mischung zustande gebracht, wo aus der Beat-Hippie-Sache etwas wurde, was man im Sinne von Pop interpretieren kann* [Hervorhebung im Original].“ Christian Kracht (zit. n. Philippi/Schmidt 1999) bemerkt, er habe „keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur“. Thomas Meinecke (2000: 24) stellt heraus: „Pop-Literatur als solche [...] gibt es nicht.“ Kathrin Röggla (2000: 106) fordert auf: „*dabei ist doch bekannt: sprich das pop-wort nicht aus!* [Hervorhebung im Original – MSK]“.

Pop als vielfältige kulturelle Wirklichkeit scheint, darauf deuten diese Aspekte hin, in Deutschland immer noch erklärungs- und begründungsbedürftig zu sein, im Unterschied etwa zum anglo-amerikanischen Raum, in dem Autoren wie Bret Easton Ellis, Nick Hornby oder Irvine Welsh, die im deutschen Kontext alle zur Pop-Literatur gezählt werden, zur etablierten Literatur gehören.

Die vorausgehenden Positionen können als Verweis auf den Begriff der Pop-Literatur als eine Leerstelle bzw. Projektionsfläche aufgefasst werden. In die gleiche Richtung weisen Schönauer/Kerenski (1998: o.S.) mit ihrem Verständnis von *Social Beat*: „Social Beat ist eine Leerformel, die der Einzelne mit Inhalt füllt und somit neu definiert. Social Beat ist wie ein Virus, der ständig sein Aussehen verändert, deshalb nicht auf einen Nenner gebracht werden kann.“ Ausgehend von einem solchen Verständnis von Pop-Literatur, lässt sich keine präzise Definitionsarbeit leisten. Insofern wählt die Pop-Literatur-Geschichtsschreibung hauptsächlich auch den Weg einer chronologischen Rekonstruktion, die terminologisch unterbestimmt bleibt.

²⁶ Zur Differenz der Bedeutung und des Umgangs mit Populärer Kultur, Popkultur und Populären Kulturen im Spannungsfeld Europa und Amerika insgesamt, bemerkt Fiske (1993: 18): „Ja, das hat sicherlich viel damit zu tun [...], dass Film, Fernsehen und populäre Musik sich nicht in der Art verteidigen müssen [in Amerika – MSK], wie es in Europa oft der Fall ist, dass sie vielmehr als ein integraler Teil des kulturellen Lebens der Leute akzeptiert werden. Man kann darüber streiten, welcher Teil des Lebens das ist und ob es gut oder schlecht ist, aber es wird hier [in Amerika – MSK] für selbstverständlich gehalten, dass Film, Fernsehen und populäre Musik ein wichtiger, integraler Teil der Kultur sind. Und man braucht sie nicht als ernstzunehmende Forschungsgegenstände zu rechtfertigen – anders als in Europa, wo man oft Plädoyers für die Bedeutung dieser entscheidenden industrialisierten Formen der Kultur des 20. Jahrhunderts halten muss.“

Verweise verbinden – so auch Literatur und Wissenschaft. Nicht nur Pop-Literatur lebt *vom* und *durch* den Verweis, sondern auch die Wissenschaft, die, in Anlehnung an Meinecke, als *Verweissystemhölle* bezeichnet werden und sich ohne Verweise selbst nicht legitimieren kann. Darin unterscheidet sich die Wissenschaft scheinbar grundlegend von der Pop-Literatur, die, zumindest im Anschluss an Brinkmann, zwar *durch* und *durch* Verweis ist, aber Verweise gerade nicht bzw. nicht primär als legitimierende Strategie braucht, sondern mit Verweisen v.a. experimentell umgeht. Andererseits kann aber zugleich behauptet werden, dass die eigensinnige Form von Literatur, die als Pop-Literatur ausgezeichnet wird, die *Verweishölle* als legitimierende Funktion braucht, um als Pop-Literatur identifizierbar und damit unterscheidbar zu werden.

Der Pop-Journalismus, neben der Literatur und Wissenschaft die dritte bedeutsame Schreibweise über Pop, ist ebenfalls ohne Verweise nicht denkbar – auf Ereignisse, Meinungen, Personen, Musikwirtschaft, Kunst etc. In den künstlerischen und audio-visuellen Darstellungsweisen von Pop, den wesentlichen *Verweisarchiven* von Pop-Literatur, verhält es sich genau so, auch sie verweisen stets über ihre eigene Textualität und Medialität hinaus. Insofern verbindet dieses *Verweissystem* viele verschiedene Inszenierungs- und Medialisierungsformen von Populären Kulturen, Popkulturen und Populären Medienkulturen, lässt hierbei ein populär- und popkulturelles Form- bzw. Strukturprinzip erkennen.

Verweise werden zitiert, indirekt oder direkt; textuell, akustisch und/oder visuell. Zitate sind das zweite grundsätzliche Form- und Strukturprinzip von Pop und damit auch der Pop-Literatur.²⁷

Jacke (2009: 12) beginnt das Vorwort in seine „Einführung in Populäre Musik und Medien“ entsprechend mit dem Verweis auf das konstitutiv Zitathafte von Pop. Er zitiert als Motti die folgenden beiden Texte: „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert“ (Bernhard 1971: 22). Und: „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert“ (Markovič 2009: 24). Daran schließt sich der Verweis auf das Zitathafte von Pop und auf das Verändern von Verweisen und Zitaten in einem neuen Kontext an.

