
Martin Fritz

»Ist doch nur Pop.«

universität innsbruck

diplomarbeit
universität innsbruck

Martin Fritz

„Ist doch nur Pop.“

*Bestimmung des Verfahrens
„Pop“ bzw. „Popliteratur“ mit
einer exemplarischen Analyse
von Thomas Meineckes „Tomboy“*

Diplomarbeit
Universität Innsbruck
Institut für Germanistik
Betreuer: Prof. Sigurd Paul Scheichl
2008

Dank

*Die ihn verdient haben, wissen es. Diese Arbeit wie ihr
Autor wären ganz missraten ohne euch.*

Inhalt

1. „Was werden wir tragen?“ – Zur Einführung	7
2. „Ohne Theorie keine Revolution“ – Definition „Pop“	13
2.1 Vorbemerkung	13
2.2 Theoriegeschichte	16
2.2.1 Massentheorie	16
Exkurs: Zur Begriffsverwirrung	17
2.2.2 Kritische Theorie	22
2.2.2.1 „klassische“ Kritische Theorie	22
2.2.2.2 „zeitgenössische“ Kritische Theorie	30
2.2.3 Cultural Studies	37
2.2.4 Pop analytisch: Diedrich Diederichsen	45
2.2.5 Spätere Stimmen im Popdiskurs im deutschsprachigen Raum	56
2.2.6 Metareflexion: Poptheorien	65
2.3 Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien	72
2.4 Begriff „Pop-Literatur“	76
3. „Rosarot leuchteten die Steinbrüche“ – Meineckes „Tomboy“	89
3.1 Tomboy als Pop-, DJ- oder Gender-Roman?	89
3.2 Makrostruktur	94
3.3 Mikrostruktur	98
4. „Der Glauben dass alles mit allem zusammenhängt“ – Die Sinnhaftigkeit des Pop-Modells	105
Anhang: Makroanalyse „Tomboy“	109
Literatur	117

*„Meide die Popkultur
Dann geht's dir besser“
Peter Licht¹*

1. „Was werden wir tragen?“ – Zur Einführung

Die große Aufregung um „Popliteratur“ – was auch immer darunter im Einzelnen verstanden wurde – hat sich im deutschen Sprachraum gelegt.² War eine so genannte deutschsprachige Popliteratur gegen Ende der Neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts noch ein medial breit diskutierter Gegenstand, so ist diese Debatte mittlerweile merklich abgeflaut. Vom Aufruhr in den Neunzigern in der Literaturkritik um so unterschiedliche Texte wie Christian Krachts „Faserland“³, Benjamin von Stuckrad-Barres „Soloalbum“⁴, Andreas Neumeisters „Gut laut“⁵, Rainald Goetz' „Rave“⁶ oder Thomas Meineckes im Folgenden noch ausführlicher behandeltes „Tomboy“^{7,8} die alle unter dem Begriff „Popliteratur“ firmierten, ist heute kaum mehr etwas zu vernehmen. Die damals noch Anstoß zu erbitterten Wortgefechten gebenden Texte sind inzwischen ebenso wie die um sie geführte Debatte literaturwissenschaftlich erfasst und wieder aus dem unmittelbaren Blickpunkt des Interesses des Literaturbetriebs geraten. Eine umfassende Aufarbeitung der Rezeption der deutschsprachigen Popliteratur der 1990er Jahre bietet zum Beispiel Markus Köhle⁹, der die Diskussion um Popliteratur im Feuilleton aus nächster zeitlicher Nähe sehr prägnant und doch erschöpfend nachzeichnet.¹⁰

1 Aus: „Meide die Popkultur“, erschienen auf: „14 Lieder“, BMG Modul, 2001.

2 So z.B. Benjamin von Stuckrad-Barre in Gleba/Schumacher (2007: 367): „Das [=der Begriff Popliteratur] ist so abgehängt und das Wort so drüber schon, dass ich's genau jetzt schlüssig finde, das zusammenzufassen.“

3 Kracht (1995)

4 von Stuckrad-Barre (1998)

5 Neumeister (1998)

6 Goetz (1998)

7 Meinecke (1998)

8 Um nur einmal die bis heute bekanntesten zu nennen.

9 Köhle (2001)

10 Für weitere Beispiele literaturwissenschaftlicher Zugänge zu den Popliteratur-Texten selbst vgl. Abschnitt 2.4 „Begriff ‚Pop-Literatur“.

Die mittlerweile gegebene zeitliche und emotionale Distanz ermöglicht hingegen einen auf den früheren wissenschaftlichen Beschäftigungen mit Popliteratur aufbauenden, viel weniger aufgeregten und möglicherweise differenzierteren Zugang zu einzelnen Phänomenen, die als Popliteratur bezeichnet wurden.

Im Folgenden soll nicht der größtenwahnsinnige Versuch unternommen werden, eine Geschichte der gesamten deutschsprachigen Popliteratur nachzuvollziehen. Auch wenn Verbindungen bis hin zu etwa Thomas Bernhard¹¹ (um nur ein beliebiges Beispiel von vielen zu nennen) möglich sind und die Untersuchungen solcher Parallelen sicher im Einzelnen zu interessanten Einsichten gelangen, werden hier keine Traditionslinien in der (deutschsprachigen) Literatur untersucht werden, wie etwa bei den Darstellungen von Johannes Ullmaier¹² oder von Kerstin Gleba und Eckhard Schumacher¹³. Was alles jemals Popliteratur genannt wurde bzw. welche AutorInnen als erste als PopliteratInnen bezeichnet wurden, soll hier nicht weiter interessieren. Auch der sicher spannende Versuch, eine Popliteraturgeschichte entlang von für die Entwicklung der Popliteratur wesentlichen Zeitschriften¹⁴ zu schreiben bzw. die für sich genommen schon sehr interessanten Verbindungslinien von Popliteratur zu Journalismus zu untersuchen, unterbleibt hier. Ebenfalls nicht behandelt werden die oft mit Popliteratur assoziierten Literatur-Spezialformen der Slam-Poetry, der Netzliteratur¹⁵ oder ähnlicher Erscheinungen. Die Begriffsgeschichte von „Popliteratur“ soll hier ebenfalls nicht vordergründig interessieren.¹⁶ Themen wie die zeitgenössische Rezeption in den (Print-)Medien¹⁷, die (mediale) Präsentation der entsprechenden AutorInnengeneration, der Umgang von Verlagen mit dem Schlagwort Popliteratur etc. treten bei dieser Analyse zurück hinter eine Konzentration auf einen häufig als Popliteratur bezeichneten Text bzw. den Begriff „Pop“ selbst.

11 Vgl. Kraft (2006)

12 Ullmaier (2001)

13 Gleba/Schumacher (2007)

14 Gleba/Schumacher (2007: 94) nennen etwa „Sounds“, „Spex“, „Mode & Verzweiflung“, „Tempo“, „Wiener“, „Titanic“

15 Den in diesem Bereich immer wichtiger werdenden Unterbereich der so genannten Blogosphäre, die der Ansicht mehrerer AutorInnen zufolge (u.a.) eine Weiterentwicklung der Popliteratur darstellt, behandelt Ainetter (2006). Lindner (<http://lotman.twoday.net/stories/388658>, 30.11.07, auch weiterführende Links beachten!) z.B. diskutiert die These, Weblogs seien eine Fortführung der Popliteratur.

16 Diese wird oberflächlich behandelt im Abschnitt 2.4 „Begriff ‚Pop-Literatur‘“

17 Vgl. dafür den schon empfohlenen Köhle (2001)

Während die meisten anderen Annäherungen an Popliteratur¹⁸ versuchen, gleich den Begriff „Popliteratur“ zu bestimmen, um zu Aussagen über die ihm zugeordneten Texte zu gelangen, soll hier gewissermaßen ein Schritt zurück getan werden: Nicht was „Popliteratur“ ist, soll die Frage sein, sondern eine Begriffsbestimmung des viel allgemeineren Terminus „Pop“ soll angestrebt werden. Im Vergleich dieser allgemeinen Pop-Definition mit Meineckes eben explizit als Popliteratur bezeichneten Roman „Tomboy“¹⁹ wird sich dann erweisen, ob es sinnvoll ist, in diesem Fall von „Popliteratur“ zu sprechen,²⁰ bzw. die Anwendbarkeit des aufgestellten allgemeinen Pop-Modells überprüft werden.

Ein solches Vorgehen erscheint sinnvoll, weil so nicht a priori ein Genre namens „Popliteratur“ angenommen wird, das dann gar nicht umhinkommt, genau die Eigenschaften zu haben, die man den Texten, die man dem Genre zuordnet, eben zuschreibt. Stattdessen werden die allgemeinen Merkmale des Verfahrens „Pop“ hier zuerst einmal unabhängig von seiner Anwendung auf das spezifische System Literatur herausgearbeitet und wird erst in einem zweiten Schritt überprüft, ob diese Verfahrensweisen, die als „Pop“ bezeichnet werden, auch in dem als „Popliteratur“ bezeichneten Text „Tomboy“ nachweisbar sind und somit sowohl die Genrebezeichnung als auch die Zuordnung des Primärtextes zu diesem Genre zulässig sind. So soll überprüft werden, inwiefern der Begriff Popliteratur treffend für diese Art von Text ist und was er für eine Beschreibung des Romans leisten kann bzw. in welcher Weise der Roman den Begriff erhellt.²¹

Dazu werden die im deutschen Sprachraum am breitesten rezipierten theoretischen Zugänge zu Pop-Phänomenen in Bezug auf ihre Brauchbarkeit für eine solche allgemeine Pop-Definition untersucht werden. In einer Synthese der als dafür am sinnvollsten erachteten theoretischen Zugänge zu populärer Kultur soll eine möglichst allgemeine, medien-unspezifische Definition des Phänomens „Pop“ versucht werden.²²

18 So z.B. Baßler (2002), Ernst (2001) oder Ullmaier (2001). Vgl. dazu in extenso den bereits erwähnten Abschnitt 2.4 „Begriff ‚Pop-Literatur“

19 Meinecke (1998)

20 Über andere als Popliteratur bezeichnete Texte kann damit leider noch nichts gesagt werden

21 Was daraus für andere Texte hervorgeht, die ebenfalls als Popliteratur bezeichnet wurden, wird sich – wie erwähnt – weisen,

22 Vgl. dazu Abschnitt 2.2 „Theoriegeschichte“

Nicht verschweigen möchte ich an dieser Stelle, dass ich „Tomboy“ bereits mehrfach gelesen habe, bevor ich mit der intensiven Lektüre verschiedener Pop-Theorien begann. Meine Bewertung und Auswahl der einzelnen Theorien war also sicherlich nicht unbeeinflusst davon, ob die von den jeweiligen Theorien dem Phänomen „Pop“ zugeschriebenen Merkmale bei „Tomboy“ feststellbar sind (man will am Ende eben doch ein schönes Ergebnis und keine Aporie). Die Gefahr eines Zirkelschlusses lässt sich also auch für mein Vorgehen dadurch nicht ausschließen, dass ich (unbewusst oder bewusst) ein Pop-Modell bevorzuge, nach dem „Tomboy“ eben Pop ist und daraus schließe, dass das Modell brauchbar ist, weil es sich auf „Tomboy“ anwenden lässt.²³

Meine Argumentation bzw. die Aussagekraft der Ergebnisse meiner Analyse wird dadurch aber nicht entkräftet: Erstens stelle ich nicht den Anspruch, ein allgemein gültiges Pop-Modell zu entwickeln (die Überprüfung seiner Brauchbarkeit für andere Texte wäre eine interessante Aufgabe für weitere Analysen), zweitens kann ich für die Präferenz bestimmter Pop-Modelle gegenüber anderen auch von „Tomboy“ unabhängige Argumente anführen²⁴ und drittens werde ich zeigen, dass die sehr allgemein formulierten Merkmale des im Folgenden entwickelten Pop-Modells bei dem Text „Tomboy“ tatsächlich sehr konkret an der Struktur des Textes und an einzelnen Textstellen nachweisbar sind, dass also dieses eine Konzept von Pop zur Beschreibung dieses einen Texts hilfreich ist (und dass umgekehrt dieser eine Text dieses eine Modell tatsächlich sehr gut veranschaulichen kann). Mehr kann und will ich auch gar nicht behaupten: Dass möglicherweise andere Auffassungen von Pop bei „Tomboy“ (oder bei anderen Texten) zu anderen und interessanteren (oder auch weniger ergiebigen) Ergebnissen kommen würden, mag sein, ist aber nicht Thema dieser Arbeit.²⁵

Nur im Hintergrund soll bei der Behandlung der Pop-Theorien die Frage nach der Existenz und Wirksamkeit eines Pop oft zugeschrie-

23 Die Lage wird im Übrigen dadurch noch komplizierter, dass Thomas Meinecke (wie aus zahlreichen Interviews hervorgeht, vgl. z.B. Lenz/Pütz, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=894, 15.11.2007) selbst die meisten der behandelten Theorien zu Pop kennt und bei seinem Schreiben davon sicher nicht unbeeinflusst war. Vgl. dazu auch Fußnote #253

24 Vgl. dazu Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion: Poptheorien“.

25 Nicht zuletzt ist das Bewusstsein um meine Voreingenommenheit bei der Beurteilung der Theorien auch schon etwas.

benen, subversiven Potentials stehen. Einmal ganz abgesehen von der Schwammigkeit des Begriffs „subversiv“ selbst erscheint die Diskussion über die subversive Wirkung kultureller Güter als zu ausufernd und verfahren, um sie hier vertiefen zu können (oder zu wollen).²⁶

Dass die Behandlung eines so großen Gebiets wie das aller Theorien, die sich mit Pop(ulär)theorie beschäftigen, ganz bewusst eklektisch vorgehen muss und die behandelten Theorien (bzw. die behandelten Aspekte der jeweiligen Theorien) relativ willkürlich eingrenzen muss, liegt auf der Hand und bedarf zur Rechtfertigung eigentlich gar nicht des Hinweises auf die ihre Rhizom-Theorie schließenden, viel zitierten²⁷ Aufforderungen von Gilles Deleuze und Felix Guattari:

Findet die Stellen in einem Buch, mit denen ihr etwas anfangen könnt. Wir lesen und schreiben nicht mehr in der herkömmlichen Weise. Es gibt keinen Tod des Buches, sondern eine neue Art zu lesen. In einem Buch gibt's nicht zu verstehen, aber viel, womit man experimentieren kann.²⁸

Trotz dieses Freibriefs zur unsystematischen, wuchernden, eben Rhizom-artigen Arbeitsweise der beiden Theoretiker soll im Folgenden stets versucht werden, im Zweifelsfall lieber nicht zu eklektisch vorzugehen bzw. nicht zu sehr auszufern und nicht zu sehr der Verlockung nachzugeben, den Text zu schreiben zu versuchen, den „jeder schon immer schreiben wollte, nämlich: *was in allen meinen Büchern steht und auf allen Platten drauf ist, die ich je gehört habe, nebst dem, was ich alles dazu denken kann*“²⁹, wie es Diederich Diederichsen in Bezug auf Deleuze' und Guattaris Schaffen ausdrückt. Dessen ungeachtet soll aber doch andererseits immer wieder klar werden, dass eine Definition von Pop immer nur prozesshaft, für den Augenblick und nicht essentialistisch, für immer feststehend gegeben werden kann. Oder wie es Jochen Bonz ausdrückt: „Der kulturelle Raum des Pop liegt nun – vervielfacht – in Scherben. Er ist eingegangen in eine insgesamt durch Polykontextualität und Poly-

26 En passant wird dennoch nolens volens des öfteren davon die Rede sein, vgl. etwa Fußnote #190.

27 Zur Rezeption von Guattari/Deleuze bei Pop-TheoretikerInnen vgl. z.B. Seiler (2006: 90)

28 Deleuze/Guattari (1977: 40)

29 Diederichsen (1993: 175)

valenz gekennzeichnete Postmoderne“³⁰. Wie es der Untertitel „Pop-Splitter“ des Readers, aus dem das Zitat stammt, nahe legt, gibt es also (so es sie je gegeben hat) die einzige, alleinige Gültigkeit beanspruchen könnende Vorstellung von Pop nicht mehr. Den Anspruch, diese zu finden, stelle ich also nicht, den Anspruch eine zu finden, mit der sinnvoll gearbeitet werden kann, hingegen schon. Oder wie es Thomas Meinecke ausdrückt: „Mit Pop kann man heute noch arbeiten. Man muss nur wissen, dass Tony Blair kein Pop ist.“³¹

30 Bonz (2001: 11)

31 Thomas Meinecke, zitiert nach Baßler (2002: 154)

2. „Ohne Theorie keine Revolution“ – Definition „Pop“

2.1 Vorbemerkung

Der Begriff „Pop“ in seiner schillernden, alles und nichts umfassenden Qualität ist natürlich nicht gerade leicht auf eine analytisch exakte Definition zu bringen. So viele Verwendungen der Bezeichnung es gibt, so viele verschiedene Vorstellungen sind damit verknüpft. Zwar glaubt wohl jede, die sich einmal mit Pop beschäftigt hat, eine – wenn auch noch so vage – Vorstellung davon zu haben, was „Pop“ sei und welche Phänomene eindeutig Pop zuzuordnen seien und welche ganz eindeutig nicht. Aber eben weil jede, die sich auch noch so peripher mit Pop beschäftigt, zu wissen glaubt, was Pop ist, werden so unterschiedliche Dinge wie „Musik, Werbung, Fernsehserie, Eventmesse, Literaturveranstaltung, Kunst, Mode, politische Inszenierung, Unternehmensphilosophie, Kurzfilmfestival, Feuilletonphänomene“³² als Pop bezeichnet und wird der Begriff damit zu einer Unschärfe verzerrt, mit der eigentlich gar nichts mehr Konkretes gesagt werden kann.³³

Eine allgemein verbindliche Definition des Phänomens fehlt also. Wird versucht, Pop oder Pop(ulär)kultur³⁴ möglichst umfassend zu definieren, so wird Pop zu einem Begriff, der eigentlich auf fast alles zutreffen könnte und der für diese Analyse keinen Wert mehr besitzt. So ist zum Beispiel die Begriffsklärung in Metzlers „Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“ keine große Hilfe:

32 Karnik (2003: 103)

33 Vgl. zur inflationären Verwendung des Begriffs „Pop“ etwa auch Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion: Poptheorien“, S. 54

34 Ich verstehe hier Populärkultur oder kürzer Popkultur (als Lehnübersetzung des englischen *popular culture*) synonym mit Pop, im Bewusstsein dessen, dass eine Differenzierung dieser beiden Begriffe zwar wünschenswert wäre, sie aber auch sonst ohne erkennbare, scharfe Trennlinie synonym, wenn vielleicht auch mit anderen Konnotationen und Hintergrundvorstellungen gebraucht werden. Zur besonderen Schwierigkeit des Findens eines deutschen Pendants zum englischen *popular culture* vgl. auch den Exkurs: „Zur Begriffsverwirrung“ in Abschnitt 2.2.1 „Massentheorie“ (S. 12) und länger Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion: Poptheorien“.

der Begriff Populärkultur umfaßt die sich überschneidenden Räume der Volkskultur, der Massenkultur und der Subkulturen, wobei je nach Definition der Aspekt der aktiv zugreifenden Alltagspraxen oder der Aspekt der gleichschaltenden Konsumtion betont wird. – Die Konzeptionsgeschichte der Populärkultur ist engstens mit der Hochkultur verwebt, zu der Populärkultur seit dem 19. Jahrhundert den meist wertend verwendeten Gegenbegriff darstellt.³⁵

Diese (im Übrigen aus der Auflage von 1998³⁶ ohne Änderungen übernommene) Definition bezieht sich nicht auf formale Kriterien, sondern verschiebt die Definition auf die nicht näher erklärten anderen Bereiche „Volkskultur“, „Massenkultur“ bzw. „Subkulturen“³⁷. Die Definition als Gegenbegriff zu „Hochkultur“ (die sich ihrerseits nur dadurch definiert, nicht „Populärkultur“ zu sein) erscheint ebenso wenig weiterführend. Versucht man also, Pop so weit zu fassen, dass darunter alles irgendwie als Pop Bezeichnbares fallen kann, so bleibt man notwendigerweise bei so allgemeinen Aussagen stehen, dass sie für diese Analyse unbrauchbar werden. Wenn man unter Pop nur das verstehen will, was massenhaft produziert oder rezipiert wird (Volks- bzw. Massenkultur), mag das zwar legitim sein, sagt über einen Gegenstand Pop eigentlich noch gar nichts aus. Im Folgenden muss also eine theoretisch voraussetzungsreichere Definition versucht werden.³⁸

Jede wissenschaftliche oder auch sonstige Beschäftigung mit Pop baut also auf teils sehr schwammigen, teils sehr elaborierten Vorstellungen davon auf, was „Pop“ oder Pop(ulär)kultur ausmacht. Je nach Erkenntnisinteresse und Art der Beschäftigung werden aber sowohl andere Phänomene als Pop etikettiert werden als auch die Analyse und Bewertung der so bezeichneten Phänomene teilweise stark von einander abweichen.³⁹ Darum soll im Folgenden ein kurzer Über-

35 Nünning (2004)

36 Nünning (1998)

37 Zumindest zu diesem letzten Stichwort gibt es einen eigenen Artikel, die ersten beiden Begriffe bleiben ohne weitere Erläuterungen.

38 Vgl. Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion: Poptheorien“ für eine ausführlichere Beschreibung und Bewertung der verschiedenen, hier nur angedeuteten Argumentationsschemata, nach denen Pop definiert wird.

39 Das Ein- bzw. Ausgrenzen von Phänomenen, die Pop zugerechnet werden (oder eben nicht), scheint überhaupt ein gar nicht so heimliches Hauptthema der Beschäftigung mit Pop bzw. von Pop selbst zu sein, vgl. dazu Fußnote #196.

blick über die verschiedenen theoretischen Zugänge versucht werden, mit denen die Kulturwissenschaften das Phänomen Populärkultur beleuchtet haben.⁴⁰

Besonderes Gewicht wird dabei auf die Überlegungen des Theoretikers Diederich Diederichsen gelegt,⁴¹ dessen herausragende Bedeutung für einen avancierten Popdiskurs im deutschen Sprachraum unumstritten ist.⁴² Da Diederichsen seine poptheoretische Konzepte aber auch nicht aus dem Nichts geschöpft hat (sowie die kulturtheoretische Beschäftigung mit Pop dabei nicht stehen blieb),⁴³ sondern auf eine schon recht lang zurückreichende Beschäftigung mit Pop-Phänomenen zurückgreifen konnte, erscheint es zum Verständnis und zur Ergänzung von Diederichsens Überlegungen (und außerdem zur vergleichenden Beurteilung der Sinnhaftigkeit der einzelnen Überlegungen)⁴⁴ unerlässlich, in aller Kürze die Poptheoriegeschichte nachzuzeichnen. Aus diesem natürlich nur oberflächlichen Streifgang durch die Poptheoriegeschichte wird sich dann in Synthese mit Diederichsens Definitionsversuchen die für diese Arbeit sinnvollste Pop-Definition ergeben. Ein Anspruch auf eine erschöpfende Behandlung der theoretischen Bemühungen um das Feld der Populärkultur kann hier natürlich nicht im Mindesten gestellt werden, vielmehr soll dasursorische der folgenden Ausführungen als Einladung zu weiterer Lektüre verstanden werden, Versuche der Aufarbeitung der Poptheoriegeschichte gibt es ja genug.⁴⁵

Wie schon beim oben zitierten Artikel des „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturgeschichte“ angedeutet lassen sich mit einiger Vereinfachung zwei Hauptstränge der wissenschaftlichen Beschäfti-

40 Dabei wurden sowohl solche Theorien behandelt, die ihren Gegenstand explizit „Pop(ulär)kultur“ nennen und solche, die die selben oder ähnliche Phänomene behandeln, ihren Gegenstand aber anders (z.B. „Kulturindustrie“) nennen. Vorerst festzuhalten ist, dass sowohl verschiedene Phänomene als Pop (oder auch anders, z.B. „kulturindustrielle Ware“) bezeichnet, als auch verschiedene Bezeichnungen für die selben Phänomene („Pop“, „Kulturindustrie“ etc.) verwendet wurden. Da die einzelnen Theorien hier jedoch nicht streng zwischen Bezeichnung und Gegenstand trennen, werde ich dies im Folgenden auch nicht tun und die von der jeweiligen Theorie bezeichneten Dinge mit den Begriffen der jeweiligen Theorie beschreiben, dies immer unter der stillschweigenden Voraussetzung, dass es um Pop geht, wenn die Bezeichnung auch gerade eine andere ist oder wenn die damit gemeinten Phänomene andere sind als die sonst häufig als Pop bezeichneten.

41 Abschnitt 2.2.4 „Pop analytisch: Diederich Diederichsen“

42 Vgl. zur Bedeutung Diederichsens Fußnote #211

43 Vgl. Abschnitt 2.2.5 „Spätere Stimmen im Popdiskurs im deutschsprachigen Raum“

44 Für diese Beurteilung gilt natürlich das im vorigen Abschnitt auf Seite 6f behandelte Problem der möglichen Beeinflussung durch die vorige Lektüre von „Tomboy“.

45 So z.B. Strinati (1995), Seiler (2006) etc.

gung mit Pop konstruieren: auf der einen Seite die im Anschluss an Theodor W. Adorno und Max Horkheimers berühmte Kulturindustriethese sehr kritische Beurteilung von Pop, die Popkultur als gleichmachende Bedrohung ansieht,⁴⁶ auf der anderen die britischen *Cultural Studies*, die vor allem die aktive Rolle der RezipientInnen von Populärkultur betonen.⁴⁷

Dazwischen gibt es eine Vielzahl von vermittelnden Positionen (wie auch die beiden hier nur der Deutlichkeit halber so vereinfacht dargestellten Theoriestränge in Wahrheit natürlich viel komplexere Zwischenpositionen bei der Bewertung von Pop einnahmen und -nehmen) bzw. auf diesen frühen Beschäftigungen aufbauende und Überlegungen aus beiden Theoriesträngen zusammenführende spätere Reflexionen (wie eben jene von Diedrich Diederichsen), die im Folgenden zumindest kurz vorgestellt werden sollen.⁴⁸

2.2 Theoriegeschichte

2.2.1 Massentheorie

Zu den ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Phänomenen, die der Populärkultur zugeordnet werden können bzw. zumindest als solche bezeichnet wurden, zählen jene, die sich als Massentheorien⁴⁹ zusammenfassen lassen. Mit dem Aufkommen so genannter Massenmedien wie auflagenstarker Zeitungen, Schallplatten, Radio und später des Fernsehens und der damit einhergehenden „Kommerzialisierung von Kultur und Freizeit“⁵⁰ in den 1920ern und 1930ern in US-Amerika und mit leichter zeitlicher Verzögerung in Europa setzte auch ein Diskurs über *mass culture* ein, womit in etwa

46 Vgl. Abschnitt 2.2.2 „Kritische Theorie“

47 Vgl. Abschnitt 2.2.3 „Cultural Studies“

48 Für eine ganz kurze Darstellung der Entwicklung der wichtigsten Poptheorieströmungen vgl. Seiler (2006: 16-19).

49 Ich gebrauche diesen Begriff hier mangels eines weniger verbrauchten im Bewusstsein seiner problematischen Konnotationen im Deutschen, die im unmittelbar folgenden Exkurs erläutert werden.

50 Strinati (1995: 2), meine Übersetzung

die selben Phänomene gemeint waren, die später als *popular culture*⁵¹ bzw. eben Populärkultur diskutiert wurden.

Natürlich gab es bereits zuvor Differenzierungen zwischen einer so genannten „Hochkultur“ und einer „Volkskultur“ (*popular culture* oder *folk culture*⁵²), die sich zum Beispiel im deutschen Sprachraum bis zu Johann Gottfried Herder oder im französischen bis Blaise Pascal oder Michel de Montaigne zurückverfolgen lassen.⁵³ Wahrscheinlich ließen sich mit etwas Bemühen noch weiter zurückliegende Anschlüsse finden; wie sinnvoll dies ist, bleibe dahingestellt.

Exkurs: Zur Begriffsverwirrung

Ohne Zweifel ist es jedoch problematisch, den deutschen Begriff „Volkskultur“ mit dem englischen *folk*, *mass* oder *popular culture* in Verbindung zu bringen oder gar gleich zu setzen. Es wird unumstritten sein, dass Begriffe wie „Volk“ oder „Masse“ (sowie die jeweiligen Komposita mit „-Kultur“) nicht nur, aber auch nicht zuletzt aufgrund des deutschen Faschismus mit völlig anderen Konnotationen aufgeladen sind, als dies im angelsächsischen Sprachraum für *folk*, *mass* oder *popular* der Fall ist. Oder wie es Diedrich Diederichsen mit der für ihn typischen Apodiktik ausdrückt:

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.⁵⁴

51 Zur Problematik der synonymen Verwendung von *popular culture* mit *mass culture* in einem deutschsprachigen Text vgl. ebenfalls den folgenden Exkurs „Zur Begriffsverwirrung“, Fußnote #63 und vor allem Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion Poptheorien“, S. 56

52 Für diesen Begriff gilt analoges wie bei *popular culture*.

53 Strinati (1995: 2) und Hecken (2006: 35f)

54 Diederichsen (1996: 36)

Die Komplexität dieser Implikationen kann und will ich in diesem Zusammenhang jedoch nicht weiter vertiefen. Der Hexenkessel, in den man sich begibt, will man Pop im Deutschen etymologisch auf „Volk“ oder „Masse“ zurückverfolgen, würde für sich genommen sicherlich ein lohnendes Forschungsgebiet darstellen,⁵⁵ ist für meine Fragestellung jedoch nur am äußersten Rande relevant. Ich gebrauche also im Folgenden bevorzugt die englischen Begriffe *popular* und *mass culture* synonym und die deutschen Entsprechungen gewissermaßen nur unter unsichtbaren Anführungsstrichen, die das Bewusstsein ihrer Problematik und der unscharfen Übersetzung andeuten. Dominic Strinati, dessen Darstellung der *mass culture theory* mir als Hauptquelle für Massentheorien dient, ist als englischsprachiger Wissenschaftler von dieser Problematik ohnedies unbelastet. Sich explizit „massentheoretisch“ nennende Diskussionen deutschsprachiger AutorInnen (wie z.B. der von Diederichsen erwähnte Elias Canetti und seine Massentheorie) kann ich hingegen nicht ausführlicher berücksichtigen.

Für die weiteren hier vorgestellten Theorieschulen tritt das Übersetzungsproblem nicht in diesem Maß auf: Die Kritische Theorie hat ja ihr eigenes, originär deutschsprachiges Begriffsinstrumentarium, die *Cultural Studies* sind bekanntermaßen angelsächsisch geprägt und spätere deutschsprachige Pop-Theorien wie etwa jene von Diederichsen denken – wie im Zitat oben deutlich wird – die Eigenespezifik des aus dem Englischen kommenden Pop-Begriffs im Deutschen gleich mit, wenn sie ihn verwenden.⁵⁶

Die Ansätze, die ich im Folgenden unter dem etwas unglücklichen Schlagwort Massentheorien vorstellen möchte, haben für die aktuellen Diskurse über Pop nur mehr marginale Bedeutung.⁵⁷ Eine ver-

55 Vgl. dazu z.B. Hecken (2006: 35-84), der der Rückführung des Begriffs „Pop“ auf Konzepte wie „Volk“ oder „Masse“ bis zur deutschen Romantik ein ganzes, äußerst spannend zu lesendes Kapitel widmet, das hier aus Gründen der Prägnanz leider nicht genauer wiedergegeben werden kann, das die Konzeption von Massen- oder Populärkultur als Gegenteil zu einer dadurch erst als solche erscheinenden bürgerlichen Hochkultur aufschlussreich nachvollzieht.

56 Dieser kleine Exkurs steht hier nur zur Prävention von voreiligen Missverständnissen. Ausführlicher beschäftigt sich mit dem Thema der Begriffsverwirrung um Pop und seine Entsprechungen bzw. kontrastierende Begriffe sowie deren theoretischen Implikationen Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion Poptheorien“.

57 Vgl. dazu etwa Strinati, der sein Resümee zu seinem Kapitel über *mass culture* mit den Worten beginnt: „Nowadays it might be more difficult to find many people who would subscri-

tiefe Beschäftigung mit einzelnen TheoretikerInnen⁵⁸ erscheint also der Ehre zuviel für diese frühen poptheoretischen Konzepte. Da aber einzelne Grundgedanken für spätere Überlegungen relevant blieben und bleiben (sei es als verfeinerte Weiterführung oder sei es auch nur als Kontrastfolie, von der es sich zu distanzieren galt), sollen in – zugegebenermaßen oberflächlicher und vereinfachender – Zusammenschau zumindest einige Grundzüge der mass culture theory dargestellt werden.

Strinati nennt zuerst drei miteinander verquickte Punkte, die eine zentrale Rolle in Konzepten von mass culture (und in der weiteren Auseinandersetzung mit Populärkultur bis heute) spielen:

1. die Frage nach der Herkunft (Ist popular culture etwas, das von einer armen, ungebildeten Masse hervorgebracht wird; etwas, das von einer kleinen, reichen und gebildeten Elite für diese Massen massenhaft produziert wird oder eher ein Produkt der Interaktion zwischen diesen beiden Schichten?)
2. die Frage nach der Bedeutung von Industrialisierung und Kommerzialisierung (Ersetzen diese Prozesse das Kriterium „künstlerische Qualität“ bei der Beurteilung von Kultur durch jenes der Vermarktbarkeit?)
3. die Frage nach der ideologischen Rolle (Ist popular culture ein Werkzeug zur gleichschaltenden Steuerung der Massen oder eher ein Ausdruck der Rebellion gegen die soziale Ordnung?)⁵⁹

Mass culture wird also als ein sich gerade neu entwickelndes Phänomen erkannt und weniger inhaltlich bestimmt, als dass nach den sozialen Umständen seiner Herausbildung gefragt wird. In diesem Zusammenhang wird das Entstehen einer *mass society* postuliert, die durch Industrialisierung und Urbanisierung entstanden ist. Das einzelne Individuum in dieser „einsamen Masse“⁶⁰ steht vereinzelt, ato-

be openly and consistently to the theory outlined above.“ (Strinati 1995: 38).

58 Hecken (2006) bezieht sich in seinem Kapitel zu Massetheorien u.a. auf so unterschiedliche Theoretiker wie Friedrich Theodor Vischer, Johann Gottfried Herder, John Stuart Mill, Edward Miall, Adolphe Quételet oder Friedrich Nietzsche. Strinati (1995: 264) gibt eine weitere, ganze Reihe von Theoretikern als Quellen an, die hier wiederzugeben müßig ist, da sie sowieso nicht einzeln behandelt werden können. Speziell für den englischsprachigen Raum darf Matthew Arnolds Einfluss wohl nicht unterschätzt werden, vgl. dazu Storey (2003: 16-27). Primärtexte zu ausufernder weiterer Beschäftigung wären hier jedenfalls ausreichend vorhanden.

59 Strinati (1995: 3-4)

60 Hecken (2006: 53), der damit Bezug nimmt auf den Titel eines Standardwerkes des US-amerikanischen Soziologen David Riessman (1969): „The Lonely Crowd“.

misiert da, hat keine moralischen oder sonstigen fixen Verbindungen zu anderen Teilen der Gesellschaft. Gemeinschaft stiftende, verbindliche moralische, ethische oder sonstige Werte oder Institutionen (wie etwa Familie, Dorf, Kirche) gehen verloren, ein eng gestricktes soziales, dörfliches Netz löst sich ersatzlos auf. Entsprechend orientierungs- wie identitätslos ist das atomisierte Individuum ein leichtes Opfer für die Verlockungen der manipulativen und abstumpfenden *mass culture*. Diese wirkt mit ihren standardisierten, sich wiederholenden Mustern und Produktionsweisen (speziell der seriell produzierte frühe Hollywood-Film wird hier gerne als Beispiel genommen) gleichmachend und ersetzt die ursprünglichen vielfältigen Wünsche und Bedürfnisse der RezipientInnen durch falsche, sie manipulierende und vereinheitlichende, die sie dann mit ihren stets gleichen, formalisierten Mustern erfüllen kann.⁶¹

Mass culture wird als Gefahr für sämtliche Kultur angesehen. Das Massenpublikum, das durch seinen ungebildeten Geschmack zu einfachen, trivialisierenden Formen neigt, wird von der *mass culture*, die sich ja vor allem gut verkaufen will, genau damit bedient und so jeder Möglichkeit beraubt, seinen Geschmack zu bilden und wahre Kunst genießen zu können. Mit dem allgemeinen Verlust der Fähigkeit, die richtige Kunst zu goutieren, verliert diese ihre Existenzgrundlage und die alles nivellierende, homogenisierende und trivialisierende Wirkung der *mass culture* setzt sich endgültig durch.⁶²

Oft wird dieser pessimistischen Gegenwartsdiagnose einer alles (und vor allem die schöne Hochkultur) bedrohenden und gleichmachenden *popular* oder *mass culture* eine noch heile Vergangenheit entgegenstellt, in der die von einem Spezialistenkreis getragene Hochkultur (*elite culture*) auf der einen und die von der breiten Masse getragene *folk culture* friedlich koexistierten.⁶³ *Folk culture* war

61 Hecken (2006: 50-56) und Strinati (1995: 5-11)

62 Strinati (1995: 8f)

63 Strinati (1995: 9) spricht in diesem Zusammenhang auch von einer *popular culture*, die er hier mit der für die Vergangenheit postulierten, idyllischen *folk culture* mehr oder minder gleichsetzt und als Gegenbegriff zur gegenwärtigen, verdammenswerten *mass culture* verwendet. Um die oben in extenso thematisierte Schwierigkeit der Verwendung solcher bzw. entsprechender Begriffe im Deutschen nicht noch zu verkomplizieren, verwende ich abweichend von Strinati *popular culture* synonym mit *mass culture* für den Zustand der Kultur in der Gegenwart und stelle beiden Begriffen in der Vergangenheit *folk culture* entgegen. Vgl. dazu Tabelle 1.

eine authentische, von den Leuten in ihren noch intakten sozialen Strukturen geschöpfte Kulturäußerung, die selbstgeschaffen und autonom die Bedürfnisse und Erfahrungen der einfachen Leute verarbeitet.⁶⁴ Die heute gegebene *mass culture* hingegen wird den aus ihren stabilisierenden Strukturen gerissenen, atomisierten Menschen von oben fertig präsentiert und künstlich aufgesetzt, während die verbliebene Hochkultur als Auslaufmodell ein kümmerliches Dasein am Rande fristet.⁶⁵

	„tief“	„hoch“
Vergangenheit	<i>folk culture</i> (wächst natürlich von unten aus dem „Volk“)	Hochkultur / <i>elite culture</i> (von SpezialistInnen gepflegt)
Gegenwart	<i>popular culture</i> / <i>mass culture</i> (wird der „Masse“ von oben dargereicht)	Hochkultur / <i>elite culture</i> (im Untergang begriffen)

(Tabelle 1)

Speziell bei europäischen WissenschaftlerInnen steckt hinter solchen Darstellungen ein (oft sogar unverhohlener) Antiamerikanismus, der die alles zerstörende *mass culture* als eine aus US-Amerika nach Europa herüberschwappende Entwicklung sieht. Außerdem wird bei genauerer Betrachtung evident, dass manche Ausprägungen der *mass culture theory* Entwicklungen wie Demokratisierung oder die Bildung weiter Bevölkerungsschichten als jene Ursachen ansehen, die zum Untergang der idyllischen Vergangenheit einer authentischen *folk culture* und zur Ausbildung der heutigen, verzweiferten Lage geführt haben. Dahinter steckt natürlich auch ein Kampf um die Definitionsmacht darüber, was gute und wünschenswerte Kultur ist, den das darin nicht mehr souveräne Bildungsbürgertum des 19. und 20. Jahrhunderts im Angesicht der oben (aus dessen Sicht) skizzierten Entwicklungen zu führen hatte.⁶⁶

Wenn *mass culture theory* also aufgrund dieser kulturpessimistischen, einseitigelitären Sichtweise und der (hier natürlich auch vereinfacht dargestellten) doch etwas zu vereinfachenden Reflexionen heute in Reinform kaum mehr eine Rolle für Popdiskurse spielt und die oben dargestellten Überlegungen gar nicht erst im Einzel-

64 Zu Konzepten von *folk culture* vgl. Storey (2003: 1-13)

65 Strinati (1995: 9f)

66 Strinati (1995: 7f und 21f), Nünning (2004) und ganz besonders Hecken (2006: 35-50), der speziell den Aspekt der Koppelung von antidemokratischen Reflexen und der Verdammung einer Massenkultur herausarbeitet.

nen entkräftet werden müssen bzw. durch die Ausführungen zu den übrigen Pop-Theorien widerlegt werden werden,⁶⁷ so wurde hiermit doch hoffentlich vieles von den Grundfragen dessen schon angedeutet, was die akademische Beschäftigung mit wie die Bestimmung von Popkultur mit sich bringt, was auch für spätere Diskurse über Pop sinnvoll und hilfreich ist, und sei es nur als Kontrastmodell, von dem sich die späteren Theorien abzugrenzen versuchen.⁶⁸

2.2.2 Kritische Theorie

2.2.2.1 „klassische“ Kritische Theorie

Die im deutschsprachigen Raum wohl bis heute einflussreichste Beschäftigung mit Popphänomenen geschah im Rahmen jener Reflexionen, die als „Kritische Theorie“ bezeichnet werden. Der Begriff „Kritische Theorie“ wurde von Max Horkheimer gemeinsam mit Herbert Marcuse in den 1930ern geprägt, um damit den Versuch zu bezeichnen

auf historischer und materialistischer Grundlage – das heißt ausgehend von den praktischen Bedingungen des modernen Lebens und ihrer Entstehung – die gesellschaftlichen Verhältnisse in ihrer Gesamtheit darzustellen, zu analysieren und auf ihre Verbesserungsmöglichkeiten hin zu beleuchten, im Sinne einer fundamentalen Umgestaltung des Gegebenen.⁶⁹

Kritische Theorie geht also davon aus, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen Menschen leben, nicht naturgegeben und unveränderbar sind, sondern im Gegenteil Gesellschaft nur als konkretes Ganzes begriffen sowie Perspektiven der Verbesserung gesucht werden können. Im Mittelpunkt steht der Mensch, dessen Wesen gera-

67 Vgl. hierzu Strinati (1995: 38-49), der sich die Mühe macht, die einzelnen Punkte systematisch zu widerlegen.

68 Für weitere (vor allem didaktisch gut aufbereitete) Darstellungen von mass culture theory vgl. außerdem noch Storey (2001: 8-10 und 17-36) sowie Storey (2003: 16-31).

69 Behrens (2002: 6)

de in seinen erst zu entfaltenden Möglichkeiten gesehen wird, die zu erweitern das Ziel theoretischer Reflexion wie Praxis ist. Die Kritische Theorie geht dabei vor allem von Kants Erkenntniskritik, Hegels Geschichtsphilosophie, Marx' Kritik der politischen Ökonomie sowie Freuds Psychoanalyse aus, steht aber grundsätzlich auch anderen theoretischen Strömungen offen, sofern sie sich mit ihrem Programm vereinbaren lassen.⁷⁰

So weit gefasst ist Kritische Theorie nicht an die damit meist assoziierte Frankfurter Schule um das bekannte Institut für Sozialforschung gebunden,⁷¹ sondern kann jede theoretische Beschäftigung meinen, deren Ziel es ist „eine dialektische Theorie der Gesellschaft durch moderne Forschungsmethoden kritisch sowie selbstkritisch weiterzuentwickeln.“⁷²

Es liegt auf der Hand, dass eine so umfassende theoretische Bestrebung hier nur exemplarisch vorgestellt werden kann. So interessant (und für poptheoretische Reflexion relevant) die Überlegungen von Theoretikern wie von Walter Benjamin⁷³ oder den anderen prominenten Theoretikern der Frankfurter Schule⁷⁴ auch sind, muss hier dennoch eine Konzentration auf die für die Untersuchung populärkultureller Gegenstände wohl bedeutendste Ausprägung der Kritischen Theorie erfolgen: die von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer formulierte, berühmte Kulturindustriethese. Spätere Beschäftigungen mit dem Erbe des Instituts für Sozialforschung werden im Abschnitt 2.2.2.2 „zeitgenössische' Kritische Theorie“ behandelt.

Ein so komplexes Theoriegebäude wie jenes zur Kulturindustrie von Adorno und Horkheimer in einigen wenigen Seiten zu behandeln ist natürlich salopp gesagt in etwa wie sämtliche Beatlesplatten in einer Kurzrezension besprechen zu wollen. Gerade das bekannte Kulturindustriekapitel der „Dialektik der Aufklärung“⁷⁵ wurde noch dazu

70 Behrens (2002: 6-15, 22-27)

71 Vgl. dazu in aller Kürze Behrens (2002: 16-21), dessen sehr knappe, aber dennoch präzise Einführung in Kritische Theorie sehr empfohlen werden kann.

72 Behrens (2002: 6)

73 Vgl. Benjamin (2007) selbst oder die zusammenfassenden Bemerkungen bei Jacke (2004: 48-51 und 7882) oder Seiler (2006: 55-59)

74 Vgl. dazu zum Beispiel Seilers Darstellung (2006: 69-73) der Arbeit Herbert Marcuses zum Thema.

75 Adorno/Horkheimer (1997)

in einem Spektrum von alles Neue verdammendem, elitären Kulturpessimismus bis hin zu hellstichtiger Zeitdiagnostik sehr verschieden interpretiert, wozu der vielschichtige, komplexe und von den Autoren wohl auch bewusst sperrig und unzugänglich gehaltene Text ja auch angetan ist. Hier soll nicht – wie so oft – versucht werden, Adorno/Horkheimer nun endlich einmal richtig zu verstehen, sondern es sollen ohne Anspruch auf eine endgültig zutreffende Exegese nur einige wenige, für diese Arbeit wesentlich erscheinende Aspekte ihrer Reflexion in aller Kürze umrissen werden.⁷⁶

Einigkeit herrscht in der Forschung jedenfalls darüber, dass die Hauptaussage des Kulturindustriekapitels in der folgenschweren These besteht, dass in dem von Adorno und Horkheimer mit dem Schlagwort „Kulturindustrie“ beschriebenen Zustand der Gesellschaft Kultur zur Ware geworden ist. Im Anschluss an Marx' Theorie zum Fetischcharakter der Ware⁷⁷ werden die negativen Folgen davon polemisch analysiert. Durch die serielle Produktion von Kulturwaren, deren Wert eben nicht mehr darin besteht, was sie sind, sondern nur mehr in ihrem Tauschwert („Alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist“⁷⁸) werden diese standardisiert und somit austauschbar: „Kultur schlägt heute alles mit Ähnlichkeit.“⁷⁹ Für Adorno/Horkheimer ist das Problem dabei vor allen die „falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem. Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch.“⁸⁰ Jede Innovation entpuppt sich demzufolge als Variation des doch Immergleichen. Die Wahlmöglichkeiten zwischen verschiedenen Produkten erweisen sich, da alle Waren in ihrer typisierten, immergleichen, stereotypen Austauschbarkeit keinen anderen Wert als ihren Tauschwert

76 Ich beschränke mich hier auf das erwähnte Kulturindustriekapitel. Adorno wie Horkheimer haben sich zwar auch (teilweise die im Kulturindustriekapitel aufgestellten Konzepte sogar leicht revidierend) an anderen Orten zur Kulturindustriethese geäußert, hier scheint eine Beschränkung auf ihren bekanntesten und in Folge wirkungsreichsten Text jedoch sinnvoll. Für eine Auflistung sämtlicher Texte, in denen die Autoren den Begriff verwenden vgl. Behrens (2004: 11f). Für die (zum Verständnis des Textes nicht ganz unwesentliche) Einbettung in den gesellschaftlich-historischen Kontext, vor dem die Autoren den Text verfasst haben vgl. ebd. S. 13 und 30f. Eine weitere kurze und für eine erste Annäherung (trotz mancher meiner Einschätzung nach wenig gelungener Bezüge auf aktuellere Entwicklungen im Bereich der Popkultur) empfehlenswerte Zusammenfassung von Adorno/Horkheimers Thesen findet sich z.B. bei Seiler (2006: 5969)

77 Marx (1979: 49-98)

78 Adorno/Horkheimer (1997: 181)

79 Adorno/Horkheimer (1997: 141)

80 Adorno/Horkheimer (1997: 141f)

mehr besitzen, als Scheinwahlmöglichkeiten: „Was die Kenner als Vorzüge und Nachteile besprechen, dient nur dazu, den Schein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit zu verewigen“⁸¹.

Kulturindustrielle Waren nehmen also keine Rücksicht auf bestehende Bedürfnisse (sozusagen die Gebrauchswerte der Waren), sondern schaffen sich das Bedürfnis, das nach ihnen verlangt, selbst: „In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“⁸² Oder wie es der Adorno-Experte Behrens ausdrückt: „Die Standardisierung der Kulturwaren bedeutet auch, ganz entgegen dem demokratischen Ideal der freien Selbstentfaltung, die Standardisierung der Bedürfnisse.“⁸³

Durch die ständige Wiederholung des Immergleichen werden also auch die Menschen selbst angegriffen: „Unweigerlich reproduziert jede einzelne Manifestation der Kulturindustrie die Menschen als das, wozu die ganze sie gemacht hat.“⁸⁴ So funktioniert die Kulturindustrie als Massenbetrug:

Entscheidend heute ist [...] die im System liegende Notwendigkeit, den Konsumenten nicht auszulassen, ihm keinen Augenblick die Ahnung von der Möglichkeit des Widerstands 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 er in ihnen sich selbst nur noch als Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt. Nicht bloß redet sie ihm ein, ihr Betrug wäre die Befriedigung, sondern sie bedeutet ihm darüber hinaus, daß er, sei's wie es sei, mit dem Gebotenen sich abfinden müsse. [...] Kulturindustrie bietet als Paradies denselben Alltag wieder an.⁸⁵

Indem Kulturindustrie also nichts mehr behauptet, als dass das von ihr Angebotene das Bestmögliche ist, verkommt sie schließlich zur Reklame⁸⁶ für sich selbst, die ihr Existieren im Nachhinein rechtfertigt.

81 Adorno/Horkheimer (1997: 144)

82 Adorno/Horkheimer (1997: 142)

83 Behrens (2004: 34)

84 Adorno/Horkheimer (1997: 148)

85 Adorno/Horkheimer (1997: 163f)

86 Das Sujet der Reklame greift ein anderer fundamentaler Kritiker der von Adorno/Horkheimer beschriebenen Phänomene auf: Guy Debord (1999), der hier leider nicht in extenso behandelt werden kann. Debords Einfluss auf spätere Pop-Theorien war und ist (wohl zu Un-

tigt. Darin liegt ebenfalls der Betrug der Kulturindustrie: „Immerfort betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht.“⁸⁷ Dieses Versprechen löst sie jedoch niemals ein.

Aus der Totalität der Kulturindustrie gibt es keinen Ausweg. Nicht nur täuscht Kulturindustrie vor, es gäbe gar keine andere Möglichkeit als sie (was ja prinzipiell denkbar wäre: in einem Leben ohne kulturindustrielle Hervorbringungen wie Kino, Fernsehen, Zeitschriften etc. würde wohl niemand danach verlangen), sondern jede von ihrem strengen Regelsystem abweichende Neuerung wird sofort als neue Regel in den einheitlichen Stil der Kulturindustrie aufgenommen:

Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert. Einmal in seiner Differenz von der Kulturindustrie registriert, gehört es schon dazu wie der Bodenreformer zum Kapitalismus. Realitätsgerechte Empörung wird zur Warenmarke dessen, der dem Betrieb eine neue Idee zuzuführen hat.⁸⁸

Kulturindustrie ist also strukturell ausweglos, noch die Kritik an ihr vermag sie in ihr System einzugliedern, noch aus der noch so rebellischen Geste schlägt sie Profit.⁸⁹

Diese zugegebenermaßen wenig hoffnungsfrohe Analyse wurde Adorno/Horkheimer oft als oberflächliche, ihren Gegenstand verfehlende, kulturpessimistische Schwarzmalerei ausgelegt.⁹⁰ Es ist aber

recht) leider eher gering. Einen guten Überblick über seine Theorie der Gesellschaft des Spektakels bieten Baumeister/Negator (2005)

87 Adorno/Horkheimer (1997: 161). Zur Dominanz der Reklame in der Kulturindustrie vgl. auch Jacke (2004: 57).

88 Adorno/Horkheimer (1997: 153)

89 Adorno/Horkheimer thematisieren darüber hinaus auch noch weitere Ausprägungen der kulturindustriellen Gesellschaft, sie vertiefen z.B. das hier nur angedeutete Thema der Reklame-Werdung der Kulturindustrie, sie analysieren die Subjektkonstitution im kulturindustriellen Zeitalter (dafür prägen sie das einprägsame Schlagwort der „Pseudoindividualität“), sie analysieren das Verhältnis von Arbeit und Freizeit etc. Wie erwähnt soll hier jedoch Konzentration auf Weniges vor angestrebter Vollständigkeit ergehen, die ja doch nie erreicht werden kann.

90 Besonders in pop-affinen Kreisen galt und gilt ihre Theorie der Kulturindustrie deshalb oft als wenig weiterführend, woran sicher auch ein bei Adorno und Horkheimer mitschwingendes, sehr emphatisches Verständnis von ernsthafter Kunst (die anders als Kulturindustrie einen Wahrheitsanspruch in sich trägt) nicht ganz unschuldig war. Die Problematik dieses Bereichs der hohen Kunst wurde hier – zugegebenermaßen fahrlässig – ausgespart. Die Frag-

ratsam, die von ihnen entwickelten Thesen dennoch nicht leichtfertig vom Tisch zu fegen. Denn es geht den Autoren eben nicht um die kollektive Verdammung von als schlecht erkannten kulturellen Einzelphänomenen wie Jazz, Kino oder Kriminalromanen etc., „sondern um die Kritik einer bestimmten strukturellen Veränderung der kapitalistischen Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhundert.“⁹¹ 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. Deshalb ist eine Kritik der Kulturindustriethese, die glaubt die These widerlegen zu können, indem sie auf die ohnehin gegebene Vielfalt und Qualität verschiedener kultureller Güter hinweist, zu kurz gegriffen. Die noch so breite Differenziertheit an der Oberfläche macht die strukturelle Gleichheit der Kulturgüter als Waren eben nicht wett.

Mögen sich die Kulturwaren, die Autos und Fernsehkanäle, die Tageszeitungen und Jugendmoden etc. untereinander auch gravierend in ihrer äußeren Gestalt unterscheiden und so dem individuellen Geschmack entsprechen: dem Gehalt nach allerdings, als Waren, sind sie darin einheitlich, eben ihren Gehalt, primär Waren zu sein, nicht infrage zu stellen.⁹²

Man kann Adorno und Horkheimer nicht vorwerfen, sie hätten die Menschen nur für zu passiv und zu dumm gehalten, um den Betrug zu durchschauen, und hätten ihre Augen vor einem doch gegebenen Reichtum an differenzierten Kulturangeboten und freien Auswahlmöglichkeiten verschlossen. Auch elitärer, massenfeindlicher Dün-

würdigkeit der Konstatierung eines außerhalb der eigentlich alles umfassenden Kulturindustrie stehenden Bereichs einer ernststen autonomen Kunst liegt jedoch auf der Hand und war den beiden Wissenschaftlern wohl auch bewusst. Spätestens heute wird jedoch auf alle Fälle offensichtlich, dass in z.B. auch Zwölftonmusik (also ein klassischer Bereich dessen, was für Adorno ernste Kunst ausgemacht hat) Kunst nach genau den selben Mechanismen als Ware behandelt wird wie andere Phänomene der Kulturindustrie auch (Aufnahmen von z.B. Schönberg werden ebenso in Massenproduktion als CDs hergestellt, vertrieben und verkauft wie zeitgenössische Pop-Alben). Die Unterscheidung ist also hinfällig geworden, so sie es nicht ohnehin schon immer war. Aus diesem Grund erscheint das Verschweigen dieses Aspekts der so schon ausreichend komplexen Kulturindustriethese als entschuldbar. Zum Thema der Differenzierung zwischen ernster Kunst und leichter Kulturindustrie vgl. z.B. Jacke (2004: 36f) oder Hinz (1998: 77).

91 Behrens (2004: 9)

92 Behrens (2004: 34)

kel, der vorgibt zu wissen, was das Glück für die Menschen sei, ist kein treffender Vorwurf:

Diesen Vorwand muss man scharf zurückweisen: Eine Kritik, die glaubt, in dieser Weise die Kulturindustriethese aushebeln zu können, verfehlt sie vollständig. Die kritische Theorie hat nie Richtlinien darüber ausgegeben, wie das menschliche Glück auszusehen habe, sondern es stets als das Recht des Menschen angesehen, dies für sich selbstbestimmt zu entscheiden. Vielmehr ist die Kulturindustrie massenfeindlich, wenn sie in Standards die Muster des Glücks feststellt. Das reichhaltige Konsumangebot und die Mitbestimmungsmöglichkeiten des Konsumenten ändern vielleicht etwas am Kulturprogramm, gewiss aber befördern sie keine strukturellen, gesellschaftlichen Veränderungen. Arrogant ist zudem eine Position, die sich anmaßt zu wissen, dass das heute als Befriedigung erlebte Vergnügen das Bestmögliche sei, was an Glück und Unterhaltung zu erwarten sei. Nicht Adorno und Horkheimer erklären die Massen für dumm, sondern die Kulturindustrie tut es: Sie mutet ihnen nichts zu.⁹³

Darum sind Adorno und Horkheimer auch nicht an Verbesserungen hin zu einem ästhetisch hochwertigeren Kulturangebot interessiert und erkennen keinen Ausweg aus der Totalität der Kulturindustrie an, sondern sehen die Möglichkeit auf Verbesserung der Situation nur in einem radikalen Umsturz der Gesellschaft.⁹⁴

Wenn auch einige Einzelheiten der Ausführungen Adornos / Horkheimers ein wenig an die weiter oben geschilderten massentheoretischen Konzepte erinnern mögen, so ist ihr Zugang dennoch differenzierter. Kulturindustrie darf man sich nicht vorstellen als einen kleinen Klub von Wirtschaftsbossen, die im stillen Kämmerlein die Manipulation der Massen beschließen. Der Begriff Kulturindustrie bezeichnet vielmehr die sich verselbständig habenden Prozesse, die durch die Warenwerdung der Kultur in Gang gekommen sind. Den beiden Theoretikern geht es zudem nicht darum, Massenkultur schlecht zu finden, weil sie schlechte Kunst ist, sondern weil sie eine Ware und damit zentraler Teil einer falschen Gesellschaftsordnung ist.

93 Behrens (2004: 35)

94 Jacke (2004: 55 und 83)

Die Menschen sollten fähig genug sein, sich selbst eine bessere Welt auszudenken; die Einrichtung einer solchen Welt erfordert die bewusste Veränderung der gesellschaftlichen Gesamttendenz, und nicht einfach nur ein besseres Unterhaltungsprogramm.⁹⁵

Kulturindustrie meint also eine sehr umfassende Analyse einer Gesellschaftsstruktur, weswegen der Begriff natürlich nicht einfach mit Populärkultur gleichzusetzen ist. Adorno und Horkheimer behandeln unter diesem Schlagwort jedoch vor allem Phänomene, die heute dem Bereich der Populärkultur zugeschlagen werden (Schlager, Kinofilm, Fernsehsendungen, Kriminalroman, Radiosendungen, Starkult etc.) und die deshalb vor allem im deutschsprachigen Raum lange primär unter diesen Vorzeichen gesehen wurden, was die Behandlung der Kulturindustriethese im Rahmen einer Suche nach Begriffsbestimmungen für Pop rechtfertigt.

Letztendlich stellt sich aber die Frage, mit welchem Erkenntnisinteresse man an popkulturelle Phänomene herantritt: Ist einem daran gelegen, die spätkapitalistische Gesellschaftsformation als Ganze zu analysieren und dabei an ihrer prototypischsten Ausprägung, der Kulturindustrie, anzusetzen (und nach Sichtweise der Kritischen Theorie ist dies die einzig zielführende Herangehensweise), so lassen sich Adorno/Horkheimers Thesen problemlos aktualisieren und weiterführen. Für eine inhaltliche oder formale Bestimmung von Pop, die ja hier u.a. zur Beschreibung von Meineckes „Tomboy“ gesucht wird, muss man sich jedoch wohl nach anderen Perspektiven umblicken. Damit, dass der Roman „Tomboy“ eine kulturindustrielle Ware darstellt, ist über den Roman ja noch nichts gesagt (über sein Eingebundensein in soziale Zusammenhänge aber mehr, als jede noch so präzise Inhalts- oder Formanalyse es je leisten könnte). Die hier kurz angerissenen fundamentalen Einwürfe der Kritischen Theorie sollen also bei der Suche nach anderen Pop-Bestimmungen stets sozusagen als schlechtes Gewissen im Hinterkopf bleiben, dass bei aller auch noch so brisanten Dissidenz in Inhalt oder Form eines Kulturguts diese doch nichts an dem System verändert, das es möglicherweise anprangert.⁹⁶

95 Behrens (2004: 50)

96 Behrens (<http://www.beatpunk.org/popkritik/roger-behrens-kritische-theorie-der-popkultur>, 28.8.2007).

2.2.2.2 „zeitgenössische“ Kritische Theorie

Wie bereits mehrfach erwähnt, wurden die Texte der hier als „klassisch“ bezeichneten Generation der Kritischen Theorie breit rezipiert und immer wieder zum Ausgangspunkt weiterer Reflexionen und Aktualisierungen genommen. Dem vielfältigen Weiterleben der Frankfurter Schule in anderen Theorien kann nur exemplarisch nachgegangen werden. Nach Christoph Gurks bekanntem Versuch einer Überprüfung der Gültigkeit der Kulturindustriethese anhand der Bestimmung der ökonomischen Aspekte von Popmusik soll Roger Behrens' Arbeit am Versuch, eine Kritische Poptheorie zu entwickeln, kurz aufgegriffen werden.

Christoph Gurks in dem mittlerweile als Klassiker geltenden Poptheoriereader „Mainstream der Minderheiten“⁹⁷ erschienener Aufsatz „Wem gehört die Popmusik?“⁹⁸ geht der Frage nach der Relevanz von Adorno/Horkheimers Kulturindustriethese unter den veränderten ökonomischen Bedingungen nach und untersucht zu diesem Zweck die kulturindustrielle Paradedisziplin der Popmusik. Gurk stellt fest, dass Popmusik, obwohl „immer schon in die kapitalistische Reproduktion verstrickt“⁹⁹, dennoch vielfach gilt „als privilegiertes Erkenntnismedium, das zwar nach kapitalistischen Imperativen funktioniert, aber dennoch subversive Qualitäten besitzt, welche die Gesetzmäßigkeiten der reinen Kapitalakkumulation überschreiten.“¹⁰⁰ Popkultur ist also zwar gewissermaßen Kapitalismus in Reinform (wer im System der Popkultur überhaupt gehört werden will, muss ja am Aufmerksamkeitswettbewerb teilnehmen, der sie ist), gilt aber trotzdem (oder gerade deswegen) auch als Medium, das genau diese Prozesse stören und unterwandern kann.¹⁰¹

Genau diese naive (vor allem Eigen-)Wahrnehmung als subversive Gegenkultur¹⁰² der Popkultur ist aber die Krux:

97 Holert/Terkessidis (1996)

98 Gurk (1996)

99 Gurk (1996: 20)

100 Gurk (1996: 21)

101 Gurk (1996: 20-23)

102 Dieser von Gurk hier ins Spiel gebrachte Begriff, der eigentlich das selbe wie Popkultur, wenn auch eben mit anderen Konnotationen (Gegenkultur als das Marginale, Kleine, Schwache, Widerständige vs. Popkultur als das Alles Umfassende, Massenhafte, Große, Starke, Konforme) meint, ist genau das Problem, das Gurk verhandelt, wie im Folgenden klar werden wird. Zur widersprüchlichen Verwendung solcher und ähnlicher Begriffe vgl. auch Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion Poptheorien“.

Indem sie vor allem auf die Karte der symbolischen „Dissidenz“ setzte, lief Gegenkultur prinzipiell immer Gefahr, gegen ihre Intentionen eine Schlüsselrolle im Prozeß kapitalistischer Reorganisation einzunehmen.¹⁰³

Als zum Beispiel die sich als Gegenkultur verstehende Popkultur der 1960er Jahre bürgerliche Werte und Zwänge bekämpfte, befreite sie doch im Endeffekt auch den Markt von ethischen Regulativen und konnte nicht verhindern, dass die genau gegen diese Entwicklung gerichteten symbolischen Gesten zu neuen Absatzgebieten geführt haben.¹⁰⁴ Laut Gurk

setzt sich tendenziell [...] der Anspruch von Gegenkultur, die Waffen des Kapitalismus gegen sich selbst zu richten, dem Vorwurf aus, unter dem Vorwand der Subversion eine Ideologie zu stabilisieren, die längst hegemonial geworden ist.¹⁰⁵

Dies nimmt Gurk zum Anlass, Adorno/Horkheimers Kulturindustriethese einer Relektüre zu unterziehen. In einer (im Übrigen sehr lesenswerten) Analyse des Tonträgermarktes der 1990er räumt er das Märchen aus, Nischenfirmen bzw. sperrige Produkte abseits des Mainstreams (gewissermaßen die in wenigen großen Plattenkonzernen personifizierte Kulturindustrie) würden ebendiesen destabilisieren. Tatsächlich dienen die kleineren, experimentelleren Plattenfirmen (Independent Labels) den großen (Majors) nur dazu, in einem tendenziell übersättigten Markt, in dem nur ein Bruchteil der veröffentlichten Platten tatsächlich Gewinne erzielt, mit neuen Stilrichtungen auch neue Absatzgebiete zu erschließen. Ein großer Teil der PopkonsumentInnen, die sich als Individuum von der Masse abgrenzen wollen, greifen nämlich eher zu besonders neuen, noch weitgehend unbekanntem, raren Tonträgern. Im Laufe der 1990er wurde der Tonträgermarkt so immer differenzierter, das Angebot immer breiter. Der Mainstream bzw. die „Masse“, von der die KonsumentInnen

103 Gurk (1996: 23)

104 104 Diesen Befund teilt Terkessidis (2000: 315): „In den ‚kreativen‘ Bereichen der Konzerne teilte man die Wertvorstellungen von Boheme und Gegenkultur.“

105 Gurk (1996: 24)

sich mit ihrem Kaufverhalten abgrenzen wollten, bestand jetzt aus vielen verschiedenen „individuellen“ Produkten.

Da es nun problemlos möglich ist, mit einem Album den Wunsch nach Differenz auf ein Massenprodukt zu lenken, ohne dass sich der Konsument gleichgeschaltet fühlen muß (er ist nicht in den *Mainstream* alter Schule, sondern in den neu entstandenen *Mainstream der Minderheiten* [Hervorhebung im Original] integriert worden) kann die „Industrie“ prinzipiell aus jeder Ware auch dann Kapital schlagen, wenn sie so widerpenstig ist, daß sie eigentlich nicht zu vermarkten sein dürfte.¹⁰⁶

Die *Independent Labels* (noch dazu oft wirtschaftlich mit den *Majors* engstens verknüpft) machen also für die *Majors* gewissermaßen nur die zur Kundenbindung dringend nötige Schmutzarbeit der risikoreichen Etablierung neuer Stile und das noch dazu im guten Glauben, dissidente Gegenkultur zu betreiben. Konzepte einer authentischen, kleinen, widerpenstigen Gegenkultur, die dann erst im Nachhinein von einem gleichschaltenden *Mainstream* vereinnahmt würde, müssen also als naiver Mythos verabschiedet werden: In Wahrheit sind beide Ebenen immer schon untrennbar miteinander verflochten. Gurk folgert weiter:

Das System der „Kulturindustrie“ ist gerade deshalb so subtil, weil es sich inzwischen nach allen Seiten hin offen gibt, anstatt über die Forderung nach Konformität einen Angriffspunkt zu bieten, wie noch zu Zeiten der alten Ökonomie.¹⁰⁷

Weil sich mittlerweile alles in dieses wirtschaftliche System integrieren lässt, „wird es zunehmend schwieriger, das in der Ordnung schon Vorhergesehene zu überschreiten.“¹⁰⁸ Gurk sieht damit Adorno/Horkheimers These, die Wahlmöglichkeit aus verschiedenen Waren der Kulturindustrie sei nur eine scheinbare, da die Waren sich doch alle glichen, „auf einem höheren Level“¹⁰⁹ bestätigt „nur

106 Gurk (1996: 27f)

107 Gurk (1996: 34)

108 Gurk (1996: 35)

109 Gurk (1996: 35)

mit dem Unterschied, daß die neue Ordnung eine Homogenität herstellt, *Differenzen als Einheit* inszeniert.“

Trotzdem bewertet Gurk die Möglichkeiten, Differenz innerhalb des Systems der Kulturindustrie zu erzielen, nicht zu niedrig: „Gerade die verzweifelte Suche nach neuen Märkten machte die Kulturindustrie zu einem extrem beweglichen Bereich, in dem sich schnell eine Öffentlichkeit für Repräsentationsfiguren schaffen ließ.“ Als Beispiel hierfür führt Gurk HipHop an, innerhalb dessen ansonsten gesellschaftlich marginalisierte Gruppen zentrale Repräsentanz genießen und das nicht trotz, sondern eben wegen der widersprüchlichen Dynamiken der Kulturindustrie.

Gurk plädiert schlussendlich dafür, die Bedeutung symbolischer Differenz auf der einen Seite nicht überzubewerten und dabei die dahinter stehende ökonomische Dimension zu vergessen, das Konzept der Dissidenz innerhalb eines Systems aber auch nicht gleich ganz zu entsorgen:

[...] wenn schon der Kampf um das Kapital und die Produktionsmittel, unter denen sich kulturelle Beziehungen organisieren, weitgehend verloren ist, dann muß zumindest dieser Unterschied ständig benannt werden. Darin liegt die Chance für Interventionsmöglichkeiten, an denen Subjekte, die sich nicht auf die Kaufentscheidung reduzieren lassen wollen, um die Bedürfnisse kultureller Zeichen streiten können. Nach dem bisher Gesagten dürfte allerdings klar sein, daß die Demarkationslinien nicht mehr entlang der klassischen Unterscheidung zwischen Underground und Mainstream verlaufen können – erst recht nicht, sofern die obsoleete Fiktion eines Mainstreams gemeint ist, der auf Konformität setzt und es der Kulturindustrie gestattet, die schal gewordene Rhetorik der Rebellion als selbstverständlichen Garanten für Überschreitung zu verkaufen.¹¹⁰

Gurk hofft darauf, dass es eben schon einen Unterschied macht, wer was in welcher Weise auf einer kulturellen Ebene repräsentiert. Sein Fazit bleibt also ambivalent, wie sein Gegenstand auch: „Wie jede andere Kultur vereint Pop sowohl unterdrückerische Momente als auch ihr Gegenteil, meistens in ein und dem selben Werk.“¹¹¹ Ange-

110 Gurk (1996: 35f)

111 Gurk (1996: 36)

sichts der aktuellen Umwälzungen auf dem Tonträgermarkt im Zusammenhang mit der Dominanz des Internets ist Gurks Analyse auf der wirtschaftlichen Ebene vielleicht nicht mehr aktuell, davon unberührt bleibt jedoch sein allgemeinerer Befund, dass ein Setzen auf symbolische Dissidenz einer Gegenkultur dessen ökonomischen Aspekte nicht aus dem Auge verlieren sollte.

In eine ähnliche Richtung geht der sich mit einer ganzen Reihe von Publikationen¹¹² der Weitertradierung der Kulturindustriethese widmende Roger Behrens, dessen zahlreiche Aktualisierungsversuche der Kulturindustriethese hier nur schlaglichtartig beleuchtet werden können.¹¹³

Behrens' Interesse an Popkultur (die er als die aktuelle Ausprägung der Kulturindustrie ansieht)¹¹⁴ gründet in ihrer Funktion als Indikator für gesamtgesellschaftliche Dynamiken:

Die als Popkultur gefassten Phänomene und Strukturbeziehungen lassen sich als ein dynamischer Ausdruckszusammenhang beschreiben, in dem sich die bestehende gesellschaftliche Ordnung des Spätkapitalismus in symbolischen Formen des kollektiven wie individuellen Bewusstseins der Menschen manifestiert.¹¹⁵

Behrens' sehr differenzierte Sicht auf popkulturelle Phänomene ist dabei immer von einem kritischen Impetus gekennzeichnet. Wie Gurk insistiert er gegen das vorschnelle Festhalten an einer symbolischen Dissidenz:

Für die kritische Theorie heißt das, die Phänomene – und zeigen sie auf den ersten Blick auch Spuren möglicher Widerständigkeit und Subversi-

112 Vgl. z.B. auch seine Kommentare zur Adorno/Horkheimer im vorhergehenden Abschnitt 2.2.2.1 „klassische' Kritische Theorie“

113 Einen guten Überblick über Behrens' breites theoretisches Schaffen bietet Jacke (2004: 134-152). Für einen Einstieg in Behrens' Denken ist das bereits erwähnte Interview (<http://www.beatpunk.org/popkritik/roger-behrens-kritische-theorie-der-popkultur>, 28.8.2007) sehr hilfreich. Detaillierter entwickelt Behrens seine Thesen in der Essaysammlung „Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritische Theorie der Popkultur“ (Behrens 2003), auf die sich die folgenden Ausführungen im Wesentlichen beziehen.

114 Behrens (2003: 18)

115 Behrens (2003: 101)

on – nicht zu isolieren, nicht a priori als an sich bereits emanzipative oder dissidente Gegenkräfte zur herrschenden Ordnung zu interpretieren.¹¹⁶

Dagegen setzt Behrens (Pop-)Kultur immer „in enge Verbindung zu den ökonomischen und gesellschaftlichen Rahmen“¹¹⁷: „Die nonkonformistische Geste, mit der der Popmensch seine Weltoffenheit und Liberalität vorführt, ist eingebunden in die autoritären Strukturen seiner ökonomischen Existenz.“¹¹⁸ Behrens zufolge werden die meisten sich als widerständig verstehenden popkulturellen Äußerungen (Behrens spricht häufig von „Subkulturen“ innerhalb der Popkulturindustrie) also in ihrer politischen Reichweite überschätzt bzw. überschätzen sie sich vor allem selbst.¹¹⁹ Solche Vorstellungen ist er bemüht als (Pop-)Mythen¹²⁰ zu entlarven. Ein Außerhalb (wie es z.B. der Begriff der Gegenkultur suggeriert) der totalisierenden Kulturindustrie ist Kritischer Theorie zufolge eben nicht denkbar. Demzufolge interessiert sich Behrens weniger für popkulturelle Einzelphänomene bzw. die Beurteilung ihres subversiven Gehalts, sondern für Popkultur als komplexes Gesamtsystem, an dem gesellschaftliche Zusammenhänge ablesbar sind.¹²¹

Allerdings erkennt Behrens auch ein gewisses Veränderungspotential von Subkulturen an, die gewissermaßen von den Rändern der Popkultur aus für abweichende, irritierende Innovationen sorgen können. Durch die Integration dieser Subkulturen in den Mainstream besteht eine bescheidene Hoffnung auf eine schleichende Veränderung des Ganzen. Dies ersetzt allerdings nicht das Fernziel eines kompletten Umsturzes der Verhältnisse, wie Jacke in seinem Resümee über Behrens' Konzepte festhält:

116 Behrens (2003: 17)

117 Jacke (2004: 137)

118 Behrens (2003: 18)

119 Vgl. dazu Jacke (2004: 143)

120 Jacke (2004: 139) und in extenso Behrens (2003: 101-131). Der Begriff „Mythos“ wird von vielen AutorInnen oft sehr unterschiedlich gebraucht, dem kann hier aber nicht nachgegangen werden.

121 An einer Stelle fasst Behrens seine ansonsten nur verstreut geäußerten Vorstellungen einer Kritischen Poptheorie, die es erst zu entwickeln gilt und die genau dies leisten könnte, ex negativo prägnant zusammen: Kritische Poptheorie sollte also a.) ihrem Gegenstand nicht unpassenderweise den Apparat bürgerlicher Ästhetik aufdrängen, b.) die Wahlfreiheit des Publikums aus verschiedenen Waren nicht mit echter Freiheit verwechseln, c.) keine Mimikry ihres Gegenstandes sein wollen (also angepasst an Moden versuchen, selbst Pop zu sein) und schließlich d.) nicht die Beschreibung von Kultur auf ästhetischer Ebene mit politischem Engagement verwechseln. Behrens (2003: 157-159).

Subkulturelle Bewegungen und Aktionsräume [...] und auch deren Theorien entstehen folglich in den Nischen und an den Rändern der Popkulturindustrie und bedeuten keinesfalls automatisch eine gesellschaftliche Revolution, sondern versorgen das Zentrum mit Innovation. Was diese leisten soll, ist zumindest ein In-Frage-Stellen grundsätzlicher gesellschaftlich etablierter Unterscheidungen.¹²²

So zeichnet Behrens trotz aller Skepsis ein nicht nur negatives Bild von Pop:

Kulturindustrie zeigt, wieviel Kritik sich die Gesellschaft leisten kann. Und Pop ist das Paradox, dies einerseits so zu zeigen, als gäbe es gar nichts zu kritisieren, andererseits die Kritik aber schon immer so weit zu überdrehen, dass sie sich die Gesellschaft eigentlich gerade eben nicht mehr leisten können dürfte. Pop zeigt, was ohnehin ist. Kritische Popkultur versucht dies nicht affirmativ zu tun.¹²³

So kommt in der zeitgenössischen Rezeption der frühen Texte Kritischer Theorie letztlich eine ausgewogenere Sicht auf Popkultur zustande, als es die klassische Kritische Theorie leistete oder leisten wollte. Ausdifferenzierungen innerhalb der Popkultur in einen Mainstream wie einen damit verquickten Underground werden vorgenommen und auch gleich problematisiert. Gegen eine zu starke Konzentration auf vermeintliche Subversion oder Dissidenz auf einer symbolischen Ebene wird auf die dem zu widerlaufenden, darunter liegenden gesellschaftlichen bzw. wirtschaftlichen Verhältnisse verwiesen. Diese mittlerweile schon so oft beschworenen Subversionsversprechen, auf die AutorInnen wie Gurk und Behrens Bezug nehmen, haben ihre Wurzeln (unter anderem) in einer anderen Theorieschule, vor der diese AutorInnen sich dementsprechend auch

122 Jacke (2004: 147f). Behrens hat hier z.B. die soziale Konstruktion von Kategorien wie Geschlecht oder Rasse im Auge, wie sie von TheoretikerInnen wie Judith Butler herausgearbeitet wurde, bzw. die Rezeption solcher Theorie durch im System der Popkultur agierende KünstlerInnen. Vgl. dazu Behrens (2002: 11f und 13 (Randspalte)) oder Gurk (1996: 35), der diesbezüglich ähnliche Hoffnungen ausdrückt. Dieses Thema wird weiter unten im Zusammenhang mit Meineckes „Tomboy“ noch einmal aufgegriffen werden.

123 Behrens (2003: 174), im Original kursiv. Dieses Resümee von Behrens weist übrigens durchaus Parallelen zu den Vorstellungen Diedrich Diederichsens auf, die im Abschnitt 2.2.4 „Pop analytisch: Diedrich Diederichsens“ behandelt werden.

deutlich abgrenzen,¹²⁴ und zwar in den im folgenden Abschnitt vorgestellten *Cultural Studies*.

2.2.3 *Cultural Studies*

Die bei der Erforschung popkultureller Phänomene besonders verdienstvollen *Cultural Studies* sind nicht nur – wie oben bemerkt – als von den Kulturindustriethesen der Kritischen Theorie völlig verschiedene Theorieschule zu betrachten, sondern weisen auch Parallelen zu und Fortführungen von Gedanken Kritischer Theorie auf, wie im Folgenden hoffentlich deutlich wird. Ein (gesellschafts-)kritischer Impetus bzw. marxistische Grundlagen (bzw. eben das, was bei sehr großzügiger Auslegung darunter verstanden werden kann) charakterisieren die *Cultural Studies* ebenso, die ihre Wurzeln im Vereinigten Königreich der späten 1950er und der frühen 1960er Jahre haben. Die immer schon sehr breit und vor allem interdisziplinär angelegte Wissenschaftsströmung¹²⁵ hat bis heute Spuren in den verschiedensten (nicht nur Wissenschafts-)Bereichen hinterlassen und kann so nicht mehr nur auf das Geschehen rund um das 1964 gegründete *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) und die damit verbundenen ForscherInnen wie Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward P. Thompson, Stuart Hall, Angela McRobbie, Dick Hebdige u.a. reduziert werden. Viele andere Forschungsansätze¹²⁶, vor allem postkoloniale oder feministische, tragen heute die Handschrift der äußerst einflussreichen und doch immer eher am Rand des Wissenschaftsmainstreams agierenden *Cultural Studies*.¹²⁷

124 Vgl. z.B. Behrens' Kapitel „Shoppen und Tanzen. Gegen den Technoremix der Cultural Studies.“ Behrens (2003: 199-212) oder die Schilderung der Cultural Studies als Gegenpol zur Kritischen Theorie von Göttlich/Winter (2000: 7f).

125 Vgl. zur akademischen Institutionalisierung der *Cultural Studies* Hinz (1998: 70-77)

126 Speziell Gayatri Chakravorty Spivak wird in diesem Zusammenhang häufig erwähnt. Selten wird jedoch vertieft auf ihre Arbeiten eingegangen, wie hier leider auch. Vielleicht führt die jetzt endlich vorliegende Übersetzung ihres wichtigen Essays „Can the Subaltern Speak“ (Spivak: 2008) ins Deutsche zu einer verstärkten Rezeption.

127 Vgl. für eine sehr knappe Zusammenfassung der Geschichte(n) der Cultural Studies inklusive Verweisen auf intensivere Lektüren Jacke (2004: 166-178), Hinz (1998: 89-108), der einige mittlerweile zu Klassikern der Theorieschule gewordene Texte vorstellt, Storey (2001: 37-57) oder Seiler (2006: 74-77).

Allen unter dem Label *Cultural Studies* laufenden Studien gemeinsam dürfte ein ausgesprochen weiter Kulturbegriff sein: Untersuchungsgegenstand kann buchstäblich alles sein, nicht nur der traditionelle Kanon einer unhinterfragt so bezeichneten „Hochkultur“¹²⁸. Dahinter steckt das Anliegen einer Egalisierung verschiedener kultureller Ebenen: statt einer vorschnellen Bewertung sollen die Phänomene zuallererst einmal möglichst unvoreingenommen beschrieben werden. Die Rolle der RezipientInnen bei dem Prozess, als der Kultur angesehen wird, erfährt besondere Betonung. Damit einher geht ein extrem weiter Textbegriff: Popmusik, Stile, Moden, Jugendkulturen, Arbeiterkultur, Alltag, Filme etc. werden als Text angesehen und „gelesen“¹²⁹. Der erwähnte kritische Anspruch findet seinen Niederschlag darin, dass Macht und mögliche Subversion von Macht thematisiert werden. Anders als die Kritische Theorie legen die VertreterInnen der *Cultural Studies* dabei aber ihr Augenmerk weniger auf (produktions-)ökonomische, sondern mehr auf als „kulturell“ bestimmte (Rezeptions-)Aspekte: „Die Macht mag zudem [...] in letzter Instanz ökonomisch bedingt sein, aber gelebt wird sie immer kulturell, was bestimmte Konsumpraktiken grundlegend mit einschließt.“¹³⁰ Kultur wird angesehen als ein durchaus auch konfliktreiches Ringen um gesellschaftliche Bedeutungen; nicht mehr Artefakte sind also Kultur, sondern Praktiken und ihre gesellschaftlichen Zusammenhänge.¹³¹

Trotz dieser Gemeinsamkeiten tummeln sich natürlich äußerst viele verschiedene Ansätze unter der Bezeichnung *Cultural Studies*, sodass sie – wie im Folgenden – anhand nur einer ForscherIn vorstellen zu wollen vergleichbar damit ist, die gesamte Kritische Theorie nur anhand des Kulturindustriekapitels zu behandeln. Dennoch oder gerade deswegen soll hier eine Konzentration auf den in die USA ausgewanderten britischen Theoretiker John Fiske erfolgen. Fiske ging in seinen radikalen Schlussfolgerungen auf der Su-

128 Damit wollte man sich abgrenzen von einer sehr engen Definition von Kultur, wie sie speziell im angelsächsischen Sprachraum der 1960er sehr präsent war, so zum Beispiel die Definition des im Abschnitt 2.2.1 „Massentheorie“ schon erwähnten Matthew Arnold von Kultur als die Summe des Besten, was gesagt und gedacht worden ist. Vgl. dazu Storey (2003: ix) und Diederichsen (1996b: 60f).

129 Zum Text- und Kulturbegriff der *Cultural Studies* und vor allem zur Metapher des „Lesens“ von Kultur vgl. Bachmann-Medick (1998: 16f)

130 Storey zitiert nach Jacke (2004: 164). Dieses (Über-)Betonen der „kulturellen“, symbolischen Aspekte gegenüber ökonomischen ist der häufigste Kritikpunkt an den *Cultural Studies*, vgl. dazu Hinz (1998: 131-136).

131 Jacke (2004: 160-171)

che nach subversiven Momenten der Populärkultur besonders weit¹³², weswegen in seinen Überlegungen die für die Cultural Studies typische Denkweise vielleicht am deutlichsten wird.

John Fiske legte seine Theorien zu *popular culture* im Jahr 1989 in zwei gleichzeitig erscheinenden Büchern dar: „Understanding Popular Culture“¹³³, das von abstrakteren Überlegungen zu angewandten Beobachtungen kommt und „Reading the Popular“¹³⁴, das praktische Lektüren populärkultureller Phänomene vornimmt und daraus theoretische Schlüsse zieht.¹³⁵

Fiske versteht Kultur als den Raum, in dem Menschen Bedeutungen verhandeln und so auch zu gesellschaftlich herausgebildeten Identitäten gelangen: „Culture is the constant process of producing meanings of and from our social experience, and such meanings necessarily produce a social identity for the people involved.“¹³⁶ Kultur, verstanden als Prozess der Bedeutungsaushandlung, steht also immer in Interaktion mit dem gesellschaftlichen System, in dem sie entsteht, von dem Fiske betont, dass es in seiner aktuellen Ausprägung weiß, patriarchal und kapitalistisch geprägt ist und das vom kulturellen System der Bedeutungsverhandlung entweder stabilisiert oder destabilisiert werden kann. Daher sind die sozialen Praktiken, die Fiske als Kultur untersucht, inhärent politisch¹³⁷, da dadurch verschiedene Formen sozialer Macht verteilt werden.¹³⁸

Populäre Kultur als besonderen Bereich der Kultur definiert Fiske folgendermaßen

Popular culture is made by various formations of subordinated or disempowered people out of the resources, both discursive and material, that

132 Dies brachte ihm auch die Kritik ein, er würde getrieben von der Absicht, Subversion zu finden, alles und jedes als Subversion überinterpretieren und den Begriff damit inflationär werden lassen (vgl. dazu etwa Göttlich/Winter (2000: 12-14) oder den schon erwähnten, an dieser Stelle stark polemisierenden Behrens (2003: 199-212)), was Fiske später zur teilweisen Revidierung seiner Thesen brachte. Vgl. Jacke (2004: 198).

133 Fiske (1989b)

134 Fiske (1989a)

135 Fiske (1989b: ix)

136 Fiske (1989a: 1)

137 Zu Fiskes Verständnis der politischen Dimension von *popular culture* vgl. auch S. 35 in diesem Abschnitt.

138 Fiske (1989a: 1)

are provided by the social system that disempowers them. It is therefore contradictory and conflictual to its core.¹³⁹

Die angesprochene Widersprüchlichkeit und Konfliktbeladenheit rührt daher, dass die Ressourcen, aus denen die unterdrückten Leute¹⁴⁰ populäre Kultur schöpfen, zwar von der dominanten Seite des gesellschaftlichen Systems stammen und dessen (vor allem wirtschaftlichen) Interessen dienen, diese Ressourcen von den untergeordneten Leuten aber erst wahrgenommen werden müssen und im Prozess der Benützung erst zu populärer Kultur werden, über deren Bedeutung die dominante Ideologie keine Gewalt hat. Fiske spricht also den RezipientInnen eine große Macht zu: Sie können auswählen¹⁴¹, was sie durch Konsum oder Aneignung überhaupt erst zu populärer Kultur machen und sie können die Art der Benützung und damit die Bedeutung der populären Kultur bestimmen.¹⁴²

Dies ist genau der springende Punkt bei Fiskes Betrachtung von Kultur: die ökonomischen Machtverhältnisse mögen zwar einseitig zu Ungunsten der Unterdrückten verteilt sein, diese können aber andererseits durch ihren Umgang mit den (wenn man so möchte: kulturindustriellen) Waren populäre Kultur erst erschaffen, die dann ihren Interessen entspricht, welche durchaus von der hegemonialen Ideologie abweichen können. Bei der so beschriebenen Produktion von populärer Kultur entsteht „popular pleasure“¹⁴³, das wiederum

139 Fiske (1989a: 1f)

140 Wieder einmal mehr erscheint die deutsche Übersetzung „Leute“ für das englische „the people“ nicht wirklich passend, wieder einmal mehr findet sich aber keine bessere Entsprechung im Deutschen, weswegen im Folgenden wiederholt von Leuten die Rede sein wird, wenn Fiske von „the people“ spricht.

141 Zum Prozess der „popular discrimination“, also etwas holprig übersetzt der populären Auswahl bzw. „Urteilkraft“ Göttlich/Winter (2000: 53) vgl. das entsprechende Kapitel in Fiske (1989b: 129-158), in dem Fiske betont, dass die Kriterien für die Auswahl eines kulturindustriellen Produkts durch die Leute ebenso sehr in deren sozialen Bedingungen liegen wie im Produkt selbst. Drei Hauptkriterien beeinflussen den populären Auswahlprozess: „relevance, semiotic productivity, and the flexibility of the mode of consumption“ (Fiske 1989b: 129). In Göttlich/Winter (2000: 53-74) findet sich übrigens die deutsche Übersetzung eines späteren Essays Fiskes mit dem selben Titel, der diese Thesen noch weiter ausbaut und erläutert.

142 Damit widerspricht Fiske „mass cultural theorists“ (Fiske 1989a: 2), die Populärkultur als etwas der Masse von oben Verordnetes erklären. Fiske zufolge kann die Kulturindustrie zwar anbieten, was sie will, auf die Entscheidung, ob sie das dann auch auswählen (d.i. kaufen) und daraus *popular culture* machen, hat sie aber keine Einfluss.

143 Fiske (1989a: 2). Die Übersetzung von „pleasure“ mit „Vergnügen“ (wie zum Beispiel bei Winter/Göttlich (2000: 9)) ist vielleicht ein wenig unglücklich, da Fiske damit mehr als das im Deutschen relativ harmlos klingende Vergnügen bezeichnet. Deshalb wird hier das Wort im Original verwendet.

immer einen gesellschaftlichen und politischen Aspekt hat.¹⁴⁴ Um es noch einmal ganz deutlich zu sagen: Populäre Kultur ist für Fiske kein Artefakt, sondern erst der Umgang von vielen Leuten damit: „Popular culture is always in process; its meanings can never be identified in a text, for texts are activated, or made meaningful, only in social relations and in intertextual relations.“¹⁴⁵ Dieses Aktivieren der in den Dingen liegenden Bedeutungspotentiale nennt Fiske „the art of making do“¹⁴⁶. Als Ressourcen, aus denen *popular culture* geschöpft werden kann, kommen nicht nur die klassischen kulturindustriellen Waren wie Filme, Musik, Fernsehen und Zeitschriften in Frage, sondern buchstäblich jede massenhaft produzierte Ware, da diese ebenso erst mit Bedeutung aufgeladen werden:

[...] a pair of jeans or a piece of furniture is as much a cultural text as a pop record. All commodities are consumed as much for their meanings, identities, and pleasures as they are for their material function.¹⁴⁷

Da es in letzter Instanz die RezipientInnen sind, die darüber entscheiden, woraus sie *popular culture* machen, müssen die ProduzentInnen von Massengütern (wollen sie, dass ihre Waren populär werden) nicht nur auf ihre eigenen, systemstabilisierenden Interessen achten, sondern auch auf die möglicherweise gegenläufigen Interessen der RezipientInnen. So steht *popular culture* also immer in einem Kampf um Bedeutung, zwischen „forces of closure (or domination) and openness (or popularity)“¹⁴⁸. So kommt Fiske zu seiner formalen Beschreibung häufiger Merkmale von *popular culture*:

So popular culture is full of puns whose meanings multiply and escape the norms of the social order and overflow their discipline; its excess offers opportunity for parody, subversion, or inversion; it is obvious and su-

144 Fiske unterscheidet außerdem noch *popular pleasure*, das bei „resistance“ entsteht von solchem, das bei „evasion“ entsteht, was für diesen Überblick jedoch nicht unbedingt von zentraler Bedeutung ist. Vgl. dazu Fiske (1989a: 2-3).

145 Fiske (1989a: 3)

146 Fiske (1989a: 4)

147 Fiske (1989a: 4). Fiske leugnet dabei nicht, dass ökonomisch betrachtet einseitige Machtverhältnisse bestehen, betont aber dagegen die Bedeutung der kulturellen Dimension. Die Vorstellung von Kultur, die nicht in ökonomische Prozesse verstrickt ist, bezeichnet Fiske als romantische Ideen des brotlosen Künstlers oder der folk art, die beide ohne historische Grundlage und nicht dienlich zum Verständnis rezenter *popular culture* seien.

148 Fiske (1989a: 5)

perfidial, refusing to produce the deep, complexly crafted texts that narrow down their audiences and social meanings; it is tasteless and vulgar, for taste is social control and class interest masquerading as a naturally finer sensibility; it is shot through with contradictions, for contradictions require the productivity of the reader to make his or her sense out of them. [...] Popular texts are inadequate in themselves – they are never self-sufficient structures of meanings (as some will argue highbrow texts to be), they are provokers of meanings and pleasure, they are completed only when taken up by people and inserted into their everyday culture.¹⁴⁹

Fiskes Beschreibung von *popular culture* fällt also auf formaler Ebene gar nicht so viel anders aus, als man es von einem konservativen Theoretiker mit einem elitären, bürgerlichen Kunstverständnis erwarten würde, seine Bewertung dieser Qualitäten hingegen schon. Die Einfachheit von *popular culture* interpretiert er als Offenheit zu weiterer Bearbeitung; das Schlagwort für die Bewertung eines Textes (in Hinsicht auf sein Potential populär zu werden) ist Relevanz (*relevance*¹⁵⁰), das Fiske den willkürlichen Wertungsmaßstäben bürgerlichen Kunstverständnisses entgegensetzt.¹⁵¹

Die politische Dimension von *popular culture*, die herauszuarbeiten Fiskes Anliegen ist, ist mehr auf einem Mikro- als auf einem Makrolevel zu finden: Nicht der Umsturz des Systems (wie etwa bei der Kritischen Theorie), sondern das sich darin Arrangieren bzw. die schleichende Unterwanderung des Systems ist ihre Wirkung. Im Konfliktraum zwischen den Interessen des „power-bloc“¹⁵² und den Leuten („the people“), zwischen Homogenität und Heterogenität ist sie die Kraft, die den Spielraum der Unterdrückten erweitert:

149 Fiske (1989a: 5f)

150 Fiske (1989a: 6)

151 Fiske vertieft diese Umkehrung der Wertungen im Kapitel „Popular Texts“ (Fiske 1989b: 103-127), in dem er in Anlehnung an Roland Barthes den Begriff „producerly text“ (Fiske 1989b:103) einführt, womit er Texte bezeichnet, die besonders zur populären Weiterbearbeitung einladen. Producerly texts sind nicht schwierig zu lesen, sie zwingen den RezipientInnen keine eigenen Bedeutungen auf, sondern stehen allen möglichen Weiterbearbeitungen offen. *Popular culture* sollte also in Hinblick auf ihre „producerly invitations“ (Fiske 1989b: 105) analysiert werden und nicht mit den bei ihr nicht greifenden, traditionellen wissenschaftlichen Maßstäben.

152 Fiske (1989a: 8)

Such political gains in the specificities of everyday life are progressive rather than radical. They enlarge the space of action for the subordinate; they effect shifts, however minute, in social power relations. They are the tactics of the subordinate in making do within and against the system, rather than of opposing it directly; they are concerned with improving the lot of the subordinate rather than with changing the system that subordinates them.¹⁵³

Den möglichen Einwand, dass eine solche Politik der kleinen (symbolischen) Fortschritte den herrschenden Kräften nur als Sicherheitsventil dient, *popular culture* also gewissermaßen Opium fürs Volk ist, das sie von der Ungerechtigkeit der Verhältnisse ablenken soll, lässt Fiske nicht gelten: Auf die Spitze getrieben würde dieses Argument in dem Zynismus enden, dass die Unterdrückung der Unterdrückten ohnehin gut sei, weil sie ja zum Umsturz der Verhältnisse beitragen würde. Die Möglichkeit oder Unmöglichkeit eines radikalen Umsturzes sieht Fiske außerdem in materiellen, historischen (sprich ökonomischen) Bedingungen (also in marxistischen Termini ausgedrückt: in der Basis), nicht in kulturellen (also dem Überbau) begründet. Für Fiske hat sich die kapitalistische Gesellschaftsordnung bisher als zu stabil für radikale Umstürze erwiesen, sodass er sich mehr von subtilen Guerillataktiken verspricht, wie er sie in *popular culture* verwirklicht sieht, die den Spielraum der Unterdrückten innerhalb des kapitalistischen Systems schleichend vergrößern, weswegen sein Forschungsinteresse diesem Gebiet gilt.

Fiske, der hier als paradigmatischer Vertreter der *Cultural Studies* bei der Beurteilung der Relevanz ihrer Thesen für diese Analyse fungiert, geht also beim Ausloten subversiver Momente schon sehr weit. In den gewissermaßen seine Theorie illustrierenden Beispielsanalysen von Ausprägungen von *popular culture* in „Reading the Popular“¹⁵⁴ interpretiert er zum Beispiel in dem für Angriffe schon prädestinierten Kapitel „Shopping for Pleasure“¹⁵⁵ das Einkaufsverhalten von Hausfrauen als widerständigen Akt gegen den traditio-

153 Fiske (1989a: 11)

154 Fiske (1989a)

155 Fiske (1989a: 13-42)

nell patriarchal geprägten Kapitalismus.¹⁵⁶ Auch wenn seine Analyse dabei speziell in Bezug auf die Verwendung Marx'scher Termini ein bisschen zweifelhaft scheint,¹⁵⁷ so sind solche Exzesse bei der Suche nach Widerständigkeit wohl auch als Ausdruck der Zeit und des Umfelds zu sehen, in dem dieser Text entstanden ist, als die akademische Beschäftigung mit Phänomenen von *popular culture* sich noch speziell rechtfertigen und gegen einen übermächtigen konservativen (Populär-)Kulturpessimismus verteidigen musste. Vielleicht ist Fiske nicht bei allem zuzustimmen, das er als widerständig oder subversiv beschreibt, darum zu entscheiden, ob er in jedem einzelnen Fall recht hat, geht es letztlich wohl aber gar nicht.¹⁵⁸

Sinnvoll erscheint dagegen die Würdigung des Bemühens von Fiske wie den *Cultural Studies* allgemein, überhaupt einmal Populärkultur nicht nur unter negativen Vorzeichen zu untersuchen und Potentiale des Widerstand auch innerhalb und gerade aus der Mitte des bestehenden Systems auszuloten und so Widersprüchlichkeit als Merkmal der Populärkultur herauszustreichen bzw. überhaupt einmal zu genaueren Beschreibungen von Popkultur zu gelangen. Die Frage danach, ob die *Cultural Studies* die Autonomie der Subjekte (als aktiv wählende und gestaltende RezipientInnen) überschätzen oder ob Kulturindustriethesen diese (als passiv manipulierte Masse) unterschätzen,¹⁵⁹ wird in letzter Konsequenz schwer zu entscheiden sein. Es erscheint also ratsam, Anregungen beider Theorieschulen zu berücksichtigen. Dass sich bei den im folgenden Abschnitt behandelten späteren poptheoretischen Konzepten viel von den oben skizzierten Vorstellungen der *Cultural Studies* von RezipientInnen

156 In anderen Kapiteln untersucht Fiske u.a die subversiven Aspekte von so unterschiedlichen Bereichen wie dem Strand, Madonna oder Fernseh-Quiz-Shows.

157 Vgl. Fiske (1989a: 29), wo die Begriffe Tausch- und Gebrauchswert tatsächlich sehr frei gehandhabt werden, was Behrens (2003: 208) kommentiert mit: „Das ist, mit Verlaub, kompletter Nonsens“.

158 Diese wunde Stelle wurde – wie hier schon mehrmals erwähnt – am häufigsten zum Angriffspunkt auf die *Cultural Studies*, so schließt z.B. auch Hinz (1998: 142) sein Resümee zu den *Cultural Studies*: „Die naive Überschätzung kultureller Abweichung dokumentiert unzureichende politisch-ökonomische und soziologische Kenntnisse über den Reproduktionsmodus kapitalistischer Demokratien“. So sehr ich geneigt bin, dem grundsätzlich zuzustimmen, so wenig erscheint mir das als ausreichend, die gesamten Errungenschaften der Theorieschule grundsätzlich abzulehnen, wie z.B. der schon zitierte Behrens (2003: 199-212) es tut (und andere es tun), nicht zuletzt da z.B. auch Fiske, wie oben gezeigt, gar nicht an die systemumstürzende Macht von Populärkultur glaubt, sondern mit Begriffen wie Widerständigkeit mehr eine allmähliche Verbesserung der Zustände im Auge hat.

159 So gestellt z.B. von Jacke (2004: 163)

wiederfindet, die Populärkultur erst dadurch entstehen lassen, dass sie sich vorgefundenes Material aneignen und für ihre eigenen Zwecke verfremden, wird also nicht weiter überraschen.

2.2.4 Pop analytisch: Dierich Diederichsen

Natürlich blieb und bleibt die Rezeption und Weiterentwicklung von Popkulturtheorie im deutschsprachigen Raum¹⁶⁰ nicht bei den Überlegungen Adorno/Horkheimers bzw. der Cultural Studies stehen.⁶¹ Vielmehr vermengten sich diese Überlegungen mit französischer (poststrukturalistischer) Kulturtheorie¹⁶² zu einem ganz spezifischen Theoriegemisch, das nie zu einem konsistenten Theoriegebäude ausgearbeitet wurde, sondern vielmehr eine zwar von vielen AutorInnen geteilte, aber selten explizit ausgesprochene gemeinsame Grundlage der Beschäftigung mit Pop-Phänomenen war. Wie es Sascha Seiler ausdrückt:

Aus diesen Komponenten [i.e. Adorno/Horkheimer-Rezeption, Cultural-Studies-Rezeption, Poststrukturalismus-Rezeption] entwickelte sich eine neue deutsche Pop-Kritik, die bisweilen wie ein etwas verwirrendes Konglomerat an linker Kulturtheorie wirkte. Sie setzte sich hierbei zum Ziel, die Theorien Adornos zu Massenkultur auf ästhetischer Ebene zu negieren, jedoch auf soziopolitischer Ebene durchaus zu affirmieren.⁶³

Auf dieser Basis entwickelte sich eben das Poptheorie-Modell, wie es hier (vor allem) anhand der Publikationen von Dierich Diederichsen im Folgenden beschrieben werden soll. Bevor es jedoch im Einzelnen inhaltlich beschrieben wird, soll noch in aller Kürze der Kon-

160 Und darüber hinaus, was hier aber nicht detaillierter geschildert werden kann.

161 Wie ja im Abschnitt 2.2.2.2 „zeitgenössische‘ Kritische Theorie“ bereits in Bezug auf Aktualisierungen der Kritischen Theorie vertieft.

162 Gemeint sind z.B. Texte von Michel Foucault, Felix Guattari, Gilles Deleuze, Jacques Derrida u.a., die beim Berliner Merve-Verlag in deutscher Übersetzung erschienen und so in den entsprechenden Kreisen breit rezipiert wurden. Vgl. dazu z.B. Seiler (2006: 89-102), der über die Rezeption französischer Theorie hinaus in diesem Unterkapitel auch Diederichsens Überlegungen recht knapp zusammenfasst.

163 Seiler (2006: 96)

text, in dem diese Theoreme entstanden sind (und ohne den sie wohl nur schwer verständlich sind) umrissen werden.¹⁶⁴

In den 1980er Jahren erlebte die theoretische (wenn auch nicht unbedingt akademische) Beschäftigung mit Pop, angeregt durch die oben aufgezählten Theorieströmungen, in Deutschland einen besonderen Aufschwung. Ein relativ eng eingegrenztes Netzwerk von KünstlerInnen, JournalistInnen, MusikerInnen etc. entstand rund um die Musikzeitschrift „Sounds“ (später „Spex“)¹⁶⁵. Diese sich selbst als eingeschworenen, subkulturellen ExpertInnenzirkel zelebrierende Szene¹⁶⁶ suchte gar keinen Anschluss an den als rettungslos veraltet empfundenen akademischen Diskurs oder an das ebenso radikal abgelehnte bürgerliche Feuilleton¹⁶⁷ und entwickelte ein ganz

164 Natürlich wäre auch dies ein Thema, das für sich allein schon Bände füllen könnte, die folgenden Ausführungen sollen also nur eine Orientierung bieten bzw. die Verweise zu weiteren Lektüren anregen.

165 Hinz (1998: 167-172 und 219-222) lässt zum Werdegang beider Zeitschriften keine Fragen offen. Die entsprechenden Kapitel Hinz (1998: 156-218) sowie Hinz (1998: 219-269) schildern darüber hinaus (die für das unten Skizzierte relevanten) Entwicklungen im Popdiskurs der Zeitschriften sowie Besonderheiten bei einzelnen AutorInnen sehr detailliert.

166 Für eine (literarische) Schilderung dieser Zeit und Gemeinschaft vgl. die Biographie des DJs und Spex-Autors Hans Nieswandt (2002: 38-48) und den darin erwähnten Roman „Mai, Juni, Juli“ von Joachim Lottmann (1987), der genau diese Szene beschreibt und im Übrigen damals zwar nicht so wahrgenommen wurde, heute aber oft als Vorläufer des Popliteraturbooms der 1990er Jahre bezeichnet wird. Poschardt (1997: 313-316) schildert diese Pop-Szene und -haltung auf sehr knappen Raum und nennt weitere federführende Personen.

167 Geer (http://nadjageer.de/pdf/Humus_oder_Loeschkalk.pdf, 15.11.2007) vertieft diesen Aspekt besonders in ihrem sehr lesenswerten Aufsatz „Humus oder Löschkalk“, in dem sie die subkulturelle Strategie dieser Zeit, die sich durch Kommunikationsverweigerung gegenüber dem bürgerlichen Feuilleton auszeichnete und das Ende dieser Strategie (und die Missverständnisse, die daraus erwachsen) im Laufe der frühen 1990er Jahre nachvollzieht. Geer zitiert dort Diederichsen (1985: 140f): „Auf dem Höhepunkt unserer Macht, 1980- 1982, verkündeten wir ein ziemlich kindisches, aber intellektuelles Versteckspiel als Ultima Ratio. Wir dachten, ganz im Sinne von ‚You Can’t Catch Me‘, das John Lennon auf seiner ‚Rock’n’Roll‘-LP so elegant wiederbelebt hatte, daß es nur darauf ankomme, vom bürgerlichen Feuilleton nicht verstanden zu werden, auf nichts anderes, und unsere Kunst und unser Denken würden den selbstgesetzten, kulturbolschewistischen Ansprüchen genügen. [...] Alle Erkenntnis, alle Ideologie, alle Philosophie, Stil, Ausdruck, Ton, Stimme – alles wurde der Funktionalität untergeordnet, alles der großen übergeordneten Strategie unterworfen. Strategie – das Zauberwort. Ziel der Strategie: They can’t catch us.“ Geer (S. 3) selbst dazu weiter: „Die Strategie des ‚Sich nicht erwischen Lassens‘ ist ein Merkmal des Popjournalismus der achtziger Jahre. Wichtiger als die (schriftlichen) Überlegungen zu Musik und Kunst war ihre Inkommensurabilität für das bürgerliche Feuilleton. Als Verlautbarungsorgan der bundesrepublikanischen Kulturpolitik und ihrer Meinungsmache wurde das Feuilleton zum Territorium des Feindes [...]. In der 1980 gegründeten Musikzeitschrift Spex wurde die Inkommensurabilität des Popdiskurses sowohl auf inhaltlicher, als auch auf sprachlicher Ebene gesichert: Die innerhalb eines größtenteils musikalisch ausgerichteten Themenkomplexes besprochenen Phänomene und Problematiken gehörten einerseits durchaus nicht zu dem Erfahrungshorizont eines durchschnittlichen Zeitungslesers, andererseits lud die sprachliche Form, in der über diese Insiderthemen verhandelt wurde, auch nicht dazu ein, in den befremdlichen Diskurs einzusteigen.“

spezielles (Geheim-)Modell von Pop, das Pop als subversive Strategie emphatisch hochhielt, die zur gleichzeitigen Abgrenzung vom etablierten Kulturbetrieb wie von anderen, sich als links verstehenden Gruppierungen diene – das alles bei gleichzeitiger Beibehaltung eines marxistischen Gesellschaftsverständnisses. Ralf Hinz stellt das folgendermaßen dar:

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.¹⁶⁸

Pop funktionierte so also als Modell der doppelten Abgrenzung: Erstens gegen den „Mainstream“ / Konsens (Sozialdemokratie, Feuilleton, etc.) und zweitens „gegen die, die dagegen waren“¹⁶⁹: also als veraltet und verkrustet empfundene linke, „subkulturelle“¹⁷⁰ Strukturen (Alternativkultur, Hippies, Rock, Ökologie-Bewegung etc.).¹⁷¹ Von beiden Lagern glaubte man durch die bewusst schwer greifbar gehaltene Strategie „Pop“ unmöglich vereinnahmt werden zu können, so etwa Diederichsen selbst:

Wichtig an der Hipness-Frage [also der Frage danach, ob etwas „Pop“ im oben skizzierten emphatischen Sinn ist] ist ihre Funktion als Anti-Ver-

168 Hinz (2003: 302). Für eine kurze Skizzierung der Entwicklung dieser Pop-Diskursstrategie im Musikjournalismus der Zeit kann Hinz (2003: 300-307) generell sehr empfohlen werden.

169 Peter Hein, zitiert nach Teipel (2001: 22). Dieser Doku-Roman (eine aus Interviews mit den ProtagonistInnen zusammengestückelte Oral History der deutschsprachigen Punk- und New-Wave-Bewegung) bietet in seiner Gesamtheit im Übrigen auch ein sehr gutes Bild des geistigen Biotops, aus dem das Pop-Modell von Diederichsen et al. später entsprossen ist.

170 Zu Begriffen wie „Mainstream“ oder „Subkultur“ vgl. Fußnote #265 und #102.

171 Zur (leider oft missverstandenen) Abgrenzung der Pop-AnhängerInnen von anderen sich als links verstehenden Gruppierungen wie Hippies, Rock-AnhängerInnen etc. vgl. etwa Hecken (2006: 30ff), dessen prägnante Herausarbeitung des Konzepts von Pop als intellektueller Avantgarde u.a. gegenüber einem naiven Rock-Verständnis generell sehr empfohlen werden kann oder Rauen (<http://parapluie.de/archiv/epoche/popdiskurs>, 15.11.2007), der Diederichsen (1993: 227) zitiert: „Der Feind steht links, man selber steht noch weiter links“, Diederichsen (1993: 227-252) beschreibt diese Haltung auch, allerdings in der Diederichsen oft eignenden, für Außenstehende absichtsvoll schwer zugänglich gehaltenen (vgl. dazu Fußnote #167), voraussetzungsreichen Sprache und kompromisslosen Apodiktik.

einnahmungshebel. Immer, wenn die repressive Toleranz [Diederichsen verwendet diesen Begriff im Anschluss an Herbert Marcuse] die neueste Errungenschaft Bohemias [gemeint ist der oben beschriebene Insider-Zirkel] zu stehlen versuchte, konnte diese Errungenschaft zur Nichterrungenschaft erklärt werden. Sie war unhip. Der Hipster war einen Schritt weiter.¹⁷²

Wie aus dem Zitat deutlich wird, wurde „Pop“ in der Folge von ästhetischen Umwälzungen durch die Punk-Bewegung verstanden als ein das alte Modell des authentischen, natürlichen, ehrlichen, handwerklich gut gemachten Rock ablösendes¹⁷³, postmodernes, seine Künstlichkeit und Inszeniertheit bewusst inszenierendes Spiel mit Referenzen. Gestützt auf anti-essentialistische Argumente des französischen Poststrukturalismus glaubte man, mittels einer um ihre Künstlichkeit wissenden und diese bewusst einsetzenden Haltung (= Pop) auf die Konstruiertheit von so als naiv enttarnten Konzepten wie Authentizität, Ehrlichkeit, Rasse, Geschlecht etc. hinweisen zu können bzw. diese zu dekonstruieren.¹⁷⁴

Wie bereits erwähnt setzte man nicht nur inhaltlich auf Künstlichkeit und wechselnde Standpunkte, sondern setzte das Anliegen der Dekonstruktion¹⁷⁵ von „Natürlichem“, „Ehrlichem“ und „Echten“ auch formal um. An Stelle von nachvollziehbarer, abgewogener Argumentation (die als Taktik der anderen, von denen man sich distanzieren wollte, identifiziert wurde), setzte man auf bis zur Unverständlichkeit gekünstelte Sprache, Verwirrtaktiken und Be-

172 Diederichsen (1985: 24). Diederichsen (1985) muss übrigens sowieso als Ganzes für seine unerreichte Schilderung der hier mühsam nachvollzogenen Entwicklungen Interessierten dringend ans Herz gelegt werden.

173 Diederichsen (1985: 84) formuliert pathetisch: „Die Umwertung der Werte“.

174 Für das Grundverständnis eines authentischen (daher linken, subversiven) Rocks (gegen den Punk und in der Folge das Diederichsen'sche Pop-Verständnis entwickelt wurden), das heute vielleicht auch schon nicht mehr als bekannt voraussetzen ist, vgl. Diederichsen (1996b: 154 = Fußnote 15) „Man mache sich klar, daß noch in den 80ern außerhalb der Pop-Welt [gemeint ist das eigene, avantgardistische Pop-Verständnis] ein völlig ungebrochener, heterosexistischer und kulturdifferenzistischer Authentizismus von links gegen die ‚Entfremdung‘ durch Kulturindustrie hegemonial war“. Dieser Paradigmenwechsel in der Beurteilung von Popkultur wurde von Christoph Rauen (<http://parapluie.de/archiv/epoche/popdiskurs>, 15.11.2007) so gut beschrieben als Herausbildung eines neuen Pop-Dispositivs, dass der Verweis auf dessen Aufsatz hier längere Ausführungen ersparen kann. Für eine genauere inhaltliche Beschreibung des neuen Konzepts von Pop als hochreferentieller, hyperkünstlicher Strategie vgl. weiter unten in diesem Abschnitt.

175 Zum Begriff der Dekonstruktion vgl. den dazu maßgeblichen Aufsatz seines Prägers Derrida (1985). Für die Rezeption bei Diederichsen et al. vgl. Diederichsen (1996b: 138ff). 176

hauptungen statt Begründungen¹⁷⁶: „Auf das Fehlen von Superunbe-
zweifelbarem, das man einerseits feiert, das andererseits aber Unsi-
cherheit erzeugt, reagiert man mit ‚Apodiktik‘.“¹⁷⁷ Eben deswegen ist
das Diederichsen'sche Pop-Modell extrem schwer zu referieren, so
konstatiert zum Beispiel auch Sascha Seiler:

Eine Trennungslinie von Artefakt und Kommentar [gemeint ist eine
Trennung beim Diskurs durch bzw. über Pop] ist vor allem seit den 80er
Jahren schwer nachzuzeichnen, da der deutsche Pop-Diskurs das Spre-
chen über die populäre Kultur als elementaren Bestandteil desselben ver-
steht, was vor allem an den Schriften von Diederich Diederichsen nachzu-
weisen sein wird.¹⁷⁸

Genau dies nachzuweisen soll hier eigentlich nicht primär versucht
werden (wenn Seiler in der Beobachtung des Verschwimmens von
Artefakt und Kommentar auch zuzustimmen ist), sondern eher im
Gegenteil sollen doch einige für eine Pop-Definition brauchbare
Punkte (eben in einer sehr wohl vom Artefakt getrennten Metaspra-
che) in Diederichsens breitem Schaffen gesucht werden.

Nicht gerade selten, das wohl aber auch nicht ganz ohne Grund, fin-
det man nun in Versuchen einer Pop-Begriffsbestimmung einen De-
finitionsversuch von Diederichsen, der dessen ansonsten über ver-
schiedenste Publikationsorte verstreute Pop-Theorie kompakt an
einer Stelle zusammenfasst und der auch hier als Ausgangspunkt für

176 Vgl. für die geänderte Art der Argumentation z.B. Gleba/Schumacher (2007: 91ff)

177 Rauen (<http://paraplui.de/archiv/epoche/popdiskurs>, 15.11.2007). Ein berühmtes Bei-
spiel für diesen apodiktischen Tonfall ist der manifestartige (und im Übrigen die Schreib- und
Denkweise, um die es im Folgenden gehen soll, literarisch gut vermittelnde) Schluss von Rai-
nald Goetz' Text für den Bachmannpreis 1983, „Subito“: „Wir brauchen keine Kulturverteidi-
gung. Lieber geil angreifen, kühn totalitär roh kämpferisch und lustig, so muß geschrieben
werden, so wie der heftig denkende Mensch lebt. Ich brauche keinen Frieden, weil ich habe den
Krieg in mir. Am wenigsten brauche ich die Natur. Ich wohne doch in der Stadt, die wo eh viel
schöner ist. Schaut euch lieber das Fernsehen an. Wir brauchen noch mehr Reize, noch viel
mehr Werbung Tempo Autos Modehedonismen Pop und nochmal Pop. Mehr vom Blauen Bock,
mehr vom Hardcore schwachsinn der Titel Thesen Temperamente Und Akzente Sendungen.
Das bringt uns allabendlich in beste Trinkerlaune. Nichts ist schlimm, nur die Dummheit
und die Langweiler müssen noch vernichtet werden. So übernehmen wir die Weltherrschaft.
Denn alles alles alles geht uns an.“ Goetz (2003: 20f).

178 Seiler (2006: 31). Diese fehlende Trennung von Pop-Artefakt und Pop-Kommentar wird
noch eine Rolle spielen auf S. 52 im Abschnitt 2.2.5 „Spätere Stimmen im Popdiskurs im
deutschsprachigen Raum“, wo es um das Heranziehen von (pop-)literarischen Äußerungen
über Pop für eine Pop-Definition geht.

das Diederichsen'sche Pop-Modell genommen wird.¹⁷⁹ In dem viel zitierten¹⁸⁰ Aufsatz „Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch“¹⁸¹ interessiert sich Diederichsen – wie auch diese kleine Untersuchung – weniger für die Analyse sämtlicher denkbarer Einzelpänomene, die irgendwann unter irgendwelchen Umständen möglicherweise einmal „Pop“ genannt wurden oder werden könnten, sondern macht vielmehr seinen eigenen, nicht an eine spezielle Ausdrucksform wie etwa Musik, Bildende Kunst oder Literatur gebundenen, deskriptiven Begriff von Pop an drei allgemeinen strukturellen Merkmalen fest, die allen Phänomenen eigen sind, die im emphatischen Sinn als Pop bezeichnet wurden, also „als große Chance, Katastrophe, Ausnahmesituation, Epiphanie etc., nicht nur als soziologische Selbstverständlichkeit“¹⁸².

1. Pop ist 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: Klassengrenzen, ethnische Grenzen oder kulturelle Grenzen.¹⁸³

Diederichsens Verständnis von Pop zufolge ist demnach Pop nicht bloß ein Durchbrechen der Grenze zwischen z.B. „Hoch-“ und

179 Man missverstehe diese komprimierte Darstellung allerdings, wollte man darin eine endgültige Zusammenfassung von Diederichsens theoretischer Arbeit am Pop-Begriff sehen. Diederichsen fasst darin lediglich vorläufig ein prozesshaftes, unscharfes theoretisches Konzept zusammen, das seit Beginn der 1980er Jahre in dem oben beschriebenen Umfeld entworfen sowie ständig weiterentwickelt, revidiert und verfeinert wurde. Dass der Veröffentlichungszeitpunkt dieses Definitionsanlaufes knapp vor die Entstehung des Texts fällt, der meinen Untersuchungsgegenstand bilden wird (der Roman „Tomboy“ eben), lässt ihn zusätzlich als geeigneten Ausgangspunkt für meine Definition von Pop erscheinen, wenngleich Diederichsens poptheoretische Reflexion dabei natürlich nicht stehen blieb. Vgl. dazu z.B. Diederichsen (1993), Diederichsen (1996b), Diederichsen (1999), Diederichsen (2002), Diederichsen (2005) und Diederichsen (<http://www.nightsounds.de/alright.htm>, 15.11.2007).

180 Vgl. als relativ willkürliche Beispiele unter vielen: Schäfer (2003: 172f) oder Köhle (2001: 17ff).

181 Diederichsen (1996a)

182 Diederichsen (1996a: 40). Diederichsen spricht hier also (wie aus den einleitenden Bemerkungen dieses Abschnitts klar geworden ist) von Pop, der nicht einfach Pop ist, weil er z.B. eben weit verbreitet ist (und dessen Gegenstück z.B. eine enger begrenzte „Hochkultur“ wäre), sondern von einem ganz speziellen Pop-Entwurf, der sich in seiner Selbstsicht als ein avantgardistischer Entwurf von Pop von einem Massen-Pop abhebt. Vgl. zu dieser Unterdifferenzierung eines avancierten gegenüber einem „normalen“ Mainstream-Pop auch Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion: Poptheorien“, S. 57 und speziell auf Diederichsen bezogen die Fußnote #267 im selben Abschnitt.

183 Diederichsen (1996a: 38f)

„Triviale Kultur“¹⁸⁴, sondern eben die Umwandlung, die das kulturelle Material erfährt, wenn es von einem Kontext in einen anderen gebracht wird. Durch das Überschreiten von Grenzen „oder von jenseits bestehender Grenzen“¹⁸⁵ wird ein Element mit neuer Bedeutung aufgeladen, „neu codiert“¹⁸⁶. Dabei kann die Bedeutung des Elements in seinem Ausgangskontext der ihm schließlich bei seiner Transformation zu Pop zukommenden diametral entgegenstehen. Diederichsen spricht hier von „produktiven Missverständnissen“, die er als typisches Merkmal von Pop ansieht.¹⁸⁷ Der Pop-Theoretiker lässt an dieser Stelle offen,

ob es sich bei diesen Transformationen um solche handelt, die den ganz normalen Deterritorialisierungsprozessen [Diederichsen verwendet den Begriff im Anschluss an Felix Guattari und Gilles Deleuze¹⁸⁸] des Kapitals entsprechen, oder ob es sich sozusagen um Interventionen gegen dessen Gesetzmäßigkeiten handelt, um unvorhergesehene, am Ende gar „subversive“ Überschreitungen.¹⁸⁹

Diese Frage nach der Subversivität von Pop ist jedoch für ein deskriptiv-formales Konzept von Pop (wie es Diederichsen hier und diese Arbeit generell ja anstreben) zuerst einmal auch nicht so wesentlich, es möge also reichen, die Frage gestellt zu haben, sie aber offen zu lassen und zu Diederichsens zweitem Punkt zu kommen.¹⁹⁰

184 Was auch immer man unter diesen an sich wieder extrem problematischen Begriffen verstehen möchte, die ich hier nur zur Kontrastierung mit Diederichsens Vorstellungen verwende, in denen sie keine Rolle spielen. Vgl. Abschnitt 1. „Was werden wir tragen?“ – Zur Einführung“ S. 7, Abschnitt 2.2.1 „Massentheorie“ S. 15 oder Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion: Poptheorien“ S. 56.

185 Diederichsen (1996a: 38)

186 Diederichsen (1996a: 39f)

187 Vgl. dazu Diederichsen (1993: 183-201), wo Diederichsen produktive Missverständnisse bei der transatlantischen Rezeption der Phänomene „Black Panther Party“ und „Woodstock“ in Europa (und deren Rückwirkungen auf das Ausgangsphänomen) beschreibt. So Diederichsen (1993: 184) etwa: „Produktive Missverständnisse sind [...] unbeabsichtigte wahre (Arbeits-)Spuren falscher Prozesse im Material oder im Medium.“

188 Vgl. dazu Seiler (2006: 90-93), der auf diesen drei Seiten die für das Diederichsen'sche Denken wichtigsten Punkte von Deleuze/Guattaris Philosophie zusammenfasst, so weit dies eben überhaupt möglich ist, oder Diederichsen (1993: 159-182), wo Diederichsen selbst seine Deleuze/Guattari-Rezeption darlegt.

189 Diederichsen (1996a: 39)

190 Diederichsens sehr differenziertes, im Laufe seiner theoretischen Beschäftigung auch revidiertes (und oben schon angedeutetes) Konzept von Subversion im Pop als nicht-greifbare Strategie wird sehr gut referiert von Geer (http://nadjageer.de/pdf/Humus_oder_Loeschkalk.pdf, 15.11.2007, S. 3f) oder für den damaligen Entwicklungsstand auch selbst von Diederich-

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.¹⁹¹

Damit soll die Eigenschaft von Pop als künstlerischer Strategie bezeichnet werden, nicht direkt an als ablehnenswert empfundenen Verhältnissen Kritik zu üben, sondern diese Kritik indirekt zu leisten und zwar „mit formaler Affirmation oder scheinaffirmativen Einsatzes des Gesichts der Verhältnisse und der von ihnen produzierten Waren“¹⁹². Konzentration erfolgt auf die Oberfläche, das Gegenwärtige, das Vorhandene.¹⁹³ Dieser scheinbar affirmative (oder überaffirmative) Zugriff von Pop auf die Welt wurde und wird freilich oft missverstanden als Bekräftigung der vorgefundenen Verhältnisse¹⁹⁴, was überleitet zu Diederichsens drittem popkonstituierenden Moment.

sen (1993: 33-52). Diederichsen widmet sich dem Aspekt des komplexen Verhältnisses zwischen den Konstrukten „Jugendkultur“ / „Pop“ und denen von „Subversion“ / „Dissidenz“ / „linker Politik“ auch in dem sehr bekannten Artikel „The kids are not alright“, der zuerst in der Zeitschrift „Spex“ erschienen, dann vom Autor in mehreren in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Fassungen immer wieder überarbeitet wurde (vgl. dazu Geer, http://nadjageer.de/pdf/Humus_oder_Loeschkalk.pdf, 15.11.2007, S. 13, Fußnote 47) und in dem er die zu einfache Gleichung von „Jugend“ / „Pop“ = „links“ / „subversiv“ auflöst, aber (vor allem in späteren Fassungen, etwa Diederichsen, <http://www.nightsounds.de/alright.htm>, 15.11.2007 oder der Endfassung Diederichsen (1993: 253-283)) ebenso auch auf Verbindungen zwischen beiden Komplexen hinweist bzw. Möglichkeiten der Dissidenz / Subversion in Pop aufzeigt. Für diese Arbeit soll diese Frage ungeachtet ihrer unbestreitbaren Bedeutung aber (wie bereits mehrfach erwähnt) nur eine Nebenrolle spielen, um eine Konzentration auf andere Aspekte zu ermöglichen.

191 Diederichsen (1996a: 39f)

192 Diederichsen (1996a: 39)

193 Diese Strategie der Überaffirmation und Konzentration auf die Oberfläche stammt (wie überhaupt viele Aspekte dieses Pop-Entwurfs) u.a. von Andy Warhol, wofür sich unzählbar viele Belege anführen ließen. Vgl. als willkürliches Beispiel unter vielen also etwa Warhol selbst in einem Interview (zitiert nach: Goldsmith (2004: 85)): „If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.“. Der zitierte Band, in dem die wesentlichsten Interviews von Warhol gesammelt sind, kann zur Annäherung an das Warhol'sche (Pop-)Denken (das hier übrigens fahrlässig ausgespart wird) sehr empfohlen werden, da dadurch Warhols Haltung besser vermittelt wird, als es in dem kurzen Zitat oben möglich ist.

194 Dies wird beispielsweise deutlich in der Reaktion des deutschsprachigen Feuilletons auf sich damit als Pop qualifizierende Romane wie z.B. Christian Krachts „Faserland“ (Kracht: 1995), dem gerade fehlende Kritik und Konzentration auf Oberflächlichkeit vorgeworfen wurde. Vgl. dafür den Verweis auf Frank (2003) im Abschnitt 2.3 „Begriff ‚Pop-Literatur‘“ S. 72. Es ließen sich selbstverständlich unzählige Beispiele mehr für solcherlei Missverständnisse anführen, darum soll es aber nicht gehen. Die LeserIn erinnert sich auch an den Anspruch der Nicht-Verständlichkeit, der an die Pop-Strategie gestellt und weiter oben in diesem Abschnitt auf S. 38 diskutiert wurde.

3. Pop tritt als Geheimcode auf, der aber gleichzeitig für alle zugänglich ist.¹⁹⁵

Mit diesem Oxymoron bezeichnet Diederichsen die Widersprüchlichkeit, mit der Pop einerseits inklusiv erscheint (also ein möglichst breites Publikum anstrebend gewissermaßen „populär“ im Wortsinne zu sein) und dennoch zugleich exklusiv als Geheimcode aufzutreten, der ausschließlich von den KennerInnen der pop-spezifischen Codes und Bedeutungen entschlüsselt werden kann. Pop in diesem Sinn ist also mehrfach codiert und kann auf zwei Weisen mit Genuss rezipiert werden.¹⁹⁶ Ulf Poschardt kommentiert mit Bezug auf Diederichsen (bzw. die Zeit der Entstehung dieses Pop-Modells):

Pop war nun – klassisch postmodern – doppelkodiert. Für viele war es einfach nur Pop, für die anderen ein kompliziertes Spiel von Zeichen; mit Verweisen, Anspielungen und Überlegungen, die Pop zur (kritischen) Theorie von Pop werden ließen.¹⁹⁷

Diederichsen konstatiert dann, dass diese drei Definitionskriterien für Pop nur zur Frühzeit des Pop¹⁹⁸ nicht allgemein und offensichtlich bekannt waren. Nach der ersten Anwendung dieser Strategien musste gewissermaßen zwangsläufig – wie es Diederichsen pathetisch formuliert – ein „Verlust der Unschuld“ oder eine „Vertreibung aus dem Paradies“¹⁹⁹ erfolgen. Die oben genannten Strategien können sich seither also nicht mehr einfach zufällig wie von selbst

195 Diederichsen (1996a: 40)

196 Diederichsen (1996a: 40). Diese Eigenschaft von Pop, zugleich inklusiv und exklusiv zu sein, wird von anderen AutorInnen (wenn auch nicht *expressis verbis*, so doch stillschweigend das Diederichsen'sche Pop-Modell voraussetzend) besonders oft betont. So etwa von Stuckrad-Barre (zitiert nach Bessing (1999: 27)): „Pop basiert zugleich auf dem Prinzip des Ausschließens und des Konsenses. Pop entsteht aus Verschachtelung, aus dem Segmentieren und in einer Gegenbewegung, die dann wiederum vielen einleuchtet.“ Schäfer (2003: 13) spricht von „symbolischen Ab- und Eingrenzungen“ und das Gespräch zwischen Gleba/Schumacher (2007: 366-399), von Stuckrad-Barre und Meinecke umkreist im Grunde auch immer dieses Thema, so etwa der Co-Herausgeber: „Die Abgrenzung gehört ja zu Pop dazu, auch dieses Genervt-Sein, dass die Falschen das benutzen. Daraus macht man ja wieder was.“ Gleba/Schumacher (2007: 372).

197 Poschardt (1997: 28)

198 Diederichsen spricht hier von den 1960er Jahren, aus denen er auch die Beispiele wählt, mit denen er seine Thesen illustriert.

199 Diederichsen (1996a: 40)

naiv ergeben, sondern können nur mehr reflektiert und künstlich herbeikonstruiert werden. Nachdem beispielsweise Warhol (wie erwähnt²⁰⁰) einmal die Strategie der Überaffirmation angewendet hat, ist es im nun normativen Bezugssystem „Pop“ also nicht mehr möglich, die selbe Strategie naiv erneut zu verfolgen, ohne dabei auf Warhol Bezug zu nehmen (und ohne darauf Bezug zu nehmen, auf Warhol Bezug zu nehmen).²⁰¹

Durch dieses selbstreflexive Bewusstwerden seiner Spielregeln entwickelte das System Pop eine

unausgesprochene, aber höchst funktionale Küchensemiologie, derzufolge nicht Klang, Ton, Harmonie etc., sondern der Verweis kleinste Einheit des Popwerks sei. Durch Umcodieren oder Neucodieren eines Klangs, Soundtypus etc. macht ein Pop-Song auf sich aufmerksam, gleichzeitig bildet er – da er als Pop nur funktioniert haben kann, wenn er seinerseits für eine gewisse Zeit verbindlich codiert gewesen ist; wenn Leute massiv an eine bestimmte Auslegung geglaubt haben – endloses Material für Neucodierungen.²⁰²

Ob und wenn ja wie genau Kategorien wie „Klang“, „Ton“ oder „Harmonie“ auf literarische Texte, von denen wir im Folgenden sprechen wollen, anwendbar sind, ist fraglich, eigentlich aber auch gar nicht so wichtig: Kriterium für Pop ist laut der zitierten „Küchensemiologie“ (in Abgrenzung wovon im Bereich der Literatur auch immer) ja der Verweis. Man kann also eine Selbstreferentialität, die aus der zitathaften, verweisenden, sekundären Künstlichkeit des Pop hervorgeht, als weiteres zentrales Pop-Merkmal festhalten. Diederichsen betont dies an anderen Stellen selbst in Bezug auf die Pop-Musik der frühen 1980er:

Das Projekt, durch Historisierung und Relativierung aller Musikelemente eine neue Pop-Musik-Art auf die Beine zu stellen, zeitigte [...] seine schönsten Erfolge. Niemand glaubte mehr an den natürlichen Ausdruck. Alle Elemente waren referentiell, bezogen sich auf die Historie der Pop-Kultur, nichts war mehr unschuldig, alles überspitzt bewußt, intellektu-

200 Vgl. Fußnote #193

201 Diederichsen (1996a: 40f)

202 Diederichsen (1996a: 43)

ell, campy und trotzdem schön und berückend. Alle redeten von Leidenschaft beim Verknüpfen der historischen Elemente. [...] Das [...] Projekt einer nicht mehr herausgeschrienen, sondern analog zum System der Sprache aus bedeutenden musikalischen und außermusikalischen Zeichen angeordneten Popmusik hatte sich durchgesetzt.²⁰³

Diederichsen arbeitet hier also eine sekundäre Künstlichkeit und Selbstbezüglichkeit als besonderes viertes Merkmal seines spezifischen Pop-Modells heraus.

Kurz zusammengefasst ergeben sich also die folgenden vier Anhaltspunkte, mit denen Diederichsen den schillernden Pop-Begriff eingrenzt: Transformation, Großes Ja zur wahrnehmbaren Seite der Welt, Mehrfachcodiertheit sowie schließlich sekundäre Künstlichkeit/Selbstreflexivität.²⁰⁴

Diederichsen betont zwar an vielen verschiedenen anderen Stellen immer wieder auch (im Anschluss an die Cultural Studies), dass eine spezifische Rezeption ein Konstituens für Pop²⁰⁵ sei:

Das Pop-Musik-Kunstwerk ist erst komplett mit einer bestimmten qualifizierten sozialen Rezeption. Es reicht nicht, diese zu behaupten: Sie geschieht, wenn einer sie vorführt, also öffentlich und beispielhaft begeistert ist – oder entsetzt. Und zwar auf die richtige Weise begeistert und entsetzt: in angemessener Würdigung sowohl des künstlerischen Voraussetzungsreichtums wie dessen performativer und bildhafter Verdichtung zu Pop-Musik. Pop-Musik ist offen, die Rezipienten leisten ganze Arbeit.

203 Diederich Diederichsen (1985: 41). An einer anderen Stelle bemerkt Diederichsen (1985:103f) analoges für Groschenromane u.ä.: „Allein die Welt des Heavy Metal oder des modernen Horrorfilm – hierzulande nur begriffen als Mittel, Massenmorde anzuheizen, und auf dem Index befindlich – sind bizarre Zauberreiche voller kleiner und kleinster Bezüge, voller komplizierter Referenzen. Der intellektuelle Perry-Rhodan-Kritiker interpretiert, meist stark psychologisch gefärbt, die Inhalte dieser ungebrochen populären Primitiv-SciFi-Serie. Er verißt, daß sich bei Perry Rhodan wie auch beim Marvel-Comic jedes Einzelexemplar in eine unendliche Reihe einordnet mit den ausgetüfteltsten Querverbindungen, die für das Lesen viel wichtiger sind als die rechtsreaktionären Inhalte. Einmal mehr hatte Saussure recht: Die Bedeutung von Perry Rhodan [...] erschließt sich nicht durch die Beziehung Perry Rhodans zur Wirklichkeit, sondern über das Verhältnis eines Perry-Rhodan-Heftes zu allen anderen Perry-Rhodan-Heften.“

204 Im Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“ werden diese Punkte noch einmal festgehalten.

205 Im folgenden Zitat geht es zwar um Pop-Musik, analoges gilt aber wohl für Pop-Phänomene in allen Medien.

Und nur zu oft ist ihr Anteil bedeutender als der der Musiker, Produzenten, Graphiker, Videoregisseure und wer sonst noch an einem Werk der Pop-Musik beteiligt ist. [...] Man muss ganz persönlich ein Werk vollenden und am eigenen Leib vorführen, inwieweit eine Platte gute Typen hervorbringt oder nicht und was man selber für einer ist, um dann das so entstandene Aggregat wieder in eine Diskussion einzuführen.²⁰⁶

Diese persönliche (Pop-)Rezeption von (Pop-)Fans ist literaturwissenschaftlich natürlich schwer zu untersuchen.²⁰⁷ In gewisser Weise ließe sich aber auch argumentieren, dass dieser Punkt der Rezeption schon im Punkt der Transformation enthalten ist, da die Transformation von kulturellem Material ja auch immer eine Rezeption desselben darstellt.²⁰⁸

Es erscheint hier also sinnvoller, die vier oben genannten formalen Punkte einer Pop-Definition vorerst einmal festzuhalten²⁰⁹ und im folgenden Abschnitt einen Blick auf spätere, auf dieses Modell von Diederichsen aufbauende Herangehensweisen zu Pop zu werfen, bevor nach einer Metareflexion über alle behandelten Pop-Theorien das Pop-Definitionsmodell endgültig feststeht, das dann auf „Tomboy“ angewandt wird.

2.2.5 Spätere Stimmen im Popdiskurs im deutschsprachigen Raum

206 Diederichsen (2005: 13f).

207 Ob eine solche in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand durch diese Arbeit selbst vorliegt (bzw. ob dies wünschenswert ist), mag die LeserIn entscheiden.

208 Vgl. dazu bezogen auf Thomas Meineckes Schreiben auch Fußnote #448.

209 Diederichsen konstatiert im Schlussabsatz seines Aufsatzes zwar, dass er diese eben beschriebene Pop-Strategie in ihrer zeitgenössischen Ausprägung zwar für „abgedankt“ hält (Diederichsen spricht hier vor dem Hintergrund, dass sich diese ursprünglich eben als Geheimwissen entwickelte Pop-Taktiken immer wieder inflationär auszubreiten und damit wirkungslos zu werden beginnen, vgl. dazu z.B. Diederichsen (1985: 131): „Dabei waren Boy George und Culture Club [=Pop-Acts der 1980er] noch brilliant, weil sie die ersten waren, die die Idee des Zitat-Pops, die im Besitz von Bohemia war und dort exklusiv gehütet wurde, für den Rest der Welt beschlagnahmten“ oder in extenso Diederichsen (1999), wo Diederichsen der inflationären Verwendung des Pop-Begriffs und den daraus resultierenden Folgen für das dahinterstehende Konzept nachgeht). Dennoch ist er hoffnungsvoll: „[...] seine [=Pops] Bestandteile können für andere Formen Anwendung finden und finden es längst.“ Diederichsen sieht weiter darin „ein Indiz für einen pop-fähigen historischen Moment, daß die so genannten ‚Geschlechterrollen‘ ins sogenannte ‚Rollen‘ kommen.“ Diederichsen (1996a: 44), was in Hinblick auf den Roman „Tomboy“ (in dem so genannten Geschlechterrollen ja „rollen“) diesem Modell wohl weiterhin Gültigkeit verleiht.

Ebenso wenig wie Diederichsen seine Überlegungen (wie oben geschildert) aus dem Nichts schöpfte, so wenig blieb der poptheoretische Diskurs im deutschsprachigen Raum dabei stehen. Allerdings dürfte ein an Einfluss wie an theoretischer Innovationskraft²¹⁰ nicht hinter das von Diederichsen et al. entwickelte Modell zurückfallender späterer Anlauf schwer zu finden sein.²¹¹ Trotzdem soll der deutschsprachige Popdiskurs, wie er auf Basis des Diederichsen'schen Modells (das im Wesentlichen ja schon in den späten Achtzigern des vergangenen Jahrhunderts ausgearbeitet und später nur mehr verfeinert wurde) bis zum jetzigen Zeitpunkt weitergeführt wurde, hier nicht völlig unter den Tisch gekehrt werden.²¹²

Dabei muss vorausgeschickt werden, dass die Abbildung des zeitgenössischen deutschsprachigen Popdiskurses (bzw. der zeitgenössischen Popdiskurse) sich vor allem deshalb schwierig gestaltet, weil diese(r) naturgemäß nur teilweise systematisch und in leicht zugänglichen Einzelpublikationen geführt wird (bzw. geführt werden). Vielmehr findet er sich (wie schon oben beschrieben zur Zeit der Entwicklung des Diederichsen'schen Modells) implizit und verstreut vor allem in verschiedenen Zeitschriften. Die (nicht zuletzt auch personelle) Überschneidung des akademischen und des journalistischen Bereichs²¹³ bringt es mit sich, dass vieles an generellen popkultur-

210 Vgl. Seiler (2006: 96): „Die vielfache Beschäftigung mit Horkheimer/Adorno und der Versuch, sie zu überwinden, weist deren Theorien zur Massenkultur immer noch als maßgeblich aus. Das zeigt allerdings auch, dass bis in die späten 80er Jahre [i.e. die Zeit, in der das Diederichsen-Pop-Modell entwickelt wurde] ein Diskurs über populäre Kultur in Deutschland praktisch nicht stattfand.“ Es ist also nicht übertrieben, Diederichsen (und dessen Umfeld) als die UrheberInnen des zeitgenössischen Popdiskurses im deutschsprachigen Raum zu bezeichnen, der bis heute maßgeblich ist, ganz einfach, weil es davor keine entsprechende Beschäftigung mit popkulturellen Phänomenen gab. Eine solche Gründervater-Bedeutung kann folglich keine spätere TheoretikerIn mehr aufweisen.

211 Vgl. zur überragenden Bedeutung von Diederichsen bis heute als willkürliches Beispiel Bonz (2002: 8): „So stand für mich, als ich in den frühen Neunzigerjahren mit meinem Kulturwissenschaftsstudium begann, der Weg zur Poptheorie unumstößlich fest. Er hatte den Namen Diederich Diederichsen. Über diesen spezifischen Zugang bin ich immer noch froh [...]“

212 Die folgenden Ausführungen sind dabei in erster Linie als Lektürehinweise für die an zeitgenössischer deutschsprachiger Poptheorie interessierte LeserIn dieser Arbeit zu verstehen, die den AutorInnen der so kurz vorgestellten poptheoretischen Überlegungen Respekt zollen wollen für deren Bemühungen um die Rezeption und Aktualisierung der immer noch maßgeblichen Überlegungen Diederichsens et al. Wie es um den Stellenwert der hier nur kurz traktierten zeitgenössischen Poptheoriediskurse im Vergleich zu Diederichsen et al. in zehn Jahren bestellt sein wird, ist natürlich zum gegenwärtigen Zeitpunkt schwer abzuschätzen. Das Festhalten an der etwas älteren und gleichsam schon kanonisierten Theorie ist also auch ein wenig Feigheit, die sich jedoch auf die erwähnten inhaltlichen Argumente stützen kann.

213 Eine Auflistung der in diesen beiden Bereichen (Akademia und Journalismus) sich mit Popkulturtheorie beschäftigenden Personen bietet Jacke (2004: 174): „R. Behrens, J. Bonz, M. Büsser, M. Bunz, D. Diederichsen, Chr. Höller, T. Holert, Chr. Jacke, G. Jacob, O. Karnik, F. Klopotek, S. Kösch, U. Poschardt, M. Terkessidis und J. Ullmaier“. Vgl. auch ebd. für eine sehr kur-

theoretischen Überlegungen oft nur unausgesprochen vorausgesetzt bzw. im Bedarfsfall nur en passant erwähnt wird. Eine noch so grobe Skizze des gegenwärtigen Popdiskurses muss also mit großem Mut zur Lücke vorgehen.

Mit der Herausgabe von zwei Readern zur Poptheorie²¹⁴ fällt Jochen Bonz auf. In den ihren fragmentarischen Charakter schon im Untertitel „Pop-Splitter“ andeutenden „Sound Signatures“²¹⁵ finden sich verschiedene Ansätze, die aber den Anspruch einer allgemeinen Popbestimmung weder erheben noch erfüllen.²¹⁶ Die etwas übertrieben „Popkulturtheorie“²¹⁷ betitelte Textsammlung bietet entgegen dem diese Erwartung weckenden Namen ebensowenig eine zusammenhängende Poptheorie, sondern untersucht – und das durchaus gelungen – Einzelfänomene. Bonz selbst liefert eine vorläufige Popdefinition. Sie

[...] liegt darin, eine wesentliche Besonderheit von Pop in einer Sprachlichkeit zu erkennen, die sich jenseits der Sprache, des Diskurses oder auch: der Kultur der hegemonialen oder basalen Kultur, in der das Subjekt eigentlich steht, ereignet, und deren zentrales Kennzeichen ein Moment von Unverständlichkeit, Missverständlichkeit, Offenheit, Über-, aber auch Unbestimmtheit ist.²¹⁸

Hinter einer solchen Definition steckt natürlich eine völlig andere und viel komplexere Konzeption von Popkultur als zum Beispiel bei den oben aufgrund eben mangelnder Komplexität ausgeschiedenen massentheoretischen Konzepten. Für mein Vorhaben einer exakten Pop-Begriffsbestimmung ist diese Definition jedoch leider ebenso missverständlich und unbestimmt wie ihr zufolge das, was sie be-

ze Charakterisierung des Tätigkeitsfeld von manchen dieser WissenschaftlerInnen bzw. JournalistInnen.

214 Bonz (2001) und Bonz (2002)

215 Bonz (2001)

216 Neben einem (für den Focus dieser Arbeit) interessanten Text von Thomas Meinecke (2001) namens UBoot-Ausschnitt (in dem Meinecke seine Arbeitsweise quasi exemplarisch vorführt: im Text liest ein mit dem Autor Meinecke identifizierbarer Ich-Erzähler einige Frauenzeitschriften und notiert sich davon aufgeworfenen Reflexionen) oder Überlegungen von Eckhard Schumacher (2001) zu Popliteratur findet sich etwa ein sehr lesenswerter Einwand aus feministischer Perspektive gegen die männlich dominierte Popkulturtheorie von Heike Blümner (2001). Vgl. zu feministischen Einwüfen zur Poptheorie auch Fußnote #238.

217 Bonz (2001)

218 Bonz (2001: 10)

stimmen will, sodass bei aller Sympathie für diesen (sich im Übrigen bei weiterer Lektüre von Bonz' Aufsätzen durchaus noch erhellenden, wenn auch nicht konkreter werdenden) Ansatz dem hier leider nicht weiter nachgegangen werden kann.

Christoph Jacke als systematischer Bearbeiter der *Cultural Studies* wie der Kritischen Theorie wurde in den entsprechenden Abschnitten dieser Arbeit²¹⁹ bereits zitiert (und wird im folgenden Abschnitt 2.2.6 „Metareflexion: Poptheorien“ noch einmal kurz behandelt werden). In seiner auch für sich genommen ausgesprochen lesenswerten Studie „Medien(sub)kultur“²²⁰ weist er zudem auf eine hier bisher noch gänzlich vernachlässigte Theorieschule hin (der er selbst sich zumindest teilweise auch als zugehörig betrachtet), die für Poptheorie fruchtbar gemacht werden kann: Systemtheorie und Konstruktivismus,²²¹ ein Aspekt den auch Urs Stäheli behandelt,²²² der hier aber aufgrund des ja nicht gerade voraussetzungslosen Charakters dieser Theorien nicht diskutiert werden kann. Der Hinweis auf die Existenz solcher Diskurse soll dies ein wenig ersetzen.

Roger Behrens' Verdienste um eine zeitgenössische Kritische Theorie der Popkultur wurden bereits im entsprechenden Abschnitt²²³ gewürdigt, Thomas Heckens Veröffentlichung „Populäre Kultur“²²⁴, in der er Popdefinitionsversuche wie jenen von Diederichsen und massentheoretische Diskurse referiert, sowie beides um einen eigenen Ansatz ergänzt, wird im folgenden Abschnitt²²⁵ an passender Stelle noch kurz vorgestellt. Ralf Hinz' Studie zur Urteilskraft verschiedener Diskurse und Diskursformen über Pop schließlich fand hier gleichfalls schon an vielen Orten Erwähnung. Auf die Bedeutung des Sammelbandes „Mainstream der Minderheiten“²²⁶ für den Popdiskurs der Neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurde im Rahmen der Diskussion des darin enthaltenen Beitrags von

219 Abschnitt 2.2.3 „Cultural Studies“ bzw. 2.2.2.2 „zeitgenössische' Kritische Theorie“.

220 Jacke (2004)

221 Jacke (2004: 216–262)

222 Stäheli (2000)

223 Abschnitt 2.2.2.2 „zeitgenössische' Kritische Theorie“

224 Hecken (2006)

225 Abschnitt „2.2.6 Metareflexion: Poptheorien“

226 Holert/Terkessidis (1996)

Christoph Gurk²²⁷ eingegangen. Eine Diederichsens Konzept überflügelnde Pop-Definition findet sich jedoch auch hier nicht, der Fokus richtet sich hier mehr auf Einzelphänomene im viel zitierten Mainstream der Minderheiten, als der die damalige Popkultur beschrieben wird.²²⁸

Aus der Perspektive der Diskurse zu Bildender Kunst blickt der von Walter Grasskamp, Michaela Krützen und Stephan Schmitt herausgegebene Sammelband „Was ist Pop?“²²⁹ auf das Phänomen, nimmt aber schon im Untertitel „Zehn Versuche“ den Anspruch zurück, eine definitive Antwort auf die Frage bieten zu können. Wieder einmal mehr wird keine stringente Theorie entwickelt, sondern werden einzelne Aspekte nicht ganz ohne Erkenntnisgewinn beleuchtet. Herausragend ist dabei der Aufsatz von Peter Wicke²³⁰. Etwas vereinfachend lässt sich Wickes Argumentation folgendermaßen zusammenfassen: Pop existiert nicht als ein Phänomen an sich (das bestimmte Eigenschaften aufweist), sondern ist nur immer jeweils das, was qua Diskursen über Pop zu Pop ernannt wird.

Eben deshalb sind alle Versuche, Pop zu definieren, unwiderruflich von Vergeblichkeit gezeichnet. „Pop“ ist eine Angelegenheit des Diskurses und nicht etwa eine Eigenschaft von Musik, eine Strategie auf dem Feld der Diskurse, die an das Medium Klang variabel und flexibel angedockt werden kann. „Pop“ ist immer nur die Rede über Musik [...].²³¹

227 Gurk (1996) bzw. Abschnitt 2.2.2.2 „zeitgenössische“ Kritische Theorie der vorliegenden Arbeit

228 Eine Richtung, der spätere Veröffentlichungen wie etwa Neumann-Braun/Schmidt/Mai (2003) treu bleiben: Auch hier finden sich interessante Einzelansätze, die Details gut erhehlen, ein Anlauf zu einer allumfassenden Popdefinition wird jedoch nicht unternommen. Witzel/Walter/Meinecke (2004), die Verschriftlichung eines Gespräches zwischen dem Schriftsteller Witzel, dem Journalisten Walter und dem hier auch nicht unbekanntenen Meinecke über Pop bietet der Form geschuldet auch keine systematische Definition, sondern immer wieder kleine, teils implizite Verweise auf das Pop-Verständnis der Beteiligten. Für Aufruhr gesorgt haben bei ihrem Erscheinen beispielsweise die früheren Veröffentlichungen von PoptheoretikerInnen wie Poschardt (1997), der anhand einer Geschichte der DJ-Culture en passant allgemeinere Aussagen zur Poptheorie tätigt, Klein (1999), die den subversiven Potentialen elektronischer Musik nachgeht, Eshun (1999), der die Vormachtstellung der (aus seiner Sicht eurozentristischen) Cultural Studies bei der Beschreibung von Pop angreift, oder Sander/Werner (2005), die in Gesprächen anhand des Beispiels der Produktion von elektronischer Popmusik die Voraussetzung von (Pop-)Kulturproduktion und – Kritik diskutieren. All diese Ansätze – so interessant sie für sich genommen jeweils auch wären – müssen hier jedoch leider bis auf diesen kurzen Hinweis vernachlässigt werden, um nicht ins Uferlose auszuschweifen.

229 Grasskamp/Krützen/Schmitt (2004)

230 Wicke (2004)

231 Wicke (2004: 119)

Was hier über Musik gesagt wird, lässt sich auf jedes andere Medium übertragen. Wicke dreht das Spiel also um: Es gibt nicht zuerst Phänomene, die dann in einem zweiten Schritt als „Pop“ bezeichnet werden, weil sie eben Eigenschaften aufweisen, die sie als „Pop“ zugehörig qualifizieren, sondern umgekehrt gibt es zuerst Diskurse, die willkürlich Phänomene als Pop bezeichnen, die dann ungeachtet ihrer Beschaffenheit gar nicht anders können, als Pop zu sein. „Die Macht zur Definition ist mithin eine faktische, die das, was sie vermeintlich bloß abbildet, in Wirklichkeit konstituiert.“²³² So sehr dieser Argumentation generell zuzustimmen ist,²³³ so wenig bringt diese Sichtweise freilich für die Suche einer formal-inhaltlichen Definition von Pop.

Im selben Band findet sich der ebenfalls hoch interessante Beitrag von Lorenz Engell²³⁴, der Pop anhand des Fernsehens als für ihn dafür paradigmatisches Phänomen definiert als „[...] erstens das, was als Nächstes kommt, zweitens das, was auf dem anderen Kanal läuft, und drittens das, was die anderen sehen“²³⁵.

Die mangelnde Repräsentation von Frauen im Pop-Bereich (wie im Pop-Diskurs) aufzuzeigen sowie ihr entgegenzuwirken und feministische und queere Gegenstrategien zum heterosexuell-männlich geprägten Mainstream-Pop (und Mainstream-Pop-Diskurs) zu entwerfen versuchen hingegen die beiden sehr lesenswerten Reader „Lips Tits Hits Power?“²³⁶ von Anette Baldauf und Katharina Weingartner sowie „Hot Topic“²³⁷ von Sonja Eismann.²³⁸

232 Wicke (2004: 122)

233 Und so sehr Wicke (2004: 138) im Übrigen häufig geführte Pop-Diskurse treffend beschreibt: „[...] unter dem Strich eine imaginierte Welt aus Klängen, Orten, Bildern und Texten, die dem Subjekt und Subjektsein einen Raum ganz eigener Art schafft, dessen Inhalt utopisch, emanzipativ, subversiv oder affirmativ sein kann, in der Regel freilich eine Mischung aus all diesem ist.“

234 Engell (2004)

235 Engell (2004: 189). Dieser sehr reizvolle Definitionsversuch ließe sich auch an das Diederichsen'sche Popmodell anschließen: Indem Engell Pop definiert als das, was gerade auf anderen Kanälen läuft oder als nächstes kommt, impliziert er eine der Diederichsen'schen ähnliche Vorstellung von Pop als etwas, das aus der Sammlung und Transformation kulturellen Materials entsteht.

236 Baldauf/Weingartner (1998)

237 Eismann (2007)

238 Wie sehr dieser feministische Blick auf Pop und Pop-Diskurse seine Berechtigung und dringliche Notwendigkeit hat, zeigt u.a. ja auch dieser Überblick von Pop-Diskursen im deutschsprachigen Raum, der extrem wenigen Autorinnen ein extremes Übergewicht von Autoren entgegenstellt. Die Ausrede, dass eine objektive Auswahl und Wiedergabe der verschied-

Nicht zuletzt haben auch die (unter anderem) bei den Pop-Zeitschriften „Intro“ beschäftigten Autoren Martin Büsser²³⁹ und Thomas Venker²⁴⁰ Einzelpublikationen vorgelegt, die – stark auf Musik bzw. Musikjournalismus bezogen – ungeachtet ihrer angenehmen Lesbarkeit wie ihrer niveauvollen Auseinandersetzung mit ihren Gegenständen der Diederichsen'schen Popdefinition nichts Neues hinzuzufügen haben. Beide der Zeitschriftenreihe „testcard“ ebenfalls eng verbundenen AutorInnen werden hier nur genannt als Beispiele für TrägerInnen eines anspruchsvollen Pop-Diskurses, wie er in Zeitschriften wie den genannten geführt wird.²⁴¹ Bis zur Übersiedlung nach Berlin und der damit einhergehenden völligen Neubesetzung der Redaktion war die bereits im Zusammenhang mit Diederichsen genannte Zeitschrift „Spex“ allen Einbußen an Bedeutung im Laufe der Neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts bzw. der ersten Jahre des neuen Jahrtausends zum Trotz wohl immer noch führendes Organ des aktuellen deutschsprachigen Popdiskurses. In welcher Weise das seither sich auftuende Diskursvakuum sich in Zukunft füllen wird, ist schwer abzuschätzen. Besonders die Zeitschrift „De:Bug“²⁴² fällt aber in letzter Zeit mit Beiträgen auf, die von einem hohen pop-, sowie vor allem medien- und gesellschaftstheoretischen Reflexionsniveau zeugen.

Von den weiteren, noch weitaus schwerer fassbaren gegenwärtigen Diskursen zu Pop, wie sie sich im Zusammenhang mit der immer stärkeren Dominanz des Internets und seiner Entwicklung zum vor allem UserInnen-generierten Web2.0²⁴³ gerade herausbilden,

denen Popdiskurse gar nicht anders könne, als diesen nun einmal vorhandenen Überhang wiederzuspiegeln, wenn sie die Diskurse nicht willkürlich verzerrt darstellen will, schmeckt zusehends fahl. Umso dringlicher seien der LeserIn Baldauf/Weingartner und Eismann sowie die dort auffindbaren Lektürehinweise (auf meist englischsprachige Literatur und/oder Websites zum Thema) ans Herz gelegt.

239 Büsser (2002)

240 Venker (2003)

241 Darüber hinaus haben Autoren wie der Literaturwissenschaftler und Musikjournalist Schütte (2004) oder der Musikjournalist Bruckmaier (1999) stark auf Musik bezogene Publikationen (d.h. Sammlungen von Rezensionen ihrer Lieblingsplatten) vorgelegt, in denen implizit ihr Popverständnis zum Ausdruck kommt.

242 Vgl. z.B. deren Website <http://www.de-bug.de> (30.11.07)

243 Die Rede ist von der so genannten Blogosphäre, in der praktisch jede/r einfach und breitenwirksam publizieren kann einerseits (vgl. z.B. das Weblog „txt“ (<http://txt.twoday.net>, 30.11.07)), wie von noch stärker dezentralisierenden und automatisierenden Webdiensten wie etwa dem sozialen Musiknetzwerk Last.fm (<http://www.last.fm>) andererseits, in dem über Ähnlichkeiten in den Hörgewohnheiten von (Pop-) MusikhörerInnen Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen (Pop-)MusikerInnen errechnet werden. Solche Entwicklungen stehen nochermaßen am Anfang, dass ihre zukünftige Tragweite bei weitem noch nicht einmal erahnt werden kann.

kann hier leider nicht einmal im Ansatz gesprochen werden, obwohl sich hier gerade ein ausgesprochen interessantes Feld für eine wissenschaftliche Beschäftigung eröffnet.

Verschwiegen werden soll an dieser Stelle auch nicht, dass sich viele so genannte Pop-LiteratInnen in ihren Texten zu Pop geäußert haben. Hier soll jedoch nicht der Versuch unternommen werden, diese im Diskurssystem der (Pop-)Literatur getätigten Äußerungen auf der selben Ebene zu betrachten wie jene im Diskurssystem der Meta-Beobachtung von Pop gewonnenen, sei es nun im Bereich der Wissenschaft oder des Journalismus. Ein (pop-)literarischer Text ist nun einmal nicht das Gleiche wie eine wissenschaftliche Studie und erscheint aufgrund seiner Eigengesetzlichkeiten²⁴⁴ als Quelle für Poptheorie zumindest mit Vorsicht zu genießen, wenn nicht gar ganz auszuschneiden, da er ja keine Metaebene zum Gegenstand Pop (bzw. Popliteratur bzw. Literatur) bilden will, sondern eher selbst dieser zu sein anstrebt.²⁴⁵ Dennoch oft und gerne aus dem Kontext gerissen und zitiert²⁴⁶ wird Rainald Goetz:

Pops Glück ist, daß Pop kein Problem hat. Deshalb kann man Pop nicht denken, nicht kritisieren, nicht analytisch schreiben, sondern Pop ist leben, fasziniert betrachten, besessen studieren, maximal materialreich erzählen, feiern. Es gibt keine andere vernünftige Weise über Pop zu reden, als hingerissen auf das Hinreißende zu zeigen, hey, super.²⁴⁷

Dieses in seiner Verkürzung auf den ersten Satz oft als alle Diskursivität bzw. sogar Diskursivierbarkeit von Pop abstreitendes Diktum missverstandene Zitat leugnet in Wahrheit ja gar nicht, dass Metaebenen zu Pop möglich (und sinnvoll) sind: Pop ist eben auch Pop „besessen studieren“ und „materialreich erzählen“. Eine wissen-

244 Zum Beispiel soll nicht der beliebte Fehler der Gleichsetzung von AutorInnen- und ErzählerInneninstanzen, die Aussagen über Pop treffen, gemacht werden, wie er z.B. mustergültig vorgeführt wird von Chlada/Klein (2003: 27-55).

245 Vgl. dazu auch das schon oben im Abschnitt 2.2.4 „Pop analytisch: Diederich Diederichsen“ S. 40 behandelte Zitat von Seiler (2006: 31), in dem er auf die Schwierigkeit der Trennung von Pop-Artefakt und -Kommentar hinweist.

246 Vgl. dazu z.B. auch Gleba/Schumacher (2007: 372f), wo von Stuckrad-Barre im Gespräch mit den HerausgeberInnen den ersten Teil des Zitats zitiert ohne den zweiten zu kennen.

247 Goetz (2003: 188). Zum ersten Mal erschien dieser Text im Übrigen im Oktober 1985 (!) in der Zeitschrift „Spex“.

schaftlich haltbare Definition von Pop hingegen liefern kann und will Goetz' literarischer Text natürlich nicht – auch wenn viel von seinem Popverständnis (bzw. dem des Erzählers) darin mitschwingt (dem hier aber wiederum weder nachgegangen werden kann noch soll).²⁴⁸ Ähnlich verkürzt missverstanden wurde oft der natürlich trotzdem ausgesprochen lesenswerte kurze Text „Pop als Wille und Vorstellung“²⁴⁹ von Andreas Neumeister, der eine Vorstellung von Pop sowohl inhaltlich als auch formal transportiert:

Das Wort Pop setzt sich aus drei Buchstaben zusammen. [...] Das Wort Pop setzt sich aus nur zwei verschiedenen Buchstaben zusammen. Das genügt. Das Wort Pop setzt auf Wiederholung. Und Klang.²⁵⁰

„Tristesse Royale“²⁵¹, das Protokoll eines Gesprächs zwischen Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre enthält auch viele, auch (aufgrund des spezifischen Diskurses, den diese Autoren führen²⁵²) oft missverständene Bemerkungen über Pop. Für die Verwendung solcher Aussagen für eine wissenschaftliche Pop-Definition gilt bei aller Sympathie für Neumeisters Text wie für „Tristesse Royale“ jedoch das selbe wie für jene(n) von Goetz.²⁵³

Nicht zuletzt nicht unwichtig und hier ebenfalls sträflichst vernachlässigt, weil kaum fassbar, ist ein weiterer Ort des Popdiskurses: das persönliche Gespräch unter Pop-Begeisterten. Oder wie es Roger Behrens ausdrückt: „[...] ,gegen die Buchgläubigkeit' (Mao-Tse-Tung) empfiehlt sich die Diskussion, der richtige Ort, die gute Kneipe (der Proberaum des Theoretikers) [...]“²⁵⁴.

248 Vgl. zu dem Kontext, vor dem Goetz' Zitat (und Pop-Verständnis) erst verständlich wird auch Geer (http://nadjageer.de/pdf/Humus_oder_Loeschkalk.pdf, 15.11.2007, S. 4ff).

249 Neumeister (2001). Neumeister hat diesen Text öfters bearbeitet und in verschiedenen Fassungen veröffentlicht, die zitierte scheint mir aber die (bislang) gelungenste zu sein.

250 Neumeister (2001: 26)

251 Bessing (1999)

252 Vgl. dazu den Verweis auf Frank (2003) im Abschnitt 2.4 „Begriff ‚Pop-Literatur‘“ S. 72.

253 An verschiedenen Orten zu Pop geäußert hat sich unter vielen Anderen selbstverständlich auch Thomas Meinecke, wobei dessen Äußerungen hier nicht für die Bildung einer Pop-Definition herangezogen werden.

254 Behrens (2003: 12)

2.2.6 Metareflexion: Poptheorien

Bevor im nächsten Abschnitt in aller Kürze die für diese Arbeit ja nicht ganz so zentrale Begriffsgeschichte des Terminus „Popliteratur“ beleuchtet werden wird, scheint hier noch eine kurze Zusammenfassung und Zwischenreflexion der in den obigen Abschnitten behandelten allgemeineren poptheoretischen Konzepte am Platz.

Der Schnelldurchlauf durch die verschiedenen Poptheorien zeigt (wie schon in den Vorbemerkungen²⁵⁵ angedeutet), dass „Pop“ (und entsprechende Begriffe) von AutorInnen aus verschiedensten theoretischen Feldern auf mannigfaltigste Weise verwendet wurde und wird: Mit Pop wurden dermaßen viele verschiedene Phänomene bezeichnet und dermaßen verschieden beschrieben, dass der Begriff aufgrund seiner inflationären Verwendung kaum mehr Unterscheidungsqualität aufzuweisen scheint: Folgt man der ausufernden Literatur zum Thema, kann buchstäblich alles und nichts Pop sein. Dierich Diederichsen spricht angesichts dieser Entwicklung davon, das Pop nur mehr „als – von unterschiedlichen Seiten unterschiedlich besetzter – zeitdiagnostischer ‚Dummy-Term‘ im Einsatz“ sei, der mit allem Möglichen gefüllt werden kann, was die jeweiligen AutorInnen darunter eben verstehen wollten: „der Pop-Begriff scheint nicht nur endlos zuständig, sondern auch endlos dehnbar“²⁵⁶. Die Notwendigkeit wie die Schwierigkeit einer sinnvollen Eingrenzung des Begriffs wurde in den vorangegangenen Kapiteln hoffentlich schon klar, wie die Setzung von letztlich immer etwas willkürlichen Schwerpunkten dort auch argumentiert wurde.²⁵⁷ Will man eine brauchbare Pop-Definition erarbeiten, ist eine (wie oben erfolgte) Eingrenzung eben unerlässlich, um nicht einen so weit gefassten Pop-Begriff zu erhalten, dass er als analytische Kategorie unbrauchbar wird.

Bei der Beschäftigung mit den verschiedenen Populärkulturtheorien fällt zunächst die Verwendung eines ganzen Füllhorns an verschiedenen Begriffen für die scheinbar doch selbe Sache durch die einzelnen TheoretikerInnen auf: „Pop“, „Populärkultur“, „Pop-

255 Vgl. Abschnitt 1. „Was werden wir tragen?“ – Zur Einführung“

256 Diederichsen (1999: 274)

257 Auf die Gefahr meiner Voreingenommenheit bei der Beurteilung der Theorien durch die Kenntnis von „Tomboy“ habe ich bereits hingewiesen, vgl. Abschnitt 1. „Was werden wir tragen?“ – Zur Einführung“, S. 6.

kultur“, „populäre Kultur“, *popular culture*, *mass culture*, *folk culture*, „Kulturindustrie“ und immer so weiter. Wie im Exkurs „Zur Begriffsverwirrung“²⁵⁸ bereits vorweggenommen, verfährt diese Arbeit dabei nach dem einfachen Prinzip, die Begriffe der jeweils behandelten TheoretikerInnen zu übernehmen bzw. „Pop“, „Populärkultur“ und „Popkultur“ (zugegebenermaßen etwas ungenau und beliebig) synonym zu verwenden. Dies mag für die LeserIn vielleicht ziemlich verwirrend oder sogar willkürlich wirken, eine exaktere Handhabung der Begriffe fällt aber eben extrem schwer; so bemerkt zum Beispiel Sascha Seiler:

Doch auch für jeden einzelnen dieser Termini gilt, dass eine klare Definition, bzw. eine deutliche Abgrenzung von den anderen Möglichkeiten, das Phänomen zu benennen, nicht möglich zu sein scheint.²⁵⁹

Wenn also auch die Verwendung jedes spezifischen Begriffs spezifische Implikationen nahe legt, so verzichtet diese Arbeit dennoch darauf, jeder einzelnen Verwendung nachzugehen und sich so im Dickicht der Terminologie völlig zu verlieren, was durch die häufige und häufig inkonsequente Verwendung einzelner Teile des Begriffskonglomerats von verschiedensten Parteien fast unvermeidlich erscheint. Für Freunde der Scholastik hat sich der im Zitat oben an der Möglichkeit dessen zweifelnde Seiler die Mühe bereits gemacht, eine genaue Differenzierung zwischen den Termini „Populärkultur“, „Populärkultur“, „Popkultur“ sowie „populäre Kultur“ vorzunehmen, die sogar vor der Interpretation syntaktischer Feinheiten nicht zurückschreckt.²⁶⁰

Interessanter als dies zu vertiefen erscheint allerdings eine Reflexion über die unsystematisch erscheinende Pop-Terminologie auf einer Metaebene. Denn nicht nur die Begriffe, mit denen Pop-Phänomene (konsequent oder inkonsequent) bezeichnet wurden und werden, sondern auch die damit verbundenen Vorstellungen variieren sehr stark. Hinter allen Bestimmungsversuchen von Popkultur steckt also auch immer ein Gegenbegriff, der als Bestimmung dessen,

258 S. 12 dieser Arbeit

259 Seiler (2006: 20)

260 Vgl. bei Interesse dafür Seiler (2006: 20-24)

was Popkultur eben nicht ist, sowohl sich selbst wie auch das Phänomen Popkultur erst konstituiert.²⁶¹

Part of the difficulty [gemeint ist die Schwierigkeit, eine allgemein gültige Definition von popular culture aufzustellen] stems from the implied otherness which is always absent/present when we use the term „popular culture“. [...] popular culture is always defined, implicitly or explicitly, in contrast to other conceptual categories: folk culture, mass culture, dominant culture, working-class culture, etc.²⁶²

Ausgegangen wird also stets von einem Überbegriff der „Kultur“²⁶³, der dann in „Popkultur“ auf der einen Seite (oder die entsprechende Begriffe wie „Populärkultur“ etc.) und einen Gegenbegriff auf der anderen als Teilmengen von Kultur eingeteilt wird. Unterschiedlich ist dabei nur die Bewertung der Bereiche (und damit zusammenhängend natürlich auch von deren Bezeichnungen²⁶⁴): Entweder ist Popkultur das Übel und der andere Terminus der Segen oder die Wertung wird genau umgekehrt vorgenommen. Aus einer sich

261 Vgl. dazu auch den an dieser Stelle stark essayistischen Behrens (2003: 37) über die vielfältige Verwendung des Begriffs „Pop“ und die damit verbundene Schwierigkeit, ihn exakt zu definieren: „Die Definition von Pop besteht in der Definition des Definitionsproblems: dass Pop begrifflich nicht eindeutig zu fassen ist, weil es sich nicht um ein eindeutiges Phänomen handelt; dass Pop also nicht definierbar ist, ist selbst schon Pop = die Definition von Pop. Wenn es heißt, Pop sei nicht eindeutig, meint das einerseits, dass Pop nämlich vieldeutig ist (als Pluralisierung von Sinn und Bedeutung), dass Pop andererseits totaler Bedeutungsverlust, Negation des Sinnes ist (Pop als nicht-deutbar und in seiner Undeutbarkeit beliebig). Zugleich das Als-ob: Pop tut so wie Kunst, wie eine Epoche der Kunst, eine Kunstform. Ebenso: Pop ist Musik im Gegensatz zur Kunstmusik; populäre Musik. Pop ist Popmusik (im Gegensatz zu Rock). Pop ist Popmusik als ganz spezifisches Genre. Pop ist Tendenz und bestimmtes Produktionsverhältnis von Musik (Studio, Sampler etc.). Dann natürlich: Pop ist Mainstream. Pop ist Subversion innerhalb des Mainstreams. Pop ist eine andere Wirklichkeit, Pop ist genau die Wirklichkeit, die es gibt. Schließlich die Anekdoten: Pop ist Kultur, kulturelles Segment, kulturelle Praxis, Pop ist Politik; Pop ist Entpolitisierung der Kunst, Pop ist Kunst, Pop ist Antikunst, Pop ist alles, Pop ist nichts, Kultur ist Pop, die Gesellschaft ist pop. Pop ist eine bestimmte Ideologie des Spätkapitalismus...“ So wenig hilfreich für eine genaue Bestimmung von Pop solche Listen auch sind, so eindringlich zeigen sie doch die Schwierigkeit, ein so häufig benutztes Wort als wissenschaftliche Kategorie zu benutzen.

262 Storey (2001: 1)

263 Dieser Begriff müsste genau genommen eigentlich auch erst einmal bestimmt werden, was wegen der noch ausufernderen Verwendung dieses Begriffs allerdings hier unmöglich ist. Für Bestimmungsversuche von Kultur vgl. kurz und prägnant Storey (2001: 1f) oder etwas ausführlicher Jacke (2004: 19-26).

264 Ein Teil der oben dargestellten Begriffsverwirrung liegt genau darin begründet. So beschreibt zum Beispiel bei manchen TheoretikerInnen der Begriff *mass culture* den Teilbereich der Kultur, den andere TheoretikerInnen als *popular culture* bezeichnen, wieder andere sehen dagegen *mass culture* als den genauen Gegenbegriff zu *popular culture*. Vgl. dazu auch Fußnote #63.

politisch-gesellschaftlich kritisch verstehenden Perspektive wird dabei natürlich stets der dominierende, hegemoniale Teil als negativ empfunden und beschrieben und der marginalisierte positiv gewertet und als dem dominierenden widerständig gedeutet. Je nachdem, welcher Teil von Kultur also als dominierend empfunden wird, erhält dieser also auch die dazugehörigen Attribute: Ist Popkultur (wie zum Beispiel die im Abschnitt 2.2.1 „Massentheorie“ behandelten Vorstellungen es nahelegen) eine dominierende (negativ bewertete) Massenkultur, so ist ihr Gegenbegriff eine (dem Kommerz) widerständige Hochkultur. Ist jedoch Popkultur (wie es zum Beispiel der im Abschnitt 2.2.2.2 „zeitgenössische‘ Kritische Theorie“ behandelte Christoph Gurk einschätzt) eine Möglichkeit zur zentralen Repräsentanz von Marginalisierten, so ist deren Gegenbegriff dann ein hegemonialer *Mainstream*.²⁶⁵

Bei dieser Variante dieser Argumentationsstruktur ist Popkultur selbst schon der Oberbegriff (Popkultur wird in diesen Vorstellungen als alle Kultur dominierende „Leitkultur“²⁶⁶ verstanden), die sich dann wiederum in einen positiv konnotierten Bereich (hier fallen Begriffe wie „Underground“, „Subkultur“ etc.) und einen negativ konnotierten anderen Bereich (der zum Beispiel „Mainstream“ genannt wird) aufsplittet.²⁶⁷ Obwohl dieser Auffassung zufolge alles

265 Dieses Schema ließe sich natürlich auch mit anderen als den genannten Beispielen füllen: „E-“, „U-“, „Trivial-“, „Gegen-“, „Rand-“, „Sub-“, „Underground-“, „Untergrund-“, „Mainstream-“, „Hoch-“, „Avantgarde“, „High-Brow-“, „Low-Brow-“, „Independent-“ etc. „-kultur“ (denen wiederum Qualitäten wie „Authentizität“ vs. „Artificialität“, „Differenz“ vs. „Angepasstheit“, „Individualität“ vs. „Konformität“, „Ehrlichkeit“ vs. „Ausverkauf“ etc. mit wechselnder Verteilung zugeschrieben werden). Und diese ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder gar Systematik erstellte Liste könnte man sicher noch erweitern. Mit anderen Worten: Dieses Schema liegt wohl jedem Definitionsversuch von „Popkultur“ und Entsprechendem zu Grunde. In diesem Zusammenhang sei kurz auf den Witz von Christoph Jackes Analyse verschiedener Poptheorien verwiesen: Jacke teilt die Äußerungen der Theorien zu Popkultur in ein wertneutrales Raster von *main* und *sub* ein und schafft so Systematik und Vergleichbarkeit im Begriffs- und Bewertungsdschungel. Vgl. Jacke (2004: 11-26).

266 Vgl. Karnik (2003: 103), dessen Überlegungen zur „politischen“ Qualität von zeitgenössischer Popmusik nach dieser Variante gestaltet sind.

267 Vgl. zu dieser inneren Differenzierung z.B. bezogen auf Musik auch Jacke (2004: 203): „[...] und bei den Beschreibungen geht es auf der wissenschaftlichen Ebene nun mal schon länger nicht mehr um die einstmals klare Trennung von Geist/Ästhetik/Seriosität (Klassik) versus Körper/Hedonismus/Spaß (Pop), sondern um interne Ausdifferenzierungen und auch Entdifferenzierungen in den einzelnen Bereichen.“ Göttlich/Winter (2000: 14) argumentieren ebenso: „Die Populärkultur, die durchaus auch Avantgardeelemente enthalten kann, wird in der Gegenwart als selbstverständlicher Alltagshintergrund und Orientierungshorizont betrachtet und verläßt damit die an der Dichotomie *high/low* sich orientierende Kritikrichtung, nicht ohne das Bewußtsein, dass Dichotomien unaufhebbar sind. Diese gilt es jeweils zu kontextualisieren und nicht als Wertmaßstab zu perpetuieren, viel mehr gilt es, die Wertungen beständig zu befragen.“ Diederichsen (1999: 272) unterscheidet zu einem relativ späten Zeitpunkt seiner Arbeit zu Pop zwei Arten von Pop und kommt zu einem ähnlichen Schluss: „Pop

Pop ist, ist es immer noch sinnvoll den Begriff zu benutzen, um einen noch einmal besonders paradigmatischen Bereich zu unterscheiden, der auf prototypischere Art Pop ist als alle anderen Teile der allgemeinen Leitkultur Pop.

In Anlehnung an John Storey²⁶⁸ (und Christoph Jackes Storey-Rezeption²⁶⁹) lassen sich die also – wie oben gezeigt – sich strukturell gleichenden Popdefinitionsversuche je nach dem Gegenpart²⁷⁰, den sie zu Popkultur explizit oder implizit postulieren, in sechs Stränge einteilen²⁷¹:

- a) popular culture als Kultur, die weit verbreitet ist („quantitativ“²⁷²)²⁷³
- b) popular culture als jene Kultur, die nicht Hochkultur ist („differenziell“)²⁷⁴
- c) popular culture als Massenkultur („quantitativ-qualitativ“)²⁷⁵
- d) popular culture als Volkskultur („klassifizierend“)²⁷⁶
- e) popular culture (in Anlehnung an Antonio Gramsci) als ein Bereich des Kampfes und des Austauschs zwischen Hochkultur und Massenkultur („klassifizierend, symbolisierend, politisierend“)²⁷⁷

I wurde als Gegenbegriff zu einem eher etablierten Kunstbegriff verwendet. [...] das Drama von Pop II besteht auf den ersten Blick darin, daß kein Terrain sich gegen seine Invasion mehr sperrt.^k Es ließen sich problemlos viele weitere Beispiele anführen, gewissermaßen ist diese Argumentationsstruktur mittlerweile (pop-)wissenschaftlicher Common Sense.

268 Storey (2001: 5-14)

269 Jacke (2004: 21)

270 Die angesprochene Variante, der zufolge Pop alleinige Leitkultur ist, impliziert dann eben diesen allgemeinen Pop als Gegenbegriff zu einem speziellen Pop, den herauszuarbeiten ihr Anliegen ist. Sie wird in den Strängen E) und F) eingenommen.

271 Wie jede Typologie ist natürlich auch bei dieser die Praxis mannigfaltiger als es die Unterkategorien wollen und so sind Zuordnungen von einzelnen Theorien nicht immer eindeutig. Ungeachtet dieses Umstands bringt sie aber hoffentlich doch etwas Systematik ins poptheoretische Chaos.

272 Diese deutsche Beschreibung stammt wie die der restlichen fünf Stränge von Jacke (2001: 21).

273 Storey (2001: 6)

274 Storey (2001: 6)

275 Storey (2001: 8)

276 Storey (2001: 10)

277 Storey (2001: 10)

f) popular culture als Auslöschung der Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur („postmodernisierend“)²⁷⁸

Möglichkeit a), die Popkultur einfach als jenen Bereich von Kultur definiert, der quantitativ am weitesten verbreitet ist (also als impliziten Gegenbegriff einen nicht näher bezeichneten, nicht weit verbreiteten Bereich von Kultur hat), erscheint für das vorliegende Vorhaben wenig zielführend. Auch wenn zum Beispiel Thomas Hecken²⁷⁹ die Schwächen anderer inhaltlicher oder formaler Bestimmungen von Pop überzeugend als letztlich immer bis zu einem gewissen Grad willkürliche Grenzziehungen bzw. ebensolche Interpretationen darstellt, die nicht in den vorgefundenen Phänomenen selbst begründet sind, so ist die von ihm propagierte rein quantitative Methode²⁸⁰ zur Bestimmung für meinen Forschungsgegenstand (eine Einzelanalyse) doch verhältnismäßig unbrauchbar: Nur festzustellen, ob sich „Tomboy“ gut oder schlecht verkauft hat (oder von einer großen Zahl von RezipientInnen geschätzt wird oder nicht) und ihm demnach Pop-Qualität zu- oder abzusprechen wäre dann doch etwas dürftig. Auch Storey verwirft die quantitative Methode recht rasch: „[...] we might find that widely favoured or well liked by many people included so much as to be virtually useless as a conceptual definition of popular culture.“²⁸¹

Möglichkeit b), wonach Popkultur negativ bewertet einfach alles ist, was den besonderen inhaltlichen oder formalen Standards der Hochkultur nicht genügt, wurde schon im Rahmen des Abschnitts über massentheoretische Konzepte als willkürliche und elitäre sowie weder im allgemeinen heutigen Diskurs noch in dieser Arbeit rele-

278 Storey (2001: 12)

279 Hecken (2006)

280 Diese Methode hat Heckens Argumentation folgend übrigens durchaus auch Reiz. Hecken beschreibt das quantitative Erfassen von Kultur selbst sogar schon als einen Teil von populärer Kultur: „Die [gemeint ist die quantitative] Methode, Popularität zu messen, ist selbst Teil der populären Kultur; Charts-Shows haben hohe Einschaltquoten, graphische Darstellungen von Umfrageergebnissen bilden einen festen Bestandteil politischer Illustrierten, aus ihnen beziehen viele ihre Meinung darüber, was populär ist, und richten sich danach.“ (Hecken 2006: 85). Wie gesagt: Heckens Hinweis auf die Problematik qualitativer Kriterien mag gerechtfertigt sein, der Erkenntnisgewinn für diese Analyse fällt bei einem rein quantitativen Vorgehen aber zu gering aus. Vgl. Hecken (2006: 85-119) für eine ausführlichere Erläuterung seines Vorschlags einer Definition von populärer Kultur nach Zahlen.

281 Storey (2001: 6)

vante Vorstellung verworfen.²⁸² Storey bewertet diesen Strang im Übrigen auch als nicht weiterführend.²⁸³

Möglichkeit c), die in der Praxis oft nicht trennscharf von Strang b) unterschieden werden kann,²⁸⁴ verknüpft sozusagen das Kriterium der weiten Verbreitung von a) mit dem der negativen Bewertung dieses Umstands von b). In den Abschnitten zu den in diesen Strang fallenden Diskursen der Massentheorien²⁸⁵ und der Kritischen Theorie²⁸⁶ wurden die daraus resultierenden Schlussfolgerungen sowie die Vor- und Nachteile dieser Konzepte für mein Vorhaben wie für sonstige Untersuchungen popkultureller Phänomene ja schon abgewogen (sowie die Vorteile als eher geringer denn die Nachteile bewertet).²⁸⁷

Möglichkeit d), wonach Populärkultur eine Kultur „of the people for the people“²⁸⁸ darstellt, scheidet Storey selbst sehr schnell als romantische und naive Vorstellung aus,²⁸⁹ wie ich sie auch hier im Rahmen der massentheoretischen Diskurse bereits diskutiert und als wenig hilfreich für eine Pop-Definition bewertet habe.²⁹⁰

Die Möglichkeiten e) und f) hingegen, die populäre Kultur als einen Teilbereich innerhalb eines komplexen Systems von sich gegenseitig durchdringenden Kulturteilbereichen beschreiben, der durch ganz spezifische formale Kriterien im Umgang mit kulturellem Material gekennzeichnet ist, werden für die folgende Analyse wohl am fruchtbarsten sein. Anders als alle übrigen Definitionsmodelle, die Populärkultur vor allem ex negativo eingrenzen, geben sie klare, nachvollziehbare formale Kriterien, die die Beschaffenheit von Popu-

282 Vgl. Abschnitt 2.2.1 „Massentheorie“, S. 17. Darauf, dass neuere Popdiskurse außerdem einen außerhalb der alles umfassenden Popkultur liegenden Bereich der Hochkultur nicht anerkennen, wurde oben ja bereits hingewiesen (vgl. Fußnote #267), so etwa Diederichsen (2002: 151): „Die Pop-Kultur, so dubios sie sein mag, hat entscheidend dazu beigetragen, die alte bürgerliche Hochkultur restlos verschwinden zu lassen.“

283 Storey (2001: 6-8) oder Storey (2003: 32-45). Göttlich/Winter (2001: 15) verwenden übrigens interessanterweise das selbe Beispiel wie Storey zur Illustration der Willkürlichkeit einer Trennung von Hochkultur und Popkultur: „Auch die Grenzen zwischen Kunst und Populärkultur verschwimmen: Ein Pavarotti-Konzert, Mozarts größte Hits [...] veranschaulichen dies.“

284 Vgl. Storey (2001: 8): „This draws heavily on the previous definition.“

285 Abschnitt 2.2.1 „Massentheorie“.

286 Abschnitt 2.2.2 „Kritische Theorie“. Die aktuelleren Ausprägungen der Kritischen Theorie zeichnen natürlich ein differenzierteres, auch Überlegungen aus den Strängen E) und F) aufnehmendes Bild, wie im entsprechenden Abschnitt 2.2.2.2 „„zeitgenössische“ Kritische Theorie“ ja auch dargestellt.

287 Vgl. ausführlich dazu auch Storey (2001: 17-35) oder Storey (2003: 16-30).

288 Storey (2001: 10)

289 289 Vgl. dazu in extenso auch Storey (2003: 1-13)

290 Abschnitt 2.2.1 „Massentheorie“, S. 16

lärkultur beschreiben. Die Überlegungen der *Cultural Studies*²⁹¹ wie jene von Diedrich Diederichsen et al.²⁹², die man diesen beiden Strängen zuordnen kann, sollen also (wie oben in den entsprechenden Abschnitten im Detail beschrieben und im folgenden Abschnitt noch einmal kurz zusammengefasst) für die folgende Analyse zur Grundlage werden. Aufgrund des oben schon angesprochenen Typologie-Grundproblems fällt die exakte Einordnung in entweder Strang e) oder f) dabei schwer, weswegen ich die beiden Stränge hier auch nicht im Einzelnen erörtere.²⁹³ Gemeinsam erscheinen diese (schon vor dieser Metareflexion favorisierten) Theorien aufgrund ihrer hoch differenzierten Sichtweise wie ihrer exakten formalen Beschreibung dessen, was sie als Pop definieren möchten, auch von einer Metaebene aus betrachtet als die für diese Arbeit geeignetsten Wege, den Begriff Pop zu bestimmen.

2.3 Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien

Wie der Streifzug durch die verschiedenen Pop-Theorien gezeigt hat, ist also die Beschreibung von Pop als spezifischem formalen Verfahren, wie sie von Diedrich Diederichsen geleistet wurde (ergänzt um geringfügigere Anregungen anderer TheoretikerInnen), jener Bestimmungsversuch von Pop, der am sinnvollsten für diese Arbeit erscheint. Aus diesem Grund seien hier noch einmal kurz die vier Kriterien festgehalten und kommentiert, die Diederichsen als entscheidend für die Pop-Qualität eines Gegenstands ansieht und die dieser Arbeit als die Definitionskriterien für Pop gelten sollen. Darauf werde ich mich Meineckes Roman „Tomboy“ zuwenden und überprüfen, ob er dieser Definition zufolge als „Pop“ zu bezeichnen ist.

Diederichsen nennt die folgenden vier Bedingungen für Pop:

- a) *Transformation*: Damit ist das Heranziehen von kulturellem Material gemeint, das bei der Übersetzung von einem Kontext in einen neuen

291 Abschnitt 2.2.3 „Cultural Studies“.

292 Abschnitt 2.2.4 „Pop analytisch: Diedrich Diederichsen“

293 Für die Differenzierung zwischen diesen beiden Strängen wie deren nähere Erläuterung verweise ich auf Storey (2001: 10-12 bzw. 12-14).

umgeformt und neu gestaltet wird und so neue Bedeutungen erfährt. Bezogen auf das im folgende besprochene Phänomen der Popliteratur heißt das z.B., dass Pop-Literatur nicht bloß die Aufnahme von Pop-Elementen in einen literarischen Text bedeutet,²⁹⁴ sondern dass vielmehr alles²⁹⁵ aufgenommen und so zu Pop gemacht werden kann, wenn es eine entsprechende Transformation erfährt, d.h. eine formale Umgestaltung und Neucodierung erfolgt.²⁹⁶

b) *Großes Ja zur wahrnehmbaren Seite der Welt*: Damit ist die Konzentration von Pop auf Oberfläche und Gegenwart gemeint, der positivistische Zugang zur Welt, also das (unterschiedlose, detailreiche) Sammeln und Aufnehmen von allem, was transformiert werden kann.²⁹⁷ Pop-typisch ist dabei auch die so erfolgende, maximal indirekte Kritik am Vorhandenen durch strategische (Schein-)Affirmation.

c) *Mehrfachcodiertheit*: Damit ist die Eigenschaft von Pop gemeint, zugleich möglichst inklusiv (also ein möglichst breites Publikum ansprechend, sozusagen „populär“ im Wortsinn) und exklusiv (ein schwer zugängliches Insider-Wissen voraussetzend, sich von anderen Phänomenen und RezipientInnengruppen vehement abgrenzend) aufzutreten. Ein Pop-Kunstwerk kann demnach immer auf zumindest zwei Arten angemessen rezipiert werden: sich lustvoll an der schönen Oberfläche erfreuend oder reflektiert in die Tiefe der inter- und intratextuellen Verweise eindringend.

d) *sekundäre Künstlichkeit und Selbstreflexivität*: Damit ist die Charakteristik von Pop gemeint, sich immer auf die eigene Geschichte und den eigenen Referenzraum zu beziehen und seine artifizielle Konstruiertheit und sein Bezogensein auf anderes bewusst herauszuarbeiten.

294 Das würde bedeuten (um ein beliebtes Beispiel zu verwenden), dass es genügt, einfach nur ein paar (bestimmte) Schallplatten in einem literarischen Text zu erwähnen und schon wäre dieser Popliteratur.

295 Also nicht nur Pop-Phänomene, sondern kulturelles Material aus allen nur erdenklichen Kontexten: „Hochkultur“ (der Begriff wurde bereits problematisiert), Politik, Theorie, Alltagskultur, Medienphänomene etc.

296 Im obigen Beispiel der Schallplatten heißt das also, Popliteratur ist nicht, bestimmte Schallplatten zu zitieren, sondern z.B. bestimmte Schallplatten (aber auch ganz etwas anderes) aus ihrem Ursprungskontext zu reißen und sie auf eine bestimmte Art in den Text zu integrieren, die die Schallplatten (bzw. was auch immer) in einen neuen Kontext stellt und eine neue Bedeutung daraus gewinnt.

297 Ein Gedanke, der bezogen auf Popliteratur besonders stark aufgenommen wurde von Moritz Baßler, vgl. dazu den folgenden Abschnitt 2.4 „Begriff ‚Popliteratur‘“, S. 70.

Die ganz besondere Nützlichkeit dieses Modell zeigt sich (abgesehen von den Überlegungen in den vorausgehenden Abschnitten) nicht zuletzt auch darin, dass es von anderen AutorInnen besonders oft aufgegriffen und adaptiert wird. So formulieren Gleba/Schumacher zum Beispiel:

Pop heißt, spätestens seit Andy Warhol, immer auch Fixierung auf die Gegenwart, auf das, was jetzt passiert, auf die Wirklichkeit [= b) Großes Ja zur wahrnehmbaren Seite der Welt] – ohne dass man noch an eine Authentizität glaubt, die jenseits von Medien und Inszenierungen zu verorten ist. Pop heißt Re-make und Re-model [= a) Transformation], heißt Zitat und Reproduktion, heißt Künstlichkeit und Übertreibung [= d) sekundäre Künstlichkeit und Selbstreflexivität] – und zwar in einer Form, die, wie Rainald Goetz schreibt, ‚kickt und knallt‘. Pop war nie ein einheitlicher Stil, nie eine klar umgrenzte Gattung, ein eindeutig bestimmbares Genre. Pop ist immer zugleich mehr und weniger als das [= c) Mehrfachcodiertheit], eine Strategie, eine Haltung, eine Attitude.²⁹⁸

298 Gleba/Schumacher (2007: 11f). Es ließen sich zahllose weitere Beispiel anführen (vgl. dafür auch den vorangehenden Abschnitt 2.2.5 „Spätere Stimmen im Popdiskurs im deutschsprachigen Raum“), so etwa auch Schumacher (2002: 27) in Bezug auf Rolf Dieter Brinkmanns Verfahrensweise: „Man [...] nimmt vorgefundenes Material auf, bearbeitet oder erfindet es neu, setzt ohne übertriebene Rücksicht auf das, was als Essenz oder Identität präsentiert wird, auf Verzerrungen und Vermischungen [...].“ Schumacher (2002: 31) weiter: „In diesen Zeilen formuliert Brinkmann ein Programm, das auch heute noch mit dem Begriff Pop belegt wird: Ein Arbeiten mit vorgefundenen Material, das vorgegebene Bedeutungsstrukturen auflöst, indem es sie wiederholt, in der Wiederholung aber zugleich auch verschiebt, verändert, resignifiziert.“ Auch die (derzeitige) Beschreibung von Pop in der freien Enzyklopädie Wikipedia (die ja die Einschätzung von vielen AutorInnen zum Thema widerspiegelt) weist Parallelen zu den vier Punkten auf: „Popkultur folgt verschiedenen Mechanismen:

- Ambivalenz: scheinbare Gegensätze werden aufgehoben: Massen-/Elitkultur, Kunst/Kapitalismus, Virtualität/Realität, Globalisierung, Prosumer, Technologie/Emotion, etc.
- Aktualitätsprinzip und das Streben nach Neuem: Up to date zu sein, ist essentiell. Meistens erscheinen die Ideen revolutionär und/oder einfach. Oft wird auch Altes wiederholt, aber stets überreizt wiedergegeben. Die Popkultur folgt also dem Modeprinzip.
- Gebrauch der Medien: Sie sind das zentrale Darstellungs- und Hilfsmittel zur Distribution der Hervorbringungen der Popkultur. Durch sie werden die Konsumenten beeinflusst und/oder interaktiv miteinbezogen, z. B. bei Wikipedia, Ebay oder Podcasts. Wegen zunehmendem cocooning der heutigen Gesellschaft wächst die Macht der Medien und Marken kontinuierlich, z.B. durch *branded entertainment*.
- Ständige Grenzüberschreitungen, schnelle Veränderung und ein damit verbundenes subkulturelles und revolutionäres Image, das ausgehend von der früheren Popbewegung heute von großen Marken benutzt wird.
- Befriedigung des Bedürfnisses nach Spaß und intensiven Erlebnissen.“ <http://de.wikipedia.org/wiki/Popkultur> (31.11.07)

Bemerkt sei an dieser Stelle außerdem noch einmal explizit, dass allen diesen vier Kriterien gemeinsam ist, dass sie sich auf den Text (hier verstanden in einem weitest möglichen Sinn, also Popsongs wie Pop Art etc. einschließend) selbst und dessen intertextuelle Verknüpfungen konzentrieren, Faktoren wie AutorInnen oder (individuelle wie kollektive, passive wie aktive) Rezeption jedoch außer acht lassen. Zudem erfolgt diese Pop-Beschreibung nach formalen und nicht nach inhaltlichen Kriterien. Dies mag als unzulässige Einschränkung erscheinen, in den vorangegangenen Abschnitten habe ich auf die Sinnhaftigkeit der Beschränkung auf diese Aspekte jedoch bereits hingewiesen.

Was die von vielen TheoretikerInnen an Pop herangetragene Hoffnung, zumindest in günstigen Fällen subversive Wirkung entfalten zu können, angeht, zeigt sich die Stärke dieses Pop-Modells: Es entscheidet nicht a priori, ob Pop eher subversive oder affirmative Effekte zugesprochen werden können, vielmehr beschreibt es neutral die Funktionsweise des Verfahrens Pop, das dann beide Wirkungen haben kann. So wird Pop beschrieben als komplexes, selbstreflexives, mehrfach codiertes Diskurs- bzw. Zeichensystem, das durch eine besondere Nähe zur vorgefundenen Welt bzw. zu den aktuellen Diskursen eben diese Welt lesbar und damit begreifbar macht. Pop ist also nicht entweder subversiv oder affirmativ, sondern so widersprüchlich wie die Welt selbst auch.²⁹⁹

Bevor mit dieser Pop-Definition an den Untersuchungsgegenstand herangegangen wird, soll im folgenden Abschnitt im Schnellverfahren noch dem Begriff „Popliteratur“ nachgegangen werden, um die-

299 Diederichsen selbst formuliert es so: „[...] wie Pop-Kulturen immer schon strukturiert waren: um käufliche Kulturgegenstände herum wird eine Semantik errichtet, die eine Gruppe für verbindlich erklärt. Diese Semantiken reichen natürlich heute, da die Leitdifferenz nicht mehr wie früher jung/alt, links/rechts, langhaarig/kurzhaarig kongruent ist, von reaktionär bis progressiv, von sexistisch und rassistisch bis zu emanzipativ. Und ihre immanente Organisation kann im günstigen Fall von der hochkünstlerischen Komplexität des Janet-Jackson-Videos ‚Got Til It’s Gone‘ bis zur formal geschlossenen Eleganz einer repetitiven One-Note-Techno-Komposition eines Jeff Mills reichen.“ (Diederichsen: <http://www.nightsounds.de/alright.htm>, 15.11.2007). Eine ähnliche Vorstellung hat wohl auch Dietmar Dath (2007: 85), wenn er schreibt: „Pop nämlich meint, seit Intellektuelle an ihm mitwirken, was ungefähr von der ‚Gegenkultur‘ der späten Sechziger/frühen Siebziger an der Fall ist, etwas Inhaltliches und nichts Demographisches – jede Art von Kultur, die, anders als das bürgerliche Kunsterlebnis des ‚interesselosen Wohlgefallens‘ nicht auf Kanon und Partitur, sondern auf Involviertheit, Emphase, Fan-Riten und Identifikation setzt, im Guten wie im Bösen – auch von letzterem kann man wissen, nicht erst seit ‚Nazirock‘.“

sen immerhin die Grundfrage dieser Arbeit mit aufwerfende Begriff nicht zu vernachlässigen.

2.4 Begriff „Pop-Literatur“

Wie bereits erwähnt, liegt das Hauptaugenmerk dieser Arbeit gerade eben nicht auf dem Begriff „Popliteratur“, sondern auf einem allgemeineren Begriff von „Pop“, der dann erst in einem zweiten Schritt auf einen literarischen Text angewandt werden wird. Deswegen soll hier weder der Begriffsgeschichte des Terminus „Popliteratur“ im Detail nachgegangen werden, noch den einzelnen Veröffentlichungen, die als solche im Gespräch waren, noch der mittlerweile doch relativ umfangreichen Forschungsliteratur zum Thema (von der im Feuilleton geführten Debatte der Literaturkritik dazu einmal ganz zu schweigen). All dies liegt inzwischen schon in hinreichend gut aufbereiteter Form vor, wie aus den folgenden kurzen Ausführungen deutlich werden wird.³⁰⁰

Grundsätzlich gibt es zwei Arten, sich „Popliteratur“ anzunähern: erstens einige wenige prominente Anthologien von explizit als Popliteratur bezeichneten Texten (bzw. natürlich auch solche Einzeltexte, hier ist jedoch die Gefahr des heillosen Ausuferns ungleich größer, weshalb auf Hinweise zu solchen Texten hier verzichtet wurde) und zweitens Sekundärliteratur, die entweder einzelne Texte oder das ganze Genre (wenn es denn sinnvoll ist, von einem solchen zu sprechen) behandelt. Bevor auf Details der einzelnen Zusammenstellungen oder Darstellungen eingegangen wird, soll die allgemein geteilte Sicht der Popliteraturgeschichtsschreibung einmal im Schnelldurchlauf dargestellt werden.

Einigkeit besteht in der Forschung größtenteils darüber, dass der Begriff im deutschen Sprachraum durch Leslie A. Fiedler³⁰¹ bekannt wurde, der ihn in einem (englischsprachigen) Vortrag im Juni 1968 in Freiburg verwendete (im Übrigen als Wunschvorstellung einer

300 Im Folgenden werden also nur Hinweise gegeben, mit deren Hilfe sich die LeserIn selbst einen Überblick über das gut beackerte Feld der Popliteratur verschaffen kann, einen Anspruch auf vollständige Behandlung der Thematik kann und will dieser Abschnitt hingegen nicht erheben.

301 Fiedler (1972: 61-85)

erst zu schaffenden zeitgemäßen Literatur, die Ähnlichkeit mit jener der US-amerikanischen zeitgenössischen Beat-Autoren hat). Der Vortrag wurde dann in der Wochenzeitung „Christ und Welt“ in deutscher Übersetzung veröffentlicht, was eine kleine Literaturdebatte in Deutschland zur Folge hatte.³⁰²

In dieser meldete sich auch Rolf-Dieter Brinkmann als Fürsprecher Fiedlers zu Wort. Obwohl immer wieder frühere AutorInnen als Pop-LiteratInnen oder VorläuferInnen genannt werden,³⁰³ wird Brinkmann (wohl nicht zuletzt deshalb) eigentlich immer als der Parade-Pop-Literat der ersten Welle gehandelt. Gemeinsam mit seinem Kollegen und Freund Ralf-Rainer Rygulla gab er 1969 die Anthologie „Acid. Neue amerikanische Szene“³⁰⁴ heraus, in der deutsche Übersetzungen von AutorInnen der US-amerikanischen Beat-Szene, neben Interviews, Essays, Comics, teilweise pornographischen Bildern und Bemerkungen der Herausgeber versammelt sind. Die Einführung dieser im deutschsprachigen Raum vorher kaum bekannten Form der Literatur hatte wohl keinen geringen Anteil daran, dass auch Brinkmanns eigene Texte seither als die paradigmatische deutschsprachige Popliteratur schlechthin galten und bis heute vielfach gelten.³⁰⁵

Nach einer kurzen Hochblüte Ende der 1960er bis Anfang der 1970er Jahre ebte das Interesse an Popliteratur bzw. die Verwendung dieses Begriffs sehr stark ab. Erst in den frühen 1980er Jahren erstarkte im oben in Abschnitt „2.2.4 Pop analytisch: Diederich Diederichsen“ schon beschriebenen Umfeld um die Zeitschrift „Spex“ wieder ein neuer Diskurs über Pop.³⁰⁶ Die daraus resultierenden Romane „Irre“ von Rainald Goetz³⁰⁷ oder das schon erwähnte „Mai, Juni, Juli“ von Joachim Lottmann³⁰⁸ werden oft als Vorläufer bezeichnet für die

302 Gleba/Schumacher (2007: 20-21) und Seiler (2006: 27-28)

303 So sind so unterschiedliche AutorInnen wie z.B. Thomas Bernhard (vgl. z.B. Kraft (2006)), H.C. Artmann, Peter Handke, Hubert Fichte, Elfriede Jelinek oder Jörg Fauser als Pop-AutorInnen bezeichnet worden, vgl. etwa Gleba/Schumacher (2007: 7 = Inhaltsverzeichnis). Mit etwas Liebe zum Detail ließen sich sicher problemlos noch viele weitere und noch verblüffendere so genannte Pop-AutorInnen aufspüren.

304 Anders als die beim März-Verlag in Darmstadt erschienene Originalausgabe dürfte die Neuauflage Brinkmann/Rygulla (1983) heute noch leicht zugänglich sein. Für weitere, heute weniger bekannte Anthologien mit Übersetzungen von Beat-Literatur von Brinkmann/Rygulla vgl. Seiler (2006: 11).

305 Vgl. z.B. Seiler (2006: 13-15 und 27f) oder Gleba/Schumacher (2007: 19-24).

306 Vgl. für Hinweise auf (pop-)literarische Hervorbringungen dieser Szene auch Fußnote #318.

307 Goetz (1983)

308 Lottmann (1987)

zweite Welle der deutschsprachigen Popliteratur, deren Beginn üblicherweise mit dem Erscheinen des Romandebüts von Christian Kracht „Faserland“³⁰⁹ im Jahr 1995 konstatiert wird und der AutorInnen wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Alexa Hennig von Lange etc.³¹⁰ zugerechnet werden.³¹¹

Interessant ist, dass in der Sekundärliteratur zu Popliteratur bei der Schilderung dieser Entwicklungen fast immer eine Wertung mit vorgenommen wird. Der Mehrheit gilt Brinkmann als seither kaum mehr erreichtes, kritisches, subversives, gegenkulturelles Ideal, demgegenüber die unkritische, affirmative Popliteratur der 90er Jahre des vorangegangenen Jahrhunderts nur abfalle.³¹² Eine Variante dieser Denkweise³¹³ unterscheidet bei der Popliteratur der 1990er ihrerseits zwischen einer minderwertigeren Popliteratur (meistens die angesprochenen AutorInnen wie Kracht³¹⁴, von Stuckrad-Barre etc., die interessanterweise alle bei Kiepenheuer und Witsch veröffentlichten) und einer angeblich komplexeren und höher bewerteten,

309 Kracht (1995)

310 Das Aufzählen weiterer Namen erscheint mit dem Verweis auf die weiter unten in diesem Abschnitt angeführten Anthologien und die Forschungsliteratur müßig. Die genannten Namen wurden als Beispiele vor allem deshalb angeführt, weil die meisten überblicksartigen Darstellungen genau diese Beispiele bemühen, sodass Kracht, von Stuckrad-Barre und von Lange gewissermaßen schon den kanonischen Kern der Popliteratur der 1990er bilden. Dahingestellt sei, wie es dazu kam. (Ein sehr gutes Mittel zur Auffindung von als „Popliteratur“ bezeichneten Titeln ist übrigens die Funktion des Internetversandhauses amazon.de „Kunden, die diesen Artikel gekauft haben, kauften auch“. Sucht man beispielsweise einen Titel von von Stuckrad-Barre und folgt dieser Funktion, erreicht man mit wenigen Klicks einen Überblick über das Feld der 1990er-Popliteratur. Diesen Hinweis verdanke ich Martin Lindner.)

311 Vgl. als willkürliches Beispiel für Darstellungen der Popliteratur der 1990er Seiler (2006: 15f).

312 Gleba/Schumacher (2007: 199) dazu: „Längst literaturgeschichtlich abgesichert und weitgehend in den Kanon der Nachkriegsliteratur aufgenommen, werden die frühen Texten von Brinkmann und Fichte in den 1990er Jahren nicht nur als relevante Bezugspunkte, sondern auch als verbindliche Maßstäbe für aktuelle Schreibweisen, Haltungen und Konzepte von Pop herangezogen – von Autoren und Kritikern, aber auch von Literaturwissenschaftlern wie Johannes Ullmaier und Thomas Ernst, die beide im Jahr 2001 Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Popliteratur veröffentlichen [gemeint sind hier Ullmaier (2001) und Ernst (2001)]. Frappierend sind die Gemeinsamkeiten in den jeweiligen Reaktionen auf die Texte. Brinkmann und Fichte gelten in den 1990ern als kanonisierte Vertreter subversiver, kritischer und ästhetisch wertvoller Popliteratur und werden in Anschlag gebracht etwa gegen die [...] Autoren Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhard Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre, denen [...] eben das vorgeworfen wird, was Ende der 1960er Jahre von vielen Kritikern als ein gemeinsamer Nenner von Brinkmann und Fichte formuliert wurde: Oberflächlichkeit, Inhaltslosigkeit, Konsumismus, Affirmation.“

313 Die deutliche Ähnlichkeit zur im Abschnitt „2.2.7 Metareflexion: Poptheorien“ auf S. 57 bereits beschriebenen Argumentationsstruktur in Bezug auf den Begriff „Pop“ ist kaum zu übersehen.

314 Wobei dieser sich durch spätere (als ernster zu nehmende rezipierte) Veröffentlichungen wie „1979“ (Kracht: 2001) bei seinen KritikerInnen in eine merkwürdige Zwischenposition mogeln konnte.

für die die Autoren Rainald Goetz, Andreas Neumeister und eben Thomas Meinecke (die alle bei Suhrkamp veröffentlichen) stehen.³¹⁵ Gründe und Rechtfertigung dieser Wertungsdichotomien können und wollen nicht in Einzelnen vertieft werden.³¹⁶

Neben dem schon erwähnten Band „Acid“, in dem sich ja (abgesehen von den Beiträgen der Herausgeber) nur Übersetzungen englischsprachiger (wenn man so möchte: Pop-)Literatur befinden, dürfte das im Titel auf diese Anthologie Bezug nehmende „Von Acid bis Adlon“³¹⁷ die bekannteste Zusammenstellung von deutschsprachiger Popliteratur sein.³¹⁸ Diese aus einer Radiosendung hervorgegangene Collage von kommentierten Interviews und Zitaten von PopliteratInnen nebst längeren Bemerkungen des Autors stellt unter einer extrem weiten Ausdehnung des Begriffs Popliteratur alle möglichen AutorInnen unter diesem Etikett vor.³¹⁹ Ullmaier lässt im Vagen, was er eigentlich genau unter Popliteratur verstehen möchte, sondern bietet „ein Panorama möglicher Kriterien“³²⁰, die er nach kontextbezogenen („Popularität im Sinne von Verkaufserfolgen“³²¹, spezifische „Inszenierungs- und Promotionsformen“, spezifisches „Design“ und „Titelgebung“, „Jugend bzw. Jugendlichkeit des Autors“, „antibürgerliche, renitente oder immerhin doch ‚freche‘, aufgeweckte Attitüde“, „kollektivistische Tendenzen“, „Szenepositionierung“ etc.), inhaltlichen („Schilderungen aus der Popwelt“, „Adoleszenzthematik“, „Distanzierung von der bürgerlichen Norm“ etc.) und format-

315 In Reinkultur findet sich diese Denkart z.B. bei Seiler (2006: 14-16), darüber reflektiert wird von Gleba/Schumacher (2007: 197f).

316 Solcher Bewertungen versucht sich diese Arbeit ja generell zu entheben. Die Frage, ob der Roman „Tomboy“ mit einem als Pop bezeichneten Verfahren beschrieben werden kann, lässt offen, ob dieses Verfahren „Pop“ und die nach ihm geschaffenen (oder eben genau nicht nach ihm geschaffenen) Kulturgüter ästhetisch oder in Bezug auf ihre gesellschaftlichen Implikationen wünschenswert sind.

317 Ullmaier (2001). Mit „Adlon“ wird im Übrigen angespielt auf „Tristesse Royale“ (Besung 1999). Die diesem Buch zugrunde liegenden Gespräche wurden im Berliner Hotel „Adlon“ geführt.

318 Leider kaum bekannt sind ja die zeitgenössischen Anthologien von Müller (1982) und Glaser (1984), die die schon mehrmals (z.B. auf S. 38) erwähnte pop-affine Szene der 1980er vorstellen wollten, deren Texte durchaus viel mit den später als Popliteratur bezeichneten Texten zu tun haben (wenn sie diesen Begriff selbst auch nicht verwendeten); so enthält etwa Glaser (1984) Beiträge von Rainald Goetz und Diedrich Diederichsen.

319 Neben Brinkmann und seinen US-amerikanischen Vorbildern kommt die aus der Punk-Szene hervorgegangene Literatur- und Kunstszene der 1980er in Berlin, die kanonische Popliteratur der Neunziger (also AutorInnen wie von Lange, Kracht, von Stuckrad-Barre, Goetz), Slam-Poetry-AutorInnen und noch eine Reihe weiterer äußerst unterschiedlicher AutorInnen vor.

320 Ullmaier (2001: 16)

321 Ullmaier (2001: 16f), ebenso alle folgenden Zitate

len („Slang- und Szenesprache“, „Alltagssprache, Mediensprache“, „Rückgriff auf Genre-Versatzstücke“, „Rasanz, Legerheit, Spontanismus, Lautheit, Plakativität und Kürze“, „Orientierung an Popmusikmustern“, „Erweiterung des Textbegriffs“ etc.) gliedert. Auch wenn bei den folgenden Ausführungen nicht alle Bewertungen der vorgestellten AutorInnen von Seiten des Autors bzw. der zu Wort kommenden Interviewten geteilt (bzw. hier überhaupt im Einzelnen ihrerseits bewertet) werden können und durch die große Bandbreite der behandelten AutorInnen auf Einzelheiten kaum vertieft eingegangen wird, so ist dieser Band zum Nachvollziehen von Traditionslinien in der (Pop-)Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts doch sehr hilfreich. Die umfangreiche Bibliographie stellt zudem eine gute Ausgangsbasis für Streifzüge im Feld der Popliteratur dar.

Noch stärker als schon „Von Acid bis Adlon“ im Grenzbereich zwischen Popliteratur (anthologie) bzw. einem Metakommentar dazu angesiedelt ist „Radio Derrida“³²². Nicht nur auf Popliteratur³²³ begrenzt, sondern auch andere Pop-Bereiche untersuchend, erscheint die Nachahmung des Gegenstands³²⁴ in diesem Fall doch etwas bemüht, der Erkenntnisgewinn in jedem Fall gering.

„Pop seit 1964“³²⁵, die zur Zeit aktuellste deutschsprachige Pop-Anthologie, hingegen fällt durch eine nachvollziehbare, chronologische Gliederung³²⁶ sowie angenehm lesbare und doch pointiert und mit offensichtlich großer Sachkenntnis das Wesentliche zusammenfassende Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten auf. Die Texte sind nach dem Kriterium ausgewählt „[...] seit 1964 unter dem Stichwort ‚Pop‘ diskutiert [...]“³²⁷ worden zu sein – „von der Literaturkritik, den Medien oder auch den Autoren selbst“³²⁸. Darüber hinaus glauben die HerausgeberInnen auch formale Übereinstimmungen bei den

322 Chlada/Kleiner (2003)

323 Hier wird besonders Rainald Goetz' Schaffen kritisiert, Chlada/Kleiner (2001: 27-55).

324 Schon das Layout will wohl durch verwirrende Kursiv- und Fettsetzungen sowie sonstige typographische Spielereien Pop verdeutlichen. Die Verwischung von Zitaten und Kommentaren der Autoren dazu ist also wohl intendiert, ihr Zweck aber nicht unbedingt nachvollziehbar.

325 Gleba/Schumacher (2007)

326 Drei Kapitel behandeln drei Wellen von Popliteratur, die jeweils mit dem Jahr der Initialzündung betitelt sind: „1964“, „1982“, „1990“

327 Gleba/Schumacher (2007: 11)

328 Gleba/Schumacher (2007: 12)

so gesammelten Texten festmachen zu können: „[...] es wird zitiert, montiert, protokolliert. [...] Remix, Sampling, die Verarbeitung von vorgefundenem Material sind wichtiger als der originelle Einfall.“³²⁹ Über die letztendlich getroffene Auswahl ließe sich – wie immer – trefflich streiten,³³⁰ der direkte Zugang zu Primärtexten, die noch dazu gut aufbereitet sind, zeichnet „Pop seit 1964“ aber wohl unbestreitbar vor den anderen Zusammenstellungen seiner Art³³¹ aus.

Die bereits kurz erwähnte Einführung von Thomas Ernst³³² zum Thema kann aufgrund ihres geringen Umfangs vielleicht als erster Überblick hilfreich sein, eine profunde Aufarbeitung der Materie ist sie jedoch nicht unbedingt. Ernst versteht

[...] unter Popliteratur eine Entwicklungslinie, 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.³³³

Nicht nur die Kürze des Bandes, sondern auch die nicht immer nachvollziehbare Bewertung der behandelten Texte nach der „Frage, ob die jeweilige Popliteratur subversive Kräfte besitzt“³³⁴ erweisen sich als Manko dieser Darstellung.

329 Gleba/Schumacher (2007: 13). Besonders betont werden hier also die Punkte „Transformation“ bzw. „sekundäre Künstlichkeit und Selbstreflexivität“ im Pop-Modell à la Diederichsen (vgl. Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“, S. 61f). Außerdem betonen Gleba/Schumacher noch einen starken Gegenwartsbezug als Merkmal der Texte, was in etwa dem „Ja zur wahrnehmbaren Seite der Welt“ (vgl. ebd.) entspricht.

330 Vgl. die Aufzählung von Popliteratur-AutorInnen in Fußnote #303.

331 Gewissermaßen als Bonus findet sich auch noch ein Transkript eines Gesprächs der HerausgeberInnen mit Thomas Meinecke und Benjamin von Stuckrad-Barre, das im Abschnitt zu Thomas Meinecke hier noch behandelt werden wird.

332 Ernst (2001)

333 Ernst (2001: 9). Diese Entwicklungslinie wird verfolgt von Vorläufern und Einflüssen wie Dada, Beat-Literatur, Pop-Art und postmoderne Philosophie über als „Kölner Schule“ bezeichnete Autoren rund um Brinkmann (sowie weniger oft als Popliteratur gehandelte Autoren wie z.B. Handke, Plenzdorf, Artmann oder Henscheid etc.) hin zu den Popliteraten der Neunziger wie eben Goetz, Neumeister, Meinecke, Kracht und von Stuckrad-Barre. Auf Autoren außerhalb des deutschsprachigen Raums wie Welsh, Hornby, Ellis, Houellebecq etc. wird hingewiesen, außerdem werden Literaturdebatten in Deutschland nachgezeichnet und Entwicklungen wie Slam Poetry kurz skizziert. Das alles auf 95 Seiten.

334 Ernst (2001: 9). Auf Ernsts Hochhalten von (Ernst zufolge subversiven) Autoren wie Brinkmann gegenüber (laut Ernst affirmativen) AutorInnen wie Kracht etc. wurde schon in Fußnote #312 eingegangen.

Die schon mehrfach zitierte Arbeit von Sascha Seiler³³⁵, um einiges umfangreicher als Ernst, bietet einen deutlich detaillierteren Überblick. Seiler bestimmt darin die deutschsprachige Popliteratur als eine Entwicklungslinie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts folgendermaßen:

Der Begriff ‚Popliteratur‘ kann somit als Überbegriff für die literarische Rezeption der populären Kultur gesehen werden und gleichsam als Teil eines deutschen Pop-Diskurses, der nicht nur literarische, sondern alle erdenklichen kulturellen Phänomene umfasst. Die deutsche Popliteratur ist somit sowohl literarisches Zeugnis der allgemeinen Rezeption populärer amerikanischer Kultur seit den 60er Jahren, als auch Teil eines rein deutschen Pop-Diskurses, der sich von den amerikanischen Vorbildern emanzipiert hat [...].³³⁶

Seilers Studie bietet auf der Sachebene vielleicht die derzeit umfassendste (und empfehlenswerteste) Darstellung der deutschsprachigen Popliteratur³³⁷, verfällt aber leider doch oft – wie oben bereits kritisiert – in ein vereinfachendes Schema, demzufolge die eine Popliteratur subversiv, die andere hingegen affirmativ sei.³³⁸

Moritz Baßlers³³⁹ Studie zum, wie er es ausdrückt „neuen deutschen Poproman“³⁴⁰ geht einen anderen Weg: Baßler versucht nicht eine

335 Seiler (2006)

336 Seiler (2006: 18f). Damit arbeitet Seiler besonders den Aspekt der „Transformation“ nach dem Diederichsen’schen Pop-Modell heraus (vgl. Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“, S. 61).

337 Seiler behandelt neben einer ausführlichen Vorstellung der maßgeblichen Diskurse zu Pop und Vorläufern wie Beat-Literatur in vier nach Jahrzehnten bezeichneten Abschnitten die Popliteratur der späten 1960er Jahre (Brinkmann), der 1970er Jahre (Handke, Wondratschek) der 1980er Jahre (Goetz, Dobler, deutschsprachige Popmusiksongtexte) sowie der 1990er Jahre (Kracht, Meinecke, Neumeister).

338 Oft spricht Seiler von einer Vereinnahmung einer vorher unschuldigen, widerspenstigen Popkultur (z.B.: Seiler (2006: 14, 28, 31 etc.)), die damit ihres gegenkulturellen Potentials beraubt werde, überzeugt mit dieser Argumentationsstruktur aber nicht.

339 Baßler ist auch bekannt als Übersetzer der literaturtheoretischen Texte Stephen Greenblatts ins Deutsche, vgl. Baßler (1995). Greenblatts literaturtheoretisches Konzept des *New Historicism* (vgl. dazu z.B. Burtscher-Bechter (2004: 266-276)) spielt auch eine Rolle in Baßlers sonstiger literaturwissenschaftlicher Arbeit wie eben der hier besprochenen zur deutschsprachigen Popliteratur. Wie für im Sinn des *New Historicism* geschriebene Analysen typisch entwickelt Baßler seine Überlegungen direkt anhand der Primärtexte immer wieder en passant und über das gesamte Buch verteilt, sodass eine so kurze Zusammenfassung wie hier ihren Gegenstand nur verzerrend und vereinfachend erfassen kann.

340 Baßler (2002)

stringente Geschichte der Popliteratur zu schreiben (und die so versammelten Texte nach formalen oder inhaltlichen Gemeinsamkeiten abzuklopfen), sondern er beschreibt Popliteratur ausgehend von der Lektüre von einzelnen Texten³⁴¹ als Verfahren des Archivierens von Diskursen, Gegenständen und Verhältnissen der jeweils zeitgenössischen Gegenwartskultur³⁴²; Laut Baßler

archivieren ihre Bücher [i.e. jene der PopliteratInnen] in geradezu positivistischer Weise Gegenwartskultur, mit einer Intensität, einer Sammelwut, wie sie im Medium Literatur in den Jahrzehnten zuvor unbekannt war. Der literarische Thesaurus [...] wird dabei radikal auf die Waren- und Medienwelt des 21. Jahrhunderts hin geöffnet.³⁴³

Popliteratur zeichnet sich demzufolge durch sekundäre Künstlichkeit³⁴⁴ aus:

Im Gegensatz zu einer Literatur der ersten Worte, die ihre eigene Sprache als vom Zeitgeist unkorruptiertes Werkzeug primärer, authentischer Kunst und Welterfahrung ins Feld führt [...], operiert der neue Archivismus – implizit oder explizit – mit der Prämisse, daß die Kultur der Gegenwart und somit unserer Sprache – und damit der Sprache jeder möglichen Literatur – immer schon medial und diskursiv vorgeformt ist. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Literatur der zweiten Worte, die im Material einer Sprache des immer schon Gesagten arbeitet. Was von der traditionellen Warte als billiges Gemeinmachen mit den herrschenden (Konsum-, Kommerz-, Medien- etc.) Verhältnissen gedeutet wird, ist für die Autoren der Pop-Generation gar nicht anders denkbar. Es gibt keinen archimedischen Punkt außerhalb der kulturellen Enzyklopädie – mit anderen Worten, wie es in dem schönen Kinderspiel heißt [...]: Wir kommen nicht oben drüber, wir kommen nicht unten drunter, wir kommen auch nicht drumrum – wir müssen mitten durch!³⁴⁵

341 Unter anderem von Mand, Brussig, von Stuckrad-Barre, Kracht, Meinecke, Goetz, Haas etc. (wobei manche diese Autoren übrigens sonst nicht oder nicht nur mit Popliteratur assoziiert werden).

342 Das erinnert stark an Diederichsens Kriterium des „Großen Ja zur wahrnehmbaren Seite der Welt“, vgl. Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“, S. 61).

343 Baßler (2002: 184)

344 Vgl. Diederichsens Kriterium der „sekundären Künstlichkeit und Selbstreflexivität“, Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“, S. 62).

345 Baßler (2002: 184f)

Eine solche Beschreibung kommt zu differenzierteren Bewertungen nicht nur der so genannten subversiven, sondern auch der ästhetischen Qualitäten der als Popliteratur behandelten Texte als die oben besprochenen Ansätze.³⁴⁶

Besonders um die literaturwissenschaftliche Aufarbeitung der deutschsprachigen Popliteratur verdient gemacht hat sich auch Eckhard Schumacher mit einer ganzen Reihe von Publikationen³⁴⁷. Von einem das Diederichsen'sche Pop-Modell verinnerlicht habenden hohen pop-theoretischen Niveau aus beschreibt Schumacher Popliteratur immer als artifizielles, besonders vermitteltes Verfahren.³⁴⁸ Schumacher betont dabei einmal den Aspekt des durch diese besondere Vermittlung³⁴⁹ produzierten produktiven Miss- bzw. Nicht-Verstehens als Konstituens für Popliteratur: ein „[...] Umgang mit Missverständnissen und fehlerhaften Übersetzungen, der zufällig oder gezielt Effekte der Unverständlichkeit produziert [...]“³⁵⁰ Diese Unverständlichkeit ist dann wiederum Anreiz für neue, produktive Rezeptionen und Transformationen des Ausgangsmaterials.³⁵¹ In seiner Monographie „Gerade Eben Jetzt“³⁵² legt Schumacher (wie aus dem Titel ersichtlich) das Augenmerk besonders auf den Gegenwartsbezug der Popliteratur. Schumacher konstatiert,

[...] dass der Begriff Pop [...] in den meisten der genannten Fälle [i.e. der vom Feuilleton als Popliteratur bezeichneten Texte] weder auf die Thematisierung von Pop-Musik, noch auf die Popularität des Textes, der Autorin oder des Autors beschränkt werden konnte, sondern ganz offensichtlich auch auf ein spezifisches Verhältnis zur Gegenwart abzielte, das nicht nur

346 Wer an vollständiger Behandlung möglichst vieler (oder gar aller) PopliteratInnen interessiert ist, wird hingegen mit Baßlers exemplarischen Lektüren weniger gut beraten sein als mit den oben skizzierten, umfassenderen Einführungen.

347 Schumacher (2001), Schumacher (2002) und Schumacher (2003).

348 Womit er Baßlers „Literatur der zweiten Worte“ gar nicht so fern steht, wie es Differenzen der beiden Wissenschaftler auf anderen Ebenen nahelegen, vgl. Schumacher (2003: 13, Fußnote 13).

349 Die Übersetzung von englischsprachiger Popkultur ins Deutsche ist ein paradigmatisches Beispiel dafür.

350 Schumacher (2002: 36)

351 Schumacher (2001) arbeitet dabei in interessanter, medientheoretischer Beobachtung Analogien um den Begriff „Abfall“ (kultureller Abfall, der von den PopliteratInnen zum Ausgangsmaterial für ihre Literatur wird) heraus.

352 Schumacher (2003).

thematisch, in der Wahl der Gegenstände und Szenarios, sondern auch auf der Ebene des je spezifischen Schreibverhaltens erkennbar wurde.³⁵³

Popliteratur lässt sich also für Schumacher nicht als inhaltlich auf Gegenwartsphänomene bezogene Literatur beschreiben, sondern als eine, die diesen Bezug auch formal forciert. Diese Gegenwartsfixierung ist aber immer ein äußerst konstruierter, vermittelter und artifizierender „[...] Akt des Schreibens, der in [...] vielen [...] Fällen auf Lektüreprozessen aufbaut, die das, was aktuell anfällt, aufnehmen und weiterprozessieren [...]“³⁵⁴. Auch wenn Schumacher also mit einem hohen Reflexionsniveau bei der Beschreibung von Popliteratur anfällt, so untersucht er trotzdem meist die kanonischen Popliteraten Brinkmann und Fichte bzw. Suhrkamp-AutorInnen wie Goetz, weshalb er für eine an einem breiteren Feld von PopliteratInnen interessierte LeserIn nicht ganz ohne Vorbehalte empfohlen werden kann.

Auch in Sammelbänden war Popliteratur um die Jahrtausendwende ein Thema: Die Pop-Zeitschrift „testcard“ widmete ihm eine ganze Ausgabe namens „Pop und Literatur“³⁵⁵. Im engeren Sinn mit Popliteratur beschäftigen sich darin Beiträge von Ralf Bentz über Brinkmann³⁵⁶, Martin Büsler über Hubert Fichte³⁵⁷, eine Polemik gegen Goetz von Marcus Maida³⁵⁸, sowie ein Essay von Gerald Fiebig³⁵⁹, der sich kritisch mit der Metapher von AutorInnen als DJs auseinandersetzt. Die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Popliteratur als solchem hier jedoch eher punktuell.³⁶⁰ Aus der Richtung der Literaturwissenschaft blickt ein wenig später ein Sonderband der Zeit-

353 Schumacher (2003: 12).

354 Schumacher (2003: 17). Die Nähe einer solchen Beschreibung von Popliteratur als transformierendes Verfahren zu Diederichsens Konzepten muss wohl nicht eigens betont werden. Über diesen theoretischen Teil hinaus bietet Schumacher (2003) auch eine überblicksartige Schilderung von hier bereits mehrfach erwähnten Phänomenen wie die Entwicklung der Popliteratur der 1990er um AutorInnen wie Kracht et al. oder englischsprachige Vorbilder wie Bret Easton Ellis etc. sowie von anderen VerfasserInnen kaum angesprochene Gebiete wie Journalismus und Netzliteratur. Den Hauptteil machen dann Lektüren von Brinkmann, Goetz und Fichte aus.

355 Büsler (1999)

356 Bentz (1999)

357 Büsler (1999)

358 Maida (1999)

359 Fiebig (1999). Von diesem Text wird in Zusammenhang mit Thomas Meinecke Schaffen, auf das er sich unter anderem bezieht, noch die Rede sein.

360 Im Rezensionsteil finden sich darüber hinaus noch Rezensionen von Büchern von Neumeister, dem auch oft mit Popliteratur assoziierten Kapielsky etc.

schrift „Text + Kritik“³⁶¹ auf das Phänomen. Jörgen Schäfer bietet darin in seinem – im Übrigen die Geschichte des Popliteraturbegriffs auf kurzem Raum gut zusammenfassenden sowie viele mögliche Kriterien zur Unterscheidung von Pop vom Rest sehr anschaulich abwägenden – Beitrag³⁶² folgende Definition von Popliteratur an:

Pop-Literatur ist also eine Literatur, die nicht der Sehnsucht nach einer vordiskursiven Wirklichkeit, nach etwas Eigentlichem, erliegt. Sie erhebt keine kulturkritische Anklage gegen die ausufernde Zeichenproduktion der populären Kultur – die ja doch wiederum nur die inkriminierte Realität der Massenmedium bestätigen würde –, sondern nutzt sie als Ausgangsmaterial des literarischen Schreibens: Pop-Literatur entsteht, wenn der Autor die Pop-Signifikanten – gleichgültig, ob sie aus einem Popsong, einem Film oder einem Werbeslogan stammen – im literarischen Text neu ‚rahmt‘.³⁶³

Schäfer sieht also Popliteratur als eine Literatur an, die Pop-Phänomene aufgreift und auf eine spezifische Weise weiterverarbeitet, sich also sowohl inhaltlich (Behandeln von Popsong, Film, Werbeslogan) als auch formal (neues „Rahmen“) auf Pop bezieht.³⁶⁴ Bemerkenswert im selben Band ist außerdem Dirk Franks Aufsatz³⁶⁵, in dem er die Rezeption der 1990er Popliteratur um Namen wie Kracht und von Stuckrad-Barre als affirmativ und unkritisch als Missverständnis von deren spezieller, in den 1980ern Jahre wurzelnden Diskursart enttarnt.³⁶⁶ Die übrigen Beiträge behandeln die bereits bekannten Autoren und Themen wie Brinkmann, Fichte, Goetz etc. bzw. Beatliteratur, Songtexte oder Pop-Journalismus und sind sicher für spezielle Untersuchungen zu den jeweiligen Spezialthemen hilfreich, geben aber keine allgemeineren Bestimmungen von Popliteratur ab.

Neben dem schon genannten und wegen seiner äußerst gelungenen Aufarbeitung der Feuilleton-Debatte in den 1990ern um den Begriff

361 Arnold (2003)

362 Schäfer (2003)

363 Schäfer (2003: 15)

364 Mit dieser Definition ist Schäfer sehr nahe an den Vorstellungen von Baßler (den er auch behandelt) und damit, wie dort auch erwähnt, an Diederichsens Pop-Modell.

365 Frank (2003)

366 Darum muss dieser Text als Gegenlektüre zu Autoren wie Ullmaier (2001) oder Ernst (2001) im Sinne der Ausgewogenheit dringend empfohlen werden.

Popliteratur bereits hervorgehobenen Markus Köhle³⁶⁷ zeugen noch drei weitere Diplomarbeiten allein an der Universität Innsbruck von der Popularität des Themas bei Studierenden. Marisa Obwegeser³⁶⁸ beschäftigt sich – wie Fiebig – mit der Metapher des Autors als DJ, während Elena Patoner³⁶⁹ und Christiane Fasching³⁷⁰ sich (mit verschiedenen Schwerpunkten³⁷¹) dem Thema Popliteratur eher überblicksweise annähern.

Wenn also auch die Geschichte(n) und Merkmale der deutschsprachigen Popliteratur wissenschaftlich (und natürlich auch journalistisch) breit aufgearbeitet wurden, so fehlt dennoch (oder vielleicht gerade deswegen) ein gewisser Konsens, was denn eigentlich aus welchen Gründen als Popliteratur bezeichnet werden sollte und wie die so bezeichneten Texte ästhetisch oder in Bezug auf ihren gesellschaftlichen Charakter (die viel beschworene „Subversivität“ von – zumindest Teilen der – Popliteratur) beurteilt werden können. Aus diesem Grund scheint ein Vorhaben wie die das vorliegende trotz vieler bereits existierender exzellenter Arbeiten zum Thema seine Berechtigung zu haben, das aus einem gewissen zeitlichen Abstand heraus gewissermaßen einen Schritt zurück tritt und von einem allgemeineren Popmodell aus überprüft, ob dieses auf einen spezifischen, oft als Popliteratur bezeichneten Text anwendbar ist – Zeit also, sich diesem spezifischen Text zuzuwenden.

367 Köhle (2001)

368 Obwegeser (2002)

369 Patoner (2003)

370 Fasching (2003)

371 Patoner untersucht Kracht im Kontext der Gesellschaft der Neunziger wie der Popliteratur im Allgemeinen, Fasching von Stuckrad-Barre in Bezug auf den New Historicism (wie von Baßler ja nahe gelegt).

3. „Rosarot leuchteten die Steinbrüche“ – Meineckes „Tomboy“

3.1 Tomboy als Pop-, DJ- oder Gender-Roman?

Thomas Meineckes Roman „Tomboy“ erschien zur Hochblüte der Rede von einer deutschsprachigen Popliteratur in den späten 1990ern und wurde auch gleich explizit als ein Teil davon bezeichnet: Gemeinsam mit den Büchern „Rave“³⁷² von Rainald Goetz und „Gut laut“³⁷³ wurde „Tomboy“ in einer Werbeanzeige des Suhrkamp-Verlags unter dem Schlagwort „Pop“ präsentiert.³⁷⁴ Thomas Meinecke selbst erinnert sich in einem Gespräch über Popliteratur:

Als Rainald Goetz, Andreas Neumeister und ich eine gemeinsame Streifenanzeige bei Suhrkamp kriegen sollten, war die Frage verlagsseitig: Was schreiben wir drüber? Und ich weiß noch, ich hatte vorgeschlagen, Plattenspieler, weil wir alle drei sozusagen tonabnehmermäßig die Nadel in der Rille zirkeln hatten. Und Rainald war es dann im Endeffekt, der sagte, nee, da muss Pop drüberstehen. Und dann stand da wirklich nur Pop und die drei Namen. Und ich hab's dann auch eingesehen, obwohl ich auch da schon mal kurzzeitig gedacht habe, na ja, vielleicht doch sehr inflationär. Das war zu der Zeit, als der Begriff noch viel mehr around war, '98 oder '99. Aber ich hab auch nie wirklich ein Problem gehabt, Pop drüberzuschreiben.³⁷⁵

Diese (im Folgenden ja zu hinterfragende) Einordnung von „Tomboy“ in den Kontext der deutschsprachigen Popliteratur der 1990er setzt sich in der überschaubaren Sekundärliteratur dazu fort: So behandelt Moritz Baßler den Roman im Rahmen seiner bereits erwähnten

372 Goetz (1998)

373 Neumeister (1998)

374 Schumacher (2003: 11)

375 Meinecke zitiert nach Gleba/Schumacher (2007: 368f)

Studie zum deutschen Poproman³⁷⁶. Baßler liest „Tomboy“ als „literarische Archivierung eines Diskurses“, genauer gesagt des „Gender-Diskurses der 1990er Jahre“³⁷⁷. Er konstatiert folglich in Hinblick auf die kaum erwähnenswerte Fabel und die relativ wenig lebendigen Figuren des Romans: „Handlung wie Personen tragen das Buch nicht, sondern dienen allein dem Transport des Diskurses und seiner Reflexion in immer neuen Konstellationen.“³⁷⁸ Im Folgenden arbeitet er anhand einleuchtender Beispiele das „Verfahren der konsequenten Überdeterminierung von allem und jedem, das der Roman praktiziert“³⁷⁹, heraus, was dadurch erreicht wird, dass Figuren, Orte, Gegenstände, Diskurse etc. so eng miteinander verknüpft werden, dass schlussendlich alles mit allem zusammenzuhängen und sich gegenseitig eben überzudeterminieren scheint.³⁸⁰ Baßler bewertet diesen spielerischen, durchaus humorvollen Umgang mit den verschiedensten Ausgangsdiskursen als „Pastiche“³⁸¹ (also als der Parodie ähnliche Nachahmung, die in Frage stellt, ob das von ihr nachgeahmte „Original“ überhaupt ein solches ist oder nicht selbst schon eine abgeleitete Kopie) im Sinne von Judith Butler³⁸² (die von „Tomboy“ ja auch an vielen Stellen zitiert wird) und diskutiert dann ausgiebig, ob der Roman den Gender-Diskurs nun (gegen andere Formen der politischen Aktion) verteidigt oder eher als abgehoben und auf der Alltagsebene wirkungslos kritisiert und ridikulisiert.³⁸³ Baßler behandelt in Bezug auf die formale Gestaltung auch die Metapher von der SchriftstellerIn als DJ, die kulturelles Ausgangsmateri-

376 Baßler (2002: 135-154)

377 Baßler (2002: 135). Für Baßler besteht die Pop-Qualität eines Textes ja u.a. darin, Archivierung von Gegenwartsphänomenen vorzunehmen.

378 Baßler (2002: 137)

379 Baßler (2002: 137)

380 Charis Goer (2003) betont bei seiner kurzen Beschäftigung mit „Tomboy“ im Rahmen seines Aufsatzes, der diesen und einige weitere Romane Meineckes bzw. Andreas Neumeisters in den Kontext der deutschsprachigen Popliteratur einordnet, mit Bezug auf Baßler besonders diesen Aspekt der Überdeterminierung: „Der Roman zieht seine Ironie daraus, dass Personen, Dinge, Begriffe, Handlungen vollkommen überdeterminiert sind, vieles und nichts, etwas und das Gegenteil bedeuten könnten.“ (Goer: 2003: 179). Das damit eröffnete Thema der Ironie in „Tomboy“ (vgl. dazu etwa Seiler (2006: 309f) oder das Interview des StudentInnenkollektivs KUUGEL mit Thomas Meinecke (http://kuugel.redefreiheit.net/meinecke_interview.html, 15.11.07, Part Nummer 4)) könnte zwar noch länger diskutiert werden, besitzt für meine Fragestellung jedoch kaum Relevanz.

381 Baßler (2002: 140)

382 Vgl. dazu in extenso Butler (1991: 198-208) oder den kurzen Verweis bei Baßler (2002: 140) auf Butler (1991: 204)

383 Vgl. dazu besonders Baßler (2002: 142 und 153f). In Hinblick auf eine Interpretation des Romans ist dies sicherlich eine berechnete und zentrale Frage, für mein Vorhaben, das ja nur entscheiden möchte, ob „Tomboy“ nun Pop ist oder nicht, jedoch nicht weiter von Bedeutung.

al „samplet“, d.h. aus seinem Ursprungskontext reißt und zusammen mit anderen Samples neu abmischt.³⁸⁴

Diese Metapher wurde von Meinecke selbst in Interviews oft ins Spiel gebracht:

[...] die strukturelle Ähnlichkeit zwischen meinem Schreiben und der Musik wäre im musikalischen Bereich dann eher das Plattenauflegen, wo man über ein paar Stunden ein Set hat, das man vorher niemals wirklich planen kann. Man nimmt sozusagen einen Pool an Tonträgern mit, ist sich aber am Anfang noch nicht bewußt, in welcher Reihenfolge die dann zum Einsatz kommen werden, weiß aber, dass die sich zueinander irgendwie verhalten, und legt mit einem Mischpult und zwei Plattenspielern los. Unten heraus kommt dann die Summe. Das Schöne ist daran oft, dass nicht ganz klar ist, was man da eigentlich gerade hört, dass man da vermischen kann, dass man sozusagen zitieren kann – so ist es jedenfalls auch bei meinem Schreiben – ohne An- und Abführungsstriche quasi, Dinge überblenden, gleichzeitig laufen lassen kann. [...] Das alles ist bei meinem Schreiben ähnlich wie beim Plattenauflegen, nur ist da kein Plattenkoffer, sondern ein Bücherregal, Kisten mit Büchern oder Büchertürme auf dem Fußboden, neben mir oder auf dem Tisch, und da ziehe ich mir das so raus, wie es mir passt, in einer bestimmten Reihenfolge, die schon auch intuitiv abläuft.³⁸⁵

Diese formale Gestaltung wird noch Thema meiner Auseinandersetzung mit dem Roman sein, zu entscheiden, wie zutreffend die Metapher von der AutorIn als DJ ist, erscheint dagegen weniger dringlich: Dadurch entscheidet sich ja nicht, ob der Roman im Sinne meiner Definition als „Pop“ zu bezeichnen ist oder nicht. Meinecke selbst beschreibt seine Arbeitsweise im Interview auch einmal folgendermaßen selbst:

Also, ich lese Bücher, und kann das Schreiben nicht vom Lesen anderer Bücher trennen. Das wäre so, als ob man den Wasserhahn abdreht. Dann fließt nichts mehr, dann ist nichts mehr da. Also, ich hab jedenfalls kei-

384 Baßler (2002: 147 und 153f)

385 Meinecke, zitiert nach Lenz/Pütz (http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=894, 15.11.2007). Vgl. dazu auch die zahlreichen Meinecke-Zitate bei Obwegeser (2002: 78ff)

ne Lust in mir selber rum zu suchen, nach irgendwelchen Kindheitstraumata, oder sonst irgendwelchen Geschichten, die ich sonst doch schon immer mal erzählen wollte. Oder, keine Ahnung, über Typen, die ich da kenne, oder so. Das interessiert mich nicht. Also, ich bin wirklich daran interessiert, Leseprozesse zu verschriftlichen, praktisch. Ich finde sozusagen das Reizvolle am Schreiben eigentlich, dass das strukturell möglichst eng zu führen ist mit dem, was Lesen für mich bedeutet. [...] Es ist einfach Arbeit, aber eine die echt viel Spaß macht. Aber eben gar nicht so flüssig ist, weil da eben, wie gesagt, wieder so ein Schinken an Buch gleichzeitig gelesen werden will. Ich mag das eben nicht so, dass ich diese Bücher, welche da vorkommen bei mir, zuerst lesen würde, und dann zwischenablage, in Form von Karteikarten oder an die Wand gepintten Plänen oder so. Sondern das ist direkt. Das Buch liegt da aufgeschlagen, und daneben ist mein Laptop. Und dann les ich wieder und dann schreib ich wieder was. Insofern ist von Kampf nicht die Rede, sondern eher so ein Flow, der allerdings nicht besonders schnell ist.³⁸⁶

Der Vergleich von Meineckes mit der Arbeit eines DJs ist auch das zentrale Thema bei Fiebig's³⁸⁷ Beschäftigung mit „Tomboy“. Fiebig konstatiert:

Wenn Meinecke sich diese Metapher [die Metapher von der AutorIn als DJ] zu eigen macht, illustriert er damit jenes Verfahren, mit dem sein Text aktuelle Realität und historische Topografien einblendet [...] und durch die ‚Kreuzblende‘ (Meineckes schöne Eindeutschung für das Crossfading von einem DJ-Plattenspieler zum anderen) zu Textpassagen von feministischen Theoretikerinnen mit politischer Bedeutung aufzuladen versucht. Das ist genau das Thema von Tomboy, für das die erzählte Handlung sichtlich nur einen Rahmen liefert: Können subversive Theorien in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation in politisches Handeln überführt werden, und wenn ja, wie [...]? Indem er den nicht-originalen Sampling-Charakter seines Textes so stark betont, macht Meinecke unsere Sicht der Welt als eine immer schon durch (z.B. von ihm zitierte) Texte produzierte, von bestimmten (politischen) Interessen geleitete Konstruktion kenntlich. Wie ein DJ auf Vinyl fixierte Musik aus der Kiste auswählt,

386 Meinecke, zitiert nach StudentInnenkollektiv KUUGEL (http://kuugel.redefreiheit.net/meinecke_interview.html, 15.11.2007).

387 Fiebig (1999)

wählt der Autor, so Meineckes Position, nur textlich fixierte Realitätspartikel und damit Blickwinkel aus, zu denen der Leser selbst Stellung nehmen muß.³⁸⁸

Auch Sascha Seiler³⁸⁹ nimmt in seinem Buch zu Pop-Diskursen in der deutschen Literatur in Bezug auf Meinecke die Metapher vom Autor als DJ auf: „Gerade diese Technik ist es, die, in der Sprache der Discjockeys als ‚flow‘ bezeichnet, zum wesentlichen Strukturelement Meinecke’scher Prosa wird.“³⁹⁰ Seiler geht außerdem noch einzelnen inhaltlichen Schwerpunkten des Romans nach, so etwa den von Meinecke zitierten (US-amerikanischen) Musikgruppen³⁹¹, der Gender-Theorie oder der Amerikanisierung Deutschlands.³⁹²

Claudia Breger³⁹³ hingegen setzt „Tomboy“ in einen etwas anderen Kontext, nämlich den der „diskursiven Verknüpfung ‚Gender Studies – Postmoderne‘“³⁹⁴ Sie beschreibt den Roman (wie später Baßler) mit Begriffen von Judith Butler als „Parodie“ bzw. „Mimikry“ oder „passing“³⁹⁵ des postmodernen Gender-Diskurses.³⁹⁶ Breger diskutiert dabei (vor dem Hintergrund einer sehr kritischen Rezeption der postmodernen Gender-Theorie im deutschsprachigen Raum) vor

388 Fiebig (1999: 234). Nichtsdestotrotz kommt Fiebig zwei Seiten später zu dem Schluss, dass entgegen der hier beschriebenen und in Interviews oft so geäußerten Sicht Meineckes dessen Arbeitsweise mit der DJ-Metapher doch nicht treffend illustriert wird: „auch das, was Meinecke uns unter dem Etikett ‚Sampling‘ als neue literarische Technik verkauft, ist in Wirklichkeit ein traditionelles, philologisch fundiertes Zitat und somit als Parallele zur gängigen Samplingpraxis in einem Großteil der Technomusik ungeeignet.“ Fiebig (1999, 236). Marisa Obwegeser (2002) geht der DJ-Metapher ebenfalls (allerdings in Bezug auf Meineckes Roman „Hellblau“) nach und kommt zum gegenteiligen Resümee: „Der Autor [Thomas Meinecke] legt vielmehr die Fundstücke seiner Forschungen aus wie ein DJ seine Platten. Durch verschiedene Techniken wie Überblendungen und Schneiden entstehen aus dem Zusammenklang neue Bedeutungen.“ Obwegeser (2002: 82).

389 Seiler (2006)

390 Seiler (2006: 310). Diese bei „Tomboy“ schon feststellbare Technik wird laut Seiler beim schon erwähnten Folgeroman „Hellblau“ noch perfektioniert. Vgl. Seiler (2006: 314).

391 Hier interessiert Seiler vor allem die Frage, ob die Nennung der zahlreichen Bandnamen als ein exklusives Element funktioniert, ob so also nur ein Kreis von SpezialistInnen auf diesem Gebiet angesprochen wird, oder ob die Kenntnis der angesprochenen Musik zum Verständnis des Romans unerheblich ist.

392 Seiler (2006: 307ff)

393 Breger (2000)

394 Breger (2000: 97)

395 Breger (2000: 103f). Zu den Begriffen bei Butler vgl. auch die Fußnote #382 zu Baßlers Verwendung des Pastiche-Begriffs.

396 Dies macht Breger besonders an der Figur der sexuell ambigen Angela/o fest, vgl. Breger (2000: 105ff).

allem die Frage nach dem Verhältnis dieser sprachzentrierten Theorien gegenüber handfesteren politisch körperlichen Aspekten – im Roman ebenso wie im allgemeinen.³⁹⁷

Hier soll jedoch keine vollständige Beschreibung oder gar Interpretation des Romans versucht werden. Vielmehr soll anhand einiger dafür wesentlich erscheinender Aspekte überprüft werden, ob sich Tomboy in das im Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“ dargelegte Pop-Modell eingliedern lässt oder nicht (und daraus im Umkehrschluss die Anwendbarkeit des Modells festgestellt werden). Zu diesen Zweck soll der Roman auf zwei Ebenen analysiert werden: Einerseits wird der Aufbau des gesamten Texts untersucht und auf seine Pop-Qualitäten hin abgeklopft werden und andererseits werden einzelne der kurzen Abschnitte des Romans herausgegriffen und genauer hinsichtlich ihres Pop-Charakters betrachtet. Die rudimentäre und für den Roman ja nicht besonders wichtige Fabel („Der Romantext [...] besteht zu wesentlichen Teilen aus Referaten, Diskussionen und alltäglichen Performanzen von Theoremen zur Konstitution geschlechtlicher Identitäten“³⁹⁸) und die wenigen, nicht besonders facettenreichen Figuren werden dabei als bekannt vorausgesetzt.³⁹⁹

3.2 Makrostruktur

Um nach meiner Definition Pop zu sein, muss „Tomboy“ positivistisch alles mögliche kulturelle Material sammeln, es durch das Setzen in neue Kontexte transformieren, sowie dadurch zu einer mehrfachen Codierung gelangen und auf sein eigenes Konstruiertsein selbstreflexiv hinweisen. Um zu überprüfen, ob diese Verfahren vorliegen, wurde der Roman zuerst auf einer Makrostruktur danach untersucht, wie er mit der Aufnahme und Verarbeitung von kulturellem Material verfährt.

397 Breger (2000: 106f). Eine Frage, die für sich genommen untersuchenswert ist, für meine Fragestellung aber irrelevant.

398 Breger (2000: 103)

399 Vgl. bei Bedarf dafür die kurzen und doch ausreichenden Zusammenfassungen des Plots bei Breger (2000: 103) oder Seiler (2006: 207)

Wie bereits angedeutet ist der Roman „Tomboy“ in 134 meist ein- bis anderthalbseitige (sowie seltenere ganz kurze, nur etwa halbseitige) Abschnitte gegliedert. Diese Abschnitte wurden zuerst nach inhaltlichen Gesichtspunkten untersucht.⁴⁰⁰ In jedem einzelnen Abschnitt wurde versucht, einige wenige, für diesen Abschnitt inhaltlich wichtige Begriffe zu finden.⁴⁰¹ Zu entscheiden, welche Begriffe für einen Abschnitt tatsächlich signifikant sind, mag willkürlich erscheinen und bis zu einem gewissen Grad auch sein. Aufgrund der Kürze der Abschnitte ist es jedoch in den meisten Fällen recht leicht, eindeutig zu entscheiden, dass die wenigen spezielleren Begriffe, die überhaupt (oder sogar wiederholt) in einem Abschnitt vorkommen bzw. die dort länger besprochen werden, auch die wichtigsten sind. Denkt z.B. die Protagonistin Vivian in einem Abschnitt an ihrem Arbeitstisch über Judith Butlers Theoreme nach (die dann meist den Abschnitt fast ausfüllend zitiert werden), so wurde „Judith Butler“ als Begriff gewählt.⁴⁰²

Diese Begriffe wurden in einem zweiten Schritt einem oder mehreren Kontexten zugeordnet. „Kontext“ soll hier nicht als ein spezifischer, theoretisch elaborierter Begriff⁴⁰³ verstanden werden, son-

400 Für diese Analyse der Makrostruktur wurden allerdings nur die ersten 100 Abschnitte des Romans berücksichtigt. Das kann als eine willkürliche und unzulässige Einschränkung erscheinen, ist aber aufgrund der spezifischen Arbeits- und Schreibweise Meineckes bzw. der Struktur des Textes keine fahrlässige Auslassung. „Tomboy“ ist (wie oben schon angeklungen) stark antiklimatisch aufgebaut, es gibt keine Spannungsbögen, weder einen markanten Anfang noch ein Ende, das den Roman noch einmal in eine völlig andere Richtung drehen würde. Meinecke selbst bestätigt dies im Interview mit Daniel Lenz und Eric Pütz (http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=894, 15.11.2007): „[...] es hat keinen Spannungsbogen, keine Erlösung, keine Klimax. [...], sondern geht mit dem immer gleichen Pegel-Top durch. Das ist ein Unterschied, den viele nicht begreifen, bei dieser Art zu schreiben, die dann denken, das sei alles austauschbar, oder die sich fragen, wann ein solcher Text vorbei sei. Bei mir geht ein Text in derselben Lautstärke los wie er aufhört, der wird nicht langsam eingeblen- det und wieder ausgeblendet, es gibt eben auch nicht dieses Freak-Out-Klimax-Moment.“ Es soll Meinecke hier zwar keine besondere Hoheit über die Deutung seines Textes eingeräumt werden, da aber die meisten anderen InterpretInnen (vgl. z.B. Seiler, 2006: 310) in diesem Punkt mit ihm übereinstimmen, kann seine Äußerung mein Vorgehen stützen.

401 Ein besonderes Augenmerk wurde dabei neben den die Mehrzahl dieser Begriffe stellenden Nennungen bzw. Zitaten von (oder Verweisen auf) Büchern, Schallplatten, Filmen, Anekdoten etc. auf die Attributierungen der Figuren und Ortsbezeichnungen gelegt, da diese im Roman eine auffällige Rolle spielen.

402 Zur Nachvollziehbarkeit meiner Auswahl findet sich zudem im Anhang auf S. 91 eine Tabelle, wo die als relevant erachteten Begriffe aufgeführt sind. Im Übrigen werden die oft ausführlichen Zitate von Butler-Texten (und anderen Texten) oft in Alltagshandlungen der Figuren eingebettet. So trinkt zum Beispiel Vivian oft eine Tasse Tee, während sie Texte von Butler (im Übrigen meist Butler(1991)) liest oder holt sich Milch aus dem Kühlschrank, während sie über Otto Weiningers Thesen (vgl. Weininger (1997)) grübelt etc. Diese Alltagshandlungen wurden bei der Auswahl signifikanter Begriffe nicht weiter berücksichtigt.

403 Wie er etwa von einzelnen WissenschaftlerInnen in der Linguistik oder Literaturwissenschaft verwendet wird, vgl. als willkürliches Beispiel unter vielen Titzmann (1997: 50f)

dern in einem allgemeineren, eher dem Alltagsgebrauch des Wortes ähnlichen Sinn als „der übergreifende (z.B. kulturelle, literaturhistorische, situative, textimmanente) Zusammenhang, in dem ein Wort, ein Satz, ein literarisches Werk steht“⁴⁰⁴. Kontext meint hier also ganz banal die kulturelle Umgebung der Begriffe, so wurde z.B. dem Begriff „Madonna“ der Kontext „Popmusik“, dem Begriff „Judith Butler“ der Kontext „Gender-Diskurs“ zugeordnet.

Dabei war es nicht immer möglich (und erstrebenswert) zu unterscheiden zwischen nicht durch den Text hergestellten Kontexten („Madonna“ steht als Popsängerin für sich schon im Kontext „Popmusik“) und textimmanenten Kontexten (im Text wird Madonna ausdrücklich in den Kontext „Popmusik“ gestellt). Dies ist vor allem deshalb so, weil der Text die Begriffe zwar schon oft in unermutete, neue Kontexte stellt, diese unermuteten Kontexte aber auch abseits des Texts denkbar sind. Popstar Madonna wird z.B. im Roman aufgrund der Namensgleichheit mit der Heiligen Mutter auch in den Kontext „Katholizismus“ gestellt. Diese Namensgleichheit (und damit der Kontext) besteht aber auch ohne den Roman. „Tomboy“ konstruiert also sozusagen nie völlig neue Kontexte, sondern weist nur immer auf bisher unbemerkte Kontexte neu hin. Genau dadurch scheint ja dann alles mit allem zusammenzuhängen und dadurch kommt die z.B. von Baßler beschriebene Verdichtung und Überdeterminierung⁴⁰⁵ zu Stande, dass Begriffe mit anderen Begriffen in Verbindung gebracht werden, die sie dann in bisher unbeachtete Kontexte stellen.⁴⁰⁶

404 Gfereis (1999). Eine ähnliche Definition, der ich mich hier ebenfalls anschließen möchte, bietet Metzlers Lexikon zur Literatur- und Kulturtheorie: „Jedes einzelne Element, ob ein Wort, ein Satz oder ein längerer Text, definiert sich immer in Relation zu anderen, die ihm erst eine spezielle Bedeutung zuweisen. Dieses, die Bedeutung wesentlich mitbestimmende, sprachliche oder kulturelle Umfeld ist der Kontext.“ Nünning (2004).

405 Vgl. Abschnitt 3.1 „Tomboy als Pop-, DJ- oder Gender-Roman?“ S. 75.

406 In welchem Kontext (bzw. welchen Kontexten) ein Begriff steht, ist ja noch viel weniger eindeutig, als welche Begriffe für einen Abschnitt die wichtigsten sind. Da aber – wie geschildert – der Romantext gerade damit spielt, wurde erst gar nicht versucht, jedem Begriff von vornherein alle nur denkbaren Kontexte zuzuordnen, sondern durch die ständige Wiederholung und Variierung der selben Begriffe und Themenkreise haben sich die häufigsten Kontexte sowieso von selbst vereindeutigt. Insgesamt mag mein Vorgehen eine gewisse methodische Unschärfe mit sich bringen (die Auswahl der relevanten Begriffe und die Zuordnung zu Kontexten ist bis zu einem gewissen Grad eine willkürliche Interpretation). Da mein Erkenntnisinteresse aber nicht in erster Linie eine exakte Beschreibung bzw. Deutung des Romans ist, sondern eine grobe Beschreibung der Struktur des Textes zur Überprüfung der Anwendbarkeit meines Pop-Modells auf diesen Text, ist diese Unschärfe wohl entschuldbar.

Wie in der Beschreibung der Methode schon ein wenig vorweggenommen, kristallisieren sich einige wenige Kontexte heraus, die in fast allen Abschnitten präsent sind bzw. umgekehrt ausgedrückt: Die meisten Abschnitte enthalten mehrere Kontexte, und zwar in den meisten Fällen sogar all jene, die für den gesamten Roman die häufigsten sind: „Gender-Diskurs“⁴⁰⁷, „Amerika“⁴⁰⁸, „Deutschland“⁴⁰⁹, sowie ein bisschen weniger häufig: „Popmusik“⁴¹⁰, „Mode“⁴¹¹, „Technik“⁴¹².⁴¹³ Ferner gibt es noch eine zweite Reihe von Kontexten, die auch mehrmals, jedoch bereits deutlich weniger oft⁴¹⁴ als die bereits genannten vorkommen: „Kunststoff“, „Literatur“, „1997“⁴¹⁵, „Katholizismus“, „RAF“, „Rassismus“, „Sozialismus“, „Riot Girl“⁴¹⁶,

407 150 mal in den untersuchten Abschnitten. Mit „Gender-Diskurs“ gemeint sind Begriffe oder Personen, die im (z.B. von Breger (2000: 97) angesprochenen) Kontext der akademischen Gender-Debatte der 1990er stehen bzw. vom Text in diesen gestellt werden.

408 83 mal in den untersuchten Abschnitten. Mit der für sich genommen vielleicht unklaren Kurzbezeichnung „Amerika“ meine ich hier den Kontext von Begriffen, Orten oder Personen, die im (z.B. von Seiler (2006: 307ff) angesprochenen) Kontext der Amerikanisierung Europas bzw. im Zusammenhang mit den USA stehen bzw. vom Text in diesen gestellt werden.

409 72 mal in den untersuchten Abschnitten. Mit der für sich genommen vielleicht unklaren Kurzbezeichnung „Deutschland“ meine ich hier den Kontext von Begriffen, Orten oder Personen, die im Kontext der (De-) Konstruktion der nationalen Identität Deutschlands bzw. einfach im Zusammenhang mit Deutschland stehen bzw. vom Text in diesen gestellt werden.

410 42 mal in den untersuchten Abschnitten. „Popmusik“ als Kontext dürfte sich von selbst erklären: der Kontext von Popbands, Popsongs etc.

411 37 mal in den untersuchten Abschnitten. „Mode“ meint hier dezidiert nur Kleidungsmoden und damit Zusammenhängendes. Moden im Sinn von allgemeinen (pop-)kulturellen Geschmacksänderungen etwa im Bereich der Musik wurden hier nicht berücksichtigt.

412 35 mal in den untersuchten Abschnitten. Beim hier sehr weit gefassten Kontext „Technik“ ist auffällig, dass er oft im Gegensatz zu „Natur“ steht, z.B. beginnt der Roman mit der Frage, ob die Steinbrüche, die Vivian von ihrer Wohnung aus sieht, ein Naturphänomen oder ein künstliches, technisch herbeigeführtes seien. Meinecke (1998: 7). Baßler (2002: 141) sieht übrigens in dieser (De-)Konstruktion von scheinbar Natürlichem als Künstliches ein Grundthema des Romans.

413 Die meisten dieser Kontexte kommen (wie gesagt) in fast allen Abschnitten vor, in manchen Abschnitten sogar mehrmals, in manchen wenigen Abschnitten dafür gar nicht. Es wäre müßig, neben der absoluten Anzahl an Kontext-Aufrufungen noch gesondert aufzuschlüsseln, in wie vielen Abschnitten die Kontexte jeweils zumindest einmal vorkommen, es gibt hier keine signifikanten Ausrutscher oder Ballungen (also dass etwa der Kontext „Popmusik“ nur in zehn verschiedenen Abschnitten, in diesen dafür jeweils sieben mal vorkäme), im Gegenteil kann von der absoluten Häufigkeit auf die entsprechende, gleichmäßige Verteilung geschlossen werden: „Gender-Diskurs“ (150 mal) kommt in beinahe jedem der 100 Abschnitte vor, in manchen sogar öfter, „Amerika“ (83 mal) kommt in fast allen vor, „Mode“ (37 mal) in etwa einem Drittel der Abschnitte usw.

414 Das Vorkommen dieser Kontexte bewegt sich in einem Größenraum von ca. 10-20 mal.

415 Mit dieser im Unterschied zu den übrigen sich nicht selbst erklärenden Kontext-Bezeichnung verweise ich auf Begriffe, die im Kontext der Ereignisse und Tagesnachrichten des Jahres 1997 stehen, das Jahr, in dem „Tomboy“ spielt und wohl auch entstanden ist, vgl. Baßler (2002: 135 und 138).

416 Damit ist die sich selbst so nennende, z.B. bei Seiler (2006: 308) kurz beschriebene Szene von feministischen US-amerikanischen Popmusikgruppen der 1990er gemeint. Vgl. dazu unbedingt auch die ungleich ausführlicheren Darstellungen in Baldauf/Weingartner (1998).

„Psychoanalyse“ und „Nationalsozialismus“.⁴¹⁷ Diese nicht ganz so häufigen Kontexte sind ebenfalls recht gleichmäßig über den gesamten Text verteilt und kommen so also immer im (schon allein durch die Nähe im Text gegebenen) Zusammenhang mit den zuerst genannten sehr häufigen Kontexten vor, die sie so variieren bzw. um bisher unbeachtete Zusatzkontexte bereichern.⁴¹⁸

Bezogen auf mein Pop-Modell lässt sich dieses Ergebnis vorerst folgendermaßen interpretieren: Die Bedingung Großes Ja zur wahrnehmbaren Seite der Welt⁴¹⁹ scheint erfüllt durch die Aufnahme von derart vielem unterschiedlichen kulturellen Material: Der damals aktuelle akademische Gender-Diskurs trifft auf die zeitgenössische Popmusik, auf den Themenkomplex der nationalen Identitäten der USA und Deutschlands und auf die Tagesnachrichten des Jahres etc. Die Bedingung der *Transformation*⁴²⁰ scheint durch die beschriebene Verquickung von Kontexten auch gegeben zu sein. Wie diese Verbindung von Kontexten und die daraus resultierende Transformation des kulturellen Ausgangsmaterials jedoch genau funktionieren, lohnt sich wohl noch am Beispiel von ausgewählten Einzelabschnitten zu untersuchen, wie es im folgenden Abschnitt unternommen wird.⁴²¹

3.3 Mikrostruktur

Der Verbindung und gegenseitigen Neukontextualisierung von scheinbar nicht Zusammenhängendem im Roman „Tomboy“, wie sie bereits auf der Makroebene nachweisbar war, soll anhand zweier

417 Darüber hinaus gibt es auch noch deutlich seltener (also ca. 1-5mal) vorkommende Kontexte, die hier nicht weiter beachtet werden sollen.

418 Oder wiederum umgekehrt ausgedrückt: Die meisten Abschnitte vereinen alle ganz häufigen und immer wieder andere der zweithäufigen Kontexte in sich. So werden die häufigen Kontexte im Laufe des Textes immer wieder neu kontextualisiert. Eine besondere Rolle spielen dabei die Orte, die oft als Knotenpunkte mehrerer Kontexte fungieren. Vgl. dazu Abschnitt 3.3 „Mikrostruktur“ S. 85.

419 Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“ S. 61.

420 Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“ S. 61

421 Zur Frage des hier nicht unmittelbar ins Auge springenden Zutreffens der Kriterien der Mehrfachcodiertheit (Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“ S. 61) sowie der sekundären Künstlichkeit und Selbstreflexivität (Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“ S. 62) vgl. Abschnitt 3.3 „Mikrostruktur“ und Abschnitt 4 „Der Glauben dass alles mit allem zusammenhängt“ – Die Sinnhaftigkeit des Pop-Modells“

einzelner Abschnitte noch genauer nachgegangen werden, nämlich anhand des 47. Abschnitts⁴²² und des 90. Abschnitts⁴²³ ⁴²⁴.

Der 47. Abschnitt beginnt mit den Reflexionen Vivians und Fraukes zu dem Dokumentarfilm „Paris Is Burning“, den sie sich auf Fraukes Wunsch zum wiederholten Male gerade anschauen:

Was beide Frauen unterschwellig an Jennie Livingstones [...] Streifen irritierte, war, daß darin das Feld sexueller Ambiguität, wie in so vielen Spielfilmen auch, afroamerikanisch, hispanisch, also rassisch different besetzt war und er damit einen wahrscheinlich unbeabsichtigten, aber doch strukturell rassistisch zu nennenden Unterton besaß.⁴²⁵

Die beiden Frauen debattieren während des Films weiter und kommen von der These der „Cyborg-Theoretikerin Donna Haraway“, nach der „die Naturwissenschaften selbst [...] nichts weiter als eine spezifische Form des gesellschaftlichen Erzählens darstellten“⁴²⁶ zu der Frage ob „die Objekte der Naturwissenschaften ihrerseits performativ wirken“ könnten, ob also z.B. „Fraukes Busen nichts als das zwingende Resultat einer ausschließlich diskursiven Konstruktion“⁴²⁷ darstelle. Sie diskutieren, ob die gerade angerissenen Thesen Haraways zur Gender-Theorie mit jenen der „Heidelberger Stipendiatin Butler“⁴²⁸ vereinbar seien. Vivian erinnert sich dann aufgrund des bei Haraway gefallenen Stichworts „Cyborg“ an ein gleichnamiges „Doppelalbum von Klaus Schulze“, das sie wiederum auf die Idee bringt zu erwähnen, dass sie, wenn sie „nur eine Doppel-LP auf die Insel mitnehmen“ dürfte, „momentan Kunststoff von Move D aus Heidelberg auf Source Records auswählen würde“⁴²⁹. Während dieser Assoziation Vivians erzählt im immer noch laufenden Film die

422 Meinecke (1998: 57f)

423 Meinecke (1998: 101f)

424 Diese beiden Abschnitte sind relativ willkürlich ausgewählt. Da alle Abschnitte in etwa gleich aufgebaut sind, ließe sich analoges bei jedem beliebigen Abschnitt zeigen.

425 Meinecke (1998: 57)

426 Meinecke (1998: 57). Für den ganzen Roman charakteristisch ist die auch in diesem Zitat offen bleibende Frage, welche Erzählinstanz eigentlich spricht: eine ErzählerIn, die die Reflexionen der Figuren referiert oder die Figuren selber, oder handelt es sich gar um ein nicht als solches gekennzeichnetes Zitat etc.

427 Meinecke (1998: 58)

428 Meinecke (1998: 58)

429 Meinecke (1998: 58)

Drag Queen „Pepper Labeija [...] von ihrer komplizierten Kindheit als Junge“, worauf Frauke eine Anekdote von ihrer ebenfalls transsexuellen Geliebten Angela erzählt, die „einmal mit großem Erfolg eine professionelle Veroneser Go-Go-Tänzerin vertreten hatte, nachdem diese auf einem Parteitag der italienischen Kommunisten wegen eines Drogendelikts verhaftet worden war.“⁴³⁰ Diese Anekdote zieht weitere gendertheoretische Fragen nach sich:

Was hatten die Genossen dabei nun vor Augen geführt bekommen? Was hatten sie gesehen? Angelo? Eine Frau? Das Weibliche? Ließe sich, mit oder gegen Donna Haraway, behaupten, das geschätzte Publikum sei durch Angelas famosen Auftritt getäuscht oder gar betrogen worden? Und was würde Barbara Duden, feministische Antipodin der Postmoderne, dazu sagen?⁴³¹

Auf nicht einmal ganz zwei Seiten werden hier also viele verschiedene Kontexte sehr eng miteinander verknüpft: Der Kontext des Gender-Diskurses und des Rassismus, in den die beiden Figuren den (im Übrigen US-amerikanischen) Film „Paris Is Burning“ stellen, wird mit dem Bezug auf die (US-amerikanischen) Gender-Theoretikerinnen Donna Haraway und Judith Butler ausgeweitet und Fragen nach der Rolle der Naturwissenschaften und der Technik („Cyborgs“) gestellt, was durch den Namen „Cyborg“ einer Doppel-LP überleitet zum Kontext der Popmusik. Das Pop-Album „Kunststoff“ passt sich ein in das Feld von Technik und künstlich Erzeugtem und wurde außerdem in Heidelberg produziert, wo schon Butler studiert hat.⁴³² So wird kulturelles Material aus dem Bereich des Gender-Dis-

430 Meinecke (1998: 58)

431 Meinecke (1998: 58)

432 Dieses Thema des Kunststoffs (und die Verbindung des Themas mit Deutschland u.a. durch die ebenfalls nahe Heidelberg gelegenen BASF) wird später im Roman noch aufgenommen. So liest z.B. Fraukes Wohnungskollegin Pat (eine Anhängerin von Verschwörungstheorien rund um die BASF) im Rahmen einer Privatlesung des Romans „Anilin“ von Karl Aloys Schenzinger den Satz: „Der künstliche Werkstoff ist zur deutschen Lebensfrage geworden.“ Meinecke (1998: 99). Auf einer anderen Ebene passt sich die elektronische Musik des Albums „Kunststoff“ in den Gender-Diskurs ein: Vivian diskutiert mit Hans häufig darüber, „daß die abstrakte elektronische Popmusik in erster Linie von Männern hergestellt wurde, während sich das [gitarren- und textlastige] Bandwesen in den neunziger Jahren ganz extrem feminisiert und damit den ihm anhängenden Phallogentrismus sozusagen kastrativ überwunden hatte.“ Meinecke (1998: 18). Es ließen sich (wie im Abschnitt 3.2 „Makrostruktur“ gezeigt) unzählige weitere solche Querverweise aufführen, die Verbindungen zwischen verschiedensten Kontexten über die Abschnitte hinaus herstellen.

kurses, der Technik und der Naturwissenschaften sowie der Popmusik sehr eng miteinander verknüpft und in neuen Kontexten mit neuen Bedeutungen aufgeladen, sodass am Ende alles ein dicht geknüpftes Netz aus Zusammenhängen, Verweisen und Bedeutungen zu ergeben scheint.⁴³³

Ähnlich verfährt Abschnitt Nummer 90. Vivian ist gerade von Pats Privatlesung aus „Anilin“⁴³⁴ nach Hause gekommen und recherchiert, angeregt von Pats kryptischen Abschiedsworten, in denen sie auf Ernst Bloch und das Nibelungenlied angespielt hat,⁴³⁵ zu diesem Thema. Neben der Landkarte des US-Bundesstaats Ohio liest sie,

daß die Fassung C des Nibelungenliedes mit hoher Wahrscheinlichkeit am Fuß des Odenwalds, Richtung Worms, wo es in erster Linie spielen sollte, im alten, weitere vierhundert Jahre zuvor gegründeten Reichskloster Lorsch aufgeschrieben worden war.⁴³⁶

Darauf geht Vivian bei ihren Nachforschungen mit dem Nibelungenlied in Verbindung stehenden Ortsbezeichnungen („im Odenwald [...] wo manche Quelle nach Siegfried hieß“, „im Kloster Lorsch, wo die Siegfriedstraße gleich zwei Autobahnen kreuzte“, „Nibelungenstraße“, „das gleiche Bild in Worms: Nibelungennamen, so weit das Auge reichte“⁴³⁷) nach. Vivian erinnert sich, dass Pat, die an kranke Verschwörungstheorien rund um die ebenfalls in diesem Gebiet liegenden Werke der BASF glaubt und sie von den Dossenheimer Steinbrüchen aus observiert,⁴³⁸ ihr und ihren Nachbar Bodo „auch

433 Es ließe sich ja auch eine Verbindung herstellen zwischen dem Thema des Künstlichen, das durch den Albumtitel „Kunststoff“ aufgebracht wird, und dem Gender-Diskurs, in dem es ja auch immer darum geht, natürlich erscheinende Geschlechterrollen als künstliche zu enttarnen, wie es durch die Auftritte der Drag Queens im Film „Paris Is Burning“ praktisch vorgeführt wird. Oder es ließe sich der Pop-Interpret Klaus Schulze in das Popmusik-Subgenre des so genannten „Krautrock“ (eine Bezeichnung für ein spezifisches Popmusikgenre für deutsche MusikerInnen in den 1970ern) eingliedern, was ihn wiederum in Verbindung mit dem Themenkomplex Deutschland bringt etc.

434 Vgl. Fußnote #432.

435 Meinecke (1998: 100): „Die Autonomen waren schon in ihren alten VW-Bus gestiegen, als ihnen sowie den beiden Wahl-Edingern von oben, aus Pat Meiers weit geöffnetem Fenster, noch immer Blochsche Floskeln um die Ohren flogen: Am feierlichsten Fluß Deutschlands. Zwischen Speyer und Worms. Mitten im Nibelungenlied.“

436 Meinecke (1998: 101)

437 Meinecke (1998: 102)

438 Vgl. Meinecke (1998: 51ff)

die Türme der mittelalterlichen Dome von Speyer und Worms⁴³⁹ gezeigt hat. Vivian schließt ihre Gedanken:

Daß selbst die Ritter der Handschuhsheimer Tiefburg dereinst in Diensten des Klosters Lorsch gestanden hatten, führte an dieser Stelle wogmöglich zu weit, dachte Vivian [...]. Schon mancher Mensch hatte sich in dem postwissenschaftlichen Glauben, daß alles mit allem zusammenhinge, sehr schnell total verzettelt. Nicht erst Donna Haraway.⁴⁴⁰

Auch dieser Abschnitt verknüpft also verschiedene Kontexte auf überraschende Weise: Das Nibelungenlied und seine Figuren der germanischen Mythologie werden mit dem Gebiet des Odenwalds in Verbindung gebracht, was den gesamten Themenkomplex allein durch die geographische Nähe mit jenem rund um die BASF kurzschließt, also mit Kontexten wie Technik, Pats Verschwörungstheorien, dem Thema Kunststoff (der wird in den BASF-Werken hergestellt) oder Deutschland (die BASF als Paradeindustriunternehmen Deutschlands).⁴⁴¹ Diese teils schon etwas an den Haaren herbeigezogenen Verbindungen werden im Text auf einer Metaebene kommentiert (es führt zu weit), was sie wiederum durch den Vergleich mit Haraways auch recht wagemutigen Denksprüngen mit dem Thema des Gender-Diskurses verknüpft.⁴⁴²

Auf der Mikroebene zeigen sich also die schon auf der Makroebene sichtbare *Transformation*⁴⁴³ kulturellen Materials sowie das *Großes Ja zur wahrnehmbaren Seite der Welt*⁴⁴⁴ noch deutlicher. Ebenso erweist sich der Text als *mehrfach codiert*⁴⁴⁵: Dass zum Beispiel die Platte „Kunststoff“ dem Popmusik-Genre der elektronischen Musik zuzuordnen ist und somit einen Verweis zum von Vivian und Hans auch in der Popmusik angewendeten akademischen Gender-

439 Meinecke (1998:102)

440 Meinecke (1998: 102)

441 Zur Rolle der Ortsbezeichnungen bei „Tomboy“ vgl. auch Baßler (2002: 135)

442 Ähnliches wie für die Ortsbezeichnungen gilt übrigens auch für die Figuren, die wie Baßler (2002: 136) es ausdrückt „Versuchskaninchen des Diskurses“, die Dinge aus verschiedenen Kontexten zusammenbringen.

443 Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“.

444 Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“

445 Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“

Diskurs darstellt⁴⁴⁶ (sowie zahlreiche andere voraussetzungsreiche Verweise, von denen sicher auch einige meiner Aufmerksamkeit entgangen sein werden), werden nicht alle RezipientInnen wissen und diese Verbindung herstellen können. Der Text enthält viele solcher intertextuellen Verbindungen, die zum Verständnis des Romans nicht unbedingt von Nöten sind, die aber zusätzliche Bedeutungsebenen eröffnen. Das Kriterium der sekundären Künstlichkeit und Selbstreflexivität⁴⁴⁷ wird dadurch erfüllt, dass der Roman nicht versucht, originell Neues zu schöpfen, sondern bewusst mit bereits vorhandenem kulturellen (wenn man so möchte „künstlichen“) Material und dessen Bedeutungen arbeitet.⁴⁴⁸ Nicht zuletzt ist Künstlichkeit bzw. das Hinweisen auf die Konstruiertheit von scheinbar Naturgewachsenem ja auch eines der Themen des Romans. Es hat also den Anschein, dass das vorgeschlagene Pop-Modell durchaus auf einen literarischen Text anwendbar und „Tomboy“ somit als „Pop“ bzw. „Popliteratur“ beschreibbar ist, was im folgenden Resümee noch genauer beleuchtet werden soll.

446 Vgl. Fußnote #432.

447 Abschnitt 2.3 „Pop als Verfahren: die vier Pop-Kriterien“

448 Damit ist Meineckes Schreiben übrigens auch sehr nahe an der im Abschnitt 2.2.3 „Cultural Studies“ bereits behandelten Vorstellung von John Fiske von Pop als Prozess der Interaktion von RezipientInnen mit kulturellem Ausgangsmaterial statt als Artefakt: Indem Meinecke kulturelles Material verwendet und ihm neue Bedeutungen entlockt (= Diederichsens „Transformation“), aktiviert er sozusagen das ihm innewohnende Pop-Potential, macht er es gewissermaßen erst zu popular culture in Sinn von Fiske. Ob die Fixierung dieses Prozesses als Romantext noch Pop im Sinne von Fiske wäre, ist fraglich, aber der Romantext könnte bei kreativer, weiterverarbeitender Rezeption wiederum zum Ausgangspunkt für Pop nach Fiskes Maßstäben werden. Vgl. Fiske (1989b) „The [...] focus is upon how people cope with the system, how they read its texts, how they make popular culture out of its resources“. Meinecke selbst bezeichnet Pop ebenfalls einmal explizit als das Weiterverarbeiten von kulturellem Material: „Aber Pop ist doch gerade lesen. Im Unterschied zu Rock ist Pop ein Lektüerverhalten, was man an den Tag legen muß, sonst hat man gar nichts von Pop.“ Meinecke, zitiert nach Witzel/Walter/Meinecke (2004: 85).

4. „Der Glauben dass alles mit allem zusammenhängt“ – Die Sinnhaftigkeit des Pop-Modells

Über die Endergebnisse von Vivians Diplomarbeit „über die vertrackte Triade von Haben, Sein und Scheinen“⁴⁴⁹ erfährt die LeserIn von „Tomboy“ ja nur wenig. Außer zahlreichen Exzerpten von eigentlichen Thema („den misogynen Repliken Otto Weiningers einige intelligente, eben ganz und gar nicht billige Antworten heischende Fragen zu-, womöglich auch überzuordnen“⁴⁵⁰) immer entfernterer Lektüren und stets nur vorläufig notierten Fragekatalogen ist im Roman nur wenig zu Vivians Fortkommen zu erfahren: „Im zunehmend ausufernden Stadium ihrer Magisterarbeit entdeckte Vivian Atkinson mittlerweile fast überall Zusammenhänge.“⁴⁵¹ Anders als im Roman muss diese Arbeit jedoch schon zu einem Ende kommen. Es bleibt noch kurz das Zutreffen des entwickelten Pop-Modells auf „Tomboy“ zu resümieren, sowie dadurch seine Sinnhaftigkeit (für diesen Text wie allgemein) noch einmal zu hinterfragen – nicht zuletzt durch den Vergleich mit den anderen pop-theoretischen Modellen.⁴⁵²

Wie in den jeweiligen Abschnitten⁴⁵³ im Detail gezeigt, sind alle vier Kriterien des Diederichsen'schen Popmodells bei Tomboy nachweisbar: Durch die gegenseitige Neukontextualisierung von kulturellem Material (Schallplatten, Filme, literarische und wissenschaftliche Texte, Zeitungsnachrichten etc.) aus auf den ersten Blick nicht unbedingt zusammenhängenden, sondern im Gegenteil sehr verschieden erscheinenden Bereichen wie der dekonstruktivistischen Gender-Theorie, Popmusik, dem Gebiet um Heidelberg, den ame-

449 Meinecke (1998: 9)

450 Meinecke (1998: 10)

451 Meinecke (1998: 175)

452 Auch an dieser Stelle darf der Hinweis auf die Gefahr des Zirkelschlusses (Das Pop-Modell ist brauchbar, weil „Tomboy“ ihm zufolge Pop ist und „Tomboy“ ist Pop, weil das Pop-Modell brauchbar ist) wiederum nicht fehlen, ebenso wie die Verteidigung, dass diese Gefahr zwar gegeben ist, die Aussagekraft des Modells wie die seiner Anwendung davon aber nicht geschmälert wird, da sowohl andere Argumente für die Bevorzugung dieses Popmodells sprechen als auch die tatsächliche Anwendbarkeit des Modells zur Beschreibung von „Tomboy“ im Detail nachvollziehbar gemacht werden konnte, vgl. dazu Abschnitt 1. „Was werden wir tragen?“ – Zur Einführung, S. 6.

453 Vgl. 3.2 „Makrostruktur“ und Abschnitt 3.3 „Mikrostruktur“.

rikanisch-deutschen Verhältnissen oder der Erzeugung von Kunststoff erfüllt „Tomboy“ die Pop-Kriterien der Transformation und des Ja zur modernen Welt⁴⁵⁴. Durch diese spezifische Technik der Aufnahme von extrem vielem kulturellen Ausgangsmaterial, das die LeserIn entweder genau kennen und sich damit Zusatzkontexte und Querverbindungen schaffen kann, oder eben nicht (aber auch in diesem Fall den Roman noch lesen und verstehen kann) erhält „Tomboy“ auch das Merkmal der Mehrfachcodiertheit.⁴⁵⁵ Das vierte Kriterium, Sekundäre Künstlichkeit und Selbstreflexivität, ist dem Roman dadurch zuzusprechen, dass er keine originäre Neuheit darstellen will, sondern sich ganz bewusst auf sein (bereits künstlerisches/künstlerisches) Ausgangsmaterial verlässt, das er dann weiterverarbeitet.⁴⁵⁶

Thomas Meineckes Roman „Tomboy“ kann somit nach dem hier vorausgesetzten Pop-Modell ohne Einschränkung als „Popliteratur“ bezeichnet werden.⁴⁵⁷ In „Tomboy“ werden eben nicht nur oberflächlich auf inhaltlicher Ebene ein paar Schallplatten oder anderes popkulturelles Material zitiert, sondern er ist von seinem formalen

454 So lautet übrigens auch der Titel eines Songs von Thomas Meineckes Band „Freiwillige Selbstkontrolle“, vgl. Meinecke (2007: 17). Vgl. dazu auch Baßler (2002: 142).

455 Meinecke selbst verwehrt sich in Interviews sehr stark gegen den Gedanken, die Kenntnis allen kulturellen Materials, das er zitiert, sei zum Verständnis bzw. zur genussvollen Lektüre von „Tomboy“ vonnöten: „Wenn ich zum Beispiel Band- oder Musikernamen im Text verwende, dann dienen sie nicht der Verständigung, sondern eher der Verkomplizierung oder der Darstellung der Komplexität, des unübersichtlich Vernetzten, was ich in anderen Bereichen, sei es feministische Theorie oder anderes, auch verhandle. Das soll aber nicht im Sinne eines Ausschlussverfahrens funktionieren. Ich fände es ganz schlecht, wenn nur derjenige meine Bücher lesen könnte, der oder die die Platten kennt, die dort genannt werden. [...] Von mir aus soll es auch ein Achtzigjähriger lesen können und gut finden, der noch nie die Namen gehört hat, die da bei mir vorkommen. Bisher hat es auch so geklappt. Silvia Bovenschen zum Beispiel, mit der ich zur Zeit viel zu tun habe und die natürlich den ganzen theoretischen Aspekt, den ich in „Tomboy“ verhandle, viel besser als ich kennt, kennt fast gar nichts von den zitierten Musikern, hat deshalb aber überhaupt kein Problem damit, das Buch in seiner message und all dem, was dazwischen passiert, genießen zu können. Das wäre sicherlich ein Manko, wenn man mir attestieren würde, bei mir würde Kennertum ausgebreitet. Dann hätte ich etwas falsch gemacht.“ Meinecke, zitiert nach Lenz/Pütz (http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=894, 15.11.2007). Vgl. zum Thema der In- bzw. Exklusion durch das Zitieren von Popmusik etc. auch (wie bereits erwähnt) Seiler (2006: 308f).

456 Baßlers im Abschnitt 2.4 „Begriff: ‚Popliteratur‘“ auf S. 70 bereits erwähntes Konzept von Popliteratur als „Literatur der zweiten Worte“ (Baßler (2002: 184)) verdeutlicht diese Schreibhaltung sehr anschaulich. Meinecke selbst sagt es sehr deutlich: „Ich stelle sowohl als Songwriter wie auch als Schriftsteller den Begriff des Authentischen infrage. [...] Mir ist es nie darum gegangen [...] etwas noch nie Dagewesenes oder etwas völlig Neues zu formulieren.“ Meinecke, zitiert nach Dax (2008: 111).

457 Über die literarische Qualität des Romans ist damit (das nur nebenbei) noch nichts gesagt; ebensowenig darüber, ob andere als Popliteratur bezeichnete Texte wie z.B. Christian Krachts Roman „Faserland“ demnach Pop wären oder nicht. All dies zu beurteilen war hier jedoch nicht das Thema, wäre aber sicher ein lohnendes Unterfangen für weitere Beschäftigung mit dem Gebiet der Popliteratur.

Aufbau her mit Verfahren konstruiert, die hier als für Pop charakteristisch herausgearbeitet wurden.⁴⁵⁸

Mit den anderen im Abschnitt 2.2 „Theoriegeschichte“ behandelten Definitionen und theoretischen Konzepten von Pop wäre höchstwahrscheinlich ein anderes, höchstwahrscheinlich weniger zufrieden stellendes Ergebnis verbunden gewesen: Ob z.B. für masstheoretische Zugänge der (doch sehr komplexe und ebenfalls mit akademischen, also gewissermaßen „hochkulturellen“ Zitate versehene) Roman „Tomboy“ als Populärkultur gegolten hätte⁴⁵⁹ bleibt ebenso fraglich, wie die Sinnhaftigkeit der dort gestellten Fragen nach der Wirkung einer Massen- bzw. Populärkultur auf eine einzelne Masse in Bezug auf Meineckes Roman.⁴⁶⁰

Das hier im Anschluss an Diederichsen verwendete Popmodell hat sich in der Praxis jedenfalls als ausgesprochen leistungsfähig zur Beschreibung von Phänomenen wie eben z.B. dem Text „Tomboy“ erwiesen. Nichtsdestotrotz werden auch ganz andere Herangehensweisen an den Roman wie an (auch andere) Pop-Phänomene⁴⁶¹ zu sinnvollen Aussagen gelangen können: Natürlich ließen sich auch andere Konzepte von Pop denken, die sicherlich für (andere) spezi-

458 Seiler (2006: 307) z.B. urteilt zwar etwas vorsichtiger, aber mit ähnlichem Ergebnis: „Die Rezeption populärer Kultur spielt in dem Roman sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene eine zwar nicht tragende, aber dennoch wichtige Rolle.“ Meinecke selbst bekundet zumindest häufig die Absicht, Pop nicht nur inhaltlich, sondern vor allem auch formal in seinen Texten stattfinden zu lassen: „Und das ist mein Anspruch, dass meine Texte praktisch selber wie Pop funktionieren und nicht so sehr von Pop handeln, also von irgendwelchen tolen Platten, die wir hoffentlich alle gehört haben.“ Meinecke, zitiert nach Ullmaier (2001: 121); „Zumindest versuchen wir [d.i. Goetz, Neumeister und Meinecke], glaube ich, alle drei, in der Herstellung unserer Texte nach der Methode Pop zu verfahren. Und nicht so sehr, wie es sonst oft bei dem, was als Pop-Literatur verhandelt wird, der Fall ist, einfach in einer Sprache und in einem Stil über Pop-Musik zu schreiben, wie immer schon geschrieben wurde, anstatt über irgendwelche Blumenbeete in Heinrich Voglers Vorgarten nun über Schallplatten aus England. Obwohl die Resultate ganz unterschiedlich sind, sind wir, glaube ich, alle drei daran interessiert, so zu schreiben, wie Pop ist. Wie das, was wir an Pop gut finden, funktioniert.“ Meinecke, zitiert nach Schumacher (<http://www.kritischeausgabe.de/hefte/pop/schumacher.pdf>, 1.1.2008).

459 Vgl. zu diesem Umstand das lakonische Resümee von Baßler (2002: 154) zu Tomboy: „Pop ohne Popularisierung“.

460 Ähnliches gilt wohl für die Kritische Theorie, für die bei Diederichsen nachwirkenden Cultural Studies vgl. Fußnote #448.

461 Interessant wäre ja auch eine Untersuchung eines Gegenstands, der nicht wie „Tomboy“ aus dem Gebiet der (zumindest halbwegs kanonisierten) Literatur stammt, wie z.B. Groschenromane oder (wie in Fußnote #243 bereits angedeutet) die Entwicklungen im Zusammenhang mit der Entstehung des Web2.0, in dem jede UserIn ohne Filter selbst Texte, Bilder, Videos, Musik etc. publizieren kann, die von konservativen KritikerInnen bereits (mit ähnlichen Argumenten wie sie oft gegen Pop-Phänomene artikuliert werden) als alles nivellierende, Qualität erdrückende Gefahr für die etablierte Kultur bezeichnet werden, vgl. dazu etwa Keen (2007).

fische Zwecke sogar nützlicher und sinnvoller sind. Das letzte, alle fixen Definitionsversuche von Pop wie die Zuschreibung „Popliteratur“ für sein literarisches Schaffen wieder relativierende Wort gehört also dem ja nicht gerade eben selten interviewten⁴⁶² Autor Thomas Meinecke selbst:

Pop darf sich eigentlich gar nicht strategisch als Ganzes verhalten, sondern besteht aus unheimlich vielen, schnellen, unberechenbaren Einzelprozessen. Was mir in der Diskussion über die Pop-Literatur manchmal schief vorkommt, ist, dass Pop irgend etwas homogenes sei, das sich jetzt irgendwie verhalten müsse, reagieren müsse auf Vereinnahmungsstrategien des bürgerlichen Lagers. Ich finde, dass Pop gar nicht erst ein eigenes Manifest haben darf. Rainald Goetz, Andreas Neumeister und ich – um mal die Suhrkamp-Autoren zu nennen –, wir verstehen uns natürlich unter diesem Begriff ‚Pop‘. Auf der anderen Seite haben schon allein wir drei völlig andere Interessen damit und kommen auch aus unterschiedlichen Löchern. Am liebsten würde ich Pop nur als eine Art Diagnose für irgend etwas akzeptieren, nicht aber als Prognose. Daran liegt mir gar nichts. Wenn es mit Pop nicht funktioniert, dann war es das eben mit Pop. Ich würde nicht mit dem Banner durch die Welt gehen wollen, und deshalb ist es mir relativ Wurst, was da jetzt so passiert. Ich definiere mich nicht über Pop, das ist vielmehr eine Zuschreibung, die mir immer widerfährt. Ich bin ja Pop-Ist sozusagen, auch geprägt durch Pop und beschäftige mich auch total viel damit, würde aber nicht sagen, dass meine Art zu schreiben Pop-Literatur sei. Ich freue mich, wenn Leute zu mir kommen, die sonst Platten hören – und in der Regel ist es so, dass ich mich mit denen am besten unterhalten kann –, würde daraus aber kein Fähnchen nähen wollen.⁴⁶³

462 Vgl. Fiebig (1999: 234): „so der wohl meistinterviewte Autor der letzten Saison“.

463 Meinecke zitiert nach Lenz/Pütz (http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=894, 15.11.2007).

Anhang: Makroanalyse „Tomboy“^{464, 465}

Abschnitt	Seitenzahl	Begriffe (Kontexte)	Orte	Figuren
1	7	Laufmasche, Strumpfhose: (Technik, Mode, Gender-Diskurs) LP Bikini Kill – Reject All American (Amerika, Riot Girl, Popmusik)	Odenwald Steinbrüche, Heidelberg	Vivian Atkinson (24 Jahre alt)
2	8	Riot Girl & Bikini Kill (America, Riot Girl, Popmusik, Gender-Diskurs) Buch: Marjorie Garber – Vested Interests (Mode, Gender-Diskurs)	Boston	Vivian
3	9	interrogativ geschriebene Diplomarbeit (Gender-Diskurs) dekonstruktivistische Werke US-amerikanischer Feministinnen (Amerika, Gender-Diskurs) Otto Weininger (Gender-Diskurs)	Heidelberg, Neckarufer	Vivian, Professor
4	10	Damenfahrrad des Professors (Gender-Diskurs) Allen Ginsberg (Amerika, Beatniks, Literatur) BASF (Kunststoff, Technik) Judith Butler (Amerika, Gender-Diskurs) Professors Oberhemd in Unterhose (Mode, Gender-Diskurs)	Neckar, Philosophenweg, Rhein, Ludwigshafen, Mississippi	Vivian, Professor, Vivians Eltern
5	11	Flugblätter „Teerkolonnen“ (1997) Buch: Otto Weininger – Geschlecht und Charakter (Gender-Diskurs) nordwestamerikanische Mädchenpunkrockplatten (Amerika, Riot Girl, Popmusik, Gender-Diskurs) Fraukes Dissertation über Vorhaut Jesu (Gender-Diskurs, Katholizismus) Fanbrief von LP Team Dresch – Captain My Captain (Amerika, Riot Girl, Popmusik)	OEG-Bahnlinie (Mannheim, Heidelberg, Weinheim), Tabakspeicher, Handschuhsheim	Frauke Stöver (platinblond, Handschuhheim, Ostsee, Disser- tationsthema), Daddy Atkinson
6	12	Fanbrief an Team Dresch (Amerika, Riot Girl, Popmusik, Gender-Diskurs) Technics-Plattenspieler (Amerika, Technik) LP Sleater Kinney – Call the Doctor (Amerika, Riot Girl, Popmusik)	Tabakspeicher	Frauke, Vivian
7	13	Fanbrief Fortsetzung (Amerika, Riot Girl, Popmusik, Gender-Diskurs) Dr. Franck Filme mit Leni Riefenstahl und Luis Trenker (Deutschland, Gender-Diskurs) LP Sleater Kinney – I Wanna Be Your Joey Ramone (Gender-Diskurs, Popmusik, Riot Girl, Amerika) Blues-Sängerinnen (Gender-Diskurs, Popmusik, Amerika)	Tabakspeicher	Frauke, Vivian

464 Aufgelistet werden sowohl die Orte, an denen die Romanhandlung im betreffenden Abschnitt spielt, als auch jene, die nur von Figuren oder der ErzählerIn erwähnt werden.

465 Aufgelistet werden sowohl die Figuren, die an der Romanhandlung im betreffenden Abschnitt aktiv teilnehmen, als auch jene, die nur von Figuren oder der ErzählerIn erwähnt werden (sowie jeweils deren auffälligste Attributierungen).

8	14	Trenker, Riefenstahl (Deutschland, Rassismus, Gender-Diskurs) Giorgio Moroder, Donna Summer (Gender-Diskurs, Amerika, Deutschland, Popmusik, Disco) Heidelberger Kasernen (Amerika) Judo Club (Gender-Diskurs)	OEG, Heidelberg, Mannheim	Vivian (Army Brat), Joe (Grieche aus Schwetzingen, Judo-Trainer)
9	16	Büstenhalter (Amerika, Deutschland, Katholizismus, Mode, Gender-Diskurs) LPs Hole, Madonna (Popmusik, Amerika, Gender-Diskurs) Sozialistisches Patientenkollektiv (Sozialismus, Deutschland) Judith Butler (Amerika, Gender-Diskurs)	Patrick-Henry-Village, Atlanta, Rhein, Main, Neckar, Hanau, Heidelberg	Vivians Mutter Gerlinde, Joe, Siemens Ingenieur (sehr jung), Hanauer Großmutter, Vivian (1973 geboren)
10	17	UPS-Jacke (Mode, Amerika) Komplimente (Gender-Diskurs) Leibbesinsel (Gender-Diskurs) Label Source (Popmusik, elektronische Musik, Deutschland, Gender-Diskurs) LP Jeannie C. Riley – He Made A Woman Out Of Me (Popmusik, Amerika, Gender-Diskurs)	Tabakspeicher, Schloß, Molkenkur	Hans Mühlenkamm (20 Jahre, Gelegenheitsarzt), Korinna, Vivian
11	18	Elvis Presley (Gender-Diskurs, Amerika, Deutschland, Popmusik)	Handschuhsheimer Pizzeria	Hans, Vivian (24 Jahre), Frauke
12	19	Country-Sängerin k.d.lang (Amerika, Country, Popmusik, Gender-Diskurs) Zeitschrift Vanity Fair, Cindy Crawford (Amerika, Gender-Diskurs) Zeitschrift Playboy (Amerika, Gender-Diskurs) Country-Sängerinnen Franc, Jill Sobule (Amerika, Country, Popmusik, Gender-Diskurs)	Handschuhsheimer Pizzeria	Hans (Hänschen Pompadour), Vivian, Frauke
13	21	Anekdote „Schayszhaus“ / „Lehrerin“ (Gender-Diskurs)	Handschuhsheimer Pizzeria	Hans, Vivian, Frauke, Schayszhaus, Schulze, Hartmut und Ilse
14	21	Fraukes Dissertation über Vorhaus Jesu, Madonna Ciccione, Sigmund Freud (Katholizismus, Gender-Diskurs, Psychoanalyse, Amerika, Popmusik)	Handschuhsheimer Pizzeria	Genoveva, Pat, Hartmut, Ilse, Frauke
15	22	Komet (1997)	OEG	Hans, Vivian
16	23	US-Sekte / Komet (Amerika, 1997) Courtney Love, Sängerin von Hole (Amerika, Popmusik, Mode) Strumpfphose (Mode, Gender-Diskurs) Slavoj Zizek, Otto Weininger (Gender-Diskurs) Navratilova-Anekdote (Tennis, Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Vivian, Frauke
17	25	LP The Third Sex (Popmusik, Amerika, Gender-Diskurs) Jacques Lacan, Martin Heidegger (Psychoanalyse, Gender-Diskurs, Deutschland)	Tabakspeicher, Portland	Vivian

18	26	1789 (Bürgertum / Adel, Gender-Diskurs, Mode) Buch: Luise F. Pusch – Alle Menschen werden Schwestern (Gender-Diskurs) RAF (RAF, Terror, Deutschland, Amerika)	Tabakspeicher, Patrick-Henry-Village	Vivian, Korinna (Tennispielerin, fährt tschechoslowakische Tatra-Limousine), Neffe von GI
19	27	LP Curd Ducas – Switched-On Wagner (Gender-Diskurs, Popmusik, Deutschland) Geschlechtsumwandlung, Transsexualität (Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Vivian (Name männlich und weiblich)
20	28	Trenker, Riefenstahl (Deutschland, Mode, Gender-Diskurs) Navratilova (Tennis, Gender-Diskurs) Unterwäsche (Gender-Diskurs, Mode)	Tabakspeicher	Vivian, Frauke (31 Jahre), Korinna (schreibt Brief an Riefenstahl)
21	29	Krautrock (Popmusik, Deutschland) Handtasche (Mode, Gender-Diskurs) House Music (elektronische Musik, Popmusik)	Hans' Mansardenwohnung in Heidelberger Altstadt, Odenwald	Vivian, Joe, Rodney Atkinson, Hans (aschblond)
22	30	Buch: Kritische Männerforschung (Gender-Diskurs)	Hans' Mansardenwohnung	Vivian, Hans
23	31	Schloss als Anziehungspunkt für Hölderlin, Mark Twain, Sissi, Aphex Twin, Source Label (Deutschland, Amerika, Popmusik, Literatur, elektronische Musik)	Tabakspeicher, Schloss	Vivian, Hans
24	32	Texas Instrument (Amerika, Technik) Steinberger-Hotel-Bademantel (Mode) Holzfällerhemd (Mode, Gender-Diskurs) Arbeitstisch (Popmusik, Mode) Buch: De Maistre: Die Reise um mein Zimmer (Literatur)	Tabakspeicher (Edingen)	Vivian, Hans, Frauke
25	34	chemischer Angriff (Technik, Kunststoff)	Tabakspeicher, Handschuhsheimer WG	Korinna (geht mit Frauke), Vivian, Frauke, Geneveva (verhaftet, Korinna zieht in deren Zimmer), Pat, Ilse
26	34	Verschörungstheorien (Amerika, Technik) BASF (Technik, Kunststoff, Deutschland, Nationalsozialismus)	Dossenheimer Steinbrüche, Patrick-Henry-Village, Pfälzerwald, Rhein	Vivian, Geneveva, Pat, Martin, Thorsten (Vivans deutsche Spielkameraden), Frauke
27	35	Foucault (Gender-Diskurs) Ohio-Landkarte (Amerika) div. antiquarische Bücher, z.B. Magnus Hirschfeld (Gender-Diskurs) VHS-Kurs „Perfekte Mädchenbilder“ (Gender-Diskurs)	Tabakspeicher, Karlsruhe, Ohio	Korinna (Karlsruher Richterstocher), Vivian, Gisbert Gimmel, Frauke, Korinna

28	37	VHS-Kurs „Perfekte Mädchenbilder“ (Gender-Diskurs)	Volkshochschule	Gimmel, Frauke, Korinna, Jens (Korinnas Exfreund)
29	38	President Eisenhower/Eisenhauer (Amerika, Deutschland) Tabak (Amerika, Deutschland) BASF (Deutschland, Kunststoff)	Heidelberg, Pennsylvania, Eberbach, Eiterbach, PatrickHenry-Village, Edinger Tabakspeicher	Rodney Atkinson, Werner Pieper (Odenwälder Pilzraucher)
30	39	Fraukes Dokumentation sich prügelnder Knaben (Gender-Diskurs)	Lübeck	Frauke, Korinna
31	40	Flüssigkristall (Kunststoff)	—	Genoveva, Genovevas Mutter, Frauke, Korinna Kohn, Pat Meier
32	41	Hosenzug (Mode, Gender-Diskurs, Amerika) Afroamerikaner (Amerika, Rassismus)	Washington	Vivian, Daddy Atkinson, Kommilitone Vivians
33	42	Mode (Mode, Gender-Diskurs) Hosenzug, Hemdblusenkleid (Mode, Gender-Diskurs) Nazi-Uniformen (Nationalsozialismus, Deutschland, Mode, Gender-Diskurs) Magnus Hirschfeld (Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Vivian (24 Jahre, 1,81m)
34	43	amerikanisches Mountain-Bike (Amerika, Technik) Sozialistisches Patientenkollektiv (Deutschland, Sozialismus) Mark Twain (Amerika, Literatur)	Neckarufer, Heidelberg, MarkTwain-Village, Rohrbach	Vivian, Gerlinde Atkinson, Hanauer Oma
35	44	Königin Silvia (Schweden, Adel) Hitler (Nationalsozialismus, Deutschland)	Heiliggeistkirche	Hanauer Oma, Cincinnati-Oma
36	45	Herculine Barbin (Gender-Diskurs) Foucault (Gender-Diskurs) Betty-Barclay-Rock (Mode, Gender-Diskurs, Deutschland, Amerika)	Hanau, PatrickHenry-Village, Heidelberg, Neckarwiesen	Hanauer Oma, Vivian, Professor
37	46	Betty-Barclay-Rock (Mode, Gender-Diskurs, Deutschland, Amerika) Judith Butler (Gender-Diskurs, Amerika) Björk – Venus As A Boy (Popmusik, Gender-Diskurs) Michel Foucault (Gender-Diskurs)	Odenwald, Neckar, Ziegelwiesen	Vivian (brünett), Professor
38	48	Unisex (Mode, Gender-Diskurs)	Neckar	Vivian, Professor
39	49	Buch: Anna Muthesius (Mode, Gender-Diskurs) Büstenhalter (Mode, Gender-Diskurs) Madonna (Mode, Gender-Diskurs, Amerika, Popmusik) Atombussen (Mode, Amerika, Gender-Diskurs, Atom, Technik) Bikini (Mode, Amerika, Gender-Diskurs, Atom, Technik)	Neckar	Vivian, Professor
40	50	kolonialisierte Leibesinseln (Gender-Diskurs) Bikini-Atoll (Mode, Amerika, Gender-Diskurs, Atom, Technik) Talkshowprogramm (Technik, Fernsehen, Deutschland, 1997)	Tabakspeicher, Handschuhsh Heim	Vivian, Korinna (3 Jahre älter als Vivian)

41	51	östrogene Schadstoffe (Kunststoff, Technik, Gender-Diskurs, 1997) Da Vincis Mona Lisa (Gender-Diskurs) Referat von Frauke über Madonna (Mode, Gender-Diskurs, Amerika, Popmusik, Katholizismus)	Heiligenberg	Vivian, Korinna, Angela/o, Frauke
42	52	östrogene Schadstoffe (Kunststoff, Technik, Gender-Diskurs, 1997) Thing-Stätte (Deutschland, Mythologie)	Heiligenberg	Heidemarie/o (Chefin Pizzeria), Jens (Exfreund Korinnas), Vivian, Korinna
43	53	Christusglocke (Katholizismus, 1997, Deutschland) Wehrmachtsausstellung (1997, Nationalsozialismus, Deutschland) Männer-Vogue (Mode, Gender-Diskurs, Amerika)	Offenbach, Frankfurt	Hans, Hans' Eltern, Grete (Hans' Schwester), Vivian, Vivians Nachbar
44	54	Mädchen-Saxophon-Orchester Jessica (Popmusik, Gender-Diskurs) AKW Biblis (Atom, Technik, Deutschland)	HD 800 (Club in Mannheim), Neckar, Rhein	Hans, Vivian, Grete (Stewardess bei Austrian Airlines)
45	55	Stapel LPs (Popmusik, Gender-Diskurs, Amerika) Film: Paris Is Burning (Amerika, Rassismus, Gender-Diskurs, Popmusik)	Tabakspeicher, Dossenheimer Dolomiten (=Steinbrüche)	Frauke (30 Jahre), Vivian
46	56	Film: Paris Is Burning (Amerika, Rassismus, Gender-Diskurs, Popmusik) Cat-Power-T-Shirt (Mode, Popmusik, Gender-Diskurs, Amerika) Ohio Landkarte (Amerika) Blue Jeans (Mode, Amerika, Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Frauke, Vivian
47	57	Film: Paris Is Burning (Amerika, Rassismus, Gender-Diskurs, Popmusik) Donna Haraway (Gender-Diskurs, Amerika, Technik, Cyborgs) Butler (Amerika, Deutschland, Gender-Diskurs) CD Move – Kunststoff (Deutschland, Popmusik, elektronische Musik, Kunststoff) Barbara Duden (Deutschland, Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Frauke, Vivian
48	58	CD Falstaff (Amerika, Pop-Musik, Gender-Diskurs) Boy Actresses bei Shakespear (Gender-Diskurs, Literatur, Theater) Donna Haraway (Amerika, Gender-Diskurs, Technik, Cyborgs, natürlich/künstlich) Lächeln (Amerika, Gender-Diskurs)	Tabakspeicher, Tomboy (Colorado), Steinbrüche	Frauke, Vivian, Vivians Nachbar (Brünsbüttler)
49	59	Lächeln (Amerika, Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Vivian
50	60	Weininger (Gender-Diskurs) Schwung Romane von Josephin Peladan (Gender-Diskurs, Deutschland)	Tabakspeicher	Vivian
51	62	Zeitung Mannheimer Morgen: Boehringer-Werke von Roche geschluckt (Kunststoff, Technik, Deutschland, 1997) BASF (Kunststoff, Deutschland, Technik)	Tabakspeicher	Vivian, Cincinnati-Oma
52	63	Ohio (Amerika) Odenwald (Deutschland)	Tabakspeicher, Odenwald	Vivian, Hans, Frauke, Korinna

53	64	Urinale Segregation (Gender-Diskurs, Rassismus, Amerika)	Tabakspeicher	Vivian, Hans, Frauke, Korinna
54	65	Urinale Segregation (Gender-Diskurs, Rassismus, Amerika) Angelas Penis (Gender-Diskurs) Judith Butler (Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Vivian, Hans, Frauke, Korinna
55	66	Buch: Walker Bynum (Katholizismus, Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Vivian
56	68	Penis und Vagina als der selbe Schlauch (Gender-Diskurs) Foucault (Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Vivian
57	69	BASF (Kunststoff, Technik, Deutschland) AKWs (Atom, Technik) Carl Benz (Technik, Deutschland)	Aussichtsturm in Dossenheim, Mannheim, Ladenburg	Vivian, Petersen (=Nachbar, 15 Jahre älter als Vivian)
58	69	christliche Trinität (Katholizismus, Gender-Diskurs)	Strahlenburg, Weißer Stein, Dossenheim, Schauenburg	Vivian, Petersen
59	70	BASF (Kunststoff, Technik, Deutschland)	Steinbruch	Vivian, Petersen, Pat
60	71	RAF (Deutschland, Terror, RAF) BASF (Deutschland, Technik, Nationalsozialismus)	Steinbruch	Vivian, Petersen, Pat
61	71	Ernst Bloch (Deutschland, Philosophie, Sozialismus) BASF (Kunststoff, Technik, Deutschland)	Steinbruch Steinbruch	Vivian, Petersen, Pat
62	73	BASF (Kunststoff, Technik, Deutschland)	Steinbruch	Vivian, Petersen, Pat
63	74	BASF (Kunststoff, Technik, Deutschland)	Steinbruch, Edingen	Vivian, Petersen, Pat, Frauke
64	74	Büstenhalter aus Recycling-Kunststoff (Mode, Gender-Diskurs, Kunststoff, Deutschland)	Tabakspeicher	Vivian, Petersen
65	75	Bikini (Amerika, Atom, Technik, Mode, Gender-Diskurs) kolonialisierte Leibesinseln (Gender-Diskurs)	Tabakspeicher	Vivian
66	76	Irmgard Möller (RAF, Deutschland, Terror, Nationalsozialismus, Amerika)	Heidelberg	Vivian, Onkel
67	77	Antiamerikanismus (Deutschland, Amerika) Möller, Meinhof (RAF, Deutschland, Terror, Nationalsozialismus, Amerika, Gender-Diskurs)	Molkenkur, Königsstuhl	Hans, Vivian
68	78	Weininger (Gender-Diskurs, Antisemitismus, Psychoanalyse)	Molkenkur, Königsstuhl	Hans, Vivian
69	79	Weininger und dessen Anhänger (Gender-Diskurs, Antisemitismus)	Molkenkur, Königsstuhl	Hans, Vivian
70	80	Weininger und dessen Anhänger (Gender-Diskurs, Antisemitismus)	Molkenkur, Königsstuhl	Hans, Vivian
71	82	Weininger (Gender-Diskurs, Psychoanalyse) Freud, Lacan (Psychoanalyse, Gender-Diskurs)	Molkenkur, Königsstuhl, Mensa	Hans, Vivian, Frauke
72	83	Möller (RAF, Deutschland, Terror) Judith Butler (Deutschland, Gender-Diskurs)	Molkenkur, Offenburg	Hans, Vivian

73	84	Buch: Joan Roviéres (Gender-Diskurs) Judith Butler (Gender-Diskurs) Lieder: Presley, Monroe, Kinks (Popmusik, Gender-Diskurs, Amerika) D.H. Lawrence (Literatur, Gender-Diskurs, Amerika)	Molkenkur	Hans, Vivian (10cm größer als Hans)
74	86	LP Sleater Kinney – Dig Me Out (Popmusik, Riot Girl, Amerika, Gender-Diskurs, 1997) Buch: Ernest Hemingway – Der Garten Eden (Gender-Diskurs, Literatur)	Heidelberg – München	Angela Guida, Frauke, Vivian, Hans, Maurice (Austauschstudent)
75	86	Buch Ernest Hemingway – Der Garten Eden (Gender-Diskurs, Literatur)	München	Angela, Frauke, Vivian, Hans, Maurice (Austauschstudent)
76	87	Judith Butler Vortrag über Antigone (Gender-Diskurs, Amerika, Deutschland, Mythologie)	Nymphenburg, Heidelberg – München	Angela, Frauke, Vivian, Hans
77	88	Judith Butler (Gender-Diskurs, Amerika, Deutschland) Brian Wilson (Amerika, Popmusik)	Hörsaal der Uni München	Angela, Frauke, Vivian, Hans
78	89	McDonald's (Amerika) Judith Butler (Gender-Diskurs) Postfordismus (Amerika, Technik)	Hörsaal der Uni München	Angela, Frauke, Vivian, Hans
79	90	Judith Butler (Gender-Diskurs) Ford (Amerika, Technik)	München – Heidelberg	Angela, Frauke, Vivian, Hans
80	91	katholisches Frauenmagazin Monika (Katholizismus, Gender-Diskurs) Zeitschrift Playboy (Gender-Diskurs, Amerika)	München – Heidelberg	Angela, Frauke, Vivian, Hans
81	92	katholisches Frauenmagazin Monika (Katholizismus, Gender-Diskurs)	München – Heidelberg	Angela, Frauke, Vivian, Hans
82	93	Judith Butler (Gender-Diskurs) Lucy Irigaray (Gender-Diskurs)	München – Heidelberg	Angela, Frauke, Vivian, Hans
83	94	Lacan, Freud, Habermas (Gender-Diskurs, Psychoanalyse) Buch: Möller (RAF, Deutschland, Terror) Baudelaire, Flaubert, Huysmans, Mallarmé, Peladan (Literatur, Frankreich, Gender-Diskurs) Mae West, Madonna (Amerika, Gender-Diskurs, Popmusik, Katholizismus)	München – Heidelberg	Angela, Frauke, Vivian, Hans
84	95	Buch: Karl Aloys Schenzinger – Anilin (BASF, Deutschland, Nationalsozialismus, Kunststoff, Literatur) BMW-Kraftrad (Deutschland, Technik)	Handschuhsheimer WG	Pat, Petersen, Vivian, Frauke, Angela, Ilse, Handvoll verfilzter Autonomer
85	96	Buch: Karl Aloys Schenzinger – Anilin (BASF, Deutschland, Nationalsozialismus, Kunststoff, Literatur)	Handschuhsheimer WG	Pat, Petersen, Vivian, Frauke, Angela, Ilse, Handvoll verfilzter Autonomer

86	97	RAF (RAF, Deutschland, Terror, Sozialismus) Buch: Karl Aloys Schenzinger – Anilin (BASF, Deutschland, Nationalsozialismus, Kunststoff, Literatur)	Handschuhsheimer WG	Pat, Petersen, Vivian, Frauke, Angela, Ilse, Handvoll verfilzter Autonomer
87	99	Buch: Karl Aloys Schenzinger – Anilin (BASF, Deutschland, Nationalsozialismus, Kunststoff, Literatur)	Handschuhsheimer WG	Pat, Petersen, Vivian, Frauke, Angela, Ilse, Handvoll verfilzter Autonomer
88	99	BASF (Deutschland, Kunststoff, Technik) Ernst Bloch (Deutschland, Philosophie, Sozialismus) Nibelungenlied (Deutschland, Mythologie)	Handschuhsheimer WG, Rhein, Mannheim	Pat, Petersen, Vivian, Frauke, Angela, Ilse, Handvoll verfilzter Autonomer
89	100	BASF (Deutschland, Kunststoff, Technik) Nibelungen (Deutschland, Mythologie) Numyphomanie (Gender-Diskurs, Mythologie) Sozialistisches Patientenkollektiv (Deutschland, Sozialismus)	Heimfahrt durch Odenwald = Odins Wald	Vivian, Petersen
90	101	Ohio-Landkarte (Amerika) Nibelungenlied (Deutschland, Mythologie) BASF (Deutschland, Kunststoff, Technik) Donna Haraway (Amerika, Cyborg, Technik, Gender-Diskurs)	Tabakspeicher, Odenwald, Lorsch, Siegfriedstraße, Nibelungenstraße, Speyer, Worms	Vivian
91	102	LP Conjoint / Move D (Popmusik, Deutschland, elektronische Musik) LP Sleater Kinney (Popmusik, Amerika, Riot Girl, Gender-Diskurs) Silvia Bovenschen (Gender-Diskurs, Deutschland)	Tabakspeicher	Hans, Vivian
92	103	Singer-Songwriterin (Gender-Diskurs, Riot Girl, Popmusik, Rassismus)	Tabakspeicher	Hans, Vivian
93	104	Buch: Silvia Bovenschen – Die imaginierte Weiblichkeit (Literaturwissenschaft, Deutschland, Gender-Diskurs) 4. Juli (Amerika) Buch: Ernst Bloch – Das Prinzip Hoffnung (Deutschland, Philosophie, Sozialismus)	Tabakspeicher, Steinbrüche	Hans, Vivian
94	105	Religion versus Dekonstruktion (Gender-Diskurs, Katholizismus, Philosophie) Zeitschrift Frau im Spiegel (Gender-Diskurs, Deutschland)	München – Heidelberg	Vivian, Hans
95	106	Mars-Roboter Sojourner (Amerika, Technik, 1997) Samba-Lied Coisinha do Pia (Popmusik, Gender-Diskurs)	Heidelberg – Mosbach	Vivian, Junge aus Bremen (=portugiesischer Hanseate)

96	107	Che Guevara-Skelett (Sozialismus, 1997) Esther de Jong (Mode, Gender-Diskurs, 1997) Bundeswehr-Folter-Video (Antisemitismus, Deutschland, 1997) feministische Öffnung der katholischen Kirche (Katholizismus, Gender- Diskurs)	Heidelberg – Mosbach	Vivian, Junge aus Bremen
97	108	Lokal Zum Naturalisten (Mode, Gender- Diskurs) Mark Twain (Amerika, Literatur) Buch Boyarin – Unheroic Conduct (Gender-Diskurs)	Hirschhorn	Vivian
98	109	Versace (Mode, Gender-Diskurs) Buch: Donna Haraway (Gender-Diskurs, Amerika, Technik, Cyborg)	Neckarelz, Bauland, Elztal, Mosbach	Vivian, Korinna
99	110	Dogge (Deutschland) Kompliment (Amerika, Deutschland, Gender-Diskurs)	Bauland, Katzen- buckel, Patrick- Henry-Village	Vivian, Korinna, Heiner
100	111	Teerkolonie-Flugzettel (1997) Augenzwinkern (Gender-Diskurs)	Bauland	Vivian, Heiner, Korinna

Literatur

Adorno, Theodor Wiesengrund und Horkheimer, Max: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Adorno, Theodor Wiesengrund: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, Bd. 3: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997 (S. 141-191)

Ainetter, Sylvia: Blogs – Literarische Aspekte eines neuen Mediums. Eine Analyse am Beispiel des Weblogs Miagolare, Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption, Bd. 5, Berlin und Wien, Lit Verlag, 2006

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Pop-Literatur. TEXT + KRITIK Sonderband, München, edition text + kritik, 2003

Bachmann-Medick, Doris: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998 (S. 7-64)

Baßler, Moritz (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, Frankfurt am Main, Fischer, 1995

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman: die neuen Archivisten, München, Beck, 2002

Baldauf, Anette und Katharina Weingartner (Hg.): Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus, Wien und Bozen, Folio, 1998

Baumeister, Biene und Negator, Zwi: Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung, Reihe Theorie.org, Stuttgart, Schmetterling Verlag, 2005

Behrens, Roger: Kritische Theorie, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 2002

Behrens, Roger: Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur, Bielefeld, transcript-Verlag, 2003

Behrens, Roger: Kulturindustrie, Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Bielefeld, transcript-Verlag, 2004

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007

Bentz, Ralf: Zwischen Pop-Affront und Punk-Habitus. Der Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann. In: Büsser, Martin (Hg.): testcard, Beiträge zur Popgeschichte. Ausgabe #7: Pop und Literatur, Mainz, Ventil-Verlag, 1999 (S. 178-185)

Bessing, Joachim: Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre, Berlin, Ullstein, 1999

Blümner, Heike: Pop oder Was aus einem verlockenden Versprechen wurde. In: Bonz, Jochen (Hg.): Sound Signatures. Pop-Splitter, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001 (S. 55-60)

Bonz, Jochen (Hg.): Sound Signatures. Pop-Splitter, Frankfurt am Main, Suhrkamp,

Bonz, Jochen: Vorwort. Ebenda (S. 9-16) Bonz, Jochen (Hg.): Popkulturtheorie, Mainz, Ventil-Verlag, 2002 Bonz, Jochen: Vorwort. Ebenda (S. 7-11) Breger, Claudia: Postmoderne Inszenierungen von Gender in der Literatur: Meinecke,

Schmidt, Roes. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung, Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 11, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000 (S. 97-125)

Brinkmann, Rolf Dieter und Rygulla, Ralf-Rainer: Acid. Neue amerikanische Szene, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983 Bruckmaier, Karl: Soundcheck: die 100 wichtigsten Platten der Popgeschichte, München, C.H. Beck, 1999

Burtscher-Bechter, Beate: Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien. In: Sexl, Martin (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie, Wien, Facultas Verlag, 2004 (S. 257-288)

Büsser, Martin (Hg.): testcard, Beiträge zur Popgeschichte. Ausgabe #7: Pop und Literatur, Mainz, Ventil-Verlag, 1999

Büsser, Martin: Der von Zuweisungen befreite Mensch – Der Autor Hubert Fichte. Ebenda (S. 186-199)

Büsser, Martin: Antipop, Mainz, Ventil, 2002

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991

Chlada, Marvin und Kleiner, Marcus S.: Radio Derrida, Pop-Analysen II, Aschaffenburg, Alibri Verlag, 2003

Dath, Dietmar: Heute keine Konferenz. Texte für die Zeitung, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007

Dax, Max: Auf der Suche nach einer eigenen Kunstsprache – Teil 4. In: Spex, Magazin für Popkultur #312, Januar/Februar 2008 (S. 108-113)

Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Wien, Edition Revolutionsbräuhof, 1999

Diederichsen, Diedrich: Sexbeat, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1985, 2002

Diederichsen, Diedrich: Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-93. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993

Diederichsen, Diedrich: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: Hartges, Marcel (Hg.): Pop, Technik, Poesie: die nächste Generation. Rowohlt's Literaturmagazin Nummer 37, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996a (S. 36-44)

Diederichsen, Diedrich: Politische Korrekturen, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1996b

Diederichsen, Diedrich: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1999 (ein Kapitel ist auch online zugänglich: <http://www.nightsounds.de/pop.htm>, 15.11.2007)

Diederichsen, Diedrich: Musikzimmer. Avantgarde und Alltag, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2005

Deleuze, Gilles und Guattari, Felix: Rhizom. Aus dem Französischen von Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyen, Alexander Krämer, Michael Nowak und Kade Schacht, Berlin, Merve, 1977

Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985² (S. 422-442)

Eismann, Sonja (Hg.): Hot Topic. Popfeminismus heute, Mainz, Ventil, 2007

Engell, Lorenz: TV-Pop. In: Grasskamp, Walter, Krützen, Michaela und Schmitt, Stephan: Was ist Pop? Zehn Versuche, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2004 (S. 189-210)

Ernst, Thomas: Popliteratur, Hamburg, Rotbuch-Verlag, 2001

Eshun, Kodwo: Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction. Deutsch von Dietmar Dath, Berlin, ID Verlag, 1999

Fasching, Christiane: Greatest Hits. Das Phänomen Popliteratur am Beispiel von Benjamin von Stuckrad-Barre, Innsbruck, unveröff. Diplomarbeit, 2003

Fiebig, Gerald: Jäger und Sammler – Literatur und DJ-Culture. In: Büsser, Martin (Hg.): testcard, Beiträge zur Popgeschichte. Ausgabe #7: Pop und Literatur, Mainz, Ventil-Verlag, 1999 (S. 232-239)

Fiedler, Leslie A.: Cross the border – close the gap, New York, Stein & Day, 1972

Fiske, John: Reading The Popular, Boston (u.a.), Unwin Hyman, 1989a

Fiske, John: Understanding Popular Culture, Boston (u.a.), Unwin Hyman, 1989b

Frank, Dirk: Die Nachfahren der „Gegengegenkultur“. Die Geburt der „Tristesse Royale“ aus dem Geiste der achtziger Jahre. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Pop-Literatur. TEXT + KRITIK Sonderband, München, edition text + kritik, 2003 (S. 218-233)

Gfrereis, Heike (Hg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft, Stuttgart (u.a.), Metzler, 1999

Glaser, Peter (Hg.): Rawums. Texte zum Thema, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1984, 2003

Gleba, Kerstin und Schumacher, Eckhard: Pop seit 1964, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2007

Goer, Charis: Cross the Boarder – Face the Gap. Ästhetik der Grenzerfahrung bei Thomas Meinecke und Andreas Neumeister. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Pop-Literatur. TEXT + KRITIK Sonderband, München, edition text + kritik, 2003 (S.172-182)

Goetz, Rainald: Irre, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983

Goetz, Rainald: Rave, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998

Goetz, Rainald: Hirn. Schrift, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003

Goldsmith, Kenneth (Hg.): I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews, New York, Carroll & Graf Publishers, 2004

Göttlich, Udo und Winter, Rainer (Hg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies, Köln, Halem, 2000

Göttlich, Udo und Winter, Rainer: Die Politik des Vergnügens. Aspekte der Populärkulturanalyse in den Cultural Studies. Ebenda (S. 7-19)

Grasskamp, Walter; Krützen, Michaela und Schmitt, Stephan: Was ist Pop? Zehn Versuche. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2004

Gurk, Christoph: Wem gehört die Popmusik? Die Kulturindustriehese unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie. In: Holtert, Tom, Terkessidis, Mark (Hg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft.*, Berlin, Edition ID-Archiv, 1996 (S. 20-40)

Hecken, Thomas: Populäre Kultur. Mit einem Anhang „Girl und Popkultur“, Schriften zur Popkultur, Bd. 1, Bochum, Posth-Verlag, 2006

Hinz, Ralf: Cultural studies und Pop. Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1998

Hinz, Ralf: Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen im avancierten Musikjournalismus. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Pop-Literatur. TEXT + KRITIK Sonderband*, München, edition text + kritik, 2003 (S. 297-310)

Holtert, Tom und Terkessidis, Mark (Hg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, Edition ID-Archiv, 1996

Jacke, Christoph: *Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe*, Bielefeld, transcript-Verlag, 2004

Karnik, Olaf: Polit-Pop und Sound-Politik in der Popgesellschaft. In: Neumann-Braun, Klaus, Schmidt, Axel und Mai, Manfred: *Popvisionen. Links in die Zukunft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003 (S. 103-120)

Keen, Andrew: *The Cult of the Amateur. How Today's Internet Is Killing Our Culture*,

New York, Currency Doubleday, 2007 Klein, Gabriele: Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie, Hamburg, Rogner & Bernhard, 1999

Köhle, Markus: Neu, jung, deutsch – POP?: von der „Vermeintlichen Krise“ zu „Goldenen Zeiten“ für neue, deutsche Literatur; die Popliteraten: Präsentation und Rezeption einer neuen Schriftstellergeneration in Printmedien. Innsbruck, unveröff. Diplomarbeit, 2001

Kracht, Christian: Faserland, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1995

Kracht, Christian: 1979, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2001

Kraft, Thomas: Wahlverwandtschaften. Thomas Bernhard und die Popliteratur. In: Volltext, Zeitung für Literatur, Nr.4, August/September 2006 (S. 5-6)

Lottmann, Joachim: Mai, Juni, Juli, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1987

Maida, Marcus: Diese Pille. In: Büsser, Martin (Hg.): testcard, Beiträge zur Popgeschichte. Ausgabe #7: Pop und Literatur, Mainz, Ventil-Verlag, 1999 (S. 200-214)

Marx, Karl: Werke, Band 23: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Berlin, 1979

Meinecke, Thomas: Tomboy, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, 2000

Meinecke, Thomas: U-Boot-Ausschnitt. In: Bonz, Jochen (Hg.): Sound Signatures, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001 (S. 141-155)

Meinecke, Thomas: Lob der Kybernetik. Songtexte 1980-2007, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007

Müller, Wolfgang (Hg.): Geniale Dilletanten, Berlin, Merve, 1982

Neumann-Braun, Klaus; Schmidt, Axel und Mai, Manfred (Hg.): Popvisionen. Links in die Zukunft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003

Neumeister, Andreas: Gut, laut, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998

Neumeister, Andreas: Pop als Wille und Vorstellung. In: Bonz, Jochen (Hg.): Sound Signatures, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001 (S. 19-26)

Nieswandt, Hans: plus minus acht. DJ Tage DJ Nächte, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2002

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1998
Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart, Weimar, Metzler, 2004

Obwegeser, Marisa: Deejaying im deutschen Poproman. Mix, Remix und Sampling: Die Umsetzung musikalischer Techniken in literarischen Texten, Innsbruck, unveröff. Diplomarbeit, 2002

Patoner, Elena: Einmal gepoppt, niemals gestoppt. Ein Blick auf die Popliteratur der 90er Jahre, Innsbruck, unveröff. Diplomarbeit, 2003

Poschardt, Ulf: DJ-Culture: Diskjockeys und Popkultur, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1997

Riesman, David: The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character, New Haven, Yale University Press, 1969

Sander, Klaus und Werner, Jan St.: Vorgemischte Welt. Wie handeln in der Popmoderne?, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005

Schäfer, Jörgen: „Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit“. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Pop-Literatur. TEXT + KRITIK Sonderband, München, edition text + kritik, 2003 (S. 7-25)

Schumacher, Eckhard: From the garbage into the book: Medien, Abfall, Literatur. In: Bonz, Jochen (Hg.): Sound Signatures, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001 (S. 190-213)

Schumacher, Eckhard: „In Case of Misunderstanding, read on!“ Pop, Literatur, Übersetzung. In: Bonz, Jochen (Hg.): Popkulturtheorie, Mainz, Ventil Verlag, 2002 (S. 25-44)

Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003

Schütte, Uwe: Basis-Diskotheek Rock und Pop, Stuttgart, Reclam, 2004

Seiler, Sascha: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny, Wien, Turia + Kant, 2008

Stäheli, Urs: Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie. In: Göttlich, Udo und Winter, Rainer (Hg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies, Köln, Halem, 2000 (S. 321-336)

Storey, John: Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization, Malden (u.a.), Blackwell, 2003

Storey, John: Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction, Harlow, Pearson Education Limited, 2001

Strinati, Dominic: An Introduction to Theories of Popular Culture, London, Routledge, 1995

Teipel, Jürgen: Verschwende deine Jugend, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001

Terkessidis, Mark: Leben nach der Geschichte. Wie in der Berliner Republik Pop und Politik die Plätze tauschen. In: Göttlich, Udo und Winter, Rainer (Hg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies, Köln, Halem, 2000 (S. 301-320)

Titzmann, Michael: Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation, München, Wilhelm Fink Verlag, 1993

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

Venker, Thomas: Ignoranz und Inszenierung: Schreiben über Pop, Mainz, Ventil, 2003

von Stuckrad-Barre, Benjamin: Soloalbum, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1998

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, München, Matthes & Seitz Verlag, 1997

Wicke, Peter: Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs. In: Grasskamp, Walter, Krützen, Michaela und Schmitt, Stephan (Hg.): Was ist Pop? Zehn Versuche. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2004 (S. 115-139)

Witzel, Frank, Walter, Klaus und Meinecke, Thomas: Plattenspieler, Hamburg, Edition Nautilus, 2005

www

Behrens, Roger: Zur Kritischen Theorie der Popkultur. Im Interview mit Roger Behrens, <http://www.beatpunk.org/popkritik/roger-behrens-kritische-theorie-derpopkultur> (28.8.2007)

Diederichsen, Diedrich: Alright, Kids?, <http://www.nightsounds.de/alright.htm> (15.11.2007)

Geer, Nadja: Humus oder Löschkalk. Zum journalistischen (Unter-)Grund von literarischer Subversion am Ende der achtziger Jahre, http://nadjageer.de/pdf/Humus_oder_Loeschkalk.pdf (15.11.2007)

Lenz, Daniel und Pütz, Eric: Interview mit Thomas Meinecke. Über Pop, Literaturbetrieb und Feminismus, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=894 (15.11.2007) (auch in Buchform veröffentlicht als: Lenz, Daniel und Pütz, Eric: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern, München, Edition Text und Kritik, 2000)

Lindner, Martin: sind blogs popliteratur..., <http://lotman.twoday.net/stories/388658> (30.11.07)

Markovic, Marko: Weblog „txt“, <http://txt.twoday.net> (30.11.07)

„Meide die Popkultur
Dann geht's dir besser“

Peter Licht