

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Neofilologii
Instytut Filologii Germańskiej

Marek Szałagiewicz

Gewalt in der Popkultur - Popgewalt?

Zum Gewalt- und Körperdiskurs in der Popkultur am Beispiel der
deutschsprachigen Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr. hab. Sławomira Piontka
w Zakładzie Literatury i Kultury Austriackiej

Poznań 2016

1	Einführung	4
2	Methodologischer Ansatz	10
3	Pop-Gewalt an der Nahtstelle von Pop, Gewalt und Postmoderne - die theoretische Grundlage der Textanalyse.....	13
3.1	Verletzung, Dominanz, Transgression – zum Phänomen der Gewalt.....	14
3.1.1	Schwierigkeiten mit der Begriffsbestimmung.....	18
3.1.1.1	Vis/violentia vs. potentia/potestas.....	18
3.1.1.2	Definitionen von Gewalt – Gemeinsamkeiten und Unterschiede	19
3.1.2	Kurze Geschichte der Gewaltforschung.....	24
3.1.2.1	Gewalt als Negativum – Naturzustand, notwendiges Übel, Gegengewalt	27
3.1.2.1.1	Gewalt als ultima ratio der Macht – Gewalt im Zuge des Zivilisationsprozesses (Weber, Elias)	28
3.1.2.1.2	Gewalt im Namen der Gewaltfreiheit – Die Pervertiertheit der Gegengewalt (Shoah-Forschung, Bauman, Arendt)	31
3.1.2.1.3	Exkurs: Gewalt als Gegenpol zur Macht – Hannah Arendts Überlegungen zur Macht und Gewalt	33
3.1.2.1.4	Exkurs: Walter Benjamins Kritik der (Rechts)Gewalt und Suche nach der göttlichen/revolutionären Gewalt.....	39
3.1.2.2	Gewalt als Energiereservoir – Vitalismus, Macht des Willens, inneres Erlebnis	47
3.1.2.2.1	Gewalt als Ausdruck des Willens zur Macht (Nietzsche).....	48
3.1.2.2.2	Revolutionäre Gewalt als Schöpfer besserer Verhältnisse (Sorel, Sartre, Fanon, Marcuse)	53
3.1.2.2.3	Exkurs: Ernst Jüngers Philosophie des Schmerzes	54
3.1.2.3	Gewalt als Möglichkeit - „Cats scratch, dogs bite, men kill“	65
3.1.2.3.1	Gewalt als Todestrieb (Freud).....	66
3.1.2.3.2	Das so gennante Böse – Gewalt als instinktgesteuertes Verhalten (Lorenz, Eibl-Eibesfeld, von Holst).....	68

3.1.2.3.3	Gewalt als anthropologische Konstante (Popitz)	71
3.1.2.3.4	Nicht Warum, sondern Wie – die „dichte Beschreibung“ der Gewaltinnovateure (Popitz, Sofsky, von Trotha, Reemtsma)	74
3.1.2.3.5	Exkurs: Jan-Philipp Reemtsmas Phänomenologie der Gewalt	78
3.1.3	Gewalt als ästhetisches Faszinosum – kulturelle Darstellungen von Gewalt	85
3.2	Von „populus“ zum Knall – viele Gesichter des Pop	92
3.2.1	Zwischen populärer und Popkultur – zum terminologischen Chaos rund um das Populäre	92
3.2.2	Pop – definatorische Versuche	94
3.2.3	Von Werther bis zu Rambo – Geschichte des Pop	103
3.2.3.1	Von „populär“ zu „pop“ - Entwicklungsgeschichte eines Begriffes	103
3.2.3.2	Pop muss nicht populär sein – die Avantgarde als Ursprung des Pop	106
3.2.3.3	Dadaismus	107
3.2.3.4	Beat Generation	108
3.2.3.5	Popmusik - Grundlage der Popkultur	109
3.2.3.6	Popmusik, soziologisch - Pop als Lebensstrategie und –stil	115
3.2.3.7	Pop als Widerstand durch Rituale – zwischen Affirmation und Dekontextualisierung	121
3.2.3.8	Pop im Kontext der Postmoderne	123
3.2.3.9	Exkurs: Leslie Fiedler	125
3.2.3.10	Popliteratur in Deutschland – die „klassische“ Periode der 60er und die Pop-Theorie der 80er Jahre	139
3.2.3.11	Pop im Angesicht der Belle Époque der 90er Jahre – die Neue Deutsche Popliteratur	152
3.2.4	Mit einem Jaguar in den Swimming Pool fahren – Versuch, das Wesen der Popliteratur zu erfassen	168
4	Melancholie und Maschinengewehr – Gewalt und Pop, Gewalt des Pop, Gewalt im Pop	179
5	Auf der Suche nach der Pop-Gewalt - Textanalyse gewählter pop-moderner Romane .	200

5.1	Transzendenz der Gewalt - die Übergangsriten der Wende in Thomas Hettches Nox	200
5.2	Sehnsucht nach dem Leviathan - Christian Krachts Faserland	224
5.3	Bewusstseinstrom eines <i>angry young man</i> - Benjamin von Stuckrad-Barres Soloalbum.....	246
5.4	Durch die Brille von Gewalt - Jörg-Uwe Albig's Velo.....	265
6	Pop-Gewalt? - Versuch der Begriffsbestimmung.....	302
7	Literaturverzeichnis	306
8	Zusammenfassung in polnischer Sprache.....	326

1 Einführung

Antwort Bertons: [...] Dieser Anblick hat scheußlich auf mich gewirkt. Ich glaubte nicht mehr an eine Fata Morgana. Ich sah es zu genau. Es hob und senkte sich je nach der Bewegung der Welle, aber unabhängig davon bewegte es sich, das war ekelhaft!

Frage: Warum? Was hat es so Besonderes getan?

Antwort Bertons: Es hat ausgesehen, also wie halt in irgendeinem Museum, wie eine Puppe, aber wie eine lebendige Puppe. Es hat den Mund auf und zu gemacht und allerlei Bewegungen ausgeführt, eklige. Ja, denn das waren nicht seine eigenen Bewegungen.

[...]

Frage: Bemühe dich, näher zu erklären, was das heißt.

Antwort Bertons: Ich weiß nicht, ob mir das gelingen wird. Ich hatte diesen Eindruck. Das war intuitiv. Ich habe darüber nicht nachgedacht. Diese Bewegungen waren unnatürlich.[...] [D]iese Bewegungen haben keinen Sinn ergeben. Sonst bedeutet doch jede Bewegung etwas, dient zu etwas...

Frage: Findest du? Die Bewegungen eines Säuglings müssen nichts zu bedeuten haben.

Antwort Bertons: Ich weiß. Aber die Bewegungen eines Säuglings sind ungeordnet, nicht gezielt. Verallgemeinert. Aber diese waren, ah, ich weiß schon! Methodisch waren sie. Sie spielten sich der Reihe nach in Gruppen und Serien ab. So, als wollte jemand untersuchen, was dieses Kind mit den Händen zu tun imstande ist, und was mit dem Oberkörper, und was mit dem Mund, beim Gesicht war das am ärgsten, ich nehme an, deshalb, weil das Gesicht am meisten ausdrückt, dieses da war aber wie das Gesicht... nein, ich weiß das nicht zu benennen. Es war lebendig, ja, und trotzdem war es nicht menschlich. Das heißt, die Züge schon. Und ob. Auch die Augen, auch die Haut, alles, aber der Ausdruck, das Mienenspiel nicht. (Lem, 2006: 114-115)

Drei Männer fahren mit dem Auto. Der Fahrer und Beifahrer sind Gangster. Der dritte, im Fond sitzende Mann ist ebenso Gangster, doch deutlich niedrigerer Rang, und zugleich Gefangener der beiden. Die im Auto vorne Sitzenden diskutieren über eine mögliche göttliche Intervention bei ihrer vorigen Aktion. Als sie über die Deutung der Vorfälle heftig zu streiten beginnen, wendet sich der Beifahrer dem Gefangenen mit Pistole in der Hand zu und fragt ihn

nach seiner Meinung. Plötzlich fährt das Auto über eine Unebenheit der Straße. Es löst sich ein Schuss. Aus dem Kopf des Gefangenen bleibt nur eine klebrige Masse aus Blut und Gehirn, die Gangster machen sich mit voller Gleichgültigkeit nur Sorgen um den Zustand des Autos und ihrer Anzüge. Sie denken darüber nach, wie sie die Kleider wieder sauber machen.

Das überspitzte Eindringen von Gewalt in eine Situation, die kaum einen Gewaltausbruch erwarten lässt, charakterisiert nicht nur die hier angeführte Szene aus Quentin Tarantinos Kultfilm *Pulp Fiction* (1994). In einer bis zum Äußersten zugespitzten Manier bringt der amerikanische Regisseur die eigenartige Ästhetik des Pop und dessen Umgangs mit Gewalt auf den Punkt. Einer pauschalen Beurteilung zufolge gehören Gewaltbilder zum Grundrepertoire von Erzeugnissen der Popkultur. Die Szene des zufälligen Mordes wegen Straßenloch kann dem entsprechen, was intuitiv (bzw. aufgrund der Erfahrung im Konsum popkultureller Erzeugnisse) als Pop-Gewalt bezeichnet werden kann. Obwohl eine intuitive Feststellung, etwas sei Pop-Gewalt, der Forderung einer post-modernen Kritik à la Fiedler entsprechen würde, also einer Kritik, die sich nicht mehr an modernen, dem aufklärerischen Rationalismus verhaftet bleibenden Kriterien richtet, würde sie natürlich das Phänomen keineswegs aufhellen. Sie würde auch keiner wissenschaftlichen Arbeit Genüge tun.

Der Begriff des Pop ist von seinem Ursprung her mit Gewalt verbunden, denn etymologisch ist diese Bezeichnung auf das englische Wort "to pop" zurückzuführen, was nicht mehr als einen unerwarteten, plötzlichen und auch mit gewisser Gewaltsamkeit verbundenen Knall bedeutet. Die meisten theoretischen Annäherungen an das Phänomen von Pop- bzw. Populärkultur gehen jedoch an Gewalt als Paradigma des Pop vorbei und beschränken sich zu der Annahme, Gewaltdarstellung gehöre zum Poprepertoire, weil Pop an die niedrigsten Instinkte der Öffentlichkeit appelliert. Da die Populärmedien fiktionale Gewalt in lustvoll und leicht rezipierbarer Form transportieren würden (Steenblock 2004: 125-126), rückt der Kern des Interesse bezüglich Popgewalt an die potentiellen Auswirkungen der Gewaltdarstellung auf den Rezipienten (Kunczik 1998) und/oder auf Funktionen von popkulturellen Gewaltdarstellungen im gesellschaftlichen Kontext, z.B. als eine Repräsentation sozialer Ungleichheiten und Dominanz (Fiske 1989: 106-109). Obwohl die Anwesenheit des Phänomens von Gewalt in der weit verstandenen Popkultur diagnostiziert und anerkannt wird, scheint es an Ansätzen zu fehlen, die vor allem darauf zielen würden, der Rolle von Gewalt im ästhetischen System des Pop hermeneutisch nachzuspüren. Gewalt im Pop wird im Hinblick auf andere Kontexte interpretiert, die außerhalb des Pop selbst liegen. Das liegt wohl vor allem an der Besonderheit des Gewaltphänomens. Gewalt wird oft als Ausdruck eines

äußeren Phänomens angesehen, sei es als Auswirkung sozialer Spannungen, sei es als Einfluss eines metaphysischen Bösen usw.

Was literarische Erzeugnisse der Populär- bzw. Popkultur anbetrifft, wird Gewalt am meisten als Teil der Pop-Ästhetik einfach hingenommen und in einem weiteren Interpretationsrahmen und nicht als ein selbständiges Phänomen berücksichtigt. Zum einen werden also Gewaltdarstellungen als Teil eines größeren Themenkomplexes um Subversion betrachtet. In Arbeiten wie Johannes Ullmaier *Von Acid nach Adlon und zurück* (2001) oder in den poptheoretischen Schriften von Diedrich Diederichsen (1985, 1996, 1999) wird Popliteratur vor allem als eine alternative, wenn nicht avantgardistische Bewegung, die sich auf dem Subversiven und Revolutionären gründet, angesehen und als solche entsteht sie und mündet zugleich in Veränderungen, die gewaltsam verlaufen. Somit könnten auch Gewaltdarstellungen zum Repertoire der ästhetischen Mittel gehören und sie sind in diesem Kontext nicht weiter erklärungsbedürftig. Interessanterweise üben sowohl Ullmaier als auch Diederichsen Kritik an der neuen Popliteratur der 90er Jahre, indem sie ihre marktkonforme Haltung, der das für Pop charakteristische Potential an Aggression fehle (Ullmaier 2001: 10-46; Diederichsen 1999: 272-286), missbilligen. Daraus folgt, dass in einem Text ein gewisses Gewaltpotential zum Ausdruck kommen muss, damit er überhaupt als Pop eingestuft werden kann. Darauf, wie das Potential funktionieren und wie es ästhetisch gestaltet werden sollte, wird jedoch nicht eingegangen. Zum anderen wird Popliteratur im Interpretationsrahmen der Adoleszenzliteratur behandelt, in dem sich die Gewaltdarstellungen in den Bereich adoleszenter Allmachtsphantasien (Baacke 1998a; Gansel 2003, 2004; Rutschky 2003) bzw. Distinktionsmittel (Holert/Terkessidis 1996; Holert 1999) einschreiben. Eine andere Herangehensweise an Popliteratur weisen Arbeiten auf, in denen Popliteratur vor allem als eine schöpferische Aufnahme und Wiederverwendung des medialen Alltags betrachtet wird. Hier ist vor allem die hervorragende Studie von Moritz Baßler *Der Deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (2005) zu nennen, in der Popliteratur als ein eigenartiges Genre, dessen Hauptparadigma auf Archivierung von Alltagsphänomenen beruht, aufgefasst wird. Ähnlich verfahren in ihren Arbeiten Seiler (2007) und Schäfer (1998). Pop-Gewaltdarstellungen werden bei dieser Herangehensweise Objekt des Interesses nur insofern, als sie Teil des literarisch verarbeiteten Alltags bzw. dessen medialen Übertragung sind.

Pop-Gewalt, d.h. die pop-ästhetische Darstellung von Gewalt, rückt also selten ins Zentrum der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Frank Degler und Ute Paulokat widmen den Darstellungen von Drastischem ein Kapitel („Krankheit, Tod und die letzten Dinge“) ihres

kurzen Querschnittes durch die Popliteratur (Degler/Paulokat 2008: 97-105). Dies hat jedoch weniger die Bestimmung einer Pop-Ästhetik der Gewalt zum Ziel, als die Lieferung eines Nachweises dafür, dass sich Popliteratur aller Klischees zum Trotz auch mit existenziellen Fragen befasst. Mit massenmedialer Ästhetisierung von Krieg und Gewalt befassen sich Tom Holert und Mark Terkessidis in ihrer Arbeit *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert* (2004). Das Buch umfasst eine Vielzahl von populär- und popkulturellen Phänomenen, von denen Literatur nur am Rande erwähnt wird. Obwohl die Arbeit einen guten Einblick in die Art und Weise, wie Gewaltdarstellungen in Populär- und Popkultur funktionieren, gewährt, liegt das Schwergewicht auf dem soziologischen Kontext – Quellen und Wirkungen der massenkulturellen Gewalt-Ästhetisierung, weniger berücksichtigt wird hingegen die Rolle, welche der Gewalt innerhalb der populär- und popkulturellen Texte zukommt.

Die Gewalt-Ästhetik im Pop ist also an sich ein wenig erforschtes Phänomen. Darauf, dass sie aber eine besondere Rolle im ästhetischen System des Pop spielt, deutet beispielsweise die neueste, deutschsprachige Popliteratur. Die in den 90er Jahren debütierenden Schriftsteller, die sich als Pop-Literaten verstehen, pflegen mit den Ornamenten des Drastischen und Gewaltsamen zu spielen, nicht nur auf der Ebene der eigenen Texte, sondern auch durch die (Selbst)Inszenierungen des eigenen medialen Images. Obwohl ihren Texten oft jegliche Spur der Subversion abgesprochen wird, versuchen sich die Pop-Schriftsteller als nicht gewaltfreie Menschen zu stilisieren. So wird die Strategie des zum Elitären tendierenden, also einen ausschließenden Charakter aufweisenden Markenfetischismus in Benjamin von Stuckrad-Barres Debütroman zum Geschmacksterrorismus (Anonym 1998). Alexander von Schönburg diagnostiziert in dem inszenierten Gesprächsprotokoll *Tristesse Royal* den angeblich dekadenten Zeitgeist der sich in einer Endphase befindenden Kultur Europas und prophezeit Endzeitszenarien. Tim Staffel, Autor von mehreren popliterarischen Texten, stellt sich auf seinem Internetblog *Staffels Welt. Alltägliche Terrorwarnung* als Kitschterrorist¹ vor. John von Düffel, deren Werke der popliterarischen Ästhetik verpflichtet bleiben, stellt in einem Interview anlässlich der Aufführung seines Stücks über die RAF fest, die Zeit der RAF sei der letzte große Abenteuerspielplatz der deutschen Geschichte (Probst 2008). Christian Kracht, einer der erfolgreichsten Autoren der jüngsten Phase deutschsprachiger Popliteratur, posiert für ein Foto, das sich auf dem Umschlag des von ihm herausgegebenen Band *Mesopotamia*

1 <http://timstaffel.blogspot.com/2011/02/halb-moslem-halb-alkoholiker.html> Zugang am 15.04.2016.

(Kracht 1999a) befindet, mit einem Maschinengewehr und toderner Miene. Weitere Beispiele vom ironischen Spiel der Pop-Literaten mit Ornamenten der Gewalt lassen sich beinahe endlos aufzählen. Auch die von den meisten Popschriftstellern bevorzugte Strategie der Selbststilisierung als pop-moderne Dandys beruht in ihrem Grunde auf Gewalt, diesmal symbolischer Art, denn das Dandytum sei nach dem Autor der wohl bekanntesten Abhandlung darüber "Diktatur in Sachen Putz und äußere Eleganz" (d'Aurevilly 2006: 27). Wie aber die eigentliche Provokation der Pop-Literaten nicht in der Annahme der unzeitgemäßen Haltung², sondern in dem provokativen, höchst ironischen und spielerischen Umgang mit ihr besteht, so sind die Anspielungen an Gewalt ebenso nicht ernstzunehmen. Zugleich ist das Spiel mit Gewalt-Ornamenten weder Aufgreifen des subversiven Gestus der politisch und gesellschaftlich engagierten Literatur der 60er und 70er, noch bloßer Marketingtrick, der nur die Aufmerksamkeit des Publikums erwecken und so die Auflagenhöhe steigern soll.

Die Inszenierung des Drastischen, die nicht nur im Selbstbild des Autors, sondern auch in den Texten ihren Niederschlag findet, ist nur im weiteren Kontext der spezifischen Ästhetik von pop-moderner Literatur zu verstehen. Die Pop-Ästhetik markiert den Schnittpunkt zwischen zwei großen Themenkomplexen: dem der Gewalt und ihrer literarischen und künstlerischen Darstellung sowie dem des Pop im Allgemeinen und der Popliteratur im Einzelnen. Das Untersuchungsobjekt der vorliegenden Arbeit ist ebendieser Schnittpunkt, dem am Beispiel von vier Texten der deutschsprachigen Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre nachgespürt wird. Um die Kriterien der Suche sowie die Merkmale des zu untersuchenden Objektes möglichst genau zu bestimmen, wird die Textanalyse durch eine detaillierte Auseinandersetzung mit den zwei riesigen Themenkomplexen – Gewalt und Pop – eingeleitet. Erst wenn es festgesetzt wird, was unter Gewalt zu verstehen ist oder welcher Unterschied zwischen Populär- und Popkultur besteht, kann über Verbindungen zwischen Gewalt und Pop spekuliert werden, die dann durch die Textanalyse konkreter popliterarischer Werke bestätigt bzw. falsifiziert werden.

2 Was so stark, die Ironie unerkant, an der Popliteratur der 90er Jahre kritisiert wurde. Z. B. hat Harald Jähner in seinem Artikel die Schriftsteller des popkulturellen Quintetts als "recht fossile Figuren" bezeichnet. Vgl. Jähner 1999.

Diese Arbeit konnte nicht ohne die freundliche Unterstützung von Menschen und Institutionen verfasst werden. Zu herzlichem Dank bin ich meinem Doktorvater, Herrn Professor Sławomir Piontek, verpflichtet. Ohne dessen Unterstützung und Geduld hätte mir der überwältigende Stoff unvermeidlich in die wissenschaftliche Irre geführt. Glücklicherweise wusste Prof. Piontek alle meinen Ideen in eine fruchtbare Richtung zu lenken und leistete durch seine exzellente fachliche Betreuung und vielschichtige Unterstützung einen unübersehbaren Beitrag zur Entstehung dieser Dissertation.

Für die seelische Unterstützung, sowie für zahlreiche Verweise auf die für mich nicht immer verständliche Welt der Soziologie bedanke ich mich bei Maria Muchin, meiner besseren Hälfte.

Last, but not least bedanke ich mich bei meinen Freunden, Dominika Gortych, ohne deren ebenso freundliche, wie nachdrückliche Mahnungen ich nie die ausreichende Motivation finden würde, um diese Arbeit zum Ende zu bringen, sowie bei Ewa Sass-Biernat und Grzegorz Biernat, bei denen ich für einige Sommertage einen gemütlichen Hort für das Dissertationsschreiben gefunden habe.

2 Methodologischer Ansatz

Die Methodologie der literaturwissenschaftlichen Untersuchung hängt gewissermaßen von der Prägung der zu untersuchenden Texte ab. Natürlich eignet sich jede Methode zur Analyse jedes Textes, die Frage besteht nur darin, ob eine bestimmte Methode zum Zweck der Analyse eines bestimmten Textes die praktischste und den großen Nutzen bringende ist. So könnten beispielsweise konventionelle Kriminalromane hermeneutisch analysiert werden, man könnte aber darüber nachdenken, ob ein strukturalistischer Ansatz nicht eine adäquatere Methode bilden würde.

Die Wahl der literaturwissenschaftlichen Methode, der diese Arbeit folgen soll, geht also dem Thema der Arbeit nicht voran. Das Untersuchungsobjekt – Pop-Gewalt und der Stoff, wo es aufzufinden ist – Pop im weiteren Sinne, Popliteratur im engeren, beschränken die Zahl literaturtheoretischer Methoden, die für das Vorhaben rein hermeneutischer Art – Pop-Gewalt zu verstehen – sinnvoll wären. Um also zur Begründung der Wahl von literaturwissenschaftlicher Methode zu kommen, muss der thematische Rahmen geschildert werden, der dieser Wahl zugrunde liegt.

Der Gedankengang, auf der die Arbeit basiert, bleibt dem Popperschen kritischen Empirismus verpflichtet (Popper 1934). Aus Pauschalurteilen und einzelnen Lektüren bzw. Observationen wird der Schluss, Gewalt ist ein unzertrennlicher Teil der popkulturellen Ästhetik, gezogen. Die These wird dann um bestimmte Prämissen ergänzt, d.h. um die präzise Begriffsdefinierung (Gewalt, Pop) und -unterscheidung (Populärkultur vs. Popkultur). Der Weg zur Bestimmung der Prämissen ist natürlich auch induktiv und erfolgt durch Ko-Lektüre und Ko-Textanalyse von literarischen und nicht-literarischen Texten, die den kulturellen Kontext für die zwei Begriffe bilden, die sich an das Objekt der Untersuchung zusammensetzen, nämlich für Gewalt und Pop (Kapitel 3). Auf dieser Grundlage wird die Hauptthese der Arbeit formuliert – Gewalt gehört zur popkulturellen Ästhetik, und zwar nicht zufällig, weil sie nicht nur als Gewaltdarstellung zu den Mitteln pop-ästhetischer Expression gehört, sondern auch auf einer fundamentalen Ebene als Prinzip des ästhetischen Systems des Pop funktioniert, nämlich als Gewalt am Zeichen. Diese spezifische, pop-eigene Gewaltart, die dann in popliterarischen Gewaltdarstellungen zum Ausdruck kommt, wird hier als Pop-Gewalt bezeichnet. Auf Grund des deduktiven Verfahrens wird der Begriff näher beschrieben (Kapitel 4), um durch die Hauptanalyse von vier Texten der Popliteratur, zwei direkt Gewalt

ansprechenden und zwei von Gewaltdarstellungen scheinbar freien, verifiziert zu werden (Kapitel 5).

Das Vorhaben ist hermeneutisch, jedoch scheint der hermeneutische Ansatz nicht ausreichend zu sein, um in Konfrontation mit einer Literatur, die nicht immer der *ratio* folgt, den Leser bewusst in die Irre führt und oft als Mittel der Selbst-Inszenierung ihres Autors konzipiert ist, zu sinnvollen Resultaten zu kommen. Fiedler hat in seinem Plädoyer für Popliteratur zu Recht darauf hingewiesen, der moderne Begriffsapparat der Kritik sei der postmodernen Popliteratur unangemessen³. Popliteratur appelliert in erster Linie an Emotionen des Lesers, statt an seinen Verstand, wie Fiedler feststellt, ist sie „antirational, offen romantisch und sentimental“ (Fiedler 1994: 15). Das bedeutet aber nicht, dass sie einer rationalen Analyse und Überlegung entgeht. Der rationale Analytiker muss nur auf diese Beschaffenheit des Untersuchungsobjektes Rücksicht nehmen. Hermeneutisch im engeren Sinne zu analysieren, würde heißen dem vom Autor intendierenden Sinn nachzuspüren und ihn auszulegen. Da die Autorenintention auf keinen eigentlichen Sinn, auf einen bewusst verschwommenen und schwer identifizierbaren Sinn oder einen Sinn, der nicht nur außerhalb des Textes liegt, sondern auch außerliterarisch ist (z.B. Selbstinszenierung als Pop-Star, Vermarktung des eigenen Images usw.) zielen kann, muss die hermeneutische Aufgabe, die Funktion der Gewaltdarstellung im ästhetischen System des Pop zu verstehen, auf der Ebene der konkreten Textanalyse noch durch andere Methoden unterstützt werden.

Dazu kommt noch die Herausforderung, die darin besteht, dass die Problematik von Gewalt komplex, wenn nicht überkomplex, und überdefiniert ist. Mit Berücksichtigung zahlreicher theoretischer Deutungsversuche von Gewalt geht die Bedrohung einher, sich in unendliche Spekulationen zu vertiefen, die sich auf außerliterarische Phänomene beziehen und von dem konkreten Ziel der Auffassung von Pop-Gewalt abbringen. Deshalb ist die gewisse Strenge des hermeneutischen Ansatzes, der die Interpretation auf den Nachvollzug der Intentionen reduziert, unentbehrlich. Aus früher erwähnten Gründen scheint es jedoch adäquater zu sein, von einem Nachvollzug der Textintention zu sprechen, statt der Autorenintention, die sich im Fall der Popliteratur auf mehrere nicht-literarische Phänomene, wie Marketingstrategie oder Imagebildung ausdehnt. Letztendlich darf man nicht vergessen, dass sich im bei der Untersuchung von Gewaltästhetisierung in der Popliteratur in erster Linie um rein literarische

3 Fiedler 1994: 15. Genauer werden Fiedlers Postulate im Kapitel 3.2.3.9 besprochen.

Phänomene handelt, die nur begrenzt, wenn überhaupt, auf die außertextuelle Wirklichkeit übersetzbar sind.

Zuerst gilt es, die Eigenart der popliterarischen Ästhetisierung von Gewalt zu beschreiben, ihre Merkmale festzusetzen usw. Dies erfolgt im Zuge einer auf der kombinierten Strategie von *close* und *wide reading* beruhenden Analyse. Die Grundlage der Textanalyse bildet der Text selbst. Das mag ebenso trivial wie auch anachronistisch erscheinen, aber die textgenaue Lektüre sorgt zuerst dafür, dass alle textfremden Vorannahmen, insbesondere bezüglich des Gewaltphänomens, die Textinterpretation nicht in eine bestimmte, theoretische oder ideologische Richtung lenken (vgl. Hallet 2010: 294). Konkrete Werkzeuge für die textimmanente Textanalyse (das *tool-box*, vgl. Sommer 2010: 95) liefert die Narratologie von Gérard Genette (Genette 1998, vgl. dazu auch Martinez/Scheffel 2005). Die in der narratologischen Analyse gewonnenen Bestandteile der pop-ästhetischen Darstellungs- und Erzählstrategien werden dann hermeneutisch im Hinblick auf das Ganze des zu untersuchenden Textes analysiert. Da hier angenommen wird, dass jeder literarische Text den ihn zugrunde liegenden kulturellen Kontext mit einschließt (vgl. Hallet 2010), wird die hermeneutische Analyse durch die Methode des *wide reading* unterstützt. Der kulturelle Kontext bildet keine Opposition zum textuellen Zeichen, sondern ist Bestandteil des Zeichen, deshalb gilt die zusätzliche Lektüre anderer Texte nicht dazu, den analysierten Text zu kontextualisieren, d.h. ihn in eine textexterne, kulturelle Sphäre zu bringen, sondern den dem Text inhärenten, kulturellen Kontext durch Aufspüren kultureller und textueller Bezüge zu präzisieren. Für die Ko-Lektüre der Sekundärtexte gelten die gleichen Regeln der *close reading* und der darauf folgenden hermeneutischen Analyse, wie für die analysierten, literarischen Primärtexte.

Aus diesem Grund wird auch aus den Sekundärtexten ebenso reichlich zitiert, wie aus den Primärtexten. Mehrere, sogar längere Zitate sollen eingegeben werden, um den Interpretationsprozess, der sich jeweils auf den gerade untersuchten Text selbst stützt, in einer Art hermeneutischer Gleichung nachvollziehbar zu machen. Da hier aus dem Standpunkt ausgegangen wird, dass es keine einzige endgültige Interpretation gibt und geben kann, wird bei der Analyse einen größeren Wert auf die rein literarische Aspekte der Gewaltästhetik, d.h. auf ihr Aufbau, Funktionieren im Text usw. gelegt, als auf die Spekulation, wie die verwendete Ästhetisierungstechnik in Bezug auf außertextuelle Phänomene wie Zeitgeschichte oder -gefühl zu interpretieren ist.

3 Pop-Gewalt an der Nahtstelle von Pop, Gewalt und Postmoderne - die theoretische Grundlage der Textanalyse

Der theoretische Hintergrund der vorliegenden Textanalyse umfasst drei große und sich zum Teil überschneidende Themenkomplexe – Gewalt, Populärkultur und Postmoderne. Der eigentliche Gegenstand der Analyse bildet die literarische Bearbeitung und folglich die Ästhetisierung⁴ des außertextuellen Phänomens der zwischenmenschlichen Gewalt. Gewalttaten, die in der fiktionalen Wirklichkeit des Textes begangen werden, dürfen natürlich nicht nach den für die außertextuellen Taten geltenden Maßstäben interpretiert und erklärt werden, sie sind doch Teil der dargestellten Welt und haben nur in ihrem Rahmen Gültigkeit. Da aber die außertextuelle Gewalt immer den Bezugspunkt und die Vergleichsgröße für ihre literarische Darstellung bildet, sei es mimetischer, sei es durchaus antimimetischer Art, sind die theoretischen Annäherungsversuche an Gewalt als die Grundlage aller weiteren Textanalysen zu betrachten. Die umfangreiche Problematik der Gewalt und der sie betreffenden kulturellen Konventionen werden in dem ersten Kapitel besprochen. Die zwei weiteren, der Analyse grundlegenden Themenkomplexe beziehen sich mehr auf die Form der literarischen Darstellung als auf ihren Inhalt. Die zu untersuchende Literatur steht in der Tradition der weit verstandenen Popkultur, deshalb werden die Besonderheiten der als Pop-Literatur bezeichneten Strömung zum Thema des zweiten Kapitels. Da die Pop-Literatur als eine postmoderne Literatur par excellence betrachtet werden kann, könnte die Analyse nicht ohne Berücksichtigung des theoretischen Rahmens der Postmoderne auskommen. Da Postmoderne einen immensen Themenkomplex bildet, der sicherlich den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, muss sich die Besprechung der theoretischen Ansätzen, ähnlich wie im Fall der Gewaltproblematik, nur auf diejenigen Problemen beschränken, die im Kontext der Popliteratur von Belang sind.

4 Die hier als das Aussetzen des bisher in moralischen Kategorien betrachteten Phänomens der Gewalt der ästhetischen Beurteilung verstanden wird, also der Beurteilung in Hinblick auf die Kategorien des Schönen, Erhabenen und Ansprechenden, nicht aber des Guten und des Bösen.

3.1 Verletzung, Dominanz, Transgression – zum Phänomen der Gewalt

Obwohl das Phänomen von Gewalt den Menschen seit vorgeschichtlichen Zeiten zu begleiten scheint, in verschiedenen Lebensbereichen auftaucht und in unzähligen Kulturtexten zum Vorschein kommt, unterscheidet es sich wesentlich von anderen, wichtigen Phänomenen in der Geschichte der Menschheit, wie z.B. Liebe, Tod oder Macht. Im Unterschied zu den genannten großen Themen, mit denen sich die Menschheit seit eh und je befasst hat, bildete Gewalt, zumindest im Abendland, lange Zeit eigentlich kein selbstständiges Thema, weder im Bereich der Kunst, noch der Wissenschaft. Dies bedeutet aber keineswegs, dass Gewalt in verschiedenen Kulturtexten verschwiegen wurde, im Gegenteil – bereits die ältesten Zeugnisse enthalten zahlreiche Darstellungen von Gewalttaten, um nur das Alte Testament mit z. B. dem Mord Kains an Abel und der Vernichtung von Sodom und Gomorrha oder die sich auf Gewalt stützenden Mythen der antiken Griechen, wie die Geschichte des die eigenen Kinder fressenden Kronos, zu nennen. Zum einen kommt Gewalt immer als etwas Fremdes und Außerordentliches vor, das nicht nur keinen festen Ort in der Welt hat und finden kann, sondern auch jede Ordnung in Frage stellt (vgl. Waldenfels 2000: 9). Zum anderen wird sie von Diskursen überdeckt, mit denen sie in Zusammenhang gebracht und als deren Erscheinungsform sie betrachtet wird. So rückt beim erwähnten Fall Kain und Abels die Problematik der Sünde und des Ungehorsams gegenüber dem Willen Gottes in den Vordergrund. So sind die Schilderungen der Kämpfe in *Ilias* auf keinen Fall gewaltfrei, vor der Gewalt selbst bilden jedoch die Diskurse des Rechtes, der Gerechtigkeit oder der Ehre vielmehr wichtigere Themen. Gewalt wird nur zum Ausdruck der genannten Phänomene reduziert. Auf ähnliche Art und Weise problematisiert das Lied von dem tragischen Kampf Hildebrands mit Hadubrand nicht die Gewalttaten, die die beiden aneinander verübt haben, sondern den fatalen Zwiespalt zwischen Familienliebe und Kriegerehre. Die Gewalt geschieht gewissermaßen nebenbei und ergibt sich aus der Zwangsläufigkeit der bevorstehenden Ereignisse. Es lässt sich eine Unzahl von Beispielen für solch eine Darstellung der Gewalt in Literatur und Kunst finden. Paradoxerweise war Gewalt also längst ein wichtiges Motiv, obwohl sie selten als ein selbstständiges Phänomen thematisiert wurde.

Die zweite große Schwierigkeit, die vor allem den künstlerischen und den wissenschaftlichen Umgang mit dem Phänomen der Gewalt geprägt hat, ist die moralische Ambivalenz, die der Betrachtung von Gewalt innewohnt. Einerseits wird die Reflexion über Gewalt mit äußeren, meist ideologischen Faktoren belastet und der moralischen Bewertung untergeordnet. Sie

wird als Erscheinungsform des Bösen verstanden, als etwas Unmenschliches verdammt, wie es z.B. bei der Ermordung Abels durch Kain der Fall war. Seit der Antike wurde im europäischen Kulturraum das Schöne mit dem Guten und Wahren in Zusammenhang gebracht (dazu siehe z. B. Büttner 2006). Das reine Phänomen der Gewalt, d. h. des Angriffs auf den Körper eines Anderen, um ihn zu verletzen und zu zerstören, liegt sicherlich jenseits der genannten Werte. Andererseits wird Gewalt zugleich unter Umständen geduldet, zugelassen oder sanktioniert, wie z.B. die Tötung Hektors durch Achilleus, die nicht als Ermordung, sondern als das sich aus der Logik des Krieges ergebende Resultat eines Zweikampfes dargestellt wird. Unter solchen Umständen konnte die Darstellung einer Gewalttat in Kontext des Schönen doch eingefügt werden.

Mit denselben Schwierigkeiten wurde das Phänomen der Gewalt auf dem Gebiet der Wissenschaft behandelt. Obwohl mehrere philosophische oder theologische Abhandlungen das Thema der Gewalt gewissermaßen zwangsläufig berührten, weil sie eine nicht besonders selten vorkommende Erscheinung ist und einfach zum Erfahrungshorizont des Menschen gehört, wurde Gewalt nicht zum Objekt einer selbständigen, kritischen Betrachtung. Als immanenter Bestandteil der Welt hingenommen tauchte Gewalt bis in die Neuzeit nur am Rande der Überlegungen über andere, existenzielle Angelegenheiten auf (vgl. Musiał 2014: 7-82). Gewalt als ein eigenständiges Phänomen brachte erst die emanzipatorische Wende der Aufklärung zur Sprache, die den für die Überlegung über Gewalt grundlegenden Prozess eingeleitet hat, nämlich die „Denaturalisierung“ der Gewalt (Hirsch 2004: 10). Mit dem Anbruch des auf Vernunft und Zivilisierung eingerichteten Denkens verliere Gewalt ihren Status des selbstverständlichen Bestandteiles einer natürlichen und gottgewollten Ordnung (ebd.). Von diesem Moment an braucht Gewalt als etwas Fremdes, Außerordentliches immer eine Rechtfertigung, wenn sie im Rahmen verschiedener politischer oder sozialer Praktiken auftauchen soll. Alfred Hirsch unterscheidet zwischen zwei Modi der aufklärerischen Gewaltrechtfertigung. Zum einen werde Gewalt in dem aufklärerischen Rechtfertigungsdiskurs als eine Art notwendigen Übels betrachtet. Ihr werde ein gewisser Sinn beigemessen, sie sei nämlich als ein rational kalkuliertes Mittel für die Schaffung einer neuen, vernünftigen und vor allem gewaltfreien Ordnung unentbehrlich. Die somit gerechtfertigte, „sinnvolle“ und „gute“ Gewalt unterscheide sich von der „schlechten“, barbarischen und unordentlichen Gewalt und richte sich gegen sie, werde als eine Gegengewalt verstanden, die die zweite, unkontrollierte, sinnlose, natürliche Gewalt aufhalten solle (Hirsch 2004: 12). Zum anderen werde Gewalt im Gegensatz zu der rationalen und

ordnungsschaffenden Rechtfertigung als eine kathartische Erfahrung verstanden, die Ausdruck der natürlich notwendigen Triebe darstelle und nicht eingedämmt werden solle. Hirsch bezeichnet diese Stellung als den aufklärerischen Antidiskurs. Aufklärerisch sei diese Einstellung, weil sie aus der vor allem als Gefühl und Trieb verstandenen Gewalt Nutzen zu ziehen versucht und sie als Quelle der Vitalität für die Emanzipation des Menschen unter dem Zeichen von Vernunft fruchtbar machen wolle (ebd.: 13). Die beiden Auffassungen von Gewalt weisen eine wichtige Gemeinsamkeit auf, sie ordnen nämlich die Gewalttätigkeit dem vorgeschichtlichen, natürlichen Urzustand der Menschheit zu und stellen die Gewalt, die demnach als Element der Natur klassifiziert wird, der Kultur und Zivilisation gegenüber. Gewalt wird immer als ein Gegensatz von Zivilisation betrachtet, nur dass diese Diskrepanz im aufklärerischen Diskurs einen positiven Wert darstellt. Zivilisation ermöglicht nach dieser Ansicht die Überwindung von primitiven, atavistischen Aggressionstrieben, von der natürlichen Urgewalt. Der Antidiskurs dagegen deutet diesen Widerspruch ablehnend, denn er ruft eine Entfernung von dem Vitalismus der Naturgewalt hervor. Die Starrheit, Unauthentizität und Ohnmacht der zivilisatorischen Strukturen können nur vitale Kräfte eindämmen, weil sie von ihnen eben so different sind. Diese zwei Ansichten sind nicht nur für die Rechtfertigungsversuche ausschlaggebend, sondern sie prägen auch die Erklärungsversuche von Gewalt und bilden zusammen mit der dritten, voraufklärerischen Verständnis der Gewalt, nach dem sie ein unvermeidbares und keine besondere Rechtfertigung erforderndes Element der Wirklichkeit bildet, das Interpretationsfeld, auf dem sich die unterschiedlichen, theoretischen Versuche, Gewalt zu analysieren, erklären und interpretieren, bewegen.

Eine dieser Denkweisen – der aufklärerische Diskurs – tritt in dem berühmtesten Werk eines der Vorläufer der aufklärerischen Wende in Erscheinung. Es handelt sich hier um Thomas Hobbes und sein unter dem Titel *Leviathan* veröffentlichtes politisches Traktat, das auch als die erste Abhandlung über Gewalt als ein selbstständiges Phänomen gelten kann. Jeder Mensch wisse (oder zumindest nehme an), dass er in Bezug auf seine körperlichen und geistigen Fähigkeiten anderen Menschen ungefähr gleich sei. Aus dieser Gleichheit der Fähigkeiten entstehe, so Hobbes, eine Gleichheit der Hoffnungen darauf, die eigenen Ziele zu erreichen. Aus dieser Gleichheit der Verlangen könne nur ein ständiger Kampf resultieren, der nur dann enden würde, wenn ein Mensch sich alle anderen unterwerfen würde, bis es keine andere Macht gäbe, die ihn gefährden könnte. Da aber alle Menschen mit ähnlichen Fähigkeiten ausgestattet seien, seien auch alle Menschen dazu imstande, die Macht für sich zu

beanspruchen und den ganzen Kampf auf neue einzuleiten (Hobbes 1651: 61). Hätten die Menschen also keine Instanz, die sie in Schrecken halten würde, sei es mit der direkten Gewaltanwendung, sei es nur mit der Gewaltandrohung, würde eine totale Anarchie herrschen, in der jeder gegen jeden um das eigene Interesse kämpfen würde. Hobbes formuliert das folgendermaßen:

Hereby it is manifest that during the time men live without a common power to keep them all in awe, they are in that condition which is called war; and such a war as is of every man against every man. (Hobbes 1651: 62)

Abgesehen davon, dass Gewalt hier nicht mehr als ein Randphänomen betrachtet wird, sondern zum selbstständigen Objekt der Untersuchung und Überlegung wird, drückt die Hobbessche Passage eine weitere Widersprüchlichkeit der Gewalt aus, die zu der definitorischen Unbestimmtheit des Phänomens beiträgt und die besonders deutlich im Deutschen zum Vorschein kommt. Die übergeordnete Instanz, die laut Hobbes den Menschen vor sich selbst schützen soll, war nämlich der sich in Person des absoluten Herrschers materialisierende Staat, die „common power“, auf die die Menschen ihre Naturrechte übertragen sollen (vgl. Münkler 2001: 107-122). Das Wort Gewalt kommt hier also in doppelter Bedeutung vor, denn die Formulierung „common power“ kann ins Deutsche sowohl als allgemeine Macht, als auch als allgemeine Gewalt übersetzt werden. Um der Ambiguität des Begriffes nachzugehen, muss man ihn erst definieren, was im Falle des hier zu analysierenden Phänomens eine fast unlösbare Aufgabe darzustellen scheint.

3.1.1 Schwierigkeiten mit der Begriffsbestimmung

Gewalt war nicht nur lange Zeit kein selbstständiges Objekt des wissenschaftlichen Interesses, dem Phänomen fehlt auch eine eindeutige Definition. Sei es wegen der Ambivalenz, mit der sie betrachtet wird, sei es wegen ihrer Beschaffenheit als etwas Udenkbares (vgl. Arendt 1970: 10), Unlösbares und Außerordentliches, das mit keiner Ordnung in Einklang zu bringen ist, scheint sie schwer definierbar zu sein, obwohl es eine Unzahl von Versuchen gibt, ihr Wesen theoretisch zu determinieren. Der polnisch-britische Soziologe Zygmunt Bauman stellt fest, Gewalt sei zugleich unter- und überdefiniert (Bauman 1997: 226). Zu allen diesen Schwierigkeiten kommt noch die auf den ersten Blick nur rein sprachliche Zweideutigkeit des deutschen Wortes Gewalt, das sowohl für die Macht, das Recht und die Mittel, über jemanden, etwas zu bestimmen, zu herrschen, steht, was z.B. in dem Wort Staatsgewalt zum Ausdruck kommt, als auch für die verletzende Gewalttätigkeit.

3.1.1.1 *Vis/violentia vs. potentia/potestas*

Die Mehrdeutigkeit des Begriffes sei zunächst auf die Etymologie des deutschen Wortes Gewalt und auf die fehlende Übereinstimmung zwischen den germanischen und römischen Rechtsverhältnissen und die damit verbundenen, unterschiedlichen terminologischen Traditionen zurückzuführen (Imbusch 2002: 28). Der Gewaltbegriff umfasste historisch mehrere politische und soziale Bedeutungen, für die zugleich verschiedene, lateinische Termini standen. Daher gibt es im Deutschen keine scharfe Trennung zwischen direkter, persönlicher, auf körperlichen Angriffen und aggressivem Verhalten basierender Gewalt und institutioneller, behördlicher Gewalt, die im Lateinischen entsprechend als *vis/violentia* (Gewalttätigkeit) und *potentia/potestas* (Verfügungsgewalt) bezeichnet werden. In anderen europäischen Sprachen werden dagegen unterschiedliche Wörter gebraucht, wodurch die Trennung zwischen den beiden Begriffen klar sichtbar wird, wie z.B. im Englischen *violence* und *power*, oder im Französischen *violence* und *pouvoir*. Diese Verschiedenheit der Sprachen habe ihren Ursprung vor allem in der unterschiedlichen Übersetzungstradition von römischen Rechtstermini (Hirsch 2004: 24). Obwohl das deutsche Wort Gewalt auf die indogermanische Wurzel *val* (lat. *valere*) zurückzugehen scheine und ursprünglich „Verfügmacht haben“ bedeute, sei es kein striktes Rechtsterminus gewesen, sondern es habe die Eigenschaft eines Freien bezeichnet (Hirsch 2004: 24 und Imbusch 2002: 32). Wegen mangelnden Entsprechungen sei *Gewalt* wechselweise als *vis* (Kraft, Macht, aber auch Zwang und

Gewalttätigkeit), *violentia* (Gewaltsamkeit, Ungestüm), *potestas* (Verfügungsgewalt, Amtsgewalt), *potentia* (Macht, Vermögen, Kraft) und andere lateinische Rechtstermini übersetzt worden, was zu der Aufteilung des Bedeutungsfeldes des deutschen Wortes beigetragen habe (Hirsch: ebd.).

Die angeführte Etymologie und die darauf zurückgehende Ambiguität des Wortes Gewalt veranlassen einige, sich mit dem Thema befassende Forscher zu der Überlegung, Gewalt gehöre im Grunde genommen zum Repertoire der vorhandenen Mitteln zur Machtausübung, und zwar sei sie eins der äußersten und drastischsten, doch keineswegs außergewöhnlichen Mittel. Zu dieser Gruppe könnten Autoren zugerechnet werden wie Georg Friedrich Wilhelm Hegel⁵ oder Max Weber. Andererseits aber, denselben Gedankengang folgend, könnte Macht als eine sublime und abstrakte Form der Gewalttätigkeit betrachtet werden (Hirsch 2004: 26). Diese Ansicht kommt in den Werken von z. B. Pierre Bourdieu oder Johann Galtung zum Ausdruck. Interessanterweise bringt eine der ersten Studien, die das Thema der Gewalt explizit ansprechen, nämlich das früher erwähnte Werk von Thomas Hobbes, die Problematik von Gewalt als Verfügungsmacht und Gewalt als körperliche Brutalität zusammen, obwohl der Text nicht von einem deutschsprachigen Autor verfasst wurde. Es sollte also in diesem Fall keine rein sprachlich fundierte Ambiguität des Wortes Gewalt im Spiel sein. Die Staatsmacht, die sich u.a. durch die Möglichkeit der legalen Gewaltanwendung kennzeichnet, bildet laut Hobbes die einzige Instanz, die Menschen vor der gegenseitigen Verübung von Gewalttaten schützt und dies eben dadurch, dass sie selbst Gewalt, die aber im Unterschied zum Krieg aller gegen alle als legitim angesehen wird, anwenden kann. Da die Gewalttätigkeit lange Zeit nur am Rande der wissenschaftlichen Überlegung zu anderen Themen betrachtet wurde, darunter oft derjenigen über Macht, legt die Vermutung nahe, dass sich die Begriffe der *violentia* und *potestas* teilweise überschneiden. Das bedeutet aber, dass nicht nur Gewalt eine Möglichkeit der Macht bildet, sondern auch, dass der Gewalt ein Moment der Macht innewohnen muss. Um diese Wechselbeziehung näher zu erörtern, müssen zunächst die beiden Begriffe zumindest grob definiert werden.

3.1.1.2 Definitionen von Gewalt – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Der Begriff der Gewalt gelangte als ein selbständiges Phänomen in die wissenschaftlichen Wörterbücher relativ spät, um nur die Abwesenheit des Begriffes in dem von Otto Brunner,

5 „Die Gewalt ist die Erscheinung der Macht oder die Macht als Äußerliches“ Hegel 1986: 235, Band 6.

Werner Conze und Reinhart Koselleck herausgegebenen, großen Lexikon der geschichtlichen Grundbegriffe zu nennen⁶. Es reicht aber aus, Definitionen aus drei beliebigen, soziologischen Wörterbüchern zu vergleichen, um gewisse Tendenzen in den Versuchen, Gewalt möglichst eindeutig zu definieren, festzustellen. So wird Gewalt in dem von Karl-Heinz Hillmann herausgegebenen *Wörterbuch der Soziologie* als die Anwendung von physischem und psychischem Zwang definiert, die entweder als Ausdruck von Aggressivität, oder legitimes oder unrechtmäßiges Mittel der Macht verstanden wird (Hillmann 1994: 293-295). In dem von Gerd Reinhold herausgegebenen *Soziologielexikon* werden zwei Bedeutungen des Wortes berücksichtigt, zum einen meine der allgemeine Begriff von Gewalt, dass ein Individuum durch Androhung oder Gebrauch von physischer Kraftanwendung gegen seinen Willen zu einer Handlung oder zur Duldung solcher gezwungen werde. Die zweite Bedeutung bezieht sich auf die Theorie der strukturellen Gewalt von Johan Galtung, nach der Gewalt als der Unterschied zwischen potentieller, persönlicher Verwirklichung von Lebenschancen und realen Möglichkeiten dieser Verwirklichung zu begreifen ist (Reinhold 1991: 211-212). Günter Büschges beschreibt in seiner in dem von Günter Endruweit und Gisela Trommsdorff herausgegebenen *Wörterbuch der Soziologie* enthaltenen Definition Gewalt als eine physische oder psychische Verletzung oder deren Androhung. Unterschiedliche Aspekte des Phänomens könnten differenziert werden, dabei bleibe das Phänomen an sich jedoch ubiquitär, weil der Besitz und die Anwendung der Gewalt die von der sozialen Ungleichheit abzuleitenden Herrschafts- und Machtverhältnisse kennzeichne (Endruweit/Trommsdorff 2002: 200-201). Wie unterschiedlich die genannten Definitionen sein mögen, führen alle Gewaltarten auf Zwang oder Verletzung zurück, die auf verschiedene Weise verwirklicht werden können, entweder durch rohe Kraftanwendung, oder durch raffinierte, verbale Andeutungen.

Zusammenfassend lässt es sich sagen, dass ein Gewaltakt mindestens zwei Akteure benötigt, den Täter und das Opfer. Ein Spezialfall wäre hier eine autoaggressive Gewalttat, in der dieselbe Person Gewalt verübt und sie erleidet. Außerdem wäre hier auch die von Johan Galtung theoretisierte, strukturelle Gewalt auszuschließen, die ebenfalls Opfer produziert, die aber unpersönliche (wie gesellschaftliche Strukturen) oder schwer identifizierbare Instanzen als Täter mit Verantwortung belastet. Interessanterweise wird Gewalt in allen drei Definitionen irgendwie mit Macht verknüpft. Entweder ausdrücklich als ein Mittel der Macht, das legitimiert werden kann, oder nur durch indirekte und vage Verstrickung in bestimmte,

6 Der zweite Band des Werkes, der die von Buchstaben E bis G beginnenden Stichwörter umfasst, berücksichtigt nur den Begriff *Gewaltenteilung*, d.h. Gewalt in Bedeutung der *potestas*. Koselleck 1975.

unvermeidbare Herrschafts- und Machtverhältnisse, wird das Bedeutungsfeld des Begriffes Gewalt nicht nur durch etymologische Zusammenhänge mit Macht konnotiert. Die Gewaltdefinition, die die Weltgesundheitsorganisation (WHO) in ihrem 2002 veröffentlichten Bericht *World Report on Violence and Health* vorgelegt hat, ist der semantischen Überschneidung mit dem Begriff der Macht ebenfalls nicht entgangen. Nach WHO sei Gewalt:

Der absichtliche Gebrauch von angedrohtem oder tatsächlichem körperlichem Zwang oder physischer Macht gegen die eigene oder eine andere Person, gegen eine Gruppe oder Gemeinschaft, die entweder konkret oder mit hoher Wahrscheinlichkeit zu Verletzungen, Tod, psychischen Schäden, Fehlentwicklungen oder Deprivation führt. (WHO 2003⁷)

Dabei hängt die Verstrickung der beiden Begriffe, Macht und Gewalt, diesmal nicht von der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache ab.⁸ Die Autoren haben vorausgesetzt, dass die Definition den größtmöglichen Bereich von gewalttätigen Handlungen und Erfahrungen der Opfer umfassen müsse, ohne jedoch die Gefahr zu laufen, bis zum Sinnverlust verwässert zu werden oder durch zu weite Fassung Wechselfälle des Lebens als krankhaft einzustufen (WHO 2003: 5-6). Im Vergleich mit den früher erwähnten Wörterbuchdefinitionen erscheint die WHO-Definition als die umfangreichste, denn sie schließt neben solchen Fällen von indirekter Gewalt, wie die von Johan Galtung beschriebene strukturelle Gewalt oder zum Teil die Bourdieusche symbolische Gewalt, auch selbstschädigendes oder suizidales Verhalten ein. Dazu erstellt die WHO eine komplexe Typologie von Gewalt, die die Übersicht über die oftmals undurchschaubaren Formen der Gewalt geben sollte. Gewalt wird in drei breite Kategorien gegliedert, je nachdem, wer als Täter der Gewalthandlung in Erscheinung tritt. So unterscheidet die WHO zwischen gegen sich selbst gerichteter, zwischenmenschlicher und kollektiver Gewalt. Jeder Gewalttyp sei wiederum in vier weitere Kategorien zu unterteilen, die auf den Charakter der Gewalttat verweisen, nämlich in physische, sexuelle⁹,

7 Auf der Internetseite der WHO ist keine deutsche Übersetzung des Berichtes abrufbar. Zur Verfügung steht nur eine deutschsprachige Zusammenfassung des Berichtes, aus der die angeführte Definition stammt. URL: http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/en/summary_ge.pdf?ua=1&ua=1 Zugang am 15.04.2016.

8 In der englischen Fassung des Berichtes lautet die Definition folgendermaßen: [Violence is] The intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment or deprivation. Krug u. a. 2002, der Bericht ist auf der Internetseite http://whqlibdoc.who.int/publications/2002/9241545615_eng.pdf?ua=1 erhältlich Zugang am 15.04.2016.

9 In Bezug auf die sexuelle Gewalt ist eine Ausnahme zu bemerken. Nach dem von der WHO entworfenen Schema sei eine Gewalt unmöglich, die gleichzeitig gegen die eigene Person gerichtet würde und einen sexuellen Charakter hätte (WHO 2002: 7).

psychologische Gewalt und auch Deprivation oder Vernachlässigung (WHO 2003: 6-8). Im Kontext der früher angemerkt und in vielen, theoretischen und wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Gewalt auftauchenden Verstrickung des Phänomens mit der Problematik der Macht scheint die in dem WHO-Bericht enthaltene Feststellung besonders gewichtig zu sein, dass gewalttätiges Handeln und die damit verbundene Komplexität das Gefühl der Machtlosigkeit auslösen würden (WHO 2003: 6). Das bildet die logische Kehrseite des Verhältnisses von Macht und Gewalt. Wenn Gewalt als besonderes Mittel der Macht funktionieren könnte, so könnte die Anwendung von Gewalt vonseiten des Opfers als solch ein Mittel wahrgenommen und mit der eigenen Machtlosigkeit bzw. Ohnmacht konfrontiert werden.

Das Festlegen eines konkreten und eindeutigen Rahmens für den Begriff der Gewalt scheint schwer durchführbar, wenn nicht überhaupt unmöglich zu sein. Außerdem darf die Tatsache nicht vergessen werden, dass Gewaltdefinitionen immer interessengeleitet und an dem historischen, geographischen und kulturellen Kontext gebunden seien (Gugel 2010: 61). Die wissenschaftliche Analyse von Gewalt wird nicht nur durch die definitorische Mehrdeutigkeit erschwert. Wilhelm Heitmeyer und John Hagan unterscheiden in der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen *Internationalen Handbuch der Gewaltforschung* sechs Thematisierungsfallen, die die Debatte über Gewalt in die Irre führen können. Dazu gehören:

- die **Umdeutungsfalle** – sie beruhe auf der Verleihung der Gewalt einer anderen Bedeutung. Gewalt werde als Ausdruck von Phänomenen betrachtet, die mit ihr in keiner direkten Verbindung stehen. So könne Gewalt personalisiert, pathologisiert oder biologisiert werden
- die **Skandalisierungsfalle** – sie beruhe auf der Bezugnahme auf Gewalt nur um der Erregung von Aufsehen willen. Spektakuläres Gewaltvokabular diene in diesem Fall lediglich der öffentlichen Aufmerksamkeit
- die **Inflationfalle** – sie beruhe auf der semantischen Ausdehnung des Gewaltbegriffes, so dass der Eindruck der Allgegenwart von Gewalt entstehe
- die **Moralisierungsfalle** – sie beruhe auf der schematischen Einteilung in Täter und Opfer, was zu einer klaren und einfachen Unterscheidung zwischen Gut und Böse führe
- die **Normalitätsfalle** – sie beruhe auf der Betrachtung der Gewalt unter bestimmten Menschengruppen und in bestimmten Situationen als normal und natürlich, was zur

Verharmlosung von Gewalt führe

- die **Reduktionsfalle** – sie beruhe auf der Zurückführung von vielschichtigen Gewaltphänomenen auf einfache Erklärungsmuster oder auf Persönlichkeitsmerkmale der Akteure (Heitmeyer/Hagan 2002: 21)

Die Vielzahl der Formen, Typen, Dimensionen usw. muss jedoch das Verstehen von Gewalt nicht unbedingt verhindern, diese Vielfalt soll eher als ein wissenschaftlicher Mehrwert betrachtet werden, der zum besseren Verständnis des Phänomens in allen seinen Differenzierungen beitragen kann. Für die Zwecke dieser Arbeit wird von einem engen Gewaltbegriff ausgegangen, der vor allem die zwischenmenschliche Gewalt umfasst. Gewalt wird demnach als eine absichtliche Anwendung von physischem oder psychischem Zwang durch eine Person, die zur Schädigung einer anderen Person, von Lebewesen und Sachen führt, definiert (vgl. Kunczik 1998: 15). Die Schilderung der wichtigsten Theorien der Gewaltforschung und der Erklärungsversuche von Gewalt in dem nachfolgenden Kapitel wird sich auf diejenigen, vor allem aus dem deutschsprachigen Raum stammenden Konzeptionen beschränken, die für diese Gewaltdefinition von Bedeutung sind. Theorien und Beiträge, die über die enge Definition von Gewalt hinausgehen, aber für die Gewaltforschung im Allgemeinen besonders relevant sind, werden nur kurz erwähnt werden.

Um die Gewalt nach dem angeführten, engen Gewaltbegriff besser verstehen zu können, muss jedoch zunächst auf die von Peter Imbusch formulierten sieben Fragen zur Erschließung des Gewaltphänomens verwiesen werden:

- **Wer** übt Gewalt aus? – Frage nach den Tätern, nach den Subjekten der Handlung, die als Gewalttat klassifiziert wird
- **Was** geschieht, wenn Gewalt ausgeübt wird? – Frage nach den konkreten Handlungen, die als Gewalt klassifiziert wird. Die Frage umfasse sowohl den Ablauf der Gewalttat, als auch die erzielten Effekte
- **Wie** wird Gewalt ausgeübt? – Frage nach der Art und Weise der Ausübung von Gewalt und nach den dabei eingesetzten Mitteln, wie z. B. Waffen
- **Wem** gilt die Gewalt? – Frage nach den Objekten der Gewalthandlung, nach den menschlichen Opfern der Gewalt
- **Warum** wird Gewalt ausgeübt? – Frage nach den allgemeinen, abstrakten Ursachen der menschlichen Gewalttätigkeit und zugleich nach den konkreten Gründen der bestimmten, zu analysierenden Gewalttat, die jedoch nicht unbedingt vorhanden sein

müssen. Gewalt könne auch ohne jeglichen, erkennbaren Grund verübt werden.

- **Wozu** wird Gewalt ausgeübt? – Frage nach den Zielen, möglichen Motiven und die der Gewalt zugrunde liegenden Absichten. Was die Absichten anbetrifft, seien Schädigung, Verletzung oder Tötung des Anderen zu unterscheiden, die Zweckhaftigkeit sei dagegen in drei Dimensionen aufzuteilen: die affektive, rationale und expressiv-kommunikative
- **Weshalb** wird Gewalt ausgeübt? – Frage nach den Rechtfertigungsmustern und Legitimationsstrategien von Gewalt, die nicht nur von sozialen Normen einer Gesellschaft, sondern auch von der Gewaltart abhängen würden (Imbusch 2002: 34-37)

Laut Imbusch lässt sich die eng definierte Gewalt, die eigentlich den Kernbereich des Phänomens bildet, grundlegend über diese Fragen erschließen. Sie würden dabei auf die unterschiedlichen Bedeutungselemente von Gewalt hinweisen. Die Antworten auf diese Fragen liefern ziemlich greifbare Daten, die dann im Hinblick auf einen konkreten, theoretischen Erklärungsversuch der Gewalt interpretiert werden können.

3.1.2 Kurze Geschichte der Gewaltforschung

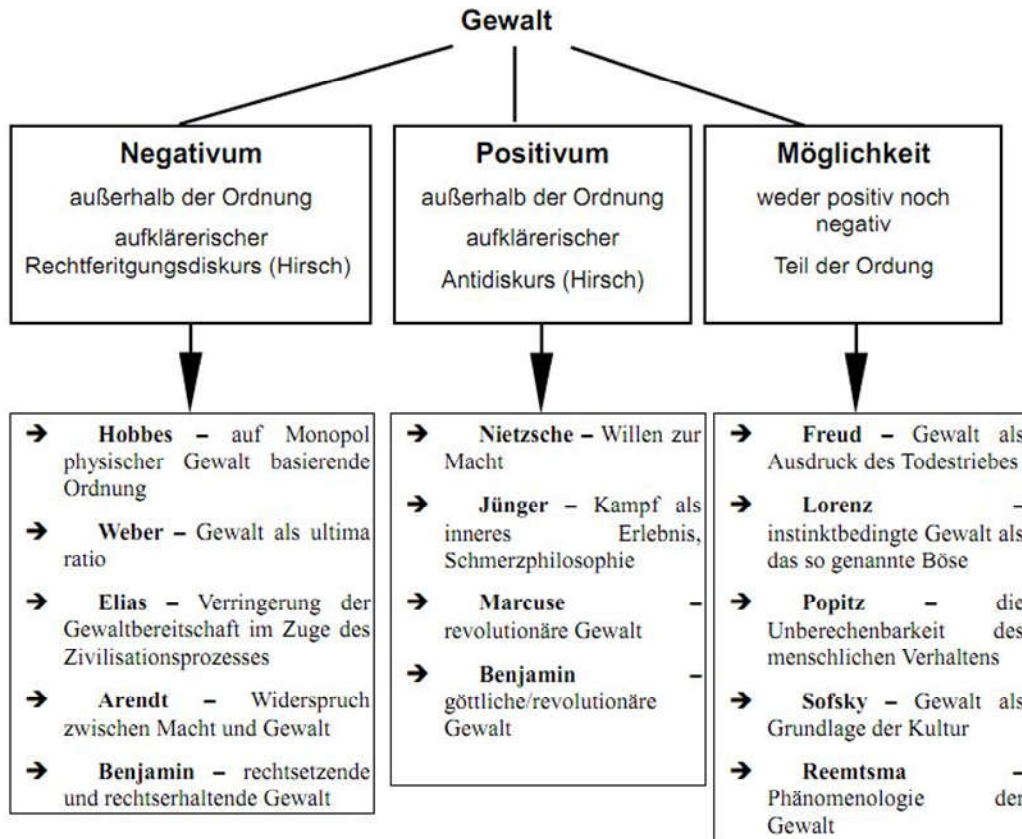
Das semantische Feld des Gewaltbegriffes weist einen Überlagerungsbereich mit mehreren, ähnlichen oder verwandten Begriffen auf. In der wohl ersten, zumindest in der Kultur des Westens, wissenschaftlichen Abhandlung, in der Gewalt zum Objekt der selbstständigen Überlegung wurde, in *Leviathan* von Thomas Hobbes, geht das besagte Phänomen fast untrennbar mit dem der Macht einher. Diese Sachlage ändert sich kaum bis zu der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der die Gewaltforschung als autonome Disziplin einen raschen Aufschwung erlebte (vgl. Musiał 2014; Nedelmann 1997). Mit der aufklärerischen „Denaturalisierung“ verlor Gewalt die Züge des selbstverständlichen Bestandteils der Wirklichkeit und als eine Art Fremdkörper in der rationalen Zivilisation erweckte sie immer mehr Interesse. Die Versuche, das Phänomen von Gewalt theoretisch in den Griff zu bekommen, korrespondieren zum Teil mit den Rechtfertigungsdiskursen, die die Aufklärung für Gewalt ausgearbeitet hat (vgl. Hirsch 2004). Um der Durchsichtigkeit willen könnten die theoretischen Annäherungsversuche an das Phänomen der Gewalt grob vereinfachend in drei Gruppen eingeteilt werden, je nachdem welcher Stellenwert der Gewalt beigemessen wird. Eine Gruppe bilden diejenigen Diskurse, die in Gewalt ein zu überwindendes Problem sehen.

Gewalt bildet eine Aberration des menschlichen Verhaltens, die aber auf verschiedene Art und Weise zu besiegen, oder zumindest zu kontrollieren ist. Darunter sind die Rechtfertigungsdiskurse der Aufklärung zu zählen, die in der Tradition des Hobbeschen *Leviathans* stehen und der barbarischen, unkontrollierten Gewalt eine sinnvolle, ordentliche Gegen-gewalt gegenüberstellen. Obwohl Gewalt in diesem Kontext häufig in Zusammenhang mit dem Phänomen der Macht gebracht und als Ausdrucksform, Bedingung oder Mittel der Macht berücksichtigt wird, funktioniert sie nach diesen Ansichten generell als ein Negativum. Dabei handelt sich hier nicht um die moralische Bewertung von Gewalt, sondern um die Erklärung ihrer Außerordentlichkeit und Unangepasstheit zu einer vernünftigen, gesellschaftlichen Ordnung. Daher muss Gewalt auf irgendeine Art und Weise abgeschafft bzw. unter ständiger und vernünftig kalkulierbarer Kontrolle stehen. So wird Macht mit Gewalt nur insofern zusammengebracht, als sie zwangsläufig mit gewalttätigem Handeln diese als Negativum verstandene Gewalt abwehren muss. Die rohe, natürliche, unvernünftige Gewalt wird als eine Bedrohung für die Zivilisation betrachtet, die mit allen Mitteln, sogar mit Gewalt, die aber in diesem Zusammenhang als notwendiges Übel oder Gegengewalt betrachtet wird, befriedet werden muss. Dabei ist irrelevant, dass diese "ordentliche" Gewalt recht positiv, gar verherrlichend betrachtet wird und auch zum durchweg brutaleren Ausmaß eskalieren kann, als die angeblich bedrohende, barbarische Gewalt. Den Ausgangspunkt dieser Diskurse bildet die Gewalt als Negativum, das überwunden werden muss, wenn auch um den Preis der Gewaltanwendung und -eskalation.

Die Betrachtung der Gewalt als ein fremdes und vermeidbares Element unterscheidet diesen Diskurs von den zwei anderen, demjenigen nämlich, der der Gewalt einen positiven Wert zuschreibt und demjenigen, der Gewalt als eine zum Repertoire menschlichen Handelns gehörende Möglichkeit betrachtet, die nicht zu beseitigen ist. Der „positive“ Gewaltdiskurs knüpft an den auf das Denken von Jean Jacques Rousseau zurückgehenden, aufklärerischen Antidiskurs der Gewaltrechtfertigung an. Er lehnt Hobbes Fortschrittsdenken, der durch die Entwicklung der staatlichen Machtinstanzen auf die Eindämmung der „natürlichen“ Gewalt hofft, ab und verschiebt die Quelle der Gewalt von dem Naturzustand auf die Schwelle von Natur und Kultur (vgl. Waldenfels 2000: 11). Da der Kulturzustand auch von Gewaltverhältnissen beeinflusst werde, sei eine Rückkehr zum Naturzustand erwünscht, in der Gewalt nur als Affekt und kein kühles Kalkül der Vernunft zu betrachten sei (Hirsch 2004: 100-107). Die Gewalt wird nach diesem Diskurs als Positivum angesehen, sie bildet eine Quelle von vitaler Energie, ein natürlicher, notwendiger Trieb, der von der Kultur zu

Unrecht unterdrückt wird. Darunter sind nicht nur vitalistische Interpretationen von Gewalt, die z.B. im Schaffen von Autoren der so genannten „Konservativen Revolution“, wie Ernst Jünger oder Carl Schmitt, zu zählen, sondern auch Gewaltrechtfertigungsversuche von sozialrevolutionären Denkern, wie Jean Paul Sartre oder Herbert Marcuse. Obwohl verschiedene Gewaltarten, besonders die symbolische Gewalt verschiedener Kulturinstanzen, nach diesem Diskurs kritisiert werden können, wird zugleich der wiederum als Gegengewalt verstandenen Gewalt gegen die Unterdrückung der Natur durch *logos* und *ratio* ein positiver Mehrwert beigemessen.

Unter dem „neutralen“ Gewaltdiskurs werden theoretische Versuche verstanden, Gewalt als ein natürliches und unvermeidbares Element des menschlichen Daseins anzusehen, unabhängig von seiner moralischen Bewertung. Dazu gehören alle Diskurse, die Gewalt aus rein biologischer Sicht untersuchen, als einen bloßen Trieb, der jedoch in die Kulturmechanismen irgendwie integriert wird und nicht, wie in den „positiven“ Diskursen, ihnen gegenübergestellt wird. Darunter sind auch Studien der so genannten innovatorischen Gewaltforscher zu zählen, die sich stärker für Was- und Wie-Fragen interessieren, als für Warum-Fragen nach Ursachen von Gewalt (vgl. Imbusch 2002: 37). Die in Bezug auf die vorliegende Arbeit wichtigsten Vertreter dieses Diskurses sind Wolfgang Sofsky und Jan-Philipp Reemtsma.



Abbild 1. Schematische Darstellung der Gewaltdiskurse mit Beispielen

3.1.2.1 Gewalt als Negativum – Naturzustand, notwendiges Übel, Gegengewalt

Viele sich mit der Rechts- oder Staatsphilosophie befassende Forscher haben Gewalt vor allem als Relikt eines vorgeschichtlichen Naturzustandes angesehen, das es zu überwinden gilt. Der natürliche, menschliche Hang zur Gewalt wurde durch den Sozialvertrag befriedet, kraft dessen die einzige Möglichkeit einer gesellschaftlich akzeptablen Gewaltausübung auf den Staat bzw. den Herrscher übergeht. Dieser Kerngedanke wurde in verschiedener Form in Werken solcher Denker wie Thomas Hobbes, John Locke, Denis Diderot oder Immanuel Kant weiterentwickelt. Er hat seine Wurzel bereits in der Antike, in dem Mythos von Kratos und Bia, Kraft und Gewalt, denen in dem Drama *Gefesselter Prometheus* von Aischylos erst die Herrschaft der Techne ein Ende setzt (Waldenfels 2000: 11). Nach Jan-Philipp Reemtsma sei das antike Stück als ein Entwurf der Theorie von Macht und Gewalt anzusehen, in dem

Gewalt (Bia) zu einem stummen Begleiter der Macht (Kratos) werde (Reemtsma 2008: 103-104). Die immer als eine Gegengewalt, die sich gegen den Rückfall in den Naturzustand der Barbarei wenden und ihn eindämmen soll, verstandene Gewalt geht mit Macht einher und bildet sowohl ihr potentiellcs Mittel, als auch eine ihrer möglichen Quellen.

3.1.2.1.1 Gewalt als ultima ratio der Macht – Gewalt im Zuge des Zivilisationsprozesses (Weber, Elias)

Nach dem Schrecken des Ersten Weltkrieges, der als Höhepunkt des vom Militarismus des 19. Jahrhunderts angetriebenen Kultes der Gewalt betrachtet werden kann (vgl. Gay 1996), begann Gewalt das Interesse der Sozialwissenschaften zu wecken, wobei man noch nicht von einem separaten Forschungsfeld sprechen kann. Max Weber schneidet das Thema der Gewalt in Zusammenhang mit seiner allgemeineren Überlegungen zur Problematik der Macht und Herrschaft an. Er definiert in seinem erst 1922 posthum veröffentlichten Hauptwerk den Begriff Macht folgendermaßen:

Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht. Herrschaft soll heißen die Chance, für einen Befehl bestimmten Inhalts bei angebbaren Personen Gehorsam zu finden [...]

Der Begriff „Macht“ ist soziologisch amorph. Alle denkbaren Qualitäten eines Menschen und alle denkbaren Konstellationen können jemand in die Lage versetzen, seinen Willen in einer gegebenen Situation durchzusetzen. (Weber 1972: 28-29)

In der Definition der Macht sei also die Möglichkeit des Zwangs, der durch Gewalt verwirklicht werden kann, mit enthalten. Gewalt ist dabei nicht ein Potential der Macht, die Möglichkeit der Gewaltausübung bildet eine Voraussetzung für die Macht, selbst wenn von ihr kein Gebrauch gemacht wird. Ohne die Perspektive, die Widerstrebenden im äußersten Fall physisch bezwingen zu können, besteht keine reale Chance den Willen unter allen Umständen durchzusetzen. So ähnelt Gewalt der antiken Gottheit aus Aischylos' Drama, die stumm in dem Schatten der Macht verborgen bleibt. Wie Weber fortführt, sei die Verknüpfung von Macht und Gewalt wesentlich für die Herausbildung des Staatswesens:

Politischer Verband soll ein Herrschaftsverband dann und insoweit heißen, als sein Bestand und die Geltung seiner Ordnungen innerhalb eines angebbaren geographischen Gebiets kontinuierlich durch Anwendung und Androhung physischen Zwangs seitens des Verwaltungsstabes garantiert werden. Staat soll ein politischer Anstaltsbetrieb heißen, wenn und insoweit sein Verwaltungsstab erfolgreich das Monopol legitimen

physischen Zwanges für die Durchführung der Ordnungen in Anspruch nimmt. [...]

Für politische Verbände ist selbstverständlich die Gewaltsamkeit weder das einzige, noch auch nur das normale Verwaltungsmittel. [...] Aber ihre Androhung und, eventuell, Anwendung ist allerdings ihr spezifisches Mittel und überall die ultima ratio, wenn andere Mittel versagen. (Weber 1972: 29)

Im weiteren Teil seines Werkes bezeichnet Weber die „Monopolisierung legitimer, physischer Gewaltsamkeit“ als eine notwendige Vorbedingung der modernen Staatlichkeit (Weber 1972: 516-519, 821-824). Die als letzter Lösungsweg, als ultima ratio, verstandene Gewalt sei dabei ein spezifisches Mittel des Staatswesens, durch das es als ein politischer Verband definiert werden kann. Nicht seine Zwecke, sondern das Mittel, das nicht ihm allein eigen, jedoch für ihn spezifisch und zugleich unentbehrlich sei, definiere den Staat als politischen Verband. Das Mittel heiße Gewaltsamkeit (Weber 1972: 30). Obwohl sich Weber in die Problematik der Gewalt, ihrer Ursprünge, eindeutiger Definition usw. nicht vertieft, beruht seine Analyse der Grundlagen von dem Politischen auf einem spezifischen Gewaltverständnis, das auf den Hobbeschen Krieg aller gegen alle zurückgeht. Weber stellt nämlich fest, dass die Herausbildung des politischen Verbandes, der mit dem Begriff Staat bezeichnet wird, in sozialen Gebilden, die Gewaltsamkeit als Mittel nicht kennen würden, nicht stattfinden würde. In solchen Gemeinschaften würde Anarchie herrschen (Weber 1972: 822). Weber scheint hier die Zugehörigkeit der Gewalt zum Naturzustand des Menschen anzudeuten. Sollte jedem die Möglichkeit der Gewaltausübung zur Durchsetzung des eigenen Willens zustehen, würde eine Gemeinschaft, in der solche Regeln gültig wären, schnell in Chaos versinken. Erst die Übertragung des legalen Gewaltmonopols auf den politischen Verband schafft Ordnung.

Im Geiste des Hobbeschen Fortschrittsoptimismus formulierte auch der deutsche Soziologe und Kulturphilosoph Norbert Elias seine These von dem Zivilisationsprozess. In dem 1939 erschienenen Werk *Über den Prozeß der Zivilisation* beschreibt er die Zivilisierung als einen langfristigen Wandel der Sozialstrukturen, der unter anderem zu der Verminderung der zwischenmenschlichen Gewalt innerhalb einer Gesellschaft führen solle. Die Übertragung des Gewaltmonopols auf die Staatsstrukturen, die Entstehung von gegenseitigen Abhängigkeiten und immer längeren Interdependenzketten und schließlich die zunehmende Kontrolle von Affekten würden mit der Entwicklung der Zivilisation einhergehen und zum Verschwinden innergesellschaftlicher Gewalt beitragen. Dabei habe die Monopolisierung der Gewalt durch den Staat einen besonderen Einfluss auf die so genannten Lustformen der Gewalt, die auf dem Genuss der sich durch Gewalt äußernden Übermacht über den Anderen beruhen:

Die Entladung der Affekte im Kampf war vielleicht im Mittelalter nicht mehr ganz so ungedämpft, wie in der Frühzeit der Völkerwanderung. Sie war offen und ungebunden genug, verglichen mit dem Standard der neueren Zeit. In dieser werden Grausamkeit, Lust an der Zerstörung und Qual von anderen ebenso, wie die Bewahrung der körperlichen Überlegenheit mehr und mehr unter eine starke, in der Staatsorganisation verankerte, gesellschaftliche Kontrolle gestellt. Alle diese Lustformen äußern sich, nur noch auf Umwegen 'verfeinert' oder, was im Ursprung das gleiche sagt, 'raffiniert'. (Elias 1969: 265, Band I)

Der Zivilisationsprozess könne jedoch rückgängig gemacht werden, sollte es zu einem Entzivilisierungsschub, wie der deutsche Nationalsozialismus, kommen (Elias 1989). Da die als Negativum verstandene Gewalt aus der sozialen Ordnung ausgeschlossen wird, läuft dieser Diskurs Gefahr, die legalen Gewalttaten des Staates nicht mehr als Gewalt anzuerkennen. Zum Teil hat diese Tatsache die gegenseitige Beeinflussung von Gewalt und Recht zur Folge. Diese Problematik wurde von den zwei großen Schulen der Rechtsphilosophie berücksichtigt. Nach dem Naturrecht soll die Gerechtigkeit der Zwecke das Kriterium für die Beurteilung von Gewalthandlungen sein. Das positive Recht geht dagegen von der Rechtmäßigkeit der Mittel, darunter auch Gewalt, aus. Diese Verflechtung von Recht und Gewalt bildet den Ausgangspunkt von Walter Benjamins Überlegungen über Gewalt, die er in dem für die nicht nur deutschsprachige Gewaltforschung relevanten¹⁰ Essay *Zur Kritik der Gewalt* angestellt hat:

Ist Gerechtigkeit das Kriterium der Zwecke, so Rechtmäßigkeit das der Mittel. Unbeschadet dieses Gegensatzes aber begegnen beide Schulen sich in dem gemeinsamen Grunddogma: Gerechte Zwecke können durch berechnete Mittel erreicht, berechnete Mittel an gerechte Zwecke gewendet werden. Das Naturrecht strebt, durch die Gerechtigkeit der Zwecke die Mittel zu „rechtfertigen“, das positive Recht durch die Berechnung der Mittel die Gerechtigkeit der Zwecke zu „garantieren“. (Benjamin 1989: 180)

Da Benjamins kritische Betrachtung von Gewalt für die Zwecke der vorliegenden Arbeit von besonderer Bedeutung ist, wird sie in dem folgenden Kapitel näher erörtert.

¹⁰ Auf Benjamins kritische Betrachtung der Gewalt und im Besonderen auf den undeutlichen und diffusen Begriff der „göttlichen“ Gewalt beziehen sich u. a. Jacques Derrida (Derrida 1991) oder Giorgio Agamben (Agamben 2004).

3.1.2.1.2 Gewalt im Namen der Gewaltfreiheit – Die Pervertiertheit der Gegen-Gewalt (Shoah-Forschung, Bauman, Arendt)

Die aus dem Diskurs, der in Gewalt ein außer-ordentliches Negativum ansieht, resultierende Absonderung der legalen bzw. legitimen Gewalthandlungen von dem Begriff der Gewalt hat Ende der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts in den Postulaten der „konservativen Revolution“, des Faschismus und Nationalsozialismus Ausdruck gefunden. Obwohl sich die genannten Strömungen oft auf den „positiven“ Diskurs bezogen und Gewalt gemäß vitalistischen Interpretationsmustern betrachtet haben, haben sie vor allem den „negativen“ Diskurs zu seinem pervertierten Höhenpunkt getrieben. Die Gewalttaten, deren Verüben die Ideologen der genannten Richtungen postuliert haben, wurden als legitime Maßnahmen zur Durchsetzung der einzig richtigen Ordnung dargestellt, womit sie auf der semantischen Ebene den Status von Gewalt überhaupt verloren haben, sie haben als Gegen-Gewalt gegen „Untermenschen“, „Schmarotzer“ usw. gegolten.

Die Gewaltexzessen des Zweiten Weltkrieges und die Massenvernichtung der Juden in Deutschland und Europa hatten, nicht ohne Verzögerung, eine Welle von die Ereignisse analysierenden Publikationen zur Folge. Die Shoah-Forschung wurde erst in den 60er Jahren durch den große öffentliche Aufmerksamkeit erweckenden Eichmann-Prozess (1963) und durch die Publikation von Hannah Arendt, die den Prozess beobachtet und die kontroverse These von der „Banalität des Bösen“ aufgestellt hat, vorangetrieben. Da aber sogar eine skizzenhafte Darstellung der wichtigsten Texte der Shoah-Forschung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und außerdem im Kontext der hier zu untersuchenden Popliteratur nicht von besonders großem Belang wäre, wird nur auf die Publikation *Modernity and The Holocaust* von Zygmunt Bauman verwiesen werden, die als Referenzwerk angesehen werden kann. Bauman kommt in seinem Werk zu dem Schluss, der der Tradition des optimistischen Fortschrittdenkens seit Hobbes widerspricht, nämlich dass der Zivilisation- und Modernisierungsprozess nicht mit der Eindämmung von Gewalt einhergehen muss. Der Zivilisationsprozess beruhe auf der Absonderung der legalen Gewalt von der moralischen Beurteilung (Bauman 2009: 64). Diese Lage ist wiederum aus dem „negativen“ Gewaltdiskurs abzuleiten. Die Moderne sei nach Bauman von Anfang an darauf eingestellt, Ordnung zu schaffen, was die Einteilung aller Objekte, die zu ordnen sind, in die zur Ordnung geeigneten und dazu ungeeigneten zur Folge habe (Bauman 1997: 226-228). Um der Ordnung willen müssen die Ungeeigneten auf irgendeine Art und Weise weggeschafft bzw. zur

Ordnung gezwungen werden. Darauf beruhe der Zivilisationsprozess der Moderne, dessen Vollstrecker der über Gewaltmonopol verfügende Staat sei. Nach der Logik des „negativen“ Gewaltdiskurses wird diese ordnungsschaffende Gewalt mit solchen Wendungen bezeichnet wie „das kleinere Übel“ oder „Durchsetzung von Recht und Ordnung“ (Bauman 1997: 229). Die moderne Dichotomie „Ordnungshalten versus Gewalt“ sei auf die zentrale Opposition der Moderne, nämlich die zwischen dem Kontrollierten und Unkontrollierten, zurückzuführen, die in der metaphorischen Begriffen von Zivilität und Barbarei ihren Ausdruck finde (siehe dazu auch Reemtsma 2008: 196-205). Da Barbaren gewissermaßen per definitionem als gewalttätig einzustufen seien, würden die gegen sie verwendeten Gewaltmittel als vernünftige Gegenmaßnahmen, höchstens als Gegengewalt, keineswegs aber als Gewalt in ihrer vollen Brutalität gelten (Bauman 1997: 232-240). Die Figur des Barbaren diene also zur Reproduktion der kulturellen Hegemonie und bilde das entscheidende Argument der modernen Gewaltrechtfertigung, die in gerader Linie von dem aufklärerischen Gewaltrechtfertigungsdiskurs abstammt. Da aber Gewalt immer, zumindest vom Gesichtspunkt der Betroffenen, mit einem gewissen Grad von Grausamkeit einhergehe, müssten sich die Täter oder die an grausamen Taten Beteiligten gegen das Leid anderer Menschen unempfindlich machen. Um das zu verwirklichen, müsste die Verbindung zwischen Moral und Tat durchtrennt werden. Dies geschehe nach Bauman im Prozess der Adiaphorisierung (Bauman 1992, 1997: 240-247, 2009), der als Erreichung der modernen Institutionen angesehen werden kann und direkt den der Moderne zugrundeliegenden Phänomenen entspringt. Max Weber sah in seinen soziologischen Untersuchungen grundlegend vier Fundamente der Moderne: der Rationalisierungsprozess (der sich u.a. in der gesellschaftlichen Ordnung äußert), die Marktwirtschaft, die Bürokratie und die auf die Entwicklung der Wissenschaft und der Technik zurückgehende Entzauberung der Welt (Weber 1972: 181-198, 815-868; Peukert 1989). Diese Umstände bilden den Boden für den Baumanschen Begriff der Adiaphorisierung, die darauf beruhe, dass bestimmte Handlungen oder bestimmte Objekte des Handelns moralisch neutral gesetzt oder bedeutungslos gemacht werden. Dies könne auf zweierlei Art und Weise erreicht werden, entweder werde eine bestimmte Menschengruppe aus dem Bereich moralischer Subjekte ausgeschlossen oder der Zusammenhang einer einzelnen Tätigkeit mit der Wirkung des ganzen koordinierten Handelns, dessen Teil diese Tätigkeit bildet, werde verheimlicht. In die Praxis werde dieser Mechanismus in der Bürokratie umgesetzt und zwar durch die Ersetzung der „Verantwortlichkeit für“ durch eine „Verantwortlichkeit gegenüber“ z. B. den Vorgesetzten. Die Strategien der Adiaphorisierung seien in der modernen Ära von der Entwicklung der

Bürokratie und moderner Technologie unterstützt worden. (Bauman 1997: 242). Beim Übergang von der Moderne (wie es Bauman bezeichnet – schweren Moderne) zu der Postmoderne (nach Bauman: flüssiger Moderne) würden die typisch modernen Methoden der Adiaphorisierung noch zusätzlich durch zwei Tendenzen verstärkt. Zum einen komme der Prozess der Desensibilisierung gegenüber Grausamkeit ins Spiel, der mit der medialen Allgegenwart von Gewaltbildern verbunden ist. Der sich daraus ergebende Abnutzungseffekt werde mit der Notwendigkeit begleitet, die Grausamkeit zuzuspitzen, um irgendwelche Gefühle oder überhaupt Aufmerksamkeit zu wecken. So wird Gewalt einerseits nicht mehr als das negative Außerordentliche betrachtet, der postmoderne Diskurs um Gewalt bezieht sich eher auf das Verständnis von Gewalt als eine Möglichkeit, ein Potential des menschlichen Handelns, das allen Menschen zur Verfügung steht. Zwar muss man von ihm nicht unbedingt Gebrauch machen, aber es ist unmöglich, das Gewaltpotential loszuwerden. Andererseits rückt die Reflexion über Gewalt in die Sphäre des Ästhetischen und bleibt nicht mehr Objekt von moralischer Bewertung, was doch das Ziel der Adiaphorisierung ausmachte. Außerdem werde die Loslösung von der Moral durch die immer größere Distanznahme der Gewalttäter zu ihren Opfern begünstigt, die durch elektronische Vermittlung verwirklicht werde (Bauman 1997: 247-257).

3.1.2.1.3 Exkurs: Gewalt als Gegenpol zur Macht – Hannah Arendts Überlegungen zur Macht und Gewalt

Erwähnenswert im Kontext des „negativen“ Gewaltdiskurses sind nicht zuletzt die Überlegungen von Hannah Arendt in ihrer grundlegenden und bedeutenden Studie *Macht und Gewalt*. Arendt scheidet, im Gegensatz zu den bisher angeführten Denker, Macht und Gewalt scharf und ohne Übergang voneinander. In Anlehnung an Engels betrachtet Arendt die Gewalthandlung als eine Art Herstellungsprozess, der im Sinne der Zweck-Mittel Kategorie verlaufe. Da aber das menschliche Handeln nicht so vorhersehbar sei, wie der Herstellungsprozess, könne der Zweck, der die Mittel bestimmt, im Verlauf der Handlung von den Mitteln überwältigt werden. Was Gewalt anbetrifft, liegt die Vermutung nahe, dass ihr das Potential zur Eskalation innewohnt. Eine als Instrument der Macht verwendete Gewalt droht immer zu entgleisen und zu einem Selbstzweck zu werden. Deshalb sind für Arendt die zur Erreichung von politischen Zwecken eingesetzten Mittel für die Zukunft der Welt von größerer Bedeutung als die Zwecke selbst (Arendt 1970: 8). Die Anwesenheit der Gewalt in

politischen Handlungen sei jedoch nicht auf einen geheimnisvollen Aggressionstrieb zurückzuführen, der den Menschen den Hobbesschen Krieg aller gegen alle führen lässt, sondern es gebe einfach kein Ersatz für die Willkür der Gewalt als ultima ratio, die durch bloße Androhung dem eigenen Standpunkt und den Ansprüchen Gültigkeit verleihe (ebd.: 9). Arendt analysiert die Begeisterung der Gewalt unter den linksorientierten Studenten, die in den 60er Jahren in vielen Ländern weltweit Proteste gegen politische oder wirtschaftliche Verhältnisse der bestehenden, gesellschaftlichen Ordnung organisierten. Obwohl sich ihre geistigen Meister, wie Frantz Fanon und Jean-Paul Sartre auf den Gedankengut Marx' beriefen und eigentlich ein positives Verständnis von Gewalt als befreiende Kraft aufwiesen, habe, so Arendt, diese Gewaltbegeisterung weder mit den Theorien von Marx, noch mit dem revolutionären Gewaltdiskurs zu tun. Die Geisteshaltung sei eigentlich als „verblüffender Konservatismus“ abzuschätzen, der seinen Ursprung in dem Fortschrittsbegriff habe, sei als Glaube an die Vervollkommnung der Menschheit im Ganzen, sei es als Widerstand gegen die Zumutung, den Fortschrittsbegriff aufzugeben (Arendt 1970: 27-28). Die Überlegung Arendts markiert die Überscheidungsstelle des „negativen“ und „positiven“ Gewaltdiskurses. Der Glaube an Fortschritt lasse es zu, alle möglichen Maßnahmen zu ergreifen, um nur das Fortbestehen der fortschrittlichen Bewegung zu gewährleisten. Wie es bereits in dem aufklärerischen Rechtfertigungsdiskurs sichtbar war, könnte auch Gewalt zu den Maßnahmen gehören, die im Namen der bestmöglichen Ordnung getroffen werden, unabhängig davon, ob diese Ordnung als Fortschritt, Zivilisation oder Vernunft bezeichnet wird. Da aber Gewalt, wie Arendt festgestellt hat, zur Eskalation tendiert, fällt es nicht schwer, dass sie von einem Mittel zur Erreichung des Zwecks in Gestalt des Fortschritts zum Selbstzweck verwandelt, der den Fortschritt nur als einen Vorwand benutzt. Andererseits provoziert das Fortschrittsdenken einigermaßen das „positive“ Verständnis von Gewalt als eine Vitalitätsquelle, denn Gewalt kann in diesem Kontext als eine Art Befreiungsritual von der Zwangsläufigkeit des als automatisches Fortschreiten verstandenen, historischen Prozesses:

Wenn wir unter Geschichte einen kontinuierlich chronologischen Prozeß verstehen, dessen Fortschreiten in der einmal eingeschlagenen Richtung zudem automatisch vonstatten geht, bzw. von Menschen nur verzögert oder beschleunigt werden kann, so liegt es nahe, in der Gewalt in Form von Kriegen und Revolutionen die einzig mögliche Unterbrechung solcher Abläufe zu sehen. Wenn dies stimmte, wenn nur das gewalttätige Handeln in stande wäre, automatische Prozesse im Bereich der menschlichen Angelegenheiten zu unterbrechen, dann hätten die Befürworter der Gewalt in einem sehr entscheidenden Punkt gewonnen. (Soviel ich weiß, hat keiner der Gewalt-Theoretiker je auf diesen Punkt hingewiesen, aber es scheint mir unbestreitbar, daß diese Überzeugung hinter den vielfach rein destruktiven Studentenaktivitäten steht.) (Arendt 1970: 34-35)

Wie auch immer die Überzeugung von der so verstandenen Vitalität des gewalttätigen Verhaltens irrtümlich wäre¹¹, drängt sich die Vermutung auf, dass eben dieser Gedanke dem „positiven“ Gewaltdiskurs zugrunde liegt. In ihren weiteren Überlegungen zum Thema Gewalt kommt Arendt zu dem Schluss, dass Gewalt als eigenständiges Phänomen kaum beachtet worden sei. Den Grund dafür bilde die (irrig) Gleichsetzung von Macht und Gewalt bzw. die Annahme, Gewalt sei die auffälligste Manifestation der Macht. Arendt gelingt es nur einem Autor zu nennen, für den Macht und Gewalt strikt zu unterscheidende Phänomene sind (Arendt 1970: 38). Um das erstaunliche Einverständnis unterschiedlicher Theorien über die Verwandtschaft von Macht und Gewalt zu erklären, greift Arendt auf die Definitionen von Herrschaftsformen, die ihren Ursprung in der Antike haben. So sei zwischen vier Formen der Herrschaft unterschieden worden – des Einen oder der Wenigen in Monarchie und Oligarchie und der Besten oder der Vielen in Aristokratie und Demokratie. Arendt fügt noch eine fünfte, moderne Herrschaftsform hinzu – die Bürokratie, d.h. eine Herrschaft, die durch ein kompliziertes System von Ämtern ausgeübt wird, was das totale Verschwinden von jeglicher Verantwortung bewirke und in einer Niemandsherrschaft resultiere. Die Herrschaftsform, in der es niemanden gibt, der zur Verantwortung gezogen werden könnte, habe die Formen des Protestes gegen sich selbst beeinflusst. Wenn es keinen Träger der Verantwortung gebe, sei auch kein Adressat des Widerstands zu identifizieren. Das habe die Verwandlung des Protestes in einen Amoklauf zur Folge:

Ein Hineintreiben in solche Niemandsherrschaft kennzeichnet heute nahezu überall die politische Situation; es ist einer der stärksten Faktoren in der Rebellion, die um die Welt geht, und trägt viel zu ihrem oft chaotischen Charakter bei. Die Unmöglichkeit, die verantwortlichen Stellen auch nur zu ermitteln und den Gegner zu identifizieren, führt theoretisch zu jenen Verallgemeinerungen, in denen alles Partikulare verschwindet und die dann nichts mehr besagen, und in der Praxis zu einem Amoklaufen, das alles und vor allem die eigenen Organisation vernichtet. (Arendt 1970: 40)

In Bezug auf alle genannten Herrschaftsformen tritt Gewalt als die auffälligste Manifestation der Macht auf, die in ein komplexes Gefüge von Herrschaft und Verantwortung verwickelt ist. Um das Verhältnis zwischen Macht und Gewalt jedoch ausführlicher zu analysieren, nimmt Arendt auf eine andere Tradition Bezug, im Rahmen deren sich eine Staatsform entwickelte, die die Herrschaft des Menschen über den Menschen mit der Herrschaft des Gesetzes ersetzt hat. Erst dieses Herrschaftsverständnis veranschaulicht die Unterschiede

¹¹ Arendt gibt danach hinzu, dass die Fähigkeit, Prozesse zu unterbrechen, als Funktion jedes Handelns angesehen werden kann, im Unterschied zu einem bloß reaktiven Sichverhalten (Arendt 1970: 35)

zwischen Macht und Gewalt, denn den Institutionen und Gesetzen eines Staates werde Macht nicht durch Gewalt, sondern in erster Linie durch Unterstützung des Volkes zuteil. Das lasse die Macht auf die Meinung der Bevölkerung zurückführen, je größer die Zahl der Befürworter einer Regierung sei, desto stärkere sei ihre Macht. Diese Beschaffenheit dieser Herrschaftsfassung lasse den wesentlichen Unterschied zwischen Macht und Gewalt erkennen, nämlich:

Zu den entscheidenden Unterschieden zwischen Macht und Gewalt gehört, daß Macht immer von Zahlen abhängt, während die Gewalt bis zu einem gewissen Grade von Zahlen unabhängig ist, weil sie sich auf Werkzeuge verläßt. [...]

Der Extremfall der Macht ist gegeben in der Konstellation: Alle gegen Einen, der Extremfall der Gewalt in der Konstellation: Einer gegen Alle. (Arendt 1970: 43)

Dabei muss die Tatsache beachtet werden, dass nicht nur die Zahl der aktiven Befürworter für die Macht relevant ist, sondern auch die der bloßen Zuschauer, die durch ihre Passivität als heimliche Verbündete der Machthabenden wirken (Arendt 1970: 43-44). Die weitere Analyse von Macht und Gewalt wird jedoch durch die definitorische Undeutlichkeit behindert. Die Grenzen zwischen den Schlüsselbegriffen der Politik – Macht, Stärke, Kraft, Autorität, Gewalt – seien wegen der theoretischen Überzeugung verwischt, dass es sich in der Politik eigentlich nur um die Frage handele, wer über wen herrsche. Um der Klarheit willen versucht Arendt die Begriffe zu definieren und auseinanderzuhalten, aber mit der Voraussetzung, dass solche Einteilung vor allem einen heuristischen Sinn habe, doch in Wirklichkeit kämen diese Phänomene in begrifflicher Reinheit nur selten vor. So schlägt Arendt folgende Definitionen vor:

- **Macht** – sei nicht nur die Fähigkeit, zu handeln oder etwas zu tun, sondern sich auch mit anderen Menschen zu vereinigen und gemeinsam zu handeln. Macht sei immer Eigenschaft einer Gruppe, sie sei im Besitz einer Gruppe, solange diese bestehe. Ein Einzelner könne über keine Macht verfügen. Werde ein Individuum als Macht habendes bezeichnet, so bedeute es, dass es von einer Gruppe ermächtigt worden sei, im Namen der Gruppe zu handeln. Löse sich aber die Gruppe auf, verliere das Individuum „seine Macht“.
- **Stärke** – sei im Gegensatz zur Macht nur die individuelle Eigenschaft eines Einzelnen, nicht einer Gruppe. Die Stärke des Einzelnen stehe dabei immer zur Macht der Vielen im Gegensatz, wobei diese Konfrontation für das Individuum auf keinen

Fall erfolgreich enden könne. Die von vielen Denkern beschriebene Feindseligkeit der Vielen gegen den Einen, die als Abneigung der Schwachen gegenüber dem Starken interpretiert worden sei, liege im Wesen der von einer Gruppe ausgeübten Macht. Die Stärke des Einen verkörpere nämlich die Unabhängigkeit, gegen die sich die Macht wehren müsse, um wirksam zu bleiben.

- **Kraft** – dieser Begriff solle ausschließlich für „Naturkräfte“ vorgesehen sein. Jedoch könne er metaphorisch verwendet werden, um physische oder gesellschaftliche Bewegungen, die viel Energie auslösen und sich auf den Einzelnen auswirken, zu beschreiben.
- **Autorität** – beruhe auf der fraglosen Anerkennung vonseiten derjenigen, von denen Gehorsam verlangt werde. Sie könne sowohl einer Person, als auch einer Institution zustehen und basiere ausschließlich auf Respekt.
- **Gewalt** – sie habe einen instrumentalen Charakter und diene als Werkzeug zur Vervielfachung der menschlichen Stärke (Arendt 1970: 45-47)

Obwohl diese Begriffe gewöhnlich kombiniert vorkämen, was vor allem Macht und Gewalt anbetreffe, seien sie jedoch nicht gleichzusetzen. Am Beispiel der Revolution versucht Arendt aufzuzeigen, dass Gewalt keine Vorbedingung der Macht ist. Macht sei keine Fassade, hinter der sich Gewalt verberge, sondern Macht sei immer als das Primäre und Ausschlaggebende zu betrachten (Arendt 1970: 48 u. 53). Revolutionen würden erst durch innere Zersetzung der Staatsmacht in Gang gesetzt und nicht allein durch Gewalttaten. Gewalt, hinter der keine Machtstrukturen stehen, läuft also ins Leere. Analogisch kann sich ein Staatswesen nicht allein auf Gewalt stützen, zum Funktionieren braucht es Macht, also die Bereitschaft der Menschen im Namen des Staatswesens zu handeln und es zu unterstützen. Im Gegensatz zu Max Weber bestimmt Arendt nicht die Möglichkeit des legalen Zwangs, also die Gewalt, als Wesen des Staates als politischer Verband, sondern eben die Macht:

Macht gehört in der Tat zum Wesen aller staatlichen Gemeinwesen, ja aller irgendwie organisierten Gruppen, Gewalt jedoch nicht. Gewalt ist ihrer Natur nach instrumental; wie alle Mittel und Werkzeuge bedarf sie immer eines Zwecks, der sie dirigiert und ihren Gebrauch rechtfertigt. (Arendt 1970: 52)

Obwohl sich Arendt von der Tradition von Thomas Hobbes befreien will (vgl. Reemtsma 2008: 141-147), auf der die meisten Erklärungsversuche von Gewalt beruhen, bleibt jedoch die Arendtsche Gewaltfassung auf eine gewisse Art und Weise dem aufklärerischen Diskurs verpflichtet, Gewalt wird nämlich als nichts mehr als ein Mittel angesehen, was sie einer zweckgerichteten Rationalität unterordnet. Arendt entwickelt diesen Gedanken zu einer

scharfen Trennung von Macht und Gewalt, Gewalt wird also auch von der Legitimität der Macht abgegrenzt:

Macht bedarf keiner Rechtfertigung, da sie allen menschlichen Gemeinschaften immer schon inhärent ist. Hingegen bedarf sie der Legitimität. Macht entsteht, wann immer Menschen sich zusammentun und gemeinsam handeln, ihre Legitimität beruht nicht auf den Zielen und Zwecken, die eine Gruppe sich jeweils setzt; sie stammt aus dem Machtursprung, der mit der Gründung der Gruppe zusammenfällt. Ein Machtanspruch legitimiert sich durch Berufung auf die Vergangenheit, während die Rechtfertigung eines Mittels durch einen Zweck erfolgt, der in der Zukunft liegt. Gewalt kann gerechtfertigt, aber sie kann niemals legitim sein. Ihre Rechtfertigung wird um so einleuchtender sein, je näher das zu erreichende Ziel liegt. (Arendt 1970: 53)

Gewalt wird durch die Zwecke, zur Erreichung deren sie angewendet wird, gerechtfertigt, sie kann aber nicht legitimiert werden, weil sie durch ihre instrumentale Beschaffenheit immer etwas Zufälliges oder Flüchtliges bildet. Gewalt bleibt in dem Arendtschen Konzept das außer-ordentliche Negativum, das durch Zweck-Mittel-Schemata rationalisiert wird. Sie taucht in vielen Verbindungen mit anderen Begriffen der Politik, wie die erwähnte Macht oder die Autorität. Im Unterschied zu den sich auf den aufklärerischen Gewaltdiskurs beziehenden Konzeptionen, wo der vernünftige Umgang mit Gewalt zur Überwindung der wilden, außer der Ordnung stehenden Gewalt führte, trägt Gewalt bei Arendt zu keinem Nutzen bei, sondern sie kann dagegen den Verfall der anderen Werte bringen. Gewalt selbst könne nach Arendt nicht legitim sein, diese Feststellung scheint aber die Möglichkeit zu übersehen, wenn eine Gewalttat zur Legitimierung eines Machtanspruchs beiträgt, sei es als ein in der Vergangenheit stattfindender Gründungsmord (Sofsky 1996: 7-26), sei es als Bedrohung in dem vorgeschichtlichen Naturzustand, wie es in der Hobbesschen Theorie der Fall war (Hirsch 2004: 61-67).

Was die Quelle der Gewalt anbetrifft, ist Arendt der Meinung, dass Gewalt eine Möglichkeit des menschlichen Handelns darstellt, die jedoch nicht angeboren und somit natürlich ist, wie es die Vertreter der biologistischen Gewaltdiskurse (z. B. Konrad Lorenz) wollen, sondern ergibt sich als vernünftige Reaktion auf bestimmte, gesellschaftliche Umstände (Arendt 1970: 59-67). Unerträgliche soziale Zustände könnten Wut und Empörung auslösen, die schließlich in Gewalttaten münden würden, weil Gewalt in diesem Kontext als eine unmittelbare Entscheidung erscheine. Gewalt bleibt aber gemäß dem „negativen“ Verständnis ein außerordentliches, doch vernünftiges Mittel, es sei denn, sie führe zu vernünftigen Zwecken. Sollte sie aber Gelegenheit für Ersatzhandlungen bieten oder auf Ersatzobjekte umorientiert werden, werde sie dann irrational (Arendt 1970: 65).

3.1.2.1.4 Exkurs: Walter Benjamins Kritik der (Rechts)Gewalt und Suche nach der göttlichen/revolutionären Gewalt

Zu der Überzeugung von der wechselseitigen Verwobenheit von *potestas* und *violentia* kommt Walter Benjamin in seiner einflussreichen Schrift *Zur Kritik von Gewalt*. Benjamin entfaltet zuerst keine ausführliche Definition dessen, was unter der Gewalt im Sinne der *violentia* zu verstehen ist. Gewalt sei eine wirksame Ursache, die in sittliche, durch die Begriffe des Rechtes und der Gerechtigkeit gekennzeichnete Verhältnisse eingreift. Im Rahmen einer Rechtsordnung funktioniere Gewalt vor allem als Mittel und nicht als Zweck. Als solche könne sie nur im Hinblick auf die mögliche Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit der Zwecke, zur Erreichung deren sie gebraucht wird, kritisch beurteilt werden. Diese Herangehensweise an das Phänomen der Gewalt schließe aber ihre Kritik als Prinzip aus, die Beurteilung beziehe sich dagegen nur auf die moralische Bewertung der Fälle ihrer Anwendung und nicht auf sie selbst. Für Benjamin ist diese Haltung charakteristisch für die naturrechtliche Richtung der Rechtsphilosophie. Gewalt sei in diesem Kontext nichts mehr als ein an sich moralisch neutrales Naturprodukt, das erst im Fall seiner Anwendung bewertet werden kann. Wäre Gewalt zur Durchsetzung von gerechten Forderungen gebraucht, wäre sie als gerechtes Mittel zu werten. Wäre das Ziel dagegen ungerecht, sollte auch die Gewalt als ungerechtes Mittel betrachtet werden. Dieses Verständnis der Gewalt ist den beiden von Alfred Hirsch beschriebenen Rechtfertigungsdiskursen der Aufklärung eigen. Gewalt wird der Natur zugerechnet, obwohl sie „denaturalisiert“ wird, aber in diesem Sinne, dass ihr Vorkommen nicht mehr als selbstverständlich betrachtet wird. Als Naturelement ist sie nur in der Naturwelt natürlich, d.h. sich aus der Zwangsmäßigkeit der Verhältnisse in der Natur ergebend und daher keine weitere Rechtfertigung brauchend. In der Menschenwelt dagegen, wo nach den Prinzipien der Aufklärung vor allem die Vernunft, Zivilisation, und nicht die natürlichen Kräfte und Triebe herrschen sollten, ist Gewalt irgendwie erklärungsbedürftig, was jedoch nicht ihr Wesen selbst, sondern nur ihre Verwendung anbetrifft. Sie muss zur Erreichung der gerechten Zwecken verwendet werden, erst dann ist sie gerecht und zugleich gerechtfertigt. So führt auch Benjamin zwei Beispiele der als gerechtes Mittel zum gerechten Zweck verstandenen Gewalt an – der Gewalt der französischen Revolution und der Gewalt der natürlichen Zuchtwahl. Die Herkunft der beiden Gewaltfassungen ist aus den zwei aufklärerischen Strategien der Gewaltrechtfertigung herzuleiten:

Nach seiner Anschauung [des Naturrechtes] (die dem Terrorismus in der französischen Revolution zur

ideologischen Grundlage diene) ist Gewalt ein Naturprodukt, gleichsam ein Rohstoff, dessen Verwendung keiner Problematik unterliegt, es sei denn, daß man die Gewalt zu ungerechten Zwecken mißbrauche. [...] Vielleicht sind diese Anschauungen noch spät durch Darwins Biologie belebt worden, die in durchaus dogmatischer Weise neben der natürlichen Zuchtwahl nur die Gewalt als ursprüngliches und allen vitalen Zwecken der Natur allein angemessenes Mittel ansieht. Die darwinistische Popularphilosophie hat oft gezeigt, wie klein von diesem naturgeschichtlichen Dogma der Schritt zu dem noch größeren rechtsphilosophischen ist, daß jene Gewalt, welche fast allein natürlichen Zwecken angemessen, darum auch schon rechtmäßig sei. (Benjamin 1989: 180)

Unabhängig von der Unterschiedlichkeit der Begründung sind die zwei aufklärerischen Diskurse in einem einig, nämlich dass die aus der Welt der Natur stammende¹² Gewalt erst dann keiner Problematik unterliegt, wenn sie gerechten Zwecken dient. Benjamin stellt dem naturrechtlichen Verständnis der Gewalt als Naturelement die positivrechtliche These von Gewalt als historischer Gegebenheit gegenüber. Im Gegensatz zum Naturrecht beurteile das positive Recht Gewalt im Hinblick auf ihre Rechtmäßigkeit als eines verwendeten Mittels. Das Naturrecht verleihe der Gewalt, die zu einem gerechten Zweck führen soll, den Status eines gerechten Mittels. Das positive Recht erkenne dagegen ein Ziel erst als gerecht an, wenn zu seiner Erreichung gerechte Mittel verwendet werden. Nicht der Zweck rechtfertige die Mittel, sondern die gerechten Mittel würden zur Garantie der Gerechtigkeit von den Zwecken. Das Kriterium zur Feststellung, dass ein Gewaltmittel gerecht sei, sei im Falle des positiven Rechts die historische Anerkennung, die einer Form von Gewalt als sanktioniert und anderen als nicht sanktioniert gelten lasse. Die Unterscheidung in rechtmäßige und unrechtmäßige Gewalt sei nicht mit der Einteilung in gerechte und ungerechte Zwecke in dem Naturrecht gleichzusetzen.

Es lässt sich kaum übersehen, dass sich in den beiden von Benjamin dargestellten Rechtsphilosophien die zwei Bedeutungen des Wortes Gewalt eng verflechten. In der Problematik der Rechtmäßigkeit von Gewaltmitteln erscheint jedoch die Nahtstelle zwischen verletzender Gewalt und Staats- bzw. Rechtsgewalt in voller Deutlichkeit. In Bezug auf die Problematik der Anerkennung kommt die Doppeldeutigkeit des Wortes „Gewalt“ in der Zusammensetzung „Rechtsgewalt“ deutlich zum Vorschein:

12 Die als Teil der unbewussten Natur jenseits von Gut und Böse steht. Auf diese Eigenschaft der Gewalt berufen sich interessanterweise auch Versuche, sie im Hinblick auf den aufklärerischen Antidiskurs zu rechtfertigen und somit ihr einen (positiven) ethischen Wert zuzuschreiben. Vgl. Nietzsches vitalistische Gewaltlegitimierung in *Jenseits von Gut und Böse*. Obwohl Nietzsche eine „immoralische“ Rückkehr zur vormoralischen Zeiten fordert, baut er auf diese Art und Weise eine neue Moral, die zwar im Gegensatz zu der bevorstehenden steht, aber doch von moralischer Bewertung nicht freikommen kann. Vgl. Nietzsche 1886.

Da die Anerkennung von Rechtsgewalten sich am greifbarsten in der grundsätzlich widerstandslosen Beugung unter ihre Zwecke bekundet, so ist als hypothetischer Einteilungsgrund der Gewalten das Bestehen oder der Mangel einer allgemeinen historischen Anerkennung ihrer Zwecke zugrunde zu legen. Zwecke, welche dieser Anerkennung entbehren, mögen Naturzwecke, die anderen Rechtszwecke genannt werden. (Benjamin 1989: 182)

Die Rechtsgewalt wäre demnach als solche Beschaffenheit eines Staates oder eines anderen, Macht beanspruchenden Gebildes zu verstehen, die es dem Besagten ermöglicht, sich bei den ihm untergeordneten Individuen Anerkennung für die eigenen Zwecke zu verschaffen, oder dies durch als rechtmäßige angesehene Gewalt zu erzwingen. Die Gewalt der Rechtsgewalt beruht nicht nur auf dem Zwang, sondern auch auf der Alternativlosigkeit für das Individuum, dem die Möglichkeit entzogen wird, die eigenen Zwecke mit Gewalt erreichen zu suchen. Die Möglichkeit wird laut Benjamin durch Rechtszwecke ersetzt, die nur die über Gewaltmonopol verfügende Rechtsgewalt verwirklichen könne. Er formuliert das folgendermaßen:

Das heißt: diese Rechtsordnung drängt darauf, in allen Gebieten, in denen Zwecke von Einzelpersonen zweckmäßigerweise mit Gewalt erstrebt werden könnten, Rechtszwecke aufzurichten, welche eben nur die Rechtsgewalt auf diese Weise zu verwirklichen vermag. [...]

Es kann als eine allgemeine Maxime gegenwärtiger europäischer Gesetzgebung formuliert werden: alle Naturzwecke einzelner Personen müssen mit Rechtszwecken in Kollision geraten, wenn sie mit mehr oder minder großer Gewalt verfolgt werden. (Benjamin 1989: 182-183)

Das Gefährliche für das Recht ist die Möglichkeit, der Gewalt¹³ des Rechtes zu entfliehen, und zwar durch eine eigene, außerhalb des Rechtes stehende Gewalt, die somit der von Carl Schmitt beschriebenen Gewalt des Souveräns ähnelt¹⁴. Die Verbindung von der Gewalt als Verfügungsmacht und als Gewalttätigkeit, sowie die Gefährlichkeit der unrechtmäßigen, außerhalb des Rechtes stehenden Gewalt kommen in der Problematik der öffentlichen Hinrichtungen deutlich zum Ausdruck. Die öffentliche Hinrichtung sei nach Michel Foucaults berühmter Studie *Überwachen und Strafen* nicht nur als eine Bestrafung des Verbrechers zu verstehen, der gegen das Gesetz und somit gegen die durch den König, Fürsten o. a. personifizierte Rechtsgewalt verstoßen hat, sondern auch als ein politisches Ritual, das der Genugtuung für die Beleidigung der Rechtsordnung und dadurch auch implizit des die

13 in doppelter Bedeutung, sowohl der herrschenden Gewalt, der *potestas*, als auch der konkreten, brutalen Gewalt, der *violencia*, die als Ausdrucks- und Vollstreckungsmittel der ersten zu verstehen ist.

14 Nach Schmitt könne als „Souverän“ diejenige Person bezeichnet werden, die über den Ausnahmezustand entscheidet, d. h. die das Gesetz aufheben könne. In Bezug auf ein Individuum könnte Notwehr einen solchen Ausnahmezustand bilden, da es in diesem Fall das Recht hat, der eigene Souverän zu sein und das Gesetz im Namen des Selbsthilferechtes aufzuheben. Vgl. Schmitt 1996: 13.

Rechtsgewalt ausübenden Herrschers dienen solle. Die Hinrichtung bilde demnach einen Racheakt, der der beleidigten Majestät der Rechtsgewalt und des sie Ausübenden die gehörige Würde zurückgeben solle (Foucault 2009: 47-54). Da sich aber im Moment des Hinrichtungsspektakels die der Rechtsgewalt Untergeordneten der legalen Gewalt der Machtinstanzen unmittelbar ausgesetzt fühlen und, um die Benjaminsche Begriffe zu verwenden, die Naturzwecke der einzelnen Personen mit Rechtszwecken der Rechtsgewalt kollidieren können, könnte es zum Aufruhr gegen die Staatsgewalt kommen. Das kann nicht nur auf die von Benjamin angeführte Sympathie des Volkes für den „großen“ Verbrecher (Benjamin 1989: 183) oder die Unzufriedenheit der Menge mit dem Urteil zurückgeführt werden. Der verletzenden Gewalt (*violentia*) scheint ein Moment der souveränen Gewalt, der Macht, über Menschen und Gegenstände zu verfügen (*potestas*), inhärent zu sein. Bei den durch die Stimmung eines Karnevals oder Volksfestes durchdrungenen öffentlichen Hinrichtungen kam es manchmal zu Unruhen, sogar bei Exekutionen von unzweifelhaft schuldigen Schwerverbrechern¹⁵. Der Grund dafür bildet nicht die besondere Bewunderung für den Verurteilten, sondern die in der Gewalttat der Hinrichtung innewohnende, absolute Macht, die über Leben und Tod entscheiden kann und die den Zuschauern das Gefühl von Omnipotenz vorläufig mitteilt. Gewalt kann also nicht nur als ein Mittel der Macht zur Erreichung eines Zwecks und zur Bezwingung von Anderen, den Zweck anzuerkennen, verwendet werden, sondern die Gewalt selbst trägt in sich das Potential der Macht. *Violentia* ist nicht nur ein Instrument der *potestas*, sie kann auch als ihre Quelle betrachtet werden. Um die Bedrohlichkeit der Gewalt für das Recht zu veranschaulichen nennt Benjamin zuerst zwei Beispiele: der Streik der organisierten Arbeiterschaft, der als eine besondere Gewaltform zu verstehen sei, und die Militärgewalt des Krieges. Beiden Gewaltarten misst er eine kreative Funktion bei. Gewalt sei in diesen Fällen kein bloßes Mittel zum Verschaffen eines beliebigen Verlangensobjekts, sie sei keine raubende Gewalt. Sie sei dagegen dazu imstande, Rechtsverhältnisse zu begründen und umzugestalten:

Es wohnt also, wenn nach der kriegerischen Gewalt als einer ursprünglichen und urbildlichen für jede Gewalt zu Naturzwecken geschlossen werden darf, aller derartigen Gewalt ein rechtsetzender Charakter bei. [...] Sie erklärt die genannte Tendenz des modernen Rechts, jede auch nur auf Naturzwecke gerichtete Gewalt zumindest der Einzelperson als Rechtssubjekt zu nehmen. Im großen Verbrecher tritt ihm diese Gewalt

15 vgl. Foucault 2009: 62-63. Zu beachten sind außerdem z.B. die letzte öffentliche Hinrichtung in Frankreich, bei der der Kriminelle und Serienmörder Eugen Weidemann enthauptet wurde und die wegen des „hysterischen“ Verhaltens der Öffentlichkeit und der darauf folgenden Unruhen in der Stadt den Beschluss zur Folge hatte, alle Exekutionen unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu vollziehen. Zum Fall Weidemanns siehe Colombani 1989.

entgegen mit der Drohung: neues Recht zu setzen, vor der das Volk trotz ihrer Ohnmacht in bedeutenden Fällen noch heute wie in Urzeiten erschauert. Der Staat aber fürchtet diese Gewalt schlechterdings als rechtsetzend, wie er sie als rechtsetzend anerkennen muß, wo auswärtige Mächte ihn dazu zwingen, das Recht zur Kriegführung, Klassen, das Recht zum Streik ihnen zuzugestehen. (Benjamin 1989: 186)

Der Frieden sanktioniere die Veränderungen der Verhältnisse, die durch die Kriegsgewalt zustande gebracht wurden, und somit erkenne die kreative Funktion dieser Gewalt an. Eine ähnliche Möglichkeit, ein rechtsetzendes Potential, sei jeder Gewaltart, die zur Erreichung von Naturzwecken dienen soll, inhärent, deshalb stelle diese Gewalt eine Gefahr für den Staat und deshalb sei sie, verkörpert von der Figur des großen Verbrechers, von den Menschen heimlich bewundert.

Das Recht stütze sich also auf Gewalt, die gebraucht werde, nicht nur um es zu schützen, sondern vor allem um es festzusetzen. Der gewaltige Ursprung des Rechtes und somit der auf dem Recht basierenden Macht komme deutlich in der Todesstrafe zum Ausdruck, die die höchste Gewalt über Leben und Tod darstelle. Dabei bleibe die Strafe keineswegs nur als eine Vergeltung für den Rechtsbruch zu verstehen, sie gelte in erster Linie als Bestimmung und Bekräftigung der neuen Rechtsordnung. Zu einer ähnlichen Vermischung von rechtsetzenden und rechtserhaltenden Gewalt komme es in der Institution der Polizei, die den Punkt markiere, an dem der Staat seine Zwecke nicht mehr durch die Rechtsordnung garantieren könne. Die schwerwiegendsten Konsequenzen habe diese unklare Lage der Polizeigewalt für die Demokratien, wo sie kein Gegengewicht in Form von Instanzen, die die beiden Gewaltarten in sich zusammenfügen, habe. Gelte die Gewalt als Mittel, sei sie entweder rechtsetzend oder rechtserhaltend, solle sie mit keiner dieser Bezeichnungen gekennzeichnet werden, habe sie dann keine Geltung. Die Gefahr, die mit dem Verlust dieser Eigenschaften von Gewalt verbunden ist, verwirklicht sich laut Benjamin in dem schrumpfenden Prestige der Parlamente, in denen das Bewusstsein von der latenten Anwesenheit der Gewalt verschwinde (vgl. Borsò 2005: 59), wodurch ihre Beschlüsse an Geltung verlieren. Die Macht also, die sich auf einer Rechtsordnung gründet, könnte nicht ohne Gewalt auskommen. Die Gewalt oder zumindest ihre Androhung ist notwendig, um das Recht durchsetzen zu können. Mit dem sinkenden Gewaltpotential einer Macht verkleinert sich auch die Geltung, die sich diese Macht zu verschaffen imstande ist.

Für Benjamin ist nicht nur jede Macht immer auf irgendeine Art und Weise mit Gewalt verknüpft, sondern jede irgendwie denkbare Lösung von unterschiedlichen menschlichen Problemen bleibt unvorstellbar, wenn man eine völlige Ausschaltung von Gewalt annehmen

würde. Diese Gegebenheit veranlasst Benjamin, sich Gedanken über Gewaltarten zu machen, die von keiner Rechtstheorie aufgefasst wurde. Er geht von dem Phänomen der Gewalt aus, die nicht als ein Mittel zum Zweck, sondern als Manifestation funktioniert. Spuren dieser Gewalt findet Benjamin zuerst im Mythos:

Eine nicht mittelbare Funktion der Gewalt, wie sie hier in Frage steht, zeigt schon die tägliche Lebenserfahrung. Was den Menschen angeht, so führt ihn zum Beispiel der Zorn zu den sichtbarsten Ausbrüchen von Gewalt, die sich nicht als Mittel auf einen vorgesetzten Zweck bezieht. Sie ist nicht Mittel, sondern Manifestation. Und zwar kennt diese Gewalt durchaus objektive Manifestationen, in denen sie der Kritik unterworfen werden kann. Diese finden sich höchst bedeutend zunächst im Mythos.

Die mythische Gewalt in ihrer urbildlichen Form ist bloße Manifestation der Götter. Nicht Mittel ihrer Zwecke, kaum Manifestation ihres Willens, am ersten Manifestation ihres Daseins. (Benjamin 1989: 196-197)

Durch Gewalt manifestieren die Götter ihr Dasein, die Gewalt dient zuerst keinem Zweck, sie ist aber auch nicht selbstbezüglich, sie kommt nicht um ihrer selbst willen. Sie bildet die öffentliche Bekundung einer Gottheit, sie verleiht ihrem Dasein Gültigkeit. Die so verstandene, mythische Gewalt kann als die Selbstbehauptung eines Individuum genauso verstanden werden, wie der von Benjamin angeführte Akt des Zornesausbruches, der weder als ein Mittel zum Zweck noch ein Instrument des Willens fungiert, sondern nur den Unwillen des Sich-Ärgernden über etwas und somit seine Anwesenheit sowie die Anwesenheit seiner (anderen) Meinung nachdrücklich geltend machen soll. Da dieser Gewaltart immerhin eine Andeutung der möglichen, durch Gewalt zu erreichenden Macht und dadurch ein latentes, rechtsetzendes Potential innewohnt, wurde sie in den mythischen Darstellungen der rechtsetzenden Gewalt fast gleichgesetzt und aus diesem Grund unterliegt sie derselben Problematik wie z.B. die Kriegsgewalt. Der Einführung des neuen Rechtes durch die rechtsetzende Gewalt folge nämlich eine ebenso von (diesmal rechtserhaltender) Gewalt abhängige Periode der Ausübung der auf diesem Recht basierenden Macht. Auf diese Art und Weise drückt die mythische Gewalt implizit das Potential der beiden mit dem Recht verbundenen Gewalten aus:

Weit entfernt, eine reinere Sphäre zu eröffnen, zeigt die mythische Manifestation der unmittelbaren Gewalt sich im tiefsten mit aller Rechtsgewalt identisch und macht die Ahnung von deren Problematik zur Gewißheit von der Verderblichkeit ihrer geschichtlichen Funktion, deren Vernichtung damit zur Aufgabe wird. Gerade diese Aufgabe legt in letzter Instanz noch einmal die Frage nach einer reinen unmittelbaren Gewalt vor, welche der mythischen Einhalt zu gebieten vermöchte. Wie in allen Bereichen dem Mythos Gott, so tritt der mythischen Gewalt die göttliche entgegen. Und zwar bezeichnet sie zu ihr der Gegensatz in allen Stücken.

(Benjamin 1989: 199)

Diese Stelle des Benjaminschen Aufsatzes markiert den Übergang vom Politischen zum Theologischen im Denken des deutschen Philosophen. Die göttliche Gewalt bilde neben der rechtsetzenden und der rechtserhaltenden Gewalt eine dritte Gewaltform, die jedoch eine Opposition zu den zwei sich beeinflussenden und eng miteinander verbundenen Gewaltarten darstelle. Benjamin charakterisiert sie folgendermaßen:

Ist die mythische Gewalt rechtsetzend, so die göttliche rechtsvernichtend, setzt jene Grenzen, so vernichtet diese grenzenlos, ist die mythische verschuldend und sühnend zugleich, so die göttliche entsühnend, ist jene drohend, so diese schlagend, jene blutig, so diese auf unblutige Weise letal. [...] Die mythische Gewalt ist Blutgewalt über das bloße Leben um ihrer selbst, die göttliche reine Gewalt über alles Leben um des Lebendigen willen. Die erste fordert Opfer, die zweite nimmt sie an. (Benjamin 1989: 199-200)

Die göttliche Gewalt funktioniert jenseits der Dialektik von den das Recht begründeten, setzenden und erhaltenden Gewalten, vielmehr sie wirkt auf das Recht zerstörend, sie enthüllt die Verknüpfung von Gewalt und Recht und setzt sie außer Kraft (vgl. Borsò 2005: 61). Da das Prinzip aller göttlichen Zwecksetzung die Gerechtigkeit bilde, ist die göttliche Gewalt als Manifestation der Gerechtigkeit zu verstehen. Benjamin verdeutlicht damit die Verschiedenheit von Recht, das in die unendliche Dialektik der Gewalt verwickelt ist, und Gerechtigkeit, deren Manifestation die rechtsvernichtende, göttliche Gewalt bildet. Seine Kritik an Gewalt ist eigentlich eine Kritik des Rechtes und der auf Gewalt basierenden Rechtsordnung. Die göttliche Gewalt könne die Gewalt des Rechtes und somit das Recht selbst überwinden:

Wenn die Herrschaft des Mythos hie und da im Gegenwärtigen schon gebrochen ist, so liegt jenes Neue nicht in so unvorstellbarer Fernflucht, daß ein Wort gegen das Recht sich von selbst erledigte. Ist aber der Gewalt auch jenseits des Rechtes ihr Bestand als reine unmittelbare gesichert, so ist damit erwiesen, daß und wie auch die revolutionäre Gewalt möglich ist, mit welchem Namen die höchste Manifestation reiner Gewalt durch den Menschen zu belegen ist. (Benjamin 1989: 202)

Könnte eine Gewalt außerhalb des Rechtes bestehen, wäre sie als eine besondere Variante der göttlichen Gewalt zu begreifen. Diese Gewalt, die eine Art säkularer, nicht von Gott, sondern vom Menschen herbeigeführter Erlösung, nennt Benjamin revolutionäre Gewalt.

Für die Auseinandersetzung mit der Popliteratur sind diese Bemerkungen insofern von Bedeutung, als sie auf die möglichen Gründe der in diesem literarischen Genre so präsenten Gewaltfaszination hinweisen. Demnach wäre nicht die Brutalität der *violentia*, die bei den Lesern angeblich einen Katharsis-Effekt hervorrufen oder die moralisch ambivalente

Anziehungskraft des Bösen ansprechen sollte, die Hauptattraktion der Gewaltästhetik, sondern die in den Gewalttaten verborgene Versprechung der *potestas*, der herrschenden Gewalt, an die man durch Verübung der brutalen Gewalt gelangen kann. Als ein Beispiel für diesen Mechanismus kann die von Foucault beschriebene Entwicklung der mit den Hinrichtungen verbundenen Literatur gelten. Die Kriminalberichterstattung, die den Verbrecher und somit die von ihm ausstrahlende und für den Staat so gefährliche Gewalt aus der nächsten Nähe als Teil des Alltags und in der Gesellschaft überall gegenwärtige Figur darstelle, sei allmählich durch die Kriminalliteratur ersetzt worden, in der das Verbrechen zu einer Art Kunst erhoben worden sei, die natürlich nicht von jedem verübt werden könne (Foucault 2009: 64-68). Der Kriminalroman verschiebt die potential rechtsetzende Gewalt in die Sphäre des Außerordentlichen, das dem einfachen, durchschnittlichen Menschen nicht zugänglich ist, und somit wendet die Gefahr für den Staat, die mit dem umstürzlerischen Potential der Gewalt verbunden ist, ab.

Die meisten popkulturellen Darstellungen von gewalttätigen Helden oder Outlaws fügen sich eher in das von Kriminalromanen ausarbeitete Schema der Außerordentlichkeit ein. Unabhängig von der möglichen Identifizierung des Rezipienten mit dem sich durch Gewalt behaupteten Protagonisten, wie die Titelgestalt im Film *Rocky II* (vgl. Walkerdine 1986), ist dieser als eine Art Auserwählter zu bezeichnen, der entweder durch seine besondere Fähigkeiten und Kenntnisse¹⁶, oder durch seine ungewöhnliche Lebenslage¹⁷ von dem Durchschnitt abweicht. Die Gewalt, die in den pop-modernen Texten dargestellt und ästhetisiert wird, weist jedoch mehrere Gemeinsamkeiten mit dem Diskurs der Kriminalberichte auf als mit den Schemen der Kriminalliteratur. Die Popisierung der Gewalt bedeutet u. a. das Verschwinden der Züge von Außergewöhnlichkeit der Gewalt. Die in der Popliteratur ästhetisierte Gewalt ist nicht mehr die Domäne eines Ausnahmemenschen, sei es des am Rand der Gesellschaft stehenden großen Verbrechers, sei es des aus höheren Gesellschaftsschichten stammenden, genialen und sich nicht aufspüren lassenden Serienmörders usw. Gewalt wird zum Teil wegen der Medienübertragung zur Alltagserfahrung, in mancher Hinsicht wird sie kaum wahrnehmbar, es sei denn, sie weist Merkmale der von Benjamin beschriebenen, rechtsetzenden Gewalt. Erscheint die Gewalt als

16 wie der erwähnte Boxer, der in seiner Disziplin besonders begabt ist und über außergewöhnliche Körperkraft verfügt usw.

17 wie der sich blutig rächende Protagonist der Comics (und ihrer Verfilmungen) aus der Serie *The Punisher*. Der Erfahrungshorizont des ehemaligen Soldaten und Kriegsveteranen, dessen Frau und Kinder von Mitgliedern der Mafia ermordet wurden, gehört nicht zum Alltag, zumindest in den die dargestellte Welt der Serie bildenden USA, und kann keineswegs als überall gegenwärtige Lebenserfahrung bezeichnet werden.

eine Form von kreativer, alte Verhältnisse zerstörender und neue zustande bringender Macht, stellt sie für die Protagonisten eine verführerische Alternative für die Ohnmacht des medialen Alltags.

Nicht ohne Belang ist in diesem Kontext auch der Begriff der zunächst als Manifestation verstandenen, mythischen Gewalt. Gewalt könnte als Kundgebung der eigenen Existenz betrachtet werden, deren Entwicklung in postmodernen Umständen auf verschiedene Art und Weise unterdrückt wird, so dass nur eine Gewalttat als eine Art letzter Schrei der eigenen, nicht medienkonformen Individualität übriggeblieben ist. Dabei erweist sich dieser Schrei als besonders attraktiv, gerade wegen der latenten Versprechung der Macht, die mit dem rechtsetzenden Potential dieser Gewaltart verbunden ist. Dagegen scheint die göttliche bzw. revolutionäre Gewalt in Bezug auf die pop-modernen Strategien der Gewaltästhetisierung als analytische Kategorie nicht besonders aufschlussreich zu sein, insbesondere im Falle von Popliteratur der 90er Jahre, deren affirmative Haltung zu der konsumorientierten (Medien)Wirklichkeit die totale Abschaffung oder Vernichtung ihrer Rechte grundsätzlich ausschließt. Gefragt ist eher eine rechtssetzende Gewalt, die die gültigen Regeln der die Protagonisten umgebenden, medial-kapitalistischen Wirklichkeit nicht abschaffen, sondern nur so beugen, dass den Protagonisten mehr Ansehen und dadurch auch Macht zukommt. Das zeigt sich sowohl im Falle solcher Texte wie *Faserland* oder *Soloalbum*, deren Protagonisten über Gewalt nur phantasieren, um mit der Wirklichkeit zurechtzukommen, d. h. um eine symbolische Macht über diese Wirklichkeit zu erreichen, als auch in Texten wie *Terrordrom* oder *Nox*, wo konkrete, scheinbar subversive Gewalttaten sich jedoch glatt in die Regeln der Wirklichkeit einfügen, obwohl sie manchmal ein Verstoß gegen das geltende Recht bilden können.

3.1.2.2 Gewalt als Energiereservoir – Vitalismus, Macht des Willens, inneres Erlebnis

Die Diskurse, die in Gewalt einen positiven Mehrwert suchen, lassen sich auf den von Alfred Hirsch beschriebenen, aufklärerischen Antidiskurs zurückführen, der Gewalt ebenso außerhalb jeglicher Ordnung platzierte, wie der aufklärerische Diskurs, der in der Denktradition um Thomas Hobbes zum Ausdruck kommt. Gewalt ist aber nach diesem Verständnis nicht mehr eine dunkle Kraft, die die Quelle allen Unheils bildet, sondern

vielmehr ein Reservoir an lebendiger Kraft, das zur Befreiung der von der Kultur zu Unrecht unterdrückten Natur beitragen sollte (Hirsch 2004: 12-13). Dieses Gewaltverständnis hat seine Wurzeln in den Versuchen Jean Jacques Rousseaus, den seit Hobbes gültigen Diskurs über die Gewalt des Naturzustandes zu überwinden. Um die der Natur zustehende Rolle von der Unterdrückung durch die aufklärerische Vernunft zu befreien, setzt sich Rousseau der Hobbesschen Konzeption entgegen, indem er auf die Tatsache verweist, dass Gewalt in dem amorphen, nicht durch Kulturtechniken wie Sprache oder Verstand mit Sinn versehenen Naturzustand jenseits der rationalen bzw. rationalisierten Zweck-Mittel-Schemata liegen müsse. Daher sei der Krieg aller gegen alle in diesem Zustand unmöglich:

Wer kann nur, ohne zu erschauern, das sinnlose Gedankengebäude vom natürlichen Krieg aller gegen alle ersonnen haben? Was sollte das für ein seltsames Wesen sein, das sein Wohl mit der Vernichtung seiner Gattung verknüpft glaubt! Und wie soll man sich vorstellen, daß diese ungeheuerliche und widerwärtige Spezies auch nur zwei Generationen bestehen könnte? Hier sieht man allerdings, wie weit der Wunsch, oder besser, die wilde Entschlossenheit, den Despotismus und den passiven Gehorsam einzuführen, eines der größten Genies, die es je gegeben hat, zu treiben vermochte. Ein so grausames System war seiner Absicht würdig. (Rousseau 1981: 417)

Der angeblich so schreckliche Naturzustand entpuppt sich folglich als ein theoretisches Konstrukt, das der Abschreckung dient und das jede, im Namen der Zivilisation und Ordnung begangene Grausamkeit rechtfertigen würde. Nach einem ähnlichen Muster, wie in dem „negativen“ Diskurs wird die natürliche Gewalt der Gewalt des Kulturzustandes gegenübergestellt und als eine Gegen-Gewalt gegen die Heuchelei der Vernunft und gegen die der natürlichen Lebendigkeit widersprechende Starrheit der kulturellen Ordnung verstanden.

3.1.2.2.1 Gewalt als Ausdruck des Willens zur Macht (Nietzsche)

Auf sehr lebhaftes Interesse stieß der „positive“ Gewaltdiskurs im 19. Jahrhundert, das auch den Anfang der Überlegung über Gewalt außerhalb des üblichen Zusammenhangs mit dem Phänomen der Macht markiert. Der Gedanke, Gewalt sei ein unentbehrliches und dabei schöpferisches Element des Lebens, wurde besonders in dem deutschsprachigen Raum durch die Politik des preußischen Militarismus, sowie durch die damals große Aufsehen erregende Lehre von der natürlichen Zuchtwahl des Charles Darwin unterstützt. Viele Autoren, die sich von der Evolutionstheorie angesprochen fühlten, beschränkten sich nicht nur zu der

Feststellung, Gewalt sei natürlicher Bestandteil der Welt, sondern sie unternahmen eine Apotheose des Konfliktes, nach der Gewalt zu der Wiederbelebung des in einer verfaulten Kultur gefangenen Menschen führen soll und als Prüfstein seiner Existenz betrachtet werden kann (vgl. Gay 1996: 51-87). So bezeichnete Friedrich von Hellwald in seiner 1875 erschienenen *Kulturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung bis zur Gegenwart* Gewalt als das einzige in der Natur vorhandene Recht und zugleich die oberste Rechtsquelle, ohne die keine Gesetzgebung möglich sei. Das Recht des Stärkeren reguliere den Kampf ums Dasein und halte die wandelnden Formen der Menschheit in Atem. Der gewaltige Kampf ums Dasein sei dabei auch Quelle aller Tugenden und könne nicht dem Selbsterhaltungstrieb gegenübergestellt werden, weil sie den Trieb erst schaffe (Hellwald 1875: 98-100, Band I). Zu ähnlichen Schlüssen kamen nicht nur Biologen, wie z. B. Ernst Haeckel, sondern Kulturhistoriker, wie der erwähnte von Hellwald oder Julius Lippert, und Anthropologen, wie Otto Ammon (vgl. Gay 1996: 66-67). Das größte Publikum erreichten jedoch die Werke des Philosophen Friedrich Nietzsche, der seine Weltanschauung auf die als Positivum empfundene Gewalt gründete. Er will, wie er das selbst im Untertitel seines 1889 Werkes *Götzen-Dämmerung* formuliert, „mit dem Hammer philosophieren“. Seine berühmte und oft zitierte These vom Willen zur Macht bestimmt Gewalt hauptsächlich als Prinzip des Lebens, das man verüben muss, um nicht nur eine aktive, sondern überhaupt irgendeine Existenz führen zu können. In dem 259. Aphorismus seines unter dem Titel *Jenseits von Gut und Böse* erschienenen Werkes beschreibt er diese Wechselbeziehung folgendermaßen:

Sich gegenseitig der Verletzung, der Gewalt, der Ausbeutung enthalten, seinen Willen dem des Andern gleich setzen: dies kann in einem gewissen groben Sinne zwischen Individuen zur guten Sitte werden, wenn die Bedingungen dazu gegeben sind [...] Sobald man aber dies Princip weiter nehmen wollte und womöglich gar als Grundprincip der Gesellschaft, so würde es sich sofort erweisen als Das, was es ist: als Wille zur Verneinung des Lebens, als Auflösungs- und Verfalls-Princip. Hier muss man gründlich auf den Grund denken und sich aller empfindsamen Schwächlichkeit erwehren: Leben selbst ist wesentlich Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren, Unterdrückung, Härte, Aufzwingung eigener Formen, Einverleibung und mindestens, mildestens, Ausbeutung, — aber wozu sollte man immer gerade solche Worte gebrauchen, denen von Alters her eine verleumderische Absicht eingepägt ist? Auch jener Körper, innerhalb dessen, wie vorher angenommen wurde, die Einzelnen sich als gleich behandeln — es geschieht in jeder gesunden Aristokratie — muss selber, falls er ein lebendiger und nicht ein absterbender Körper ist, alles Das gegen andre Körper thun, wessen sich die Einzelnen in ihm gegen einander enthalten: er wird der leibhafte Wille zur Macht sein müssen, er wird wachsen, um sich greifen, an sich ziehn, Übergewicht gewinnen wollen, — nicht aus irgend einer Moralität oder Immoralität heraus, sondern weil er lebt, und weil Leben eben Wille zur Macht ist. [...] Die „Ausbeutung“ gehört nicht einer verderbten oder unvollkommenen und primitiven Gesellschaft an: sie gehört in's Wesen des Lebendigen, als organische

Grundfunktion, sie ist eine Folge des eigentlichen Willens zur Macht, der eben der Wille des Lebens ist.
(Nietzsche 1886: 229-230)

Wer auf Gewalt und auf aggressives Verhalten verzichte, verzichte auch eigentlich auf Leben, er träge zu seiner Verneinung und seinem Verfall bei, er gerate in einen Zustand der Trägheit und Apathie. In dem Denken Nietzsches wird Gewalt wiederum in Verbindung mit Macht gesetzt, gewalttätiges Handeln erscheint als Äußerungsform von Macht, oder präziser gesagt, von dem Streben nach Macht. Das Leben sei durch das Bedürfnis durchdrungen, Macht zu ergreifen. Um das Bedürfnis zu befriedigen, verletzt, überwältigt und unterdrückt man Schwächeren und Fremden. Der Sozialvertrag, der seit Hobbes dem Vorkommen solcher „natürlichen“ Symptome des Lebenswillens ein Ende setzen bzw. sie unter Kontrolle bringen soll, sei empfindsame Schwächlichkeit, die ebenso von Gewalt schützt, wie von dem Leben selbst. Obwohl Nietzsche von der Natürlichkeit der Gewalt ausgeht, bleibt Gewalt in seinem Denksystem jedoch ein außer-ordentliches Phänomen, d. h. sie steht außerhalb der im Moment gültigen, gesellschaftlichen Ordnung bzw. sie wird als Grundprinzip des Lebens verneint und aus dem gemeinen Bewusstsein der Menschen verdrängt, was jedoch auf dasselbe hinausläuft – Gewalt wird nämlich als etwas Fremdes betrachtet. Die Stellung der Gewalt bei Nietzsche ist ähnlich wie in den Konzeptionen um den „negativen“ Gewaltdiskurs, nur dass sie bei Nietzsche zu überwinden gilt. Gewalt wird ein positiver Wert beigemessen, sie solle wieder ihren natürlichen Status gewinnen, damit die Menschen, statt sich von einer verblassten Kultur, die das Wesen des Lebens verneint, irreführen zu lassen, eine reale, authentische Existenz führen und dadurch zu Übermenschen werden. Der Übermensch, ein weiterer, wichtiger Begriff aus Nietzsches Philosophie, gehört vermutlich zu den kontroversesten und am häufigsten missbrauchten Konzeptionen seines Denkens. In seinem Werk *Also sprach Zarathustra* bezeichnet Nietzsche den Übermenschen als das höchste Individuum, das nicht davor zurückweicht, den Willen zur Macht durchzusetzen. Das kommt in dem Hang des Übermenschen zum Handeln, zur Selbstbereicherung und Selbstbeherrschung zum Ausdruck und resultiert schließlich in der Überwindung des Menschen, denn Mensch sei etwas, was überwunden werden solle (Nietzsche 1883: 8). Dem Übermenschen setzt Nietzsche die Figur des „letzten Menschen“ entgegen. Der letzte Mensch sei zu keiner Überwindung des eigenen Ichs fähig, nicht nur weil er sich weigere, rücksichtslose Gewalt zur Durchsetzung des Willens zur Macht zu verwenden, sondern vor allem, weil er vor jeder Gefahr von Gewalt erschrocken zurückweiche. Mit Hilfe seiner Figur von Zarathustra äußert Nietzsche diese Idee folgendermaßen:

Wehe! Es kommt die Zeit, wo der Mensch nicht mehr den Pfeil seiner Sehnsucht über den Menschen hinaus wirft, und die Sehne seines Bogens verlernt hat, zu schwirren!

Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch. [...]

Seht! Ich zeige euch den letzten Menschen.

"Was ist Liebe? Was ist Schöpfung? Was ist Sehnsucht? Was ist Stern" - so fragt der letzte Mensch und blinzelt.

Die Erde ist dann klein geworden, und auf ihr hüpfen der letzte Mensch, der Alles klein macht. Sein Geschlecht ist unaustilgbar, wie der Erdfloh; der letzte Mensch lebt am längsten.

"Wir haben das Glück erfunden" - sagen die letzten Menschen und blinzeln.

Sie haben den Gegenden verlassen, wo es hart war zu leben: denn man braucht Wärme. Man liebt noch den Nachbar und reibt sich an ihm: denn man braucht Wärme. (Nietzsche 1883: 13)

In der von Nietzsche postulierten Einstellung zur Gewalt kommt ein besonderes Merkmal zum Ausdruck, das für den „positiven“ Gewaltdiskurs ausschlaggebend ist. Der positive Wert der Gewalt beruht nicht nur auf dem Verüben von Gewalttaten an einem Anderen. Der „negative“ Diskurs, der vor allem Schutz vor (unkalkulierbarer, unvernünftiger, außer der Ordnung stehender) Gewalt sucht, schreckt auch nicht davor zurück, Gewalt an Anderen zu verüben und sie dann als vernünftige, ordnungsschaffende und nicht zuletzt als Gegen-Gewalt, die vor einer barbarischen Gewalt schützt, zu rechtfertigen. Das Wesen des „positiven“ Gewaltverständnisses besteht darin, dass es auch das Sich-Hingeben der Einwirkung von Gewalt zulässt und es als positive Erfahrung bewertet. So sei der Übermensch nicht nur derjenige, der die Schwächeren erbarmungslos ausbeutet, verletzt und unterdrückt, sondern auch derjenige, der Hiebe, Verletzungen und andere gegen die eigene Person gerichtete Gewalttaten ohne Furcht entgegennimmt. Der Übermensch schreckt im Gegensatz zu dem letzteren Menschen davor nicht zurück, sein Leben nötigenfalls einer Gefahr auszusetzen, deshalb lebe er nicht so lang, wie der letztere Mensch. Die Verherrlichung von Gewalt als einer Art Rausch, in dem Schmerz klaglos hingenommen wird, zieht Nietzsche einer leidenschaftslosen Gewalt vor, die nur ein Mittel der kalten Macht über den Anderen bildet. Die zu verübende Gewalt solle nicht nur der Überwindung des Anderen dienen, sondern sie solle auch zur Überwindung des Selbst und folglich zur Selbstbereicherung durch Schmerz führen. Ein wichtiges Symbol des alle Grenzen überschreitenden Lebensstroms bildet in der Philosophie Nietzsches der antike Weingott

Dionysos. In der Mysterienlehre zur Ehre von Dionysos sei Schmerz mit der Lust des Schaffens verbunden, was symbolisch in den Wehen der Gebälerin zum Ausdruck komme:

In der Mysterienlehre ist der Schmerz heilig gesprochen: die "Wehen der Gebälerin" heiligen den Schmerz überhaupt, - alles Werden und Wachsen, alles Zukunft-Verbürgende bedingt den Schmerz... Damit es die Lust des Schaffens giebt, damit der Wille zum Leben sich ewig selbst bejaht, muss es auch ewig die „Qual der Gebälerin“ geben... Dies Alles bedeutet das Wort Dionysos: ich kenne keine höhere Symbolik als diese griechische Symbolik, die der Dionysien. (Nietzsche 1889: 110)

In dem dionysisch, rauschhaften Empfinden des Lebens bringen Lust und Schmerz, so unterschiedlich diese Gefühle sein mögen, Lebendigkeit, also den Willen zur Macht, auf dieselbe Art und Weise zum Ausdruck.

Die Psychologie des Orgasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt, gab mir den Schlüssel zum Begriff des tragischen Gefühls, das sowohl von Aristoteles als in Sonderheit von unsern Pessimisten missverstanden worden ist. [...]

Das ja sagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; der Wille zum Leben, im Opfer seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend - das nannte ich dionysisch, das errieth ich als die Brücke zur Psychologie des tragischen Dichters. Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen - so verstand es Aristoteles - sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, - jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst... (Nietzsche 1889: 110-111)

Die Erfahrung des Schmerzes und schließlich auch der Gewalt wird hier einerseits als Ausdruck der Lust des Werdens, zu der auch die Lust am Vernichten gehört, verstanden, andererseits erliegt sie einer Ästhetisierung, sie wird in den Bereich der Künste übertragen (vgl. Hermann 2000: 43-61). Die Verbindung von der als schöpferische Kraft verstandenen Gewalt mit den Gefühlen von Lust und Schmerz macht das Wesen des „positiven“ Gewaltdiskurses aus, und kommt in anderen Arbeiten zum Vorschein, die das Phänomen der Gewalt aus dieser Perspektive betrachten. Auf besonderes Interesse stieß dieses Gewaltverständnis bei den Autoren der „konservativen Revolution“, wie Ernst Jünger oder Ernst von Salomon, des Futurismus, wie Filippo Thommaso Marinetti, der in seinem futuristischen Manifest den Krieg zur einzigen Hygiene der Welt erklärt (Baumgarth 1966: 26-27), und des Surrealismus, wie André Breton, für den der einfachste surrealistische Akt darauf beruht, auf die Straße zu gehen und mit dem Revolver wahllos in die Menge zu schießen (vgl. Grimmiger 2000: 16).

3.1.2.2 Revolutionäre Gewalt als Schöpfer besserer Verhältnisse (Sorel, Sartre, Fanon, Marcuse)

Ein durchaus positives Verhältnis zur Gewalt zeichnete das Schaffen des französischen Sozialphilosophen Georges Sorel, dessen *Réflexions sur la violence* als Standardwerk dieses Gewaltverständnisses betrachtet werden kann. Trotz der Popularität der Konzeption von Gewalt als schöpferischer Kraft in verschiedenen rechtsorientierten bis faschistoiden Kreisen, tauchte der „positive“ Gewaltdiskurs nach dem Zweiten Weltkrieg auch in den Überlegungen vieler sozialrevolutionären Denker auf, wie Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon oder Herbert Marcuse. An Brisanz hat das Thema der Gewalt in den 60er Jahren gewonnen, was mit der Entwicklung der antiimperialistisch, meistens linksorientierten Studentenbewegungen verbunden war und in eine Reihe von Protesten mündete, die sich in einigen Staaten wie die USA, Frankreich oder Deutschland in Revolten und schließlich Gewaltaktionen verwandelten. Den intellektuellen Grund der sich bildenden Bewegungen bildete im deutschsprachigen Raum u. a. das Schaffen von dem erwähnten Herbert Marcuse (vgl. Gilcher-Holtey 2001: 11-17; Berendse 2005: 64). In seinem einflussreichen, 1965 erschienenen Essay *Repressive Toleranz* behandelt er die Idee einer befreienden und subversiven Toleranz, die im Widerspruch zu den Praktiken der Unterdrückung steht, die unter dem Vorwand der Toleranz von verschiedenen Regierungen der Welt durchgeführt würden. Zunächst stellt Marcuse Gewalt als Unterdrückungsmittel der Ideen der wahren Toleranz und Freiheit gegenüber und somit bewertet er sie als ein eindeutiges Negativum. Da es aber in den gegenwärtigen Umständen eine deutliche Tendenz gebe, sogar in demokratischen Staaten aggressive Politik, Aufrüstung, Chauvinismus und Diskriminierung aus rassistischen und religiösen Gründen zu tolerieren, müsse der Tatbestand der Gewalt und die traditionelle Unterscheidung von gewaltsamer und gewaltloser Aktion neu analysiert werden (Marcuse 1965). Marcuse unterscheidet zwischen zwei Arten von Gewalt – der revolutionären, die von den Unterdrückten verübt werde, und reaktionären Gewalt, die von den Unterdrückern verübt werde. Marcuse gibt zu, dass beide Gewaltarten aus dem ethischen Gesichtspunkt unmenschlich und von Übel seien. Verschiedene historische Ereignisse würden jedoch beweisen, dass der gesellschaftliche Impuls der Gewalt auch zum Fortschritt beitragen könne:

Bei allen Einschränkungen, deren eine Hypothese bedarf, die auf einer unabgeschlossenen geschichtlichen Vergangenheit beruht, scheint es, daß die aus dem Aufstand der unterdrückten Klassen erwachsene Gewalt das geschichtliche Kontinuum von Ungerechtigkeit, Grausamkeit und Stillschweigen für einen kurzen

Augenblick durchbrach, kurz aber explosiv genug, um eine Erweiterung des Spielraums von Freiheit und Gerechtigkeit, eine bessere und gleichmäßigere Verteilung von Elend und Unterdrückung in einem Gesellschaftssystem zu erreichen - mit einem Wort: einen Fortschritt der Zivilisation. [...]

Hinsichtlich der geschichtlichen Gewalt, die von den herrschenden Klassen ausging, scheint sich kein derartiges Verhältnis zum Fortschritt nachweisen zu lassen. (Marcuse 1965)

Der revolutionären Gewalt wohne also eine positive Kraft inne, da sie imstande sei, den sonst geduldeten und unangefochtenen Zustand der Ungerechtigkeit ins Wanken zu bringen. Am Schluss seines Aufsatzes wiederholt Marcuse den Gedanken, indem er unterdrückten Minderheiten ein „Naturrecht“ auf Widerstand zuspricht (Marcuse 1965). Das Recht umfasst auch die Verwendung von Gewalt, die im Geiste des „positiven“ Gewaltdiskurses als etwas Schöpferisches verstanden wird, das neue Verhältnisse zustande bringt. Die so verwendete Gewalt beginne, führt Marcuse fort, keine neue Kette von Gewalttaten, sondern sie zerbreche die bisher bestehende. Die späteren Gewalttaten der sich als unterdrückte Minderheiten verstehenden jungen Menschen, die sich von außerparlamentarischen Oppositionellen zu Terroristen, die in kettenweise begangenen Gewalttaten ein positives Mittel der Veränderung sahen, verwandelten, scheinen jedoch die utopische Theorie von Marcuse zu widersprechen (vgl. Berendse 2005: 64-67, Aust 2008).

3.1.2.2.3 Exkurs: Ernst Jüngers Philosophie des Schmerzes

Nach Hannah Arendt sei die Wiederbelebung der vitalistischen Tradition der Gewaltbetrachtung, die auf die Lebensphilosophien von Bergson und Nietzsche zurückgehe, mit der Bedrohung des irdischen Lebens durch den Fortschritt der Technik verbunden (Arendt 1970: 74). Das Gefühl der Gefährdung durch Technik bildet jedoch keine Folge der technischen Entwicklung in der Epoche des Kalten Krieges, es trieb den „positiven“ Gewaltdiskurs bereits vor dem Zweiten Weltkrieg voran. Die Konfrontation des Lebendigen und Schöpferischen der Gewalt mit dem Automatismus und dem leidenschaftslosen Mechanismus der Technik bildet den Kern der Schmerzphilosophie von dem ebenfalls von der Nietzscheanischen Tradition beeinflussten Ernst Jünger.

Die Lebensbejahung Nietzsches baut auf dem Hinnehmen der Welt in aller ihren Erscheinungen auf, ohne dass man auf jenseits dieser Welt zu vermutende Phänomene zurückblickt. Zum Symbol solcher grenzenlosen Liebe zum Leben jenseits von Gut und Böse

wird in Nietzsches Gedankensystem der antike Weingott Dionysos, der dem christlichen „Gott am Kreuz“ gegenübersteht (vgl. Ruhstorfer 2012: 15-42). Mit dem Verschwinden der alten Werte, das mit Nietzsches knapper Formulierung „Gott ist tot“ (Nietzsche 1900: 147, 163) zusammengefasst werden kann, einerseits und mit dem Annehmen der Welt ohne Bewertung in Gut und Böse andererseits geht die „Heraufkunft des Nihilismus“ (Nietzsche 1999: 189) einher. Als eine Antwort auf den von ihm prophezeiten Nihilismus bietet Nietzsche die Wiedergewinnung des Diesseits. Alles Wertvolle und Beseligende, was vorher aus dem Jenseits abgeleitet wurde, könnte in dem diesseitigen Leben, das sich durch den Willen zur Macht äußert, gefunden werden, vorausgesetzt, dass man den menschlichen Hang zur Selbstüberwindung nicht vernachlässigt. „Überschreiten und doch der Erde treu bleiben“ - so bringt Rüdiger Safranski die Aufgabe, die vor dem Nietzscheanischen Übermenschen steht, auf den Punkt (Safranski 1997: 262). Die Bereitschaft zum Transzendieren in einer Welt ohne Transzendenz unterscheidet die Haltung des Übermenschen von dem gewöhnlichen Nihilismus des letzten Menschen, der sich mit einem Leben zufrieden gibt, dem zwar die Möglichkeit des Jenseits entzogen wurde, das aber den Willen zur Macht des Diesseits nicht wieder erkennt. Die Dionysische Lebensbejahung bedeutet auch die Bejahung von solchen Ausdrucksformen des Lebens wie Gewalt und Schmerz. Der Übermensch verübe nicht nur Gewalt, um den eigenen Willen zur Macht durchzusetzen, sondern er weiche nicht davor zurück, selbst Schmerz zu erleiden, weil erst durch diese Empfindung das bestrebte Sich-Überwindung möglich werde:

Ihr wollt womöglich - und es giebt kein tollereres "womöglich" - das Leiden abschaffen; und wir? - es scheint gerade, wir wollen es lieber noch höher und schlimmer haben, als je es war! Wohlbefinden, wie ihr es versteht - das ist ja kein Ziel, das scheint uns ein Ende! Ein Zustand, welcher den Menschen alsbald lächerlich und verächtlich macht, - der seinen Untergang wünschen macht! Die Zucht des Leidens, des grossen Leidens - wisst ihr nicht, dass nur diese Zucht alle Erhöhungen des Menschen bisher geschaffen hat? Jene Spannung der Seele im Unglück, welche ihr die Stärke anzüchtet, ihre Schauer im Anblick des grossen Zugrundegehens, ihre Erfindsamkeit und Tapferkeit im Tragen, Ausharren, Ausdeuten, Ausnützen des Unglücks, und was ihr nur je von Tiefe, Geheimniss, Maske, Geist, List, Grösse geschenkt worden ist: - ist es nicht ihr unter Leiden, unter der Zucht des grossen Leidens geschenkt worden? (Nietzsche 1886: 172)

An den Gedanken Nietzsches knüpft Ernst Jünger in seinem Essay *Über den Schmerz*, in dem er zwar nicht direkt von Gewalt spricht, aber er stellt eine Diagnose der durch Gewalt durchdrungenen Wirklichkeit, in der der Mensch zu einem Objekt, dem Schmerz zugefügt wird, vergegenständlicht wird (vgl. Musiał 2006: 160-185). Da Jünger als ein Hauptvertreter des „positiven“ Gewaltdiskurses betrachtet werden kann, kommt in seiner frühen

Essaysammlung *Der Kampf als inneres Erlebnis* deutlich zum Ausdruck. Jünger interpretiert Gewalt als ein vitales Ritual, das zur Überwindung überholter Kulturmuster und folglich zur Entstehung einer neuen Kultur und eines neuen Menschen beitragen kann. Der Erste Weltkrieg, an dem er selbst als Soldat teilgenommen hat, scheint für ihn solch ein Ritual zu sein und die Erinnerung daran veranlasst ihn, die Ankunft eines neuen Menschen, der nicht zufälligerweise die Züge des Nietzscheanischen Übermenschen trägt, zu prophezeien:

Das glühende Abendrot einer versinkenden Zeit ist zugleich ein Morgenrot, in dem man zu neuen, härteren Kämpfen rüstet. Weit hinten erwarten die riesigen Städte, die Heere von Maschinen, die Reiche, deren innere Bindungen im Sturme zerrissen werden, den neuen Menschen, den kühneren, den kampfgeübten, den rücksichtslosen gegen sich selbst und andere. Dieser Krieg ist nicht das Ende, sondern der Auftakt der Gewalt. Er ist die Hammerschmiede, in der die Welt in neue Grenzen und neue Gemeinschaften zerschlagen wird. Neue Formen wollen mit Blut erfüllt werden, und die Macht will gepackt werden mit harter Faust. Der Krieg ist eine große Schule, und der neue Mensch wird von unserem Schlage sein. (Jünger 1926: 70-71)

Was als Reservoir an vitalen Kräften hier verstanden wird, ist zweifellos Gewalt. In der Gewalt des Kampfes werde der neue Mensch geformt und mit Blut erfüllt. Im Zweifel bleibt, ob sich um sein eigenes Blut handelt, oder das der von ihm getöteten Gegner. Die manierierte Metaphorik Jüngers verwendend könnte man feststellen, dass die hautnahe Erfahrung des Krieges die Schule sei, in der dem Menschen das authentische Leben beigebracht werde, das wichtigste Fach sei dagegen Gewalt. Der einem Naturphänomen wie ein Wirbel oder Sturm ähnelnde Krieg schüttele die Welt ins Innerste und bringe die alten, starren Ordnungen zum Sturz. Zugleich schaffe er aber neue Verhältnisse, sie wirke kreativ. Somit wird Gewalt zum Ausdruck eines kosmischen Zusammenspiels, das sich in ewig wiederkehrenden Zyklen von Aufbau und Zerstörung materialisiert:

Die Sucht zu zerstören ist tief im menschlichen Wesen verwurzelt; alles Schwache fällt ihr zum Opfer. Was hatten die Peruaner den Spaniern getan? Wer Ohren dafür hat, dem singen die Urwaldkronen, die heute über den Ruinen ihrer Sonnentempel federn, die Antwort. Es ist das Lied vom Leben, das sich selbst verschlingt. Leben heißt töten. (Jünger 1926: 37)

Der Mensch sei nur auf eine einzige Art und Weise imstande, sich in dieser Ordnung zu behaupten, indem er nämlich ihr Grundprinzip, den Kampf, verinnerlicht. Obwohl dieser durch die Figur des Landknechtes verkörperte Mensch nicht gefühllos sei, kommt das Gefühl des Schmerzes selten zur Sprache, was zunächst merkwürdig erscheinen mag, sich aber aus der Logik der von Jünger eingenommenen, heroischen Haltung, die die Empfindung des Schmerzes verdrängt, ergibt (Musiał 2006: 119-127). Im dem später (Erscheinungsjahr 1934) veröffentlichten Essay *Über den Schmerz* wird der Schwerpunkt der positiven Betrachtung

von Gewalt auf das Entgegennahme des Schmerzes verschoben. Bereits in den ersten Sätzen hebt Jünger die Wichtigkeit der Schmerzerfahrung hervor:

Es gibt einige große und unveränderliche Maße, an denen sich die Bedeutung des Menschen erweist. Zu ihnen gehört der Schmerz; er ist die stärkste Prüfung innerhalb jener Kette von Prüfungen, die man als das Leben zu bezeichnen pflegt. Eine Betrachtung, die sich mit dem Schmerz beschäftigt, ist daher wohl unpopulär; sie ist jedoch nicht nur an sich aufschlußreich, sondern beleuchtet zugleich eine Reihe von Fragen, mit denen wir uns in dieser Zeit beschäftigen. Der Schmerz gehört zu jenen Schlüsseln, mit denen man nicht nur das Innerste, sondern zugleich die Welt erschließt. Wenn man sich den Punkten nähert, an denen der Mensch sich dem Schmerz gewachsen oder überlegen zeigt, so gewinnt man Zutritt zu den Quellen seiner Macht und zu dem Geheimnis, das sich hinter seiner Herrschaft verbirgt. Nenne mir Dein Verhältnis zum Schmerz, und ich will Dir sagen, wer Du bist! (Jünger 2002: 145)

Nicht die Beteiligung am gewaltsamen Kriegsgeschehen solle den neuen Menschen aufbauen, sondern die Auseinandersetzung mit dem Schmerz. In der Auswahl des Schmerzes zum Prüfstein der Existenz hallt Nietzsches Gegenüberstellung Übermensch – der letzte Mensch wider. Es lässt sich kaum übersehen, dass der spießige und Bequemlichkeit liebende, letzte Mensch, von dem Nietzsches Zarathustra sprach, den Schmerz bestimmt um jeden Preis vermeiden wollte. Die der Selbstüberwindung dienende Konfrontation mit dem Schmerz ist eher Angelegenheit des Übermenschen, dem in Jüngers Gedankensystem gewissermaßen die Figur des Arbeiters entspricht¹⁸. Die Idee des Arbeiters entwickelt Jünger in seinem Traktat über die anbrechende Epoche der Gegenständlichkeit, das 1932 unter dem Titel *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* veröffentlicht wurde. Der Arbeiter solle der Welt der bürgerlichen Werte ein Ende setzen, er passe sich an den neuen Umständen an, die wegen des Einflusses von Technik durch zahlreiche Gefahren gekennzeichnet seien. Die von dem Bürgertum erstrebte Sicherheit und Geborgenheit hätten für ihn keinen Wert (Jünger 1981: 5-42). Der neue Mensch habe also keine Furcht, sich dem Empfinden von Schmerz auszusetzen, er härte sich gegen ihn ab, um nicht nur keine Angst vor ihm zu haben, sondern vor allem um ihn klaglos ertragen zu können. Die Konfrontation mit dem Schmerz stehe stellvertretend für die Auseinandersetzung des Menschen mit der modernen Technik, die immer größere Bereiche des Lebens in Anspruch nimmt und sie in ihrem Bild verwandelt¹⁹. So verwandelt sich auch

18 In einem Brief an Henri Plard vom 24.09.1978 bestätigt Jünger die Verwandtschaft des Arbeiters mit Nietzsches Übermenschen. Er schreibt folgendes: „Der Arbeiter ist ein Titan und damit Sohn der Erde; er folgt, wie Nietzsche es ausdrückt, ihrem Sinn, und zwar auch dort, wo er sie zu zerstören scheint. Der Vulkanismus wird zunehmen. Die Erde wird nicht nur neue Arten, sondern neue Gattungen hervorbringen. Der Übermensch zählt noch zu den Spezies.“ (Jünger 1981: 194). Zu dem Einfluss Nietzsches auf das Werk von Ernst Jünger siehe Wilczek 1999.

19 Martin Heidegger bezeichnet in seinem 1953 unter dem Titel *Die Frage nach der Technik* veröffentlichten

das von den Menschen empfundene Gefühl von einem veredelnden und einen metaphysischen Sinn habenden Leiden in einen kalten und sinnentleerten Schmerz. Technik kann dem Menschen nur einen mechanischen Schmerz antun, dem keine Transzendenz zugrunde liegt und der somit keinen anderen Sinn hat als sich selbst. Deshalb solle sich auch die Sprache ändern, mit der man den modernen, technischen Schmerz beschreibt:

Allerdings fühlt sich das Ohr peinlich berührt, wenn es die Wörter Schmerz und Mechanik im Zusammenhang hört – und das beruht darauf, daß der Einzelne ein Bestreben besitzt, den Schmerz in das Reich des Zufalls zu verweisen, in eine Zone, der man ausweichen und entrinnen kann oder von der man jedenfalls nicht mit Notwendigkeit erreicht zu werden braucht.

Bringt man jedoch die der Betrachtung dieses Gegenstandes angemessene Kälte auf, den Blick des Arztes oder auch des Zuschauers, der von den Rängen des Zirkus aus das Blut fremder Fechter verströmen sieht, so fühlt man bald, daß dem Schmerz ein sicherer und unausweichlicher Zugriff innewohnt. Nichts ist uns gewisser und mehr vorherbestimmt als eben der Schmerz [...]. (Jünger 2002: 146)

Der Schmerz sei also ein notwendiger Bestandteil der Welt, dem man nicht ausweichen könne. Obwohl der Mensch dazu tendiert den Schmerz dem Bereich des Zufalls zuzuschreiben, sei es als Pech, sei es als Gottesurteil, bildet Schmerz eine Notwendigkeit, die in der Epoche der Technik ihr wahres Gesicht zeigt. Als frühe Prophezeiungen des technischen Zeitalters führt Jünger die Bilder von Bosch, Breughel und Cranach an, auf denen „Symbole des mechanisch verkleideten Angriffs, der kälter und unersättlicher ist als jeder andere“ zu sehen seien (2002: 148). Der bürgerliche, letzte Mensch habe versucht, durch mehrere, den Grad der Sicherheit erhöhende Maßnahmen dem Schmerz zu entfliehen, dies sei jedoch unmöglich, der Schmerz tauche immer in irgendeiner Form auf:

Man wird in der Regel nicht weit zu gehen haben, um den Schmerz aufzuspüren, und so finden wir auch hier selbst den Einzelnen mitten im Genüsse der Sicherheit nicht völlig von ihm befreit. Die künstliche Abschnürung von den Elementarkräften vermag zwar die groben Berührungen zu verhindern und die Schlagschatten zu bannen, nicht aber das zerstreute Licht, mit dem der Schmerz dafür den Raum zu erfüllen beginnt. Das Gefäß, das dem vollen Zustrom verschlossen ist, wird tropfenweis gefüllt. So ist die Langeweile nichts anderes als die Auflösung des Schmerzes in der Zeit. (Jünger 2002: 156)

Vortrag das Wesen der Technik als das herausfordernde Entbergen und den damit verbundenen Anspruch, alles zu Bestand zu reduzieren, der zur Verfügung der Technik stehen würde. Dieser Prozess geht weiter, als eine bloße Vergegenständlichung, denn ein Gegenstand kann auch individuelle, nur für sich eigene Merkmale haben, der Bestand dagegen sei nur insofern wichtig, als er „auf der Stelle zur Stelle“ stehe und zwar zu „stehen, um selbst bestellbar zu sein für ein weiteres Bestellen.“ (Heidegger 1985: 20). „Was im Sinne des Bestandes steht, steht uns nicht mehr als Gegenstand gegenüber“, die von Technik transformierten Phänomene werden nur zu einer Ressource, die keinen Sinn außerhalb des technischen Prozesses hat (ebd.). Die Gefahr der Herabsetzung zur bloßen Ressource kann also einen der Gründe für die Angst vor Technik ausmachen.

Der vor Gewalttätigkeit geschützte Mensch wiegt sich in Sicherheit, dass er keinen Schmerz empfinden wird, wenn er an blutigen Kämpfen nicht teilnehmen wird. Da aber Schmerz eine Konstante bildet, muss ihm irgendwie freien Lauf gegeben werden. So kehrt der Schmerz in den sicheren und satten Gesellschaften in Form der Langeweile und Untergangsgedanken auf und er findet da sozusagen einen Nährboden. Die Mitglieder dieser Gesellschaften können einfach über keine Strategien verfügen, sich mit dem Schmerz auseinanderzusetzen, denn sie vor ihm ständig geflohen haben. Deshalb setze das technische Zeitalter der Gegenständlichkeit dem letzten Menschen ein Ende. Der letzte Mensch sei nicht imstande, sich mit dem durch die Entwicklung der Technik aufs Neue in Erscheinung getretenen Schmerz zurechtzufinden. Um in der Konfrontation mit diesem Schmerz nicht in Verzweiflung zu verfallen, müsse der Mensch ihm mutig entgegenstehen. Um das zu verwirklichen, müsse er der Vergegenständlichung nachgeben. Wenn der Mensch den eigenen Körper als ein Gegenstand betrachte, der zum Einsatz im Namen eines bestimmten Wertes gebracht werden könne, falle es ihm leicht, sich dem Schmerz auszusetzen. Solch ein Verhältnis zum Schmerz charakterisiere die heroische und kultische Welt:

Es gibt offenbar Haltungen, die den Menschen befähigen, sich weit von den Bereichen abzusetzen, in denen der Schmerz als unumschränkter Gebieter regiert. Die Abhebung tritt dadurch in Erscheinung, daß der Mensch den Raum, durch den er am Schmerze Anteil hat, das heißt: den Leib, als Gegenstand zu behandeln vermag. Dieses Verfahren setzt freilich eine Kommandohöhe voraus, von der aus der Leib als ein Vorposten betrachtet wird, den der Mensch aus großer Entfernung im Kampf einzusetzen und aufzuopfern vermag. Dann laufen alle Maßregeln nicht darauf hinaus, dem Schmerz zu entrinnen, sondern ihn zu bestehen. Wir finden daher sowohl in der heroischen als auch in der kultischen Welt ein ganz anderes Verhältnis zum Schmerz als in der Welt der Empfindsamkeit. Während es dort nämlich, wie wir sahen, darauf ankommt, den Schmerz abzudrängen und das Leben von ihm abzuschließen, gilt es hier, ihn einzuschließen und das Leben so einzurichten, daß es jederzeit auf die Begegnung mit ihm gerüstet ist. Auch hier also spielt der Schmerz eine bedeutende, freilich genau entgegengesetzte Rolle. Das geht schon daraus hervor, daß das Leben ununterbrochen mit ihm in Föhlung zu bleiben strebt. Denn nichts anderes bedeutet die Disziplin, sei es die priesterlich-asketische, die auf Abtötung, sei es die kriegerisch-heroische, die auf Stöhlung gerichtet ist. Hier wie dort gilt es, das Leben völlig in der Gewalt zu halten, damit es zu jeder Stunde im Sinn einer höheren Ordnung zum Einsatz gebracht werden kann. Die wichtige Frage nach dem Rang der vorhandenen Werte läßt sich daher genau an dem Maße ablesen, in dem der Leib als Gegenstand behandelt werden kann. (Jünger 2002: 158-159)

Jünger postuliert in dieser Passage die Betrachtung des eigenen Körpers als eines Gegenstandes, der jederzeit im Kampf um eine höhere Ordnung eingesetzt werden kann. Es läßt sich nicht übersehen, dass zwischen diesem Gedanken und der Gefahr einer ideologischen Verblendung eine sehr dünne Grenze besteht. Die Frage bleibt offen, welche

Instanz darüber entscheiden soll, welche Werte den genügend hohen Rang haben, um die Begegnung mit dem Schmerz zu verlangen. Die Feststellung, ein Wert sei genauso wichtig, wie stark die Bereitschaft eines Menschen sei, den eigenen Körper in seinem Namen als Gegenstand zu behandeln, scheint zunächst eine Tautologie zu sein. Außerdem seien die alten Werte in der Welt des angehenden Nihilismus bereits überholt. Inzwischen beginne sich das Individuum in den Arbeiter zu verwandeln. Dieser Wandel werde von zwei Prozessen eingeleitet, des Verlustes der individuellen Freiheit und der Beschränkung von Möglichkeiten der allgemeinen Bildung und der freien Forschung. Beide Wandlungen würden im Namen der höchsten Ordnung vollzogen, die jedoch nichts mit Ideologie oder den alten Werten zu tun habe. Die Vergegenständlichung des Einzelnen und die Herausbildung von disziplinierten Menschengruppen, die ebenfalls als Gegenstände betrachtet werden, gehört nach Jünger zur Beschaffenheit von Orten und Epochen, in denen die Erfahrung des Schmerzes zum Alltag geworden ist. Was das Spezifische der Moderne ausmache, sei diese höchste Ordnung, die die Vergegenständlichung bewirke, nämlich die Technik:

Wenn nun die Tatsache der Vergegenständlichung des Lebens seinen bedeutenden Zuständen gemeinsam ist, so ist doch ihre Technik, das heißt: ihre Disziplin, zu allen Zeiten eine besondere. Wir betrachteten in Kürze die Vergegenständlichung des Einzelnen und seiner Gliederungen, und wir fassen sie als ein gutes Zeichen auf. Diese Betrachtung würde jedoch nicht vollständig sein, wenn sie nicht noch eine dritte und kältere Ordnung berühren würde, die vor allem unserer Wende ihr eigentümliches Gepräge verleiht. Es ist dies die technische Ordnung selbst, jener große Spiegel, in dem die wachsende Vergegenständlichung unseres Lebens am deutlichsten erscheint und die gegen den Zugriff des Schmerzes in besonderer Weise abgedichtet ist. *Die Technik ist unsere Uniform.* (Jünger 2002: 173-174)

Technik bildet also die höchste Ordnung, die über Schmerz disponiert und von den Körpern der Menschen wie von Gegenständen Gebrauch macht. Die Herrschaft der Technik führe die Entstehung des neuen Menschentypus, des erwähnten Arbeiters, herbei. Die Allgegenwart des von Technik verursachten Schmerzes habe jedoch die Herausbildung eines zweiten Bewusstseins des Arbeiters zur Folge. Dieses kalte Bewusstsein kennzeichne sich durch die Fähigkeit, sich selbst als ein Gegenstand, der den mechanischen Kräften der Technik ausgeliefert sei, zu betrachten. Da Technik an sich leidenschaftslos ist, was Jünger am Beispiel der Fotografie darstellt, die alles mit einem gleichgültigen, „unempfindlichen und unverletzlichen Auge“ sieht (Jünger 2002: 181-182), ist auch der Schmerz in dem technischen Zeitalter kalt, mechanisch und, wie es wohl paradox klingen mag, emotionslos. Mit der steigenden Vergegenständlichung wird nicht nur das Maß an Schmerz immer höher, der ein Mensch am eigenen Leib ertragen kann, Jünger diagnostiziert auch eine wachsende Toleranz

gegen das Beobachten fremden Schmerzes, bis hin zu einem gewissen Bedürfnis, an der Illusion des Schmerzes teilzunehmen:

Es scheint fast, als ob der Mensch ein Bestreben besäße, einen Raum zu schaffen, in dem der Schmerz, und zwar in einem ganz anderen Sinne als noch vor kurzem, als Illusion betrachtet werden kann. [...] Befremdend ist zum Beispiel das wilde Gelächter, das die Filmgroteske hervorruft, die lediglich aus einer Häufung von schmerzlichen und bössartigen Zwischenfällen besteht. Aufschlußreich ist auch die Neigung zur mathematischen Figur, wie sie etwa durch die Begleitung und Unterbrechung der Handlung durch maschinelle Vorgänge hervorgerufen wird. [...] Ferner wäre zu nennen der überraschende Synchronismus, der zwischen die Spiegelung höchst behaglicher Zustände die Aufnahme einer Katastrophe einschaltet, die zu gleicher Zeit einen Teil des Planeten verheert. Am Verhalten der Zuschauer fällt auf, daß sich ihre Teilnahme schweigend vollzieht; und dieses Schweigen ist abstrakter und grausamer als die wilde Wut, wie man sie in den südlichen Arenen beobachten kann, in denen sich im Kampfe mit dem Stier ein Überrest der antiken Spiele bis auf den heutigen Tag erhalten hat. (Jünger 2002: 184)

Der neue Mensch des Technikzeitalters betrachtet Schmerz als Illusion nicht in dem Sinne, wie es der letzte Mensch der vorherigen, empfindsamen Zeiten getan hat, der durch die Überzeugung, Schmerz sei nur eine Fantasievorstellung, ein von der Vernunft kontrollierbares Gefühl, dem Schmerz entkommen wollte. Der neue Mensch dagegen setzt sich mit dem Schmerz so gern auseinander, dass er sogar Illusionen des Schmerzes schafft, die er mit einem kalten Lachen wahrnimmt. Dabei vollzieht sich die Betrachtung fremden Schmerzes auf eine durchaus technische, mechanische Art und Weise. Diese technische Begegnung mit dem Schmerz sei nicht mehr der heroischen oder rituellen Welt zuzurechnen, deshalb unterscheidet sich eine durch technische Medien verfolgte Katastrophe von einem noch der rituellen Welt entstammenden Stierkampf, nicht nur auf der Ebene des Vorganges selbst, der andere Regeln befolgt, sondern auch auf der Ebene der Zuschauerreaktionen:

Bei dieser Gelegenheit sei angemerkt, daß beim Anblick des Stierkampfes, der wohl einem uralten Kultus der Erde entsprungen ist, der eigentliche Eindruck des Schmerzes überdeckt wird durch die rituelle Gesetzmäßigkeit. Dieselbe Beobachtung drängt sich dort auf, wo eine blutige Begegnung sich unter Wahrung ritterlicher Standesregeln vollzieht, also etwa auf der Mensur. In der Welt des Arbeiters wird der Ritus durch den präzisen, in gleichem Maße amoralischen und unritterlichen technischen Ablauf ersetzt. Das Ethos dieses Vorganges - und gerade die Tatsache, daß Schmerz in höherem Maße ertragen werden kann, deutet auf ein solches hin - ist heute allerdings unbekannt. (Jünger 2002: 185)

Die Schmerzillusionen der Technikzeit würden sich nach nur ihnen eigenen Regeln richten, die nicht mehr dem Bereich der Moral und des Ritus gehören würden. Da aber der Ritus eine Form der Ästhetisierung der Gewalt darstellt, drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, ob der kalte technische Ablauf nicht dieselbe Rolle erfüllt, wie der ritterliche Ritus. Der technische

Ablauf bildet nämlich das System der Regeln, die den Umgang mit Schmerz ordnen. Dieser Ordnung liegt jedoch keine Moral zugrunde, weil sie doch dem Zeitalter der Technik zugehört, deshalb scheint die Frage nach dem Ethos dieses Vorganges fehl am Platz zu sein. Es lässt sich hingegen darüber spekulieren, ob nicht ein Ethos, sondern eine Ästhetik, und zwar eine spezifische, „kalte“ technische oder mechanische, das Ertragen des Schmerzes ermöglicht. Sollte der Mensch im technischen Zeitalter als Gegenstand fungieren, wäre doch nicht verwunderlich, dass an die Stelle der Ethik die Ästhetik tritt, dass dieser Mensch nicht mehr Subjekt der Moral ist, sondern zum Objekt eines technisierten, ästhetischen Blickes wird.

Härtet man sich gegen den Schmerz ab, so überwindet man die eigene Anfälligkeit gegen die mechanische Grausamkeit der Technik. Das trägt zur Überwindung des Menschen im Sinne Nietzsches und ist als Eigenschaft des Übermenschen zu betrachten. Der Arbeiter/Übermensch übt nicht nur die Macht über den Schmerz, sondern auch die Macht des Schmerzes aus, d. h. ist dazu bereit, den eigenen Körper dem Schmerz auszusetzen, um über den Raum zu verfügen, in dem das Gesetz des Schmerzes regiert. Um anderen Schmerz anzutun, schreckt er nicht davor zurück, selbst Schmerz zu empfinden. So könnte Nietzsches Idee einer Transzendenz ohne das Jenseits dank der Figur des Arbeiters in Erfüllung gehen.

Die Rolle der Technik bleibt aber zwiespältig. Einerseits bildet sie die Zuflucht für den Menschen, dessen Welt einer Entzauberung im Weberschen Sinn unterliegt. Technik ermöglicht ihm, sich hinter einer ordnungsschaffenden Struktur zu verbergen und somit dem Schmerz zu entkommen, gleich wie es im Falle der soldatischen Uniform, die für die Ordnung des Militärs steht, eintritt. Technik ähnelt einer Uniform, hinter der sich der Mensch verbirgt, die höhere Ordnung für die sie steht, ihr Ethos, bleibt jedoch unbekannt. Andererseits ist aber die von der Technik verursachte Vergegenständlichung des Menschen eine neue Quelle des Schmerzes. Im Gegensatz zu der Vergegenständlichung eines Soldaten im Armee, die im Namen des höheren Gutes, wie der Sieg über den Feind oder in weiterer Perspektive die Zukunft des Vaterlandes usw., verläuft, scheinen die wirklichen Zwecke dieses technischen Prozesses im Dunkeln zu liegen. Es legt die Vermutung nahe, dass die Vergegenständlichung, gleich wie der Schmerz, im technischen Zeitalter rein mechanisch vor sich hin geht, ohne einen, transzendenten oder nicht, Sinn zu haben. Diese durchaus nihilistische Aussicht scheint jedoch mehr zu sein, als der Autor des Essays zu ertragen imstande ist. Obwohl er alles mit der „angemessenen Kälte“, mit dem „Blick des Arztes“ (Jünger 2002: 146) zu betrachten

versucht, ist er nicht von der Bedrohung frei, gegenüber der möglichen Sinnlosigkeit des menschlichen Leidens in Verzweiflung zu geraten:

Wenn man den Menschen in seiner einsamen Lage erblickt, weit vorgeschoben im gefährlichen Raum und in hoher Bereitschaft, so ergibt sich von selbst die Frage auf welchen Punkt sich diese Bereitschaft bezieht. *Die* Macht muß groß sein, die ihn Anforderungen zu unterwerfen vermag, wie man sie an eine Maschine stellt. Dennoch wird der Blick vergebens nach Anhöhen suchen, die dem reinen Ordnungs- und Rüstungsvorgang überlegen und jedem Zweifel entzogen sind. Zweifellos sind vielmehr die Einebnung der alten Kulte, die Zeugungsunfähigkeit der Kulturen und das dürftige Mittelmaß, das die Akteure kennzeichnet.

Hieraus ziehen wir den Schluß, daß wir uns in einer letzten, und zwar in einer sehr merkwürdigen, Phase des Nihilismus befinden, die sich dadurch auszeichnet, daß neue Ordnungen bereits weitgehend vorgestoßen, daß aber die diese Ordnungen entsprechenden Werte noch nicht sichtbar geworden sind. (Jünger 2002: 189-190)

Zwar ist die Gefahr des Nihilismus nicht übersehbar, sie wird aber als ein Anzeichen für eine neuere Ordnung angesehen, eine Ordnung des Nietzscheanischen Übermenschen, der sich selbst und die eigenen Schwächen überwindet, nur um der Überwindung willen. So überwindet der übermenschliche Arbeiter aus Jüngers Gedankensystem das eigene Leiden, dem jedoch jegliche Metaphysik abgesprochen wird und das deshalb fast immer als Schmerz bezeichnet wird (vgl. Musiał 2006: 176-177). An dem rein mechanischen Schmerz, dessen Beschaffenheit sich aus der Eigenart des durch Technik beherrschten Zeitalters ergibt, muss sich der Arbeiter genauso anpassen, wie an den anderen sich wandelnden Umständen der technischen Epoche. Obwohl er eine kalte, leidenschaftslose Haltung postuliert, scheint Jüngers Versuch, mit dem Schmerz zurechtzukommen, den Schmerz eher zu beschwören, statt ihn zu bewältigen, worauf die leicht zu übersehenden Unstimmigkeiten und die Zweifel, die durch seinen Diskurs durchschimmern, hindeuten (vgl. Musiał 2006: 178). Letztendlich entscheidet sich Jünger einen Sinn zu verleihen, zwar nicht dem Schmerz selbst, der nicht ohne Grund vergegenständlicht und dadurch einer metaphysischen Bedeutung beraubt wurde, aber dem Empfinden von Schmerz und dem Verhältnis des Menschen zu ihm:

Dies alles sind Anzeichen, daß man die Seite des Vorganges, die auf Gehorsam, Übung und Disziplin, kurzum, die auf dem Willen beruht, schon völlig durchdrungen hat. Und niemals bestanden günstigere Voraussetzungen für das dem reinen Willen überlegene Zauberwort, das der Tugend der Ameisen, die nicht gering zu schätzen ist, ihren Sinn verleiht. [...]

Innerhalb einer solchen Lage aber ist der Schmerz der einzige Maßstab, der sichere Aufschlüsse verspricht. Wo kein Wert standhält, bleibt die auf den Schmerz gerichtete Bewegung als ein erstaunliches Zeichen bestehen; in ihr verrät sich der negative Abdruck einer metaphysischen Struktur. (Jünger 2002: 190-191)

Der Schmerz, auch derjenige, der Folge von Gewalt ist, wird als ein Prüfstein der Existenz verstanden, ihm wohnt ein gewisser positiver Wert inne, er stellt sichere Aufschlüsse zur Verfügung, und zwar in einer Welt, in der die bisherigen Werte ihre Bedeutung verloren haben und kaum etwas noch sicher bleibt. Obwohl Jünger in seinem Essay nicht direkt von Gewalt spricht, kann sein Text als gutes Beispiel für den „positiven“ Gewaltdiskurs und die Art und Weise, wie er das Phänomen von Gewalt (oder Schmerz) eher schönfärbt, statt es aufzuklären. Das verringert keineswegs die Aufschlusskraft solcher Zeugnisse, die, abgesehen von ihren möglich fatalen, politischen Konsequenzen und völliger Ausklammerung der Sicht von den Opfern, zum Nachvollziehen der besonderen Anziehungskraft von Gewalt verhelfen und die Gründe, die einen zur Gewaltverherrlichung bewegen könnten, kennenzulernen und zu verstehen erlauben. Hinter der zwischen den Phrasen „leben heißt töten“ und „leben heißt leiden“ gespannten Philosophie Ernst Jüngers könnte das Bedürfnis vermutet werden, das von dem Autor erfahrenen, gesehenen und auch verübten Ausmaß von Gewalt zu rationalisieren und ihm einen Sinn zu verleihen, so dass sich das Leiden vieler Menschen nicht als grundlos und vergeblich entpuppen könnte (vgl. Musiał 2006: 65-145; 160-185; 267-276).

Obwohl sich Jüngers Schmerz- und Gewaltphilosophie auf eine andere Epoche zu beziehen scheinen, d. h. der im Baumanschen Sinne „schweren“ Moderne und des Nihilismus der Zwischenkriegszeit, können seine Überlegungen auch im Kontext der Popliteratur aufschlussreich sein, zum einen wegen der bewussten Selbstinszenierung vieler Pop-Autoren als nihilistisch gesinnte Dandys aus der Fin de Siècle Epoche, dessen einzige Schmerzerfahrung, die der Langeweile ist, zum anderen wegen der Verwandtschaft der modernen und postmodernen Epoche, zwischen deren keine eindeutige Grenze, sondern ein fließender Übergang besteht. Viele der Jüngerschen Bemerkungen können in der Zeiten der Postmoderne als Anachronismen betrachtet werden, doch einige von ihnen treffen sicherlich zu, wie seine Beobachtung, dass durch die mediale Vermittlung das eigentliche Ereignis ganz hinter die „planetarische Übertragung“ trete (Jünger 2002: 183). Ein Gedanken, der über 20 Jahre später in der Medientheorie von Marshall McLuhan in Form der These auftaucht, das das Medium selbst die Botschaft bildet (McLuhan 1994: 7-21). In Bezug auf die Popliteratur kann sich eine Passage aus Jüngers *Über den Schmerz* als besonders inhaltsreich erweisen. Bei der Überlegung über das technische Ethos der Fotografie, das sie den menschlichen Schmerz rein mechanisch und leidenschaftslos darstellen lässt, fällt es dem Autor ein, dass ein ähnliches Verfahren im Bereich der Literatur abwesend ist:

Die [fotografische] Aufnahme steht außerhalb der Zone der Empfindsamkeit. Es haftet ihr ein teleskopischer

Charakter an; man merkt, daß der Vorgang von einem unempfindlichen und unverletzlichen Auge gesehen ist. Sie hält ebensowohl die Kugel im Fluge fest wie den Menschen im Augenblick, in dem er von einer Explosion zerrissen wird. Das ist die uns eigentümliche Weise zu sehen; und die Photographie ist nichts anderes als ein Werkzeug dieser unserer Eigenart. Merkwürdig, daß diese Eigenart auf anderen Gebieten, etwa auf dem der Literatur, noch so wenig sichtbar ist; aber ohne Zweifel wird, wenn wir hier wie in der Malerei noch etwas zu erwarten haben, die Beschreibung der feinsten seelischen Vorgänge abgelöst werden durch eine neue Art der präzisen, sachlichen Schilderung. (Jünger 2002: 182)

Es kann sich an dieser Stelle die Frage aufdrängen, ob die popliterarische Methode der Oberflächenästhetik als eine Fassung des kalten, photographischen Blickes, der nur das konkret Sichtbare erfasst, ohne sich in die „Beschreibung der feinsten seelischen Vorgänge“ zu vertiefen, betrachtet werden kann. So könnte die Ausschaltung jeder Tiefe durch solche Strategien wie der Markenfetischismus oder die allgegenwärtige Pop-Ironie auch als Methode, sich mit dem Schmerz zurechtzufinden, als eine pop-moderne Uniform verstanden werden.

3.1.2.3 Gewalt als Möglichkeit - „Cats scratch, dogs bite, men kill“²⁰

Die Betrachtungsweise, nach der Gewalt als eine angeborene und unverzichtbare Möglichkeit des menschlichen Handelns möglichst neutral betrachtet wird, kennzeichnet im Besonderen diejenigen Erklärungsversuche, die Gewalt aus einer biologischen, wie die psychoanalytische Theorie von Sigmund Freud oder die sich zunächst auf die Welt der Tieren beziehenden Ergebnisse der Verhaltensforschung von Konrad Lorenz, oder phänomenologischen Sicht beurteilen, wie die so genannten Innovateure der Gewaltforschung.

²⁰ Diese Parole von Ruth Klüger führt Jan Philipp Reemtsma in seiner Studie *Vertrauen und Gewalt* an. Die Aussage ist der Kommentar zu einer Frage aus einem Text von Walter Kempowski, die Reemtsma als Ausgangspunkt seiner Überlegungen darstellt, nämlich „wie isses nun bloß möglich“. Bei der Frage Kempowskis und dem Kommentar Klügers handelt es sich um die Frage nach der Möglichkeit der Gewaltorgie des Zweiten Weltkrieges. Da für Reemtsma die Möglichkeit der Gewalt ein selbstverständliches Potential des menschlichen Verhaltens bildet, modifiziert er das zu erklärende Thema, indem er nicht danach fragt, wie der Gewaltausbruch möglich war, sondern wie es möglich war, dass trotz des Gewaltausbruches das Vertrauen in die Moderne fortbesteht, wie vor dem Krieg. Reemtsma 2008: 15.

3.1.2.3.1 Gewalt als Todestrieb (Freud)

Die von Sigmund Freud im Rahmen seiner psychoanalytischen Theorie unternommene Analyse von Gewalt scheint auf den ersten Blick von der Überzeugung von einem der Gewalt zugrundeliegenden Potential des Vitalen und Schöpferischen nicht unbeeinflusst zu sein. In einer Reihe von Schriften, angefangen von dem Text *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, über die Arbeit *Jenseits des Lustprinzips*, in der zum ersten Mal die Bezeichnung Todestrieb auftaucht, bis zu dem kulturkritischen Werk *Das Unbehagen in der Kultur* nähert sich Freud der Problematik von Gewalt, die er in Kontext seiner Triebtheorie stellt. Der Trieb sei ein einem lebendigen Organismus innewohnender Drang nach der Wiederholung eines ursprünglichen Befriedigungserlebnisses. Im *Jenseits des Lustprinzips* unterscheidet Freud zwischen zwei Triebgruppen, den Lebenstrieben und den Todestrieben. Die einen würden für die Arterhaltung sowie das Überleben und die Fortpflanzung des Individuums stehen, die anderen sollten danach streben, das Leben in einen anorganischen Zustand des Unbelebten zurückzuführen. Der Lebenstrieb, in den späteren Arbeiten auch Eros genannt, dränge dazu, die lebende Substanz zu erhalten und daraus größeren Einheiten zu bilden. Der Todestrieb habe dagegen die Auflösung von größeren Einheiten zum Ziel. In diesem Sinne sei der Todestrieb konservativ, da er auf die Rückkehr des Zustandes ziele, der vor dem Leben geherrscht habe:

Der konservativen Natur der Triebe widerspräche es, wenn das Ziel des Lebens ein noch nie zuvor erreichter Zustand wäre. Es muß vielmehr ein alter, ein Ausgangszustand, sein, den das Lebende einmal verlassen hat, und zu dem es über alle Umwege der Entwicklung zurückstrebt. Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, daß alles Lebende aus inneren Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: Das Ziel alles Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende. (Freud 1923: 52)

Beide Triebe können sich nach innen und nach außen richten, im Falle des Lebenstriebes manifestiere sich das entsprechend in dem Narzissmus und in der Objektliebe, im Falle des Todestriebes – in der Selbstzerstörung und in der Aggression gegenüber Anderen. Die beiden Triebe würden nie isoliert auftreten und zusammen in Gleichgewicht stehen, wodurch ein Zauderrhythmus im Leben der Organismen entstehe: die einen Triebe würden nach vorwärts stürmen, die anderen würden zurück schnellen (Freud 1923: 56). Die Kultur trägt in dem Freudschen Konzept durch den Zivilisationsprozess nicht zu einer Überwindung der natürlichen, angeborenen Triebe bei, sondern zur Beeinträchtigung des Gleichgewichtes zwischen ihnen. Um vor allem den für menschliche Gemeinschaften gefährlichen Todestrieb

in Schranken zu halten, erzeuge die Kultur ein Schuldbewusstsein, das zur Quelle des Unbehagens werde:

Die Aggression wird introjiziert, verinnerlicht, eigentlich aber dorthin zurückgeschickt, woher sie gekommen ist, also gegen das eigene Ich gewendet. Dort wird sie von einem Anteil des Ichs übernommen, das sich als Über-Ich dem übrigen entgegenstellt, und nun als „Gewissen“ gegen das Ich dieselbe strenge Aggressionsbereitschaft ausübt, die das Ich gerne an anderen fremden Individuen befriedigt hätte. Die Spannung zwischen dem gestrengen Über-Ich und dem ihm unterworfenen Ich heißen wir Schuldbewußtsein; sie äußert sich als Strafbedürfnis. Die Kultur bewältigt also die gefährliche Aggressionslust des Individuums, indem sie es schwächt, entwaffnet und durch eine Instanz in seinem Inneren, wie durch eine Besatzung in der eroberten Stadt überwachen läßt. (Freud 1930: 100)

Kultur sei ein Prozess, der im Zeichen von Eros, d. h. von Lebenstrieb, stehe, daher sehe sie in dem durch Aggression vertretenen Todestrieb ihr größtes Hindernis. Der Kampf zwischen Eros und Tod mache das Wesen der Kulturentwicklung aus und sei als Lebenskampf der Menschenart zu verstehen (Freud 1930: 98). Obwohl Kultur die potentiell gefährlichen Bedürfnisse nach Gewalt eindämmt, trägt sie gleichzeitig zu der Abschwächung des Individuums und treibt sie es in psychische Traumata hinein. Nach Freud kann das dazu führen, dass das immer stärker werdende Schuldbewusstsein für das Individuum schließlich kaum zu ertragen wird:

Da die Kultur einem inneren erotischen Antrieb gehorcht, der sie die Menschen zu einer innig verbundenen Masse vereinigen heißt, kann sie dies Ziel nur auf dem Wege einer immer wachsenden Verstärkung des Schuldgefühls erreichen. Was am Vater begonnen wurde, vollendet sich an der Masse. Ist die Kultur der notwendige Entwicklungsgang von der Familie zur Menschheit, so ist unablösbar mit ihr verbunden, als Folge des mitgeborenen Ambivalenzkonflikts, als Folge des ewigen Haders zwischen Liebe und Todesstreben, die Steigerung des Schuldgefühls vielleicht bis zu Höhen, die der Einzelne schwer erträglich findet. (Freud 1930: 115)

Die Diagnose der Kultur, die Freud hier stellt, könnte an die kulturkritischen Überlegungen Nietzsches erinnern, der in der Kultur, besonders christlicher Prägung, beinahe die Quelle allen Übels sah. Freud versucht jedoch keine Befreiung von dem Schuldgefühl durch wilde Gewaltorgien als Wunderheilmittel vorzuschlagen, er deutet in einer Fußnote nur darauf hin, dass die heutige Erziehung das Vorhandensein der beiden Triebe nicht mehr verheimlichen könne:

Daß sie dem jugendlichen Menschen verheimlicht, welche Rolle die Sexualität in seinem Leben spielen wird, ist nicht der einzige Vorwurf, den man gegen die heutige Erziehung erheben muß. Sie sündigt außerdem darin, daß sie ihn nicht auf die Aggression vorbereitet, deren Objekt er zu werden bestimmt ist. Indem sie die

Jugend mit so unrichtiger psychologischer Orientierung ins Leben entläßt, benimmt sich die Erziehung nicht anders, als wenn man Leute, die auf eine Polarexpedition gehen, mit Sommerkleidern und Karten der oberitalischen Seen ausrüsten würde. Dabei wird ein gewisser Mißbrauch der ethischen Forderungen deutlich. Die Strenge derselben würde nicht viel schaden, wenn die Erziehung sagte: So sollten die Menschen sein, um glücklich zu werden und andere glücklich zu machen; aber man muß damit rechnen, daß sie nicht so sind. Anstatt dessen läßt man den Jugendlichen glauben, daß alle anderen die ethischen Vorschriften erfüllen, also tugendhaft sind. Damit begründet man die Forderung, daß er auch so werde. (Freud 1930: 118)

Obwohl in Freuds Abhandlung der Wichtigkeit des Todestriebes Genüge getan wurde, liegt es dem Wiener Psychoanalytiker fern, Gewalt als außerordentliches Positivum zu verherrlichen. Im Gegensatz bilde die als Ausdruck des Todestriebes verstandene Gewalt ein an sich weder positives, noch negatives Phänomen, das in Natur nicht nur von Menschen, sondern auch von allen lebendigen Organismen liege. Die moralische Bewertung in Gut und Böse sei eine nachträgliche Angelegenheit der Kultur. Da die Triebe als Grundlage des Verhaltens nicht wegzuschaffen sind, muss jedoch die Tatsache beachtet werden, dass die totale Verdrängung des Todestriebes ebenso vernichtend einwirken würde, wie seine Verherrlichung.

3.1.2.3.2 Das so gennante Böse – Gewalt als instinktgesteuertes Verhalten (Lorenz, Eibl-Eibesfeld, von Holst)

Von der Natürlichkeit der Aggression gehen auch die Erklärungsversuche von Gewalt aus, die sie aus rein biologischer Sicht betrachten. Zu den berühmtesten Werken, die die Ansicht von Gewalt als einer zum genetischen Inventar gehörenden Verhaltensweise popularisierte, gehört ohne Zweifel die 1963 publizierte Studie *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression* von Konrad Lorenz. Obwohl sich der österreichische Ethologe in seinem Text vor allem mit dem Verhalten von Tieren befasst, versucht er die Ergebnisse seiner Beobachtungen auf die Welt der Menschen auszudehnen. Nicht ohne Einfluss von dem Freudschen Konzept des Todestriebes beschreibt Lorenz den Aggressionstrieb als ein genetisch vorgegebener Instinkt, der den Menschen in demselben Grad betrifft, wie Tiere. Das soziale Verhalten des Menschen sei auf keinen Fall ausschließlich von dem menschlichen Willen und der Vernunft determiniert, sondern es richte sich nach Prinzipien des instinktiven Verhaltens, das in der Tierwelt flagrant sei, in der Menschenwelt dagegen von kulturellen Konstrukten überdeckt werde (Lorenz 1984: 272). Dazu gehöre auch die Aggression, die sich aus biologischer Sicht sowohl auf andere Spezies als auch auf Artgenossen richten könne. Durch den Vergleich der Beschaffenheit der menschlichen Sozietät mit der der Ratten erklärt Lorenz die Mechanismen,

die für die Regelung der Aggression unter Artgenossen zuständig sind. Bei verschiedenen sozialen Tieren würden nämlich bestimmte Hemmungsmechanismen vorkommen, die die natürliche Neigung zur Gewalt, die in der Regel als Mittel der natürlichen Selektion innerhalb einer Spezies funktioniere, zügeln und das Töten von Artgenossen verhindern würden. Die Mechanismen seien besonders bei solchen Tierarten von Bedeutung, die dazu imstande sind, ein anderes Lebewesen ohne weiteres umzubringen. Sollte der natürliche Aggressionstrieb auf irgendeine Art und Weise entgleisen, könne er seine Funktion verfehlen und statt zu der Evolution der Spezies, zu ihrer Ausrottung beitragen. Das sei jedoch nicht mit dem Ausbleiben von mörderischen Instinkten bei scheinbar „friedlichen“ Tieren gleichzusetzen:

Ein Kolkrabe kann einem anderen mit einem Schnabelhieb das Auge aushacken, ein Wolf einem anderen mit einem einzigen Zuschnappen die Halsvenen aufreißen. Es gäbe längst keine Raben und keine Wölfe mehr, wenn nicht verlässliche Hemmungen solches verhinderten. Eine Taube, ein Hase und selbst ein Schimpanse sind nicht imstande, durch einen einzigen Schlag oder Biß ihresgleichen zu töten. [...] In freier Wildbahn besteht also für gewöhnlich gar nicht die Möglichkeit, daß ein solches Tier ein gleichartiges wesentlich beschädigt. So ist auch kein Selektionsdruck wirksam, der Tötungshemmungen herauszuchtet. Daß solche tatsächlich nicht vorhanden sind, merkt der Tierhalter zu seinem und seiner Pfleglinge Schaden, wenn er die innerartlichen Kämpfe völlig »harmloser« Tiere nicht ernst nimmt. Unter den unnatürlichen Bedingungen der Gefangenschaft, in der ein Besiegter dem Sieger nicht in schneller Flucht entkommen kann, kommt es immer wieder vor, daß dieser ihn in muhevoller Kleinarbeit langsam und grausam umbringt. (Lorenz 1984: 274-275)

Zu den scheinbar harmlosen Tieren, denen keine Schutzmechanismen auf der instinktiven Ebene zur Verfügung stehen, ist nach Lorenz auch der Mensch zuzurechnen. Mit der Entwicklung immer besserer Waffen, die die Tötung mit einem Schlag ermöglichen, sei das Gleichgewicht zwischen den schwachen Aggressionshemmungen und der menschlichen Fähigkeit zum Töten anderer Artgenossen ins Wanken geraten (ebd.: 277). Zusätzlich werde diese schwierige Lage durch die wachsende Leichtigkeit des Tötens, die u.a. auf die durch Schusswaffen bewirkte Entfernung vom Opfer zurückzuführen sei, immer komplizierter. Das Fehlen der natürlichen Hemmungen sei jedoch durch die vom Menschen entwickelten und für ihn spezifischen Mittel teilweise ausgeglichen worden. Diese Mittel sind nach Lorenz Verantwortlichkeit und Moral, die jedoch nicht überschätzt werden sollten:

Wir werden der verantwortlichen Moral die Lösung dieses Problems nicht erleichtern, wenn wir ihre Macht überschätzen. Eher mag dies durch die bescheidene Erkenntnis erreicht werden, daß sie »nur« ein *Kompensationsmechanismus* ist, der unsere Ausstattung mit Instinkten an die Anforderungen des Kulturlebens anpaßt und *mit ihnen eine funktionelle Systemganzheit bildet*. Diese Auffassung macht vieles sonst Unverständliche verständlich.

Wir alle *leiden* unter der Notwendigkeit, unsere Triebe beherrschen zu müssen, der eine mehr, der andere weniger, je nach unserer sehr verschiedenen Ausstattung mit sozialen Instinkten oder Neigungen. (Lorenz 1984: 287, Hervorhebungen im Original)

Lorenz knüpft an Freuds Diagnose des Unbehagens in der Kultur, er bewertet jedoch den Aggressionstrieb anders als der Wiener Psychoanalytiker, der ihn als Ausdruck eines diffusen Todestriebes ansehen wollte. Da für einen plötzlichen Gewaltausbruch, der nach dem Lorenzschen Verständnis das Verlieren der Kontrolle über den eigenen Aggressionstrieb bedeuten würde, nicht eine plötzliche Versuchung verantwortlich sei, sondern die Wirkung einer lang dauernden, nervlichen Überanstrengung, seien eher die überanstrengenden, kulturellen Kompensationsmechanismen der „bösen“ Gewalttätigkeit zu beschuldigen, als die Aggressionstrieb selbst. Aus den sich im Unterbewusstsein abspielenden Wechselwirkungen zwischen den „tierischen“ Instinkten entspringe der Antrieb zu allen Handlungen des Menschen, also nicht nur zur Gewalt, sondern auch zur Liebe und Freundschaft, weil alle Instinkte grundsätzlich eine lebenserhaltende Funktion hätten, sogar der von Freud als Ausdruck einer lebensvernichtenden Kraft angesehene Aggressionstrieb:

Im Jahre 1955 schrieb ich in einer kleinen Schrift „Über das Töten von Artgenossen“: »Ich glaube [...], daß der heutige Zivilisierte überhaupt unter ungenügendem Abreagieren aggressiver Triebhandlungen leidet. Er ist mehr als wahrscheinlich, daß die bösen Auswirkungen der menschlichen Aggressionstrieb, für deren Erklärung Sigmund Freud einen besonderen Todestrieb annahm, ganz einfach darauf beruhen, daß die intra-spezifische Selektion dem Menschen in grauer Vorzeit ein Maß von Aggressionstrieb angezchtet hat, für das er in seiner heutigen Gesellschaftsordnung kein adäquates Ventil findet.« Wenn in diesen Worten ein leichter Vorwurf liegt, muß ich ihn hier ausdrücklich zurücknehmen. Zur Zeit, da ich dies schrieb, gab es schon Psychoanalytiker, die durchaus nicht an den Todestrieb glaubten, sondern die selbstvernichtenden Auswirkungen der Aggression ganz richtig als Fehlleistungen eines an sich lebenserhaltenden Instinktes deuteten. (Lorenz 1984: 278-279)

Wäre ein Mensch ein reines Vernunftwesen, würde er jedoch keinem Engel gleichen, denn Instinkte würden paradoxerweise die Quelle des Verhaltens bilden, das stereotypisch nur dem Menschen zugeschrieben worden sei. Außerdem würden die instinktiven Verhaltensweisen nicht mit Vernunft im Widerspruch stehen, es sei denn, sie würden eine arterhaltende Leistung vollbringen (Lorenz 1984: 293). Lorenz plädiert dafür, die Natürlichkeit der Instinkte und ihr Einfluss auf das menschliche Verhalten anzuerkennen, wodurch die Aufklärungsarbeit über die wahren Ursachen der Gewalt erst möglich werde:

Wie das Triumphgeschrei die soziale Struktur der Graugänse wesentlich beeinflusst, ja beherrscht, so bestimmt auch der Trieb zum begeisterten kämpferischen Einsatz weitgehend den gesellschaftlichen und

politischen Aufbau der Menschheit. Diese ist nicht kampfbereit und aggressiv, weil sie in Parteien zerfällt, die sich feindlich gegenüberstehen, sondern sie ist in eben dieser Weise strukturiert, weil dies die Reizsituation darstellt, die für das Abreagieren sozialer Aggression erforderlich ist. (Lorenz 1984: 297-298)

Zu ähnlichen Schlüssen kommen z. B. Lorenz' Schüler Irenäus Eibl-Eibesfeld, der sich mit denjenigen Instinkten auseinandersetzt, die pauschal als „das so genannte Gute“ bezeichnet werden (Eibl-Eibesfeld 1985), oder der deutsche Biologe und Ethologe Erich von Holst, der zu analysieren versucht, wie „theriomorph“ der Mensch sei (Holst 1969: 239, Band I). Die reduktionistische Sichtweise dieses biologischen Gewaltdiskurses läuft jedoch Gefahr, in die von Heitmeyer und Hagan beschriebene Umdeutungsfalle zu geraten. Da einerseits das menschliche Verhalten nicht ausschließlich von biologischen Faktoren determiniert wird, andererseits die biologische Erklärung keinen neuen Beitrag zum Verstehen der Gewalt leistet, wurde dieser Diskurs zum Objekt einer heftigen Kritik. Hannah Arendt wirft dem biologischen Gewaltdiskurs vor, er sei nicht mehr Wissenschaft, sondern eine fragwürdige, auf Hypothesen beruhende Theorie, die mit physikalischen Begriffen arbeitet, die keinen Bezugspunkt in dem zu untersuchenden Sachverhalt haben (Arendt 1970: 62, dazu siehe auch Schnase 2005). Laut Friedhelm Neidhardt führt die biologische Reduktion zu einem tautologischen Denken, das den Grund für die menschliche Aggressivität in der Tatsache sieht, dass der Mensch aggressiv ist (Neidhardt 1973: 7-13).

3.1.2.3.3 Gewalt als anthropologische Konstante (Popitz)

Für diejenigen Gewaltforscher, die sich in Anlehnung an Heinrich Popitz' mit den bisherigen, als *Mainstream* bezeichneten Forschungsrichtungen auseinandersetzten, bildet Gewalt ebenfalls ein natürlicher Bestandteil der Wirklichkeit und daher sei ihr Vorkommen nicht erklärungsbedürftig. Da Gewalt nicht außer der Ordnung stehe, nicht außer-ordentlich sei, würden für die *Innovateure*, wie diese Gruppe bezeichnet wird, die Gewaltarten und Methoden der Gewaltverübung ein wichtigeres Thema bilden, als die Soziologie der Gründe, die die Entstehungsmechanismen von Gewalt zu erklären versucht (vgl. Nedelmann 1997). Die Innovateure werfen den *Mainstream*-Forschern dazu eine unrechtmäßige Ausweitung des Gewaltbegriffes vor, als deren Paradebeispiel die Galtungsche Definition der strukturellen Gewalt gelten kann, die in jeder Form sozialer Ungerechtigkeit Gewalt vermutet. Die Verwendung einer allzu weiten Gewaltdefinition könne zum Verschleiß und endlich zur Verharmlosung des Begriffes führen (Neidhardt 1986: 140). Deshalb sollte die

Gewaltforschung den Wechsel von der Soziologie der Ursachen von Gewalt zu einer Soziologie der Gewalt vornehmen, der vor allem auf der „Umstellung von der Warum [Gewalt]? - Frage auf die Was [ist Gewalt]? - und Wie[passiert/funktioniert Gewalt]? - Frage“ beruhen sollte (Trotha 1997: 19-20). Erst diese Verfahrensweise ermöglicht es, sich von den zweckgebundenen Denkschemen der bisherigen Gewaltforschung zu befreien, und dadurch lässt sie solche Phänomene verstehen, wie z. B. die zwecklose Gewalt eines Amokläufers oder die Eigendynamik der Gewalt, die zur Entgleisung der anfangs instrumental verwendeten Gewalt in einen blindwütigen Hass führen kann. Letztendlich veranlasst diese Herangehensweise an das Phänomen der Gewalt sozusagen die Wiederentdeckung der menschlichen Körperlichkeit. Gewalt ist nach dieser Sicht vor allem auf die menschliche Körperlichkeit zurückzuführen, sie ist kein gesellschaftliches, sondern ein körperliches Phänomen. Zwar kann Gewalt in verschiedenen Gesellschaften unterschiedliche Formen annehmen, aber sie ist nicht gesellschaftlich bedingt. Gewalt bildet eine anthropologische Konstante, sie ist in dem Wesen des Menschen fundiert, deshalb hängt sie nicht von gesellschaftlichen Umständen ab und als solche kann sie nicht durch gewisse gesellschaftliche oder zivilisatorische Maßnahmen vermieden werden. Die theoretische Grundlage für diesen Gewaltdiskurs bildet die Theorie von Heinrich Popitz, die in seinem 1986 erschienenen Werk *Phänomene der Macht* enthalten ist. Popitz plädiert für die Betrachtung der Gewalt als einer besonderen Form des Machtausübens, die als tief verankerte Möglichkeit des menschlichen Handelns fungiert:

Die direkteste Form von Macht ist die schiere Aktionsmacht: die Macht, anderen in einer gegen sie gerichteten Aktion Schaden zuzufügen, - anderen „etwas anzutun“. [...]

Wer Aktionsmacht ausübt, kann etwas tun, wogegen andere nicht gefeit sind; er hat die Macht, andere etwas erdulden zu lassen. Er kann den Kredit kündigen, das Haus anzünden, den anderen einsperren oder vertreiben, ihn verstümmeln, vergewaltigen, töten. Aktionsmacht ist Verletzungsmacht, der Aktionsmächtige der Verletzungsmächtige. Im direkten Akt des Verletzens zeigt sich unverhüllter als in anderen Machtformen, wie überwältigend die Überlegenheit von Menschen über andere Menschen sein kann. Zugleich erinnert der direkte Akt des Verletzens an die permanente Verletzbarkeit des Menschen durch Handlungen anderer, seine Verletzungs-Offenheit, die Fragilität und Ausgesetztheit seines Körpers, seiner Person.

Verletzungsmächtigkeit, Verletzungsoffenheit bestimmen wesentlich mit, was wir in einem fundamentalen Sinne „Vergesellschaftung“ nennen. Die Sorge, Furcht, Angst voreinander ist als ein Modus des Vergesellschaftet-Seins niemals ganz wegzudenken. Zusammenleben heißt stets auch sich fürchten und sich schützen. (Popitz 1992: 43-44)

Die Möglichkeit der Gewalt ergibt sich aus einer der grundlegendsten menschlichen Eigenschaften, nämlich aus der Körperlichkeit. Jeder Mensch hat einen Körper und als solcher ist er auch verletzlich, d. h. gegen die durch Gewalttaten ausgeübte Aktionsmacht anfällig. Die Frage nach den Ursachen von Gewalt kann deshalb zu keiner fruchtbaren Antwort führen, die Gewaltfreiheit müsste die Befreiung von der Körperlichkeit voraussetzen.

Popitz unterscheidet zwischen Gruppen von Machtaktionen: zur Minderung sozialer Teilhabe, zur materiellen Schädigung und zur körperlichen Verletzung (Popitz 1992: 44). Was die Beziehung zwischen dem Aktionsmächtigen und dem Betroffenen anbetreffe, lasse es sich zwischen bloßen Machtaktionen, die ihren Sinn in sich selbst und nach dem Vollziehen der Aktion keine weiteren Konsequenzen für das Opfer hätten, und bindenden Machtaktionen, deren Sinn außerhalb der Aktionen liege und darauf beruhe, die Machtstrukturen auf Dauer zu versichern (ebd.: 46-47). Zu den Machtaktionen zähle auch Gewalt:

Wir wollen den Begriff der Gewalt nicht dehnen und zerren, wie es üblich geworden ist. Gewalt meint eine Machtaktion, die zur absichtlichen körperlichen Verletzung anderer führt, gleichgültig, ob sie für den Agierenden ihren Sinn im Vollzug selbst hat (als bloße Aktionsmacht) oder, in Drohungen umgesetzt, zu einer dauerhaften Unterwerfung (als bindende Aktionsmacht) führen soll. (Popitz 1992: 48)

Der anthropologische Charakter der Gewalt sei durch zwei Merkmale bestimmt, die zusammen die Entgrenzung des menschlichen Gewaltverhältnisses bilden würden, nämlich durch die relative Instinktgebundenheit und die menschliche Vorstellungsfähigkeit. Die Befreiung des Menschen von instinktiven Handlungszwängen und -hemmungen bewirkt die Unberechenbarkeit des menschlichen Gewaltpotentials. Im Gegensatz zu einem Tier, dessen Verhalten von Instinkten und Trieben gesteuert wird und das auf bestimmte Reize, wie z. B. Bedrohung, instinktmäßig mit einer aggressiven Reaktion erwidert, könne den Menschen kein bestimmtes Motiv oder keine Situation dazu bewegen, zwangsläufig Gewalt zu verüben. Die Kehrseite der Instinktgebundenheit bilde die Tatsache, dass der Mensch auch jederzeit und auf jede Situation mit Gewalt reagieren könne:

Der Mensch muß nie, kann aber immer gewaltsam handeln, er muß nie, kann aber immer töten - einzeln oder kollektiv - gemeinsam oder arbeitsteilig - in allen Situationen, kämpfend oder Feste feiernd - in verschiedenen Gemütszuständen, im Zorn, ohne Zorn, mit Lust, ohne Lust, schreiend oder schweigend (in Todesstille) - für alle denkbaren Zwecke - jedermann. (Popitz 1992: 50)

Die Unberechenbarkeit des menschlichen Verhaltens bewirkt, dass jeder Mensch eine Quelle der enormen Unsicherheit für seine Mitmenschen bildet. Die immer latent bleibende

Gefährdung von Gewalt seitens anderer Menschen führt dazu, dass es keine Situationen gibt, in denen eine Gewaltlösung nicht möglich ist (vgl. Trotha 1987: 32).

Das zweite Charakteristikum der Entgrenzung, die menschliche Vorstellungsfähigkeit, ermögliche die Erweiterung der tatsächlich vorhandenen Gewalt bis ins Unendliche. Die befürchtete, fremde Gewalt könne durch das Vorstellungsvermögen ein gigantisches Ausmaß annehmen, analogisch die eigenen Gewaltphantasien. Dass solche verstellten Einschätzungen die Grundlage für weitere Entscheidungen bilden könnten, trage zu der Unberechenbarkeit des menschlichen Umgangs mit Gewalt weiter bei. Da sich vorgestellte Gewalt zu jeder Zeit aufdrängen kann, erhöht sich dadurch das Risiko des gewalttätigen Verhaltens erheblich.

Gewalt, oder, genauer formuliert, die Verletzlichkeit des Menschen und somit die Anfälligkeit gegen Gewalt, gilt in diesem Zusammenhang als Grundlage aller menschlichen Gemeinschaften, die entweder zum Schutz vor fremder Gewalt oder zur Ausübung der Gewalt gegenüber Anderen entstehen. In Anlehnung an die Überlegungen Hobbes' und Freuds kommt Popitz zu dem Schluss, Gewalt sei die Voraussetzung jeder Ordnungsidee, sei es in Form einer Bedrohung, vor der der Sozialvertrag schützen soll (Hobbes), sei es in Form des Gründungsmordes, der dem Sozialvertrag zugrunde liegt (Freud). Doch sei Gewalt auch für die Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung notwendig. So entstehe der „Teufelskreis der Gewaltbewältigung“. Solle Gewalt eingegrenzt werden, könne das nur im Rahmen der sozialen Ordnung geschehen, die wiederum nur durch Gewalt aufrechterhalten werden könne (Popitz 1992: 61-66).

3.1.2.3.4 Nicht Warum, sondern Wie – die „dichte Beschreibung“ der Gewaltinnovateure (Popitz, Sofsky, von Trotha, Reemtsma)

Popitz' Gewaltfassung bildet den Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen vieler Gewaltforscher, die als Innovateure bezeichnet werden, wie Alf Lüdtke, Jan Philipp Reemtsma, Wolfgang Sofsky oder Trutz von Trotha. Um sich dem Phänomen der Gewalt anzunähern, postulieren die Innovateure die auf das Schaffen des amerikanischen Ethnologen Clifford Geertz zurückgehende Methode der „dichten Beschreibung“. Die dichte Beschreibung habe nicht die Formulierung von universellen Theorien zum Ziel, sondern sie beziehe den Kontext des zu untersuchenden Phänomens immer mit ein und beschränkt verallgemeinernde Schlussfolgerungen nur auf den Bereich des untersuchten Einzelfalls (vgl. Geertz 1973: 3-30).

Im Falle der Gewaltuntersuchung soll das Verfahren zum Erfassen des individuell Handelnden und des situativen Zusammenhanges, in dem gehandelt wird, führen. Die Methode wird von den Kritikern der Innovateure als eine nutzlose und nicht weiterführende bemängelt (Heitmeyer/Schröttle: 2006: 18). Ein Beispiel für solch einen Annäherungsversuch an das Phänomen von Gewalt bildet die Studie *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. (1993) von Wolfgang Sofsky, in der der Autor Gewalt in einem einzelnen Kontextzusammenhang nachzuspüren versucht. In seinem weiteren Werk, dem *Traktat über die Gewalt* (1996), bedient er sich zwar der dichten Beschreibung, indem er mehrere historische Beispiele der Gewaltakte anführt, aber im Grunde genommen verallgemeinert er Gewalt zu der Basis der *conditio humana* in jeder Epoche. Wie Popitz führt auch Sofsky die Entstehung der Gesellschaften auf die gegenseitige Angst der Menschen vor sich selbst zurück. Der Herausbildung der menschlichen Ordnung müsse jedoch nicht unbedingt der ursprüngliche Zustand des ständigen Krieges aller gegen alle zugrunde liegen, wie es Hobbes meinte, sondern die permanente Angst vor einem unkontrollierten Blutvergießen, dessen Potential anthropologisch fundiert sei. Aus demselben Grund sei jedoch Gewalt unvermeidbar und sie tauche sogar in den Ordnungssystemen auf, die vor ihr schützen sollten:

Dem Naturzustand folgen Herrschaft, Folter und Verfolgung, die Ordnung endet im Aufruhr, im Fest des Massakers. Die Gewalt bleibt allgegenwärtig. Sie durchherrscht die Geschichte des Gattungswesens von Anfang bis Ende. Gewalt scharrt Chaos, und Ordnung schafft Gewalt. Dieses Dilemma ist unauflösbar. Gegründet auf der Angst vor Gewalt, erzeugt die Ordnung selbst neue Angst und Gewalt. Weil dies so ist, weiß der Mythos das Ende der Geschichte.

Was führt die Menschen zueinander? [...] Es ist die Erfahrung der Gewalt, welche die Menschen vereint. Gesellschaft ist eine Vorkehrung des gegenseitigen Schutzes. Sie beendet den Zustand absoluter Freiheit. Von nun an ist nicht mehr alles erlaubt. [...] Wenn keine Konvention das Tun beschränkt, sind Übergriffe jederzeit möglich. Der Kampf ums Überleben ist unausweichlich. Nicht daß jedermann immerzu Gewalt ausübt, kennzeichnet den Zustand der Gesetzlosigkeit, sondern, daß er jederzeit zuschlagen könnte, mit Zweck oder ohne Zweck. (Sofsky 1996: 10)

Nicht ohne Einfluss der Theorie von Popitz stellt Sofsky fest, dass die Möglichkeit der Gewalt wenschon latent, doch ständig in dem menschlichen Handeln anwesend ist. Die Angst davor bilde die Quelle der Ordnung, die Angst sei wiederum aus der menschlichen Körperlichkeit abzuleiten:

Alle Menschen sind einander gleich, weil sie alle Körper sind. Weil sie verletzbar sind, weil sie nichts mehr fürchten müssen als den Schmerz im eigenen Leibe, bedürfen sie der Verträge. Sie finden zueinander, um

sich voreinander zu schützen. (Sofsky 1996: 11)

Der Sozialvertrag störe die natürlichen Gewaltverhältnisse auf zweierlei Weise, einerseits biete er Schutz von der unkalkulierbaren Gewalt vonseiten der Mitmenschen, andererseits aber nehme er die natürlichen Abwehrmöglichkeiten weg und ändere das Täter-Opfer-Verhältnis. Im Kampf in den Zeiten des Naturzustandes seien alle, samt den Angreifern, verletzbar gewesen. Um angreifen zu können, habe der Aggressor in unmittelbaren Kontakt mit ihrem künftigen Opfer kommen und dadurch auf einen Gegenangriff bereit sein müssen. Das Verhältnis der Kräfte sehe jedoch anders in Anwesenheit einer Ordnungsmacht aus, die allein das Monopol legitimer Gewalt für sich beansprucht:

Ganz anders ist das Verhältnis der Kräfte, sobald die Gewalt allein in den Händen der Ordnungsmacht liegt. Widersetzlichkeit hat kaum mehr Aussicht auf Erfolg. Der Kampf gegen die Obrigkeit ist verloren, bevor er begonnen hat, es sei denn, daß sich alle zusammenschließen und Magazin wie Palais gemeinsam stürmen. Sonst ist die Ordnung der Repression unangreifbar. Die Herrschaft ersetzt die unwägbar, allgegenwärtige Bedrohung durch die bestimmte, unanfechtbare Drohung. Sie verwandelt die ebenbürtigen Gegner der Vorzeit in wehrlose Opfer der Verfolgung und Strafe, der Folter und Exekution. Obwohl damit beauftragt, Angst in Furcht umzuformen, hält sie die Menschen weiterhin in Todesangst. Das Regime der Ordnung erschafft den Untertan, den Konformisten, den Außenseiter - und das Menschenopfer, das dem Gott des Staates dargebracht wird. (Sofsky 1996: 13)

Die Ordnungsmacht forme das Gewaltpotential um, der Mensch sei nicht mehr einer willkürlichen Gewalt eines jeden ausgesetzt, sondern die Gewaltbedrohung liege jetzt auf der Seite der Macht und sei im Unterschied zu der früheren vorhersehbar und klar festgelegt. Zugleich könne jedoch der Mensch der Gewalt der Ordnungsmacht nicht entkommen.

Gewalt als ein anthropologisches Phänomen ist nach Sofsky nicht nur in den gesellschaftlichen Strukturen verankert, sondern sie bilde gleichfalls die Grundlage der Kultur. Kultur stütze sich auf Gewalt in einem fast wortwörtlichen Sinn, und zwar nicht wegen der Thematisierung von Gewalt in Kunstwerken und nicht im Freudschen Sinn als Mechanismus der Eindämmung und Verdrängung aggressiver Triebe. In gewisser Hinsicht sei Kultur selbst eine Art von Gewalt:

Das Verbot, die Moral und Kultur - sie entspringen der Erfahrung gemeinsamen Tötens. Nicht Einsicht veranlaßt die Menschen zur Friedfertigkeit, sondern das Bewußtsein untilgbarer Schuld. [...]

Gewalt und Kultur sind auf vielfältige Weise ineinander verflochten. [...] Die Herrschaft ist kein unüberwindliches Bollwerk wider die Gelüste der Gewalt, kein sicherer Schild gegen die Versuchungen der Freiheit. Und die Kultur, die dem Zeitalter der Herrschaft nachfolgt, ist kein Gefilde der Eintracht, sondern

ein Ort der Entsagung und Selbstbestrafung. Indem sie die Gewalt einzudämmen versucht, verstärkt sie die Neigung dazu. (Sofsky 1996: 210-211)

Je stärker der kulturelle Zwang sei, d. h. je brutaler die von Kultur ausgeübte Gewalt sei, desto ein stärkeres Bedürfnis nach Rückkehr in den vorkulturellen, gewaltsamen Zustand empfinden die Menschen. Um das zu veranschaulichen, zitiert Sofsky den interpretationsfähigen Satz aus Emil Ciorans *Der Absturz in die Zeit* - „Das Heimweh nach der Barbarei ist das letzte Wort einer jeden Zivilisation“ (Sofsky 1996: 212). Die Verbindung von Gewalt und Kultur habe aber einen anderen Grund, als das Verhältnis der Gewalt zur Ordnung. Kultur greife nach Gewalt nicht aus Angst vor der menschlichen Verletzlichkeit, sondern um an der absoluten Kraft der Gewalt teilzuhaben und dadurch den Tod zu überwinden. Bevor er sich jedoch mit Kultur auseinandersetzt, versucht Sofsky am Beispiel eines mittelalterlichen Massenmörders die absolute, d.h. die keinen anderen Sinn als sich selbst habende Gewalt zu erforschen. In Bezug auf das Verhältnis der Kultur zur Gewalt erweist sich diese Gewaltart als besonders bedeutend. Für die besondere Anziehungskraft der absoluten Gewalt sei die Leidenschaft der Selbstenthemmung verantwortlich, die sich aus dem Gefühl der absoluten Freiheit, also der Todesfreiheit ergebe. Wer an der absoluten Gewalt teilhabe, habe auch den Anteil an der absoluten Kraft des Todes, die die Gewalt schlechthin sei (ebd.: 58). Den Reiz der Gewalt um ihr selbst willen mache der Wahn von der eigenen Unsterblichkeit des Täters aus, der durch die einfache Bemerkung versorgt werde, dass der Gewalttäter die von ihm selbst getöteten Opfer einfach überlebt – „Der Mensch tötet, um den anderen zu überleben“ (ebd.). Auf derselben Versprechung, auf der Illusion der Unsterblichkeit, basiere die Kultur und, obzwar sie diese Hoffnung auf andere Art und Weise aufrechterhält, als das bloße Töten, führe sie letztendlich auch zur Gewalt. Die Einführung der von einer Kultur erstrebten Ideale verlaufe nie ohne Begleitung der Gewalt:

Der Kampf gegen die Sterblichkeit geht nicht ohne Gewalt ab. Die Pyramiden wurden errichtet auf den Fundamenten der Knechtschaft. Das siebentorige Theben wurde erbaut auf Hügeln von Menschenknochen. Die Cäsaren eroberten die Länder, getragen auf dem Schild ihrer Soldaten, vorbei an Bergen von Toten. Die unsterblichen Götter begehren nach dem Blut der Menschenopfer. [...]

Der Wahn der Unvergänglichkeit treibt die Menschen zu grandiosen Ideen und Taten. Doch der Preis ist immens. Die Wertschätzung von Idealen schließt stets die Geringschätzung des Lebens ein. [...] Die Gewalt ist nur die Konsequenz einer Kultur, die auf die Transzendenz des Daseins angelegt ist. Der ungeheuerliche Traum von der Herrschaft über den Tod – er gebiert nur Ungeheuer.

Gewalt ist der Kultur inhärent. Durch und durch ist sie von Tod und Gewalt geprägt. Der Grund, auf dem sie gebaut ist, ist mit dem Blut der Menschen getränkt. Sie wird mit Gewalt durchgesetzt und aufrechterhalten;

und sie stellt den Menschen die Mittel der Zerstörung zur Verfügung. (Sofsky 1996: 216-217)

Sofsky deutet darauf hin, dass zu dem Bereich der menschlichen Aktivitäten, der als materielle Kultur bezeichnet wird, auch die auf Gewalt gerichteten Tätigkeiten wie die Herstellung von Waffen gehören. Kurzum, die anthropologische Basis für Gewalt beruht nicht nur auf der biologischen Seite des Menschen, wie es Popitz mit den Begriffen der Instiktentbundenheit und Vorstellungsfähigkeit zum Ausdruck gebracht hat. Gewalt wohnt auch der Kultur inne, die von vielen Denkern eher als diejenige menschliche Schöpfung betrachtet wird, die vor der im Naturzustand des Menschen allgegenwärtigen Gewalt schützen soll. Da aber Kultur auf diesem Naturzustand, auf der natürlichen Beschaffenheit des Menschen aufbaut, kann sie sich dem Bannkreis der Gewalt nicht entziehen.

Ein weiterer, bedeutender Gewaltinnovateur, Jan Philipp Reemtsma untersucht in seiner eingehenden Studie *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. die Verstrickung des Phänomens von Gewalt mit der Lebensform, die als Moderne bezeichnet wird. Der anthropologisch fundierte Hang zur Gewalt wird durch unterschiedliche Legitimationsstrategien in das menschliche Zusammenleben integriert, die Schlüsselkategorie scheint in diesem Kontext das Vertrauen in eine bestimmte Ordnung zu sein, die zum Hinnehmen der Gewaltausbrüche im Rahmen der Ordnung führen kann. Da aber der Gewalt die Tendenz zur Entgrenzung und Entgleisung innewohnt, kann sich unter bestimmten Umständen das Vertrauen aus der mit Gewalt aufrechtzuerhaltenden Ordnung auf die Gewalt selbst verschieben, was unvermeidlich zu einer Gewalteskalation führt (Reemtsma 2008). Die wesentliche Rolle des situativen Kontextes bei der Entstehung von Gewalttätigkeit heben auch einige amerikanische Psychologen hervor, die in einer Reihe von Experimenten, wie das von Philip Zimbardo organisierte, berühmte Stanford-Prison-Experiment, bewiesen haben, dass situative Momente einen größeren Einfluss auf das Verwenden von Gewalt haben können, als individuelle Neigungen und Persönlichkeitseigenschaften (Milgram 1985; Zimbardo 2007).

3.1.2.3.5 Exkurs: Jan-Philipp Reemtsmas Phänomenologie der Gewalt

Nach dem deutschen Philologen und Literaturwissenschaftler Jan Philipp Reemtsma bedeutet das Phänomen der Gewalt zunächst physische Gewalt und diese impliziert immer eine Reduktion des Gewaltopfers auf seinen Körper. Diese Reduktion sei dabei nicht im

metaphorischen Sinne als eine sich nur auf die Körperlichkeit beschränkende Wahrnehmung zu verstehen, sondern wortwörtlich als die Herabsetzung des Betroffenen zu einem Klumpen Fleisch (Reemtsma 2008: 124-125). Im Geiste der Theorie von Popitz versteht er Gewalt als ein hauptsächlich physisches Vorgehen:

Gewalt ist zunächst physische Gewalt, der Übergriff auf den Körper eines anderen ohne dessen Zustimmung. »Zunächst« heißt, dass sich auch unsere Vorstellung von nichtphysischer Gewalt an physischer orientiert, sogar im Dementi: Oft sei die Drohung »schlimmer als« die Ausführung, sagt jemand und unterstreicht damit, wie schlimm sie ist. Auch für psychische Gewalt ist die physische die Bezugsgröße, an ihr orientieren sich die Vergleichsmaßstäbe, aus ihr gewinnen die Metaphern ihre Überzeugungsmacht. (Reemtsma 2008: 104)

Der Maßstab, mit dem Gewalt gemessen wird, bildet der Schmerz, der einem durch eine Gewalttat zugefügt werden kann und der auf die fundamentale Eigenschaft des Menschen zurückgeht, nämlich auf seine Körperlichkeit und die damit verbundene Verletzlichkeit. Bereits in ihrer grundlegendsten Definition zeigt Gewalt ihre Verwandtschaft mit Macht, zunächst handelt es sich um die Verfügungsmacht über den eigenen Körper. Wer zum Opfer eines physischen Übergriffs wird, dessen Macht über seinen Körper in Frage gestellt wird. Den Schrecken der Gewalt mache nicht nur die konkrete, physische Empfindung von Schmerz aus, sondern auch das Gefühl des Ausgesetztseins einem fremden Akteur, der die Macht habe, über den Körper des Betroffenen zu verfügen und ihm Schmerz anzutun:

Gewalt ist Schmerz, aber Gewalt ist auch drohende oder aktuelle Übermächtigung: Ausgeliefertsein, das Erkennen der Grenzenlosigkeit des Möglichen. Der anonyme Unmensch in der argentinischen Polizeikaserne brachte es dem über alles vorstellbare Maß körperlich Gequälten gegenüber so intuitiv sicher auf den seelischen Schmerzpunkt, als hätte er zuvor an der Formulierung gearbeitet: »Wir sind alles für dich. [...] Wir sind Gott.« (Reemtsma 2008: 105)

Es liegt die Vermutung nahe, dass diese Verbindung von Macht und Gewalt auf der elementaren Ebene ebenso im umgekehrten Falle wirksam bleibt, d. h. dass das Verüben einer Gewalttat mit der Erfahrung von Macht über den Anderen verbunden sein kann, was wiederum die Frage nach den Absichten, Motivationen usw. aufwirft. Da aber die Untersuchung von Gewalt mit einer Überzahl von Diskursen belastet ist, die ihre Ursachen oder die Motive der Täter zu erklären versuchen, schlägt Reemtsma eine phänomenologische Herangehensweise an das Gewaltphänomen vor, die Gewalt nur nach ihrem Körperbezug einteilen würde. Das Ausschließen jeglicher psychischen oder sozialen Gegebenheiten sowie der Gewalt deutenden Sinnkonstruktionen solle das undeutliche und schwer greifbare Phänomen wieder durchsichtig machen, oder zumindest die Formen veranschaulichen, die es

annehmen könne. Erst die künstliche Einteilung in phänomenologische Typen veranschauliche in welche psychologischen oder soziologischen Kontexte Gewalt eingestellt werden könne und welche anderen Intentionen ihr beigemessen würden. Dadurch könne auch die irreführende Einteilung in instrumentelle und existenzielle Gewalt vermieden werden. So unterscheidet Reemtsma zwischen drei Formen physischer Gewalt – der lozierenden, raptiven und autotelischen Gewalt. Lozierende Gewalt behandle den Körper des Anderen als Masse, der ein Ort zugewiesen werde. Sie betrachte den Körper des Anderen als ein Hindernis und setze ihn in Bewegung, verschiebe ihn an einen anderen Ort, wo er nicht mehr ein Hindernis darstelle (Reemtsma 2008: 108-112). Die lozierende Gewalt beziehe sich nicht auf den Körper als solchen, sondern als verschiebbare Masse und könne weiter in dislozierende und captive Gewalt eingeteilt werden. Bei der dislozierenden Gewalttat sei der Körper ein Hindernis, das verschwinden müsse, unabhängig davon, wie das Verschwinden des Körpers verwirklicht werde. Wichtig sei nur, dass sich der Körper nicht mehr an einem bestimmten Ort befindet, wo er ein Hindernis darstelle. Die captive Gewalt ziele dagegen darauf, dass ein Körper an einen bestimmten Ort verbracht werde, dort bleibe und bestimmten, auch brutalen Zwecken diene. Beide Arten der lozierenden Gewalt würden in Handlungszusammenhängen vorkommen, dessen Ziel anders sei als der Körper, dem gerade lozierende Gewalt zugefügt werde. Diese Definition entspricht im Allgemeinen dem Phänomen, das mit dem Terminus „instrumentelle Gewalt“ beschrieben wird, Reemtsma gibt zu, dass solche Gleichsetzung nicht grundlegend falsch wäre, denn der Körperbezug bei der lozierenden Gewalt verweise doch auf eine Zweck-Mittel-Gefüge, im Rahmen deren die Gewalt verwendet werde. Der Bezug auf die Zweck-Mittel-Beziehung gehe allerdings immer mit einer Interpretation einher, die die Existenz und Notwendigkeit von Ursachen und Erklärungen voraussetze. Das könne zu einer falschen Annahme verleiten, weil Menschen nie einfach instrumentell handeln, nach Reemtsma wirke immer ein „existenzielles“ Moment ein (ebd.: 107). Durch die Klassifizierung einer Gewalttat als einer instrumentellen kann das Moment übersehen werden:

Irgendetwas an der Tat zieht den Täter immer an, nicht nur der Ertrag, und das gilt nicht allein für Gewalttaten. Jede Tat ist auch eine Auskunft über den Täter und sagt, wer er ist und wer er sein will. Wäre das anders, gäbe es die unscheinbaren Praxen der Vertrauensstabilisierung nicht.

Jede menschliche Handlung hat einen kommunikativen Aspekt,

und man kann das vermutlich sogar für Handlungen annehmen, die ohne Zeugen stattfinden, denn Zeuge ist auch der Handelnde selbst, der mit dem, was er tut, sagt, wer er ist. Auch die Gewalttat als solche wird auf den Täter einen gewissen Appeal ausüben [...] (Reemtsma 2008: 107, kursiv im Originaltext)

Die phänomenologischen Definitionen sollen sich deshalb nur auf den Körper beziehen. Als Beispiel der lozierenden Gewalt nennt Reemtsma u. a. militärische Gewalt. Zwar könne es bei Kriegshandlungen zu Gewaltakten kommen, die auf etwas anderes zielen, als nur den Gegner aus dem Weg zu räumen, aber sie würden als Anomalien angesehen. Schon auf der elementaren, phänomenologischen Ebene bedürften also bestimmte Gewaltformen unterschiedlicher Legitimationen, die in unterschiedlichen Kulturen variieren könnten.

Der zweite, von Reemtsma beschriebene Gewalttyp, die raptive Gewalt, benutze den Körper, um an ihm irgendwelche Handlungen zu vollziehen, die am meisten sexueller Art seien, doch nicht unbedingt von solcher Prägung sein müssten. Das Ziel der Gewalt liege nicht außerhalb des Körpers des Opfers, der Körper selbst werde zum Ziel, er werde zum Objekt des Begehrens. Raptive Gewalt will den Körper haben, um ihn sexuell oder anders zu benutzen (ebd.: 113-116). Obwohl raptive im Zusammenhang mit lozierender Gewalt vorkommen könne, wie im Falle der durch Soldaten auf der Zivilbevölkerung verübten Vergewaltigungen, seien die beiden Gewaltarten im Hinblick auf den Körperbezug strikt zu unterscheiden. Das Wesen der raptiven Gewalt bleibe die Einstellung auf den Körper des Anderen, der als Ziel der Handlungen betrachtet werde. Reemtsma erklärt den Unterschied am Beispiel der Arbeits- und Sexualsklaven. Die ersten seien Opfer der captiven Gewalt, ihre Körperlichkeit gelte nur als eine Art Werkzeug, sie sei nur in Bezug auf ihre Tauglichkeit von Belang. Der Körper eines konkreten Arbeitssklaven könne jederzeit gegen den Körper eines anderen oder sogar gegen ein beliebiges anderes Werkzeug ausgetauscht werden. Bei Sexualsklaven, die Opfer sowohl captiver als auch raptiver Gewalt seien, komme es sozusagen gegenständlich auf ihren Körper an, der zur Befriedigung der Bedürfnisse und Wünsche des Täters verwendet werde (ebd.: 114-115).

Die dritte Gewaltart bildet nach Reemtsma die autotelische Gewalt, die die Zerstörung der Integrität des Körpers zum Ziel habe. Bei der Verübung anderer Gewalttypen könne auch zufällig oder beiläufig zur Zerstörung des Körpers kommen, was jedoch ausschließlich als eine Nebenwirkung zu

verstehen sei. Autotelische Gewalt ziele dagegen eindeutig auf die Zerstörung des Körpers, dabei erfolge diese Zerstörung nicht als ein Mittel zu einem bestimmten Zweck und auch nicht, weil es einfach dazu kommt. Ein Akt der autotelischen Gewalt werde um sich selbst willen vollbracht, autotelische Gewalt zerstöre den Körper, um ihn zu zerstören (ebd.: 116-124). Autotelische Gewalt sei also, so der Name, ein Selbstzweck:

Lozierende, raptive und autotelische Gewalt haben je eine andere teleologische Beschaffenheit. Lozierende Gewalt hat ein Ziel außerhalb ihrer selbst, darum ist sie für uns der Prototyp einer Gewalt, die sich instrumentell verstehen lässt. Auch raptive Gewalt will etwas, wenn auch Tat und Tatziel (im Falle der Vergewaltigung etwa) nahe zusammenrücken. Das Ziel autotelischer Gewalt - darum dieser spezielle Terminus - ist sie selbst, das heißt die Zerstörung eines anderen Körpers. (Reemtsma 2008: 117)

Autotelische Gewalt sei wegen ihrer Selbstbezüglichkeit diejenige Gewaltart, die Menschen am meisten verstört, weil sie nicht so einfach berechtigt werden und in keine Zweck-Mittel-Relation einbezogen werden könne. Die mit diesem Gewalttyp verbundene Verunsicherung sei so stark, dass die Existenz der autotelischen Gewalt oft verleugnet werde. Das sei der Fall vor allem in der europäischen Kultur der Moderne, wo das Auftreten der autotelischen Gewalt als eine „Abirrung von einer »eigentlich« anders aussehenden Normalität der Gewalt“ interpretiert werde (ebd.: 118). Der Status der autotelischen Gewalt sei jedoch nicht auf ihre besondere Beschaffenheit zurückzuführen, sondern auf die bereits erwähnte Notwendigkeit der Legitimation von Gewalt, sogar auf der elementaren, phänomenologischen Ebene. Dabei sei die Legitimation nicht mit der Legitimierung, d. h. mit der Feststellung von Rechtmäßigkeit eines Vorganges gleichzusetzen. Es handele sich hier vielmehr um die Rationalisierung der Gewalt, um die Einziehung der Gewalt in das Kosten/Nutzen-Kalkül oder die Betrachtung der Gewalt als Teil der durch Tradition geheiligten Ordnung. Das gewaltsame Verhalten eines Räubers beim Angriff an einen Körper, der auf dem Weg zu seiner Beute steht, könne als gewissermaßen begründet angesehen werden, weil es zur Logik der lozierenden Gewalt gehöre, obwohl das Verhalten nicht legitim sei. Die Habgier des Räubers und sein Wille, etwas zu stehlen und alle Hindernisse aus dem Weg zur Erreichung dieses Ziels zu beseitigen, könnten als eine Legitimation der Gewalt, als die Erklärung für das aggressive Verhalten betrachtet werden, was jedoch nicht mit der Anerkennung des Vorganges einhergehe. Sollte dagegen der Räuber, nachdem er schon das Geld erpresst hatte, sein Opfer totquälen, ihm den Kopf abschneiden und mit ihm als einer Trophäe herumlaufen, sei das als eine „sinnlose Grausamkeit“ zu bewerten, die sich dem Kosten/Nutzen-Kalkül und damit jedem Verständnis entziehe. Dabei sei die Legitimation der Gewalt kulturspezifisch:

Eine Zivilisationsform charakterisiert sich durch die Art und Weise, in der sie Zonen der Gewalt definiert: Bereiche, wo Gewalt entweder verboten, erlaubt oder geboten ist, oder diese Möglichkeiten regelhaft kombiniert