Die aus Belgrad stammende und in Wien lebende Autorin Barbi Markovič, „Germanistin, Clubberin und Thomas Bernhard-Fan“, wie es im Klappentext heißt, *remixt* einen Text des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard. Aus „Gehen“ macht sie „Ausgehen“, eine nahezu Satz für Satz adaptierte Geschichte über die Verzweiflung

²⁷ In diesem Kontext ist auch die Verwendung von *Paratexten* (vgl. Genette 2001) im Pop von Bedeutung (vgl. Ullmaier 1999). Diese spielen in den von mir untersuchten Texten nur eine untergeordnete Rolle.

einer jungen Frau am allabendlichen Clubbing im Belgrader Nachkriegsnachtleben, das sich von der von Bernhard geschilderten Entsetzlichkeit Wiens nicht zu unterscheiden scheint, die dafür nicht pathetisch in die „Irrenanstalt Steinhof“ eingewiesen wird, sondern „sich vor die Glotze geknallt hat, wahrscheinlich endgültig“ (ebd. 13).²⁸

Verweise und Zitate sind intertextuelle/intermediale Fremdreferenzen, die im Text zu Selbstreferenzen werden und zugleich zu *Transformationen* und *Transgressionen* der Literatur beitragen. Dies durch den Einsatz von Techniken, wie z.B. Cut-up, Montage, Collage, Sampling oder Mixing. Dies verbindet die Pop-Literatur grundsätzlich mit dem Bezugssystem Pop, das „immer Transformation, im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich gegenseitig neu gestalten und bis dahin fixe Grenzen überschreiten“, ist (Diederichsen 1996: 38f.). Pop-Literatur kann vor diesem Hintergrund, mit Baßler (2002: 184), als „Literatur der zweiten Worte“ bezeichnet werden.

Andererseits kann die Verweis- und Zitathaftigkeit von Pop-Literatur auch als populäre Erinnerungsarbeit bzw. populäre Gegenwartsarchivierung aufgefasst werden. Pop, im Verständnis von Jacke/Zierold (2008: 199), eine „Erinnerungsmaschine“ bzw. „populäre Erinnerungskultur“.

Aus diesen Verweisen, Zitaten und Bezügen entstehen literarische Vorlagen, die wiederum Material für Verweise in Form von Zitaten und Auseinandersetzungen werden, sich dabei verändern und von ihren Ursprüngen entfernen, die letztlich selbst nur Verweis- und Zitatarrangements waren bzw. (mehr oder weniger) originell Samples und Mixe von Gegenwart und Medien. „Pop-Literatur entsteht“, wie Schäfer (2003: 15) betont, „wenn der Autor die Pop-Signifikanten – gleichgültig, ob sie aus einem Popsong, einem Film oder einem Werbeslogan stammen – im literarischen Text neu ‚rahmt‘.“

Diese Präferenz für das Unbekannte, Fremde, Andere, Nicht-Identische usw. ist ein weiteres Strukturmerkmal von Popkultur und dadurch von

²⁸ Zur Anschaulichkeit seien die beiden Textanfänge zitiert: „Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist“ (Bernhard 1971: 7). Bei Marković (2009: 7) wird daraus: „Während ich, bevor Bojana vom Clubben genug hatte, nur am Samstag mit Milicia ausgegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Bojana vom Clubben genug hatte, auch am Milicia aus. Weil Bojana am Sonntag mit mir ausgegangen ist, gehst du jetzt, nachdem Bojana am Sonntag nicht mehr mit mir ausgeht, auch am Sonntag mit mir aus, sagt Milicia, nachdem Bojana jetzt genug hat und vor der Glotze klebt“

Pop-Literatur. Für Leslie Fiedler (1994) ist Science Fiction, also die medienkulturelle Auseinandersetzung mit dem (nicht nur überirdisch) Fremden, neben dem Western und der Pornographie entsprechend der zentrale Gegenstand der neuen literarischen Underground-Szene in den USA seit den 1950er Jahren.²⁹

Nicht nur die Literatur kann durch die beiden Bezugssysteme Verweis/Zitat und Transformation/Transgression strukturell beschrieben werden, sondern auch die in der Pop-Literatur entstehenden Subjektpositionen: einerseits die des (narrativen und diskursiven) Diskjockeys³⁰ bzw. des Collagisten und Experimentators, wodurch der Begriff der Autorschaft³¹ zurückgewiesen wird. Dieser Gestus ist vergleichbar mit der Zurückweisung der „Autorfunktion“³² von Thomas Bernhard (1989: 83): „Was mich betrifft, bin ich kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt [...]“. Diese Zurückweisung findet sich auch bei Rolf Dieter Brinkmann (1987: 252): „/:Nein , ich bin kein zum Glück KEIN Dichter!/ : ich bin auch zum Glück kein Akademiker mit aufgeweichtem Rückrat“.³³

Diese Zurückweisung der *Autorfunktion* korrespondiert mit der Auffassung von Hassan (1988: 50): „Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend, in den Unterschieden, in denen Realität gemeinschaftlich erstellt wird, [...] zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit, und der Tod lauert bei all diesen Spielen im Hintergrund. Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation.“

Diese *Abwesenheit* bzw. dieser *Tod* spielt im Denken von Kracht (in Bessing 2009: 153) eine Rolle, wenn er das *Verschwinden* als identitäre Idealfigur einführt: „Deshalb verschwinde ich auch immer nach Asien – kein Re-Modeling, sondern mein eigenes Verschwinden hin zum

²⁹ Vgl. hierzu auch die Diskussion in „Loving The Alien“ (Diederichsen 1998).

³⁰ Vgl. zum Zusammenhang von Diskjockey und Popkultur Poschardt (2001).

³¹ Vgl. zur Theorie der Autorschaft die Textsammlung in Jannidis/Lauer/Martinez/Winko (2000).

³² Unter „Autorfunktion“ versteht Foucault (2003: 251) folgendes: „[D]ie Autor-Funktion ist mit dem rechtlichen und institutionellen System verknüpft, dass das Universum der Diskurse umfasst, determiniert, gliedert. Sie wirkt nicht einheitlich und auf dieselbe Weise auf alle Diskurse zu allen Zeiten und in allen Zivilisationsformen. Sie ist nicht definiert durch die spontane Zuschreibung eines Diskurses zu einem Produzenten, sondern dies geschieht durch eine Reihe spezifischer und komplexer Verfahren; sie verweist nicht schlicht und einfach auf ein reales Individuum, sie kann gleichzeitig mehreren Egos Raum geben, mehreren Subjektpositionen, die von verschiedenen Gruppen von Individuen eingenommen werden können.“

³³ Auch Deleuze (2000: 17) argumentiert in diese Richtung: „Schreiben heißt auch, etwas anderes als Schreiber zu werden.“

Nullpunkt.“³⁴ Wer verschwindet, ist nicht identifizierbar, nicht festlegbar in seinem So-sein, hat Raum, sich permanent neu zu erfinden oder ganz hinter und in seinen Texten sowie deren Verweis- und Zitatcharakter zu verschwinden. Andererseits kann der Autor selbst eine leere Projektionsfläche werden, genauso wie die Texte der Pop-Literatur in diesem Verständnis leere Projektionsflächen sind. Ein gutes Beispiel für die für die Beat- und Pop-Literatur typische „Schiene Literatur = Leben“ (Hadayatullah Hübsch, zit. N. Ullmaier 2001: 65).

Demgegenüber steht die v.a. für die *Neue Deutsche Popliteratur* relevante Medieninszenierung des Autors als Popstar³⁵ – und der damit verbundenen Rückkehr der Konzepte Autor und Autorschaft (vgl. Degler/Paulokat 2008: 9). Hier treffen zwei Inszenierungsformen aufeinander, die mediale (Subjektivierung) und die identitäre (Subjektivierung/Ent-Subjektivierung), die Produktion einer Trennung von Text und Autor sowie Erzähler und Autor einerseits, des Amalgamierens von Text und Autor sowie Erzähler und Autor andererseits.

Diese Absage an *klassische* Subjektpositionen bzw. an *souveräne* Subjektivität, bei gleichzeitiger Subjektivierungssteigerung auf Seiten der Rezipienten, erscheint als weiteres strukturelles Merkmal nicht nur der Pop-Literatur, sondern von Popkultur und Populären Medienkulturen.³⁶

Zusammenfassung

„Was man gemeinhin Pop nennt – Popmusik, Popphilosophie, Popliteratur: *Wörterflucht*. Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache

³⁴ Diese Haltung ist mit der Weigerung von Foucault (1973: 30) vergleichbar, über seine Person Auskunft zu geben: „Man frage mich nicht, wer ich bin, und man sage mir nicht, ich solle der gleiche bleiben: das ist eine Moral des Personenstandes; sie beherrscht unsere Papiere. Sie soll uns frei lassen, wenn es sich darum handelt, zu schreiben.“ An anderer Stelle hebt Foucault (1996: 27) hervor, dass er seine Bücher „stets als unmittelbare Erfahrungen“ verstanden habe, „die darauf zielen, mich von mir selbst loszureißen, mich daran hindern, derselbe zu sein.“

³⁵ In einem Interview mit Wolfgang Farkas in der Süddeutschen Zeitung betont Benjamin von Stuckrad-Barre die Notwendigkeit der Imagekonstruktion von Pop-Literaten, in Anlehnung an die Popmusik, ohne die sich die entsprechenden Bücher nicht gleichermaßen verkaufen würden (vgl. Stuckrad-Barre/Farkas 1999).

³⁶ Durch eine Aussage von Andy Warhol (2009: 14) kann dies belegt werden: „Ein Kritiker hat mich mal das ‚personifizierte NICHTS‘ genannt, und das hat meiner Definition von ‚Existenz‘ nicht gerade weitergeholfen. Dann habe ich festgestellt, dass Existenz selbst NICHTS ist, und da ging es mir gleich besser. Aber ich bin immer noch von der fixen Idee besessen, in den Spiegel zu sehen und niemanden zu sehen, NICHTS [Hervorhebung im Original – MSK].“ An anderer Stelle betont Warhol (2009: 73) mit vergleichbar ironischem Gestus: „Neulich hat eine Gesellschaft meine Aura kaufen wollen. Diese Leute wollten kein ‚Produkt‘ von mir, sondern sagten: ‚Wir wollen Ihre Aura.‘ Ich habe nicht herausbekommen, was sie nun wirklich wollten.“

verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch machen, das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegenstellen, die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung finden, die Regionen der sprachlichen Dritten Welt, durch die eine Sprache entkommt, eine Verkettung sich schließt. Wie viele Stile, literarische Gattungen oder Bewegungen, auch ganz kleine, haben nur den einen Traum: eine sprachliche Großfunktion zu erfüllen, Dienste zu leisten als offizielle, als Staatssprache [...]. Doch es geht um den entgegengesetzten Traum: klein werden können, ein Klein-werden schaffen [Hervorhebung im Original – MSK].“ (Deleuze/Guattari 1976: 38f)

Deleuze/Guattari sprechen zentrale Aspekte der hier diskutierten Pop-Texte an: „*Wörterflucht*“ verweist u.a. auf die Bedeutung von Transformation, Transgression, Verweisen, Werden, Entlimitierung und Prozessualität im Schreiben über Populäre Kulturen, Popkulturen und Populäre Medienkulturen, aber auch auf deren Bedeutung für die Produkte und Produktionen dieser Kulturen. „Vielsprachigkeit“ zeigt an, dass es in der Auseinandersetzung mit diesen Kulturen kein Zentrum, keine Einheit bzw. Möglichkeit zur Vereinheitlichung gibt; dass die Autorität von Autorschaft, der Anspruch auf Originalität, Wahrhaftigkeit und Authentizität einen Bedeutungsverlust erfahren und keine Bewertungsmaßstäbe mehr für (diese) Kulturproduktionen darstellen.

Vielmehr erzeugt das Fremde, Andere und Mannigfaltige des und im Eigenen ein Bewusstsein von Pluralität, Dezentralisierung, Dekontextualisierung und Fragmentierung, aus dem eine (selbst-)bildende Widerständigkeit hervorgehen kann, das, was Deleuze/Guattari (1976) als „kleine Literatur“ bezeichnen. Diese „Vielsprachigkeit“ steht ästhetisch in Verbindung mit der Vielfalt von „Stilen“ – beide Aspekte werden im Kontext der von mir rekonstruierten popliterarischen und pop-poetologischen Texte wiederholt herausgestellt.

Dieser Selbstbildungsprozess, der durch Fremdheitserfahrungen ausgelöst wird, besitzt eine emanzipatorisch-kritische Funktion, weil hierdurch das „Unterdrückte“ in der Sprache entfesselt wird und somit eine *Gegensprache* zur offiziellen sowie legitimen „Staatssprache“ entstehen kann. Insofern versuchen etwa Burroughs, Fiedler und Brinkmann, die offizielle Gegenwart (Dominanzkultur) durch die inoffizielle (Populäre Kultur/Popkultur) zu verändern. In diesen Kontext gehört die Auseinandersetzung mit der Kanonbildung und die Kritik an der Kanonbildung in der Popmusik durch den

Popmusikjournalismus, aber auch die Zurückweisung von traditionellen literarischen Kanons im Kontext der pop-poetischen Positionen.

Die *Verwilderung* klassischer literarischer Techniken bzw. ihre *Bastardisierung*, das Ineinandergreifen von Cut-Ups, Sampling und Mixing, von Bewusstseinsstrom, diskursiven Textstrategien, Erlebnis- und Kommentarebenen, lyrischer Sprache und Mediensprache (Werbung, TV, Zeitung, Film, Musik, Photographie), das Crossover von Stilen, Formen, Narrationen u.v.m, als poetische Grundhaltung in der Pop-Literatur, aber auch im Popjournalismus, trägt wesentlich zur Formierung dieser *Gegensprache* bei und erzeugt vielstimmige Text-Gebilde ohne Sinnzentrum, die permanent über sich hinaus verweisen und von (inter-kulturellen, literarischen, medialen usw.) Fremdheitserfahrungen bestimmt werden.

Auch die Rede von „Regionen der Dritten Welt“ weist auf Fremdheit, Marginalisierung, Unterdrückung und Grenzerfahrung hin. Das „Unterdrückte“ in der Sprache als „Orte der Nicht-Kultur“ zu bezeichnen, bedeutet mit Blick auf meinen Untersuchungskontext, dass Populäre Kulturen, Popkulturen und Populäre Medienkulturen bis zur Gegenwart kaum als genuine Bildungskulturen wahrgenommen bzw. konstruktiv ernst genommen werden, wengleich diese Kulturen schon seit über 160 Jahren Einfluss auf den Sozialisationsprozess nehmen, der seit den 1960er Jahren massiv zugenommen hat. Der „Traum: klein werden können, ein Klein-werden schaffen“ bedeutet nicht, Deleuze/Guattari weiter gedacht, Populäre Kulturen, Popkulturen und Populäre Medienkulturen in die Curricula der Bildungsanstalten zu implementieren, sondern durch sie zunächst und zumeist (Selbst-)Bildungsprozesse auszulösen.

Mein Verständnis von Bildung als Prozess der Bezugnahme des Subjekts auf Welt und von Bildung, die sich am Subjekt vollzieht, erweist sich in den von mir diskutierten Fallanalysen als ein gelingendes Projekt, mit Blick auf die Darstellung der Relevanz Populärer Kulturen, von Popkulturen und Populären Medienkulturen für emanzipatorische Selbstbildungsprozesse einerseits und zur Kritik an der kulturellen sowie gesellschaftlichen Wirklichkeit andererseits. Pop-Literatur adressiert eine aktive Formung von Selbst und Welt, vollzieht diese auf der Ebene der Kulturproduktion selbst. Popjournalismus fordert die Ausbildung von populärer Urteilskraft gerade durch das apodiktische, nicht begründende Reden und durch das Autorität der Autorschaft inszenierende Schreiben über Popmusik, also durch die radikale Subjektivierung von Pop-

Diskursen, die prinzipiell eine selbstbestimmt subjektive Antwort adressieren.

Das Beispiel des „popkulturellen Quintetts“ und seines Textes „Tristesse Royal“ (Blessing 2009) zeigt aber auch, dass durch die ausschließliche Aufführung von Stilisierungen und Rhetorik keine Bildungsprozesse ermöglicht werden, weil die hier zum Ausdruck gebrachte Affirmation von Stilwelten und Sprachformen opak ist, nicht über sich selbst hinaus weist, sondern einzig und allein sich selbst affirmativ aufführt, keinen Dialog mit einem Außen führt bzw. führen will, weil es Welt erklärt, ohne Welt einzubeziehen, wemgleich der Eindruck erweckt werden könnte, dass dieser Text kein *Innen* besitzt, weil nur Äußerlichkeiten zitiert und montiert werden

Im Beispielfeld Literatur und Journalismus lassen sich folgende mediale (Selbst-)Bildungsprozesse beobachten:

- *Wissensbezug*: Die Reflexion auf Bedingungen und Grenzen von Wissensbeständen über bestimmte Wirklichkeitsgebiete wird in den behandelten Texten primär aus populär-, pop- und medienkulturellen Wissensformen bzw. Medien bezogen, die nicht diskursiv, sondern wesentlich poetisch bzw. fiktional sind. Dieses Wissen wird häufig als alternatives Wissen den legitimen bzw. offiziellen Wissensformen von Kultur und Gesellschaft entgegengestellt, um dieses zu problematisieren sowie dadurch zu einer Erweiterung und Entgrenzung von Denken, Fühlen oder Leben zu gelangen. Wissensaneignung, Wissensausbau und Wissensanwendung sind hierbei zunächst und zumeist durch populär-, pop- und medienkulturelle Fremdheitserfahrungen bestimmt, also, das verbindet diese mit dem generellen Wissenserwerb in Kultur und Gesellschaft, fremdvermittelt. Im Unterschied hierzu präsentieren sich, wie die einzelnen Beispiele im Feld der Pop-Literatur und Pop-Poetik zeigen, im Unterschied zum Popjournalismus, die populär-, pop- und medienkulturellen Wissensformen sowie Wissensagenturen nicht als autoritär oder Verbindlichkeit beanspruchend.

Entsprechend wird dem Ganzen, Einheitlichen, Identischen, Definierten und Bestimmten ein kontinuierliches Werden entgegengesetzt, ein Glauben an die Veränderbarkeit der vermeintlichen Wesenheiten. Werdensprozesse sind niemals abgeschlossen, verweisen kontinuierlich über sich hinaus, sind permanente Grenzüberschreitungen, ohne Zielpunkt und eindeutigen Identitätsort. Wissensformen werden in populär-, pop-

und medienkulturellen Kontexten zumeist gesampelt, gemixt, zitiert, als intermediales und intertextuelles Verweisnetzwerk präsentiert. Die Unterscheidung von Original und Fälschung oder Original und Kopie verschwimmt hierbei und wird ebenso irrelevant wie die zwischen wahr und falsch oder objektiv und subjektiv. Wissen erscheint als temporärer Wissensbildungsprozess, bei dem die Intuition als Erkenntnisform eine konstitutive Rolle spielt.

Für die literarischen und journalistischen Wissensbildungen ist einerseits die jeweilige Aktualität bzw. Gegenwart der zentrale Bezugsrahmen; andererseits fungieren diese Texte als Archive und Gedächtnisse historischer variierender Gegenwarten, mit denen in den Texten ein Dialog geführt wird: von aktueller zur vergangenen und zukünftigen Gegenwart.

- *Handlungsbezug*: Die Reflexion auf die Komplexität von Handlungs- und Entscheidungsoptionen in sozialen sowie individuellen Situationen wird in vielen Texten einerseits durch die Auseinandersetzung mit Popmusik bestimmt. Andererseits durch die Übersetzung von populär-, pop- und medienkulturellen Erfahrungen in die eigenen Lebenswelten, woraus Handlungsoptionen entstehen.

Ein anderer Handlungsbezug wurde am Beispiel des Poetry Slams und den, im Unterschied zu herkömmlichen Autorenlesungen, etwa in Literaturhäusern und Buchhandlungen oder im Kontext von Buchmessen, alternativen Formen der performativen Darbietung von Literatur sichtbar, aus der auch ein verändertes Verhältnis von Produktion und Rezeption resultiert.

In allen von mir behandelten Beispielen werden Populäre Kulturen, Popkulturen und Populäre Medienkulturen als Handlungsaufforderungen und Dialoge mit der Gegenwart dargestellt, als Formen des Experimentierens mit der Wirklichkeit, aus denen eine Überführung von Populären Kulturen, Popkulturen und Populären Medienkulturen in Lebenskulturen resultieren soll.

- *Grenzbezug*: Die Reflexion auf die Komplexität von Grenzen, Grenzsituationen und Grenzüberschreitungen der Selbst- und Weltorientierung findet etwa in der Darstellung von Drogenexperimenten und unterschiedlichsten Formen demonstrativer Sexualität bis hin zur Pornographie statt. Weiterhin mit Blick auf Grenzsituationen wie Krankheit und Tod, aber auch hinsichtlich des Scheiterns von popkulturellen Lebensentwürfen, durch die man keinen Ort in der Welt finden kann, die Identitätsversprechen sind, sich aber nicht als gelingende

Selbstbildungsprozesse verwirklichen lassen können. Grenzerfahrungen werden produktiv mit der populär-, pop- und medienkulturellen Präferenz für das Unbekannte, Fremde, Andere, Nicht-Identische, wodurch allererst (Selbst-)Bildungsprozesse ausgelöst werden.

- *Biographiebezug*: Die Reflexion auf die eigenen Identitäts- und Biographisierungsprozesse wird in allen Texten, die ich diskutiert habe, als populär-, pop- und medienkulturelle Sozialisation beschrieben. Diese Sozialisation führt zur Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen und wird als eine Form von Lebenskunst dargestellt. Populäre Kulturen, Popkulturen und Populäre Medienkulturen werden zudem in allen Texten als die wesentlichen Selbstbildungsmedien performativ aufgeführt.

Die in der Pop-Literatur entstehende Subjektposition ist die des (narrativen und diskursiven) Diskjockeys bzw. des Collagisten und Experimentators, wodurch der Begriff der Autorschaft zurückgewiesen wird. Pop-Subjekte sind immer in Bewegung und befinden sich im Spannungsfeld kontinuierlicher Ent- und Re-Subjektivierungen. Zumeist wird das Subjekt in der Pop-Literatur als ein *Sprachkörper* aufgefasst, der nur durch alternative Ausdrucks- und Darstellungswelten verändert werden kann, um zu einem intertextuellen und intermedialen Stimmen-/Bilder-/Text-Sampel zu werden (vgl. u.a. Brinkmann 1987: 257ff.), der sich gegen die stereotypen Ich-Formen der Gegenwart richtet und dabei ein *Mebr-an-Leben* bzw. ein *Anders-werden* von Leben offeriert.

- *Medienbezug*: Die Reflexion auf die spezifische Sinnlichkeit von Medien sowie des medienvermittelten Selbst- und Weltbezuges steht im Mittelpunkt der pop-poetischen Texte, die das Intertextuelle und Intermediale der Pop-Literatur herausstellen, ebenso wie sie diese beiden Aspekte selbst aufführen, etwa indem sie mit der Sprache gegen die Sprache schreiben, eine Bild- und Tonwerdung von Sprache fokussieren, indem sie Bilderwelten in ihre Texte integrieren bzw., wie Brinkmann, Collagenbücher zusammenstellen, in denen Sprache und Bild gleich-wertig ausgestellt werden, nur im intermedialen Dialog miteinander aussagen bzw. sprechen. Hiermit wird eine Rekontextualisierung betrieben, nämlich eine gleichzeitige Sprachwerdung von Bildern und Tönen. Darüber hinaus wird in den pop-poetischen Texten die Bedeutung von Medienwechseln bzw. Medienveränderungen, aus denen Wahrnehmungsveränderungen resultieren und die als rationalitätskritisch aufgefasst werden,

wiederholt angesprochen. Insgesamt ist in den popliterarischen, pop-poetischen und popjournalistischen Texten (Selbst-)Bildung zunächst und zumeist Medienbildung.

Literatur

- Althusser, Louis (1972), *Das Kapital lesen*, 2. Bde., Reinbek.
- Althusser, Louis (1973), *Marxismus und Ideologie*, Berlin.
- Arnold, Heinz-Ludwig/Schäfer, Jörgen (Hrsg.) (2003), *Text + Kritik. Sonderband Pop-Literatur*, München.
- Artmann, H.C. (2007), „Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee aauf einem heißen brotwecken. eintragungen eines bizzaren liebhabers“, in: Kerstin Gleba/Eckhard Schumacher (Hrsg.), *Pop seit 1964*, Köln, S. 25-26.
- Auerochs, Bernd (2007), „Kanon“, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart/Weimar, S. 372-373.
- autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe/Blissett, Luther/Brünzels, Sonja (2001), *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Berlin/Hamburg/Göttingen.
- Baßler, Moritz (2002), *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München.
- Baßler, Moritz (2003), „Popliteratur“, in: Georg Braungart/Harald Fricke/Klaus Grubmüller/Friedrich Vollhardt (Hrsg.) (2003), *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P-Z, Berlin, 123-124.
- Baudrillard, Jean (1994), *Die Illusion des Endes oder Der Streik der Ereignisse*, Berlin.
- Bernhard, Thomas (1971), *Geben*, Frankfurt/M.
- Bernhard, Thomas (1989), *Der Italiener*, Frankfurt/M.
- Bessing, Joachim (2009), *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett*, Berlin.
- Böhm, Thomas (Hrsg.) (2003), *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung. O-Töne, Geschichten, Ideen*, Köln.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1987), *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, Reinbek.
- Brinkmann, Rolf Dieter (Hrsg.) (1969), *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik*, Köln.
- Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer (Hrsg.) (1969), *ACID. Neue amerikanische Szene*, Reinbek.
- Corso, Gregory/Höllerer, Walter (Hrsg.) (1961), *Junge amerikanische Lyrik*, München.
- Degler, Frank/Paulokat (2008), *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn.
- Deleuze, Gilles (2000), *Kritik und Klinik*, Frankfurt/M.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976), *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/M.
- Diederichsen (1996), „Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch“, in: *Rowohlt Literaturmagazin*, 37, Reinbek, S. 36-44.
- Diederichsen, Diedrich (Hrsg.) (1998), *Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin.
- Eckert, Svenja/Finke, Johannes (Hrsg.) (2000), *Der Lautsprecher*, Bd. 4: Neus Land 2000, Freiburg/Breisgau.

- Ellis, Bret Easton (1985), *Less Than Zero*, New York.
- Ellis, Bret Easton (1991), *American Psycho*, New York.
- Ernst, Thomas (2001), *Popliteratur*, Hamburg.
- Fiedler, Leslie A. (1994), „Überquert die Grenze, schließt den Graben. Über die Postmoderne“, in: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Leipzig, S. 14-39.
- Fiske, John (1993), „Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske“, in: *montage/av*, Heft 2/1, S. 5-18.
- Foucault, Michel (1973), *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M.
- Foucault, Michel (1996), *Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Duccio Trombadori*, Frankfurt/M.
- Foucault, Michel (2003), „Was ist ein Autor?“, in: Ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M., S. 234-270.
- Frank, Dirk (2003a), *Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht*, Ditzingen.
- Frank, Dirk (2003b), „Einführung in das Thema“, in: Ders. (Hrsg.): *Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht*, Stuttgart, S. 5-33.
- Genette, Gerard (2001), *Paratexte – Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M.
- Glaser, Peter (Hrsg.) (1984), *Rawwums. Texte zum Thema*, Köln.
- Gleba, Kerstin/Schumacher, Eckhard (Hrsg.) (2007), *Pop seit 1964*, Köln.
- Goetz, Rainald (1986), „Subito“, in: Ders., *Hirn*, Frankfurt/M., S. 9-21.
- Goetz, Rainald (1999), *Abfall für alle. Roman eines Jahrs*, Frankfurt/M.
- Hartges, Marcel/Neumeister, Andreas (Hrsg.) (1996), *Poetry!Slam. Texte der Pop-Fraktion*, Reinbek.
- Hassan, Ihab (1988), „Postmoderne heute“, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin, S. 47-56.
- Hoffmann, Dieter (2006), *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*, Bd. 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur, Tübingen/Basel.
- Hübsch, Hadayatullah (Hrsg.) (1995), *Social Beat B*, Berlin.
- Hüetlin, Thomas (1995), „Das Grauen im ICE-Bord-Treff“, in: *Der Spiegel*, 8/1995, unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9159324.html> (zuletzt aufgerufen am 09.04.2013).
- Jacke, Christoph (2009), *Einführung Populäre Musik und Medien*, Münster.
- Jacke, Christoph/Kimminich, Eva/ Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (2006), *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, Bielefeld.
- Jacke, Christoph/Zierold, Martin (Hrsg.) (2008), *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis: theoretische und exemplarische Überlegungen zur dauervergesslichen Erinnerungsmaschine Pop*, Frankfurt/M. (= spezial issue SPIEL, 24 (2005), H. 2).
- Jacke, Christoph/Zierold, Martin (Hrsg.) (2008), *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis: theoretische und exemplarische Überlegungen zur dauervergesslichen Erinnerungsmaschine Pop*, Frankfurt/M. (= spezial issue SPIEL, 24 (2005), H. 2).
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.) (2000), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart.
- John, Rolf Eckart (Hrsg.) (1971), *Mondstrip. Neue englische Prosa*, Frankfurt/M.
- Jung, Thomas (Hrsg.) (2002), *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, Frankfurt/M.
- Kerenski, Boris/Stefanescu, Sergiu (Hrsg.) (1999), *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*, Stuttgart.
- Kerenski, Boris/Stefanesku, Sergiu (Hrsg.) (1998), *Es gibt: social beat, slam poetry. Texte der 90er*, Stuttgart.

- Kleiner, Marcus S. (1999), „Ende ohne Ende. Beantwortung der Frage: Warum findet das Jahr 2000 nicht statt?“, in: *Labyrinth. Kulturzeitschrift*, Heft 1, Hg. v. Marcus S. Kleiner/Holger Ostwald/Torsten Fremer, Duisburg/Köln, S. 146-159.
- Kleiner, Marcus S. (2005), „Semiotischer Widerstand. Zur Gesellschafts- und Medienkritik der Kommunikationsguerilla“, in: Gerd Hallenberger/Jörg-Uwe Nieland (Hrsg.), *Medienkritik heute: Werkanalyse, Nutzerservice, Sales Promotion oder Kulturkritik*, Köln, S. 316-368.
- Kracht, Christian (Hrsg.) (1999), *Mesopotamien. Ernste Geschichten am Ende des Jahrhunderts*, Stuttgart.
- Link, Heiner (Hrsg.) (1997), *Trash-Piloten. Texte für die 90er*, Leipzig.
- Marcus, Greil (Hrsg.) (1996), *Stranded: Rock and Roll for a Desert Island*, Cambridge, MA/New York.
- Marković, Barbi (2009), *Ausgehen*, Frankfurt/M.
- Marks, Laura (2000), *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham, NC/London.
- Matthaei, Renate (2004), *MÄRZ Texte 1. Trivialmythen*, Erfstadt.
- Meinecke, Thomas (1998), *Mode & Verzweiflung*, Frankfurt/M.
- Meinecke, Thomas (1998), *Mode & Verzweiflung*, Frankfurt/M.
- Meinecke, Thomas (2000), „Ich als Text (Extended Version)“, in: Ute Christine Krupp/Ulrike Jansen (Hrsg.), *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*, Frankfurt/M., S. 14-26.
- Mertens, Mathias (2003), „Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby“, in: Heinz-Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.), *Pop-Literatur*, München, S. 201-217.
- Müller, Wolfgang (1982), *Geniale Dilletanten*, Berlin.
- Myrsiades, Kostas (Hrsg.) (2002), *The Beat Generation. Critical Essays*, New York.
- Paetel, Karl O. (Hrsg.) (1962), *Beat! Eine Anthologie*, Reinbek.
- Philippi, Anne/Rainer Schmidt (1999), „Wir tragen Größe 46“ [Interview mit Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht.], in: *Die Zeit*, 37, S. 3.
- Ploog, Jürgen (1969), *Cola-Hinterland*, Darmstadt.
- Ploog, Jürgen (1988), *Strassen des Zufalls / Über William S. Burroughs & für eine Literatur der 80er Jahre*, Bern.
- Ploog, Jürgen (1995), *Rückkehr ins Coca & Cola Hinterland*, Ostheim/Rhön.
- Ploog, Jürgen/Hartmann, Walter (Hrsg.) (1980), *AmokKoma. Ein Bericht zur Lage*, Hamburg.
- Poschardt, Ulf (2001), *DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek.
- Röggla, Kathrin (2000), *Irres Wetter*, Salzburg/Wien.
- Ryggulla, Ralf Rainer (1967), *Underground Poems - Untergrund Gedichte. Letzte amerikanische Lyrik*, Darmstadt.
- Schäfer, Frank (2003), „Bloß weg hier!“, in: *Jungle World*, 5 (22. Januar 2003).
URL: www.jungle-world.com/seiten/2003/04/153php (abgerufen am 24.05.2012).
- Schäfer, Jörgen (1998), *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart.
- Schäfer, Jörgen (2008), „The Making of Pop Literature. Rolf Dieter Brinkmann und sein Kölner Freundeskreis“, in: Dirk Matejovski/Marcus S. Kleiner/Enno Stahl (Hrsg.), *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region*, Essen, S. 103-124.
- Schönauer, Michael/Kerenski, Boris (Hrsg.) (1998), *Was ist Social Beat? Publikation zur Mailart-Aktion von Boris Kerenski*, Ostfildern.

- Schönauer, Michael/Schönauer, Joachim (Hrsg.) (1997), *Social Beat/Slam!Poetry. Die Außerliterarische Opposition meldet sich zu Wort*, Asperg.
- Schumacher, Eckhard (2001), „From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur“, in: Jochen Bonz (Hrsg.), *Sound Signatures. Pop-Splinter*. Frankfurt/Main, S. 190–213.
- Schumacher, Eckhard (2003), *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/M.
- Singh, Sikander (2007), „Beat-Generation“, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart/Weimar, S. 73-74.
- Späth, Sibylle (1989), *Rolf Dieter Brinkmann*, Stuttgart/Weimar.
- Spiegel, Hubert (2001), „Christian Kracht: 1979. Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind.“, in: *FAZ* (v. 09.10.2001).
- Stahl, Enno (1999), „Deutscher Trash“, in: Boris Kerenski/Sergiu Stefanescu (Hrsg.) (1999), *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*, Stuttgart, S. 161-162.
- Stahl, Enno (2003), „Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung“, in: Heinz-Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.), *Pop-Literatur*, München, S. 258-278.
- Stahl, Enno (Hrsg.) (1996), *German Trash. Trashstories, Literatur aus Abfall, aus Fundstücken, Junk-Literatur, welche die Welt als gegebene hinnimmt und sie nicht in Kunsthaftigkeit zu simulieren versucht*, Berlin.
- Stahl, Enno (Hrsg.) (2007), *Popliteraturgeschichte(n) 1965-2007*, Düsseldorf.
- Stanitzek, Georg (2001), „Kriterien des literaturwissenschaftlichen Diskurses über Medien“, in: Ders./Wilhelm Voßkamp (Hrsg.), *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*, Köln.
- Stuckrad-Barre, Benjamin/Farkas, Wolfgang (1999), „Die Voraussetzung ist Größenwahn. Jeder möchte in Deutschland berühmt werden? Autor Benjamin von Stuckrad-Barre über seine Motivation“, in: *Süddeutsche Zeitung* (v. 28.10.1999).
- Thompson, Michael (2003), *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Essen.
- Tsakiridis, Vagelis (Hrsg.) (1969), *Super Garde. Prosa der Beat- und Pop-Generation*, Düsseldorf.
- Tuschick, Jamal (Hrsg.) (2000), *Morgen Land. Neueste Deutsche Literatur*, Frankfurt/M.
- Ullmaier, Johannes (1999), „Paratexte im Pop – Ein Text über das Beiwerk zum Text“, in: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte*, #7: Pop und Literatur, Mainz, S. 54-93.
- Ullmaier, Johannes (2001), *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz.
- Ullmaier, Johannes (2003), „Cut-up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms“, in: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.), *Pop-Literatur*, München, S. 133-148.
- Vetsch, Florian (Hrsg.) (2004), *Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog*, Herdecke.
- Warhol, Andy (2009), *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*, Frankfurt/M.
- Weissner, Carl (1969), *Cut up. Der seziierte Bildschirm*, Darmstadt.
- Winkels, Hubert (1999), „Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur“, in: *Sinn und Form*, 51, S. 581-610.
- Wintjes, Josef/Göhre, Frank/Degener, Volker W. (Hrsg.) (1971), *Screenreader. Texte und Dokumentationen der neuen deutschsprachigen Szene*, Bottrop.

Medizinische Schreibweisen: Ausdifferenzierung und Transfer zwischen Medizin und Literatur (1600-1900) (Studien Und Texte Zur Sozialgeschichte Der Literatur) (German Edition). Pethes, Nicolas. The volume examines the interrelationships between the history of medicine and literature from the 17th until the 19th centuries. Teil Der Macht Zur Gewalt. This song is by Goethes Erben and appears on the album Kondition: Macht! (1999). Es ist die Macht, die nie schläftEs ist die Macht, die dich suchtEs ist die Macht, die dich siehtEs ist die Macht, die dich friert. Ihre Augen sind weißIhre Arme aus FleischIhr Atem ist heiß - es ist soweit. Ihre Augen sind weißIhre Arme aus FleischIhr Atem ist heiß - es ist soweit. Denunzieren, nicht informierenTeil der Macht zur GewaltDenunzieren, nicht informierenTeil der Macht zur Gewalt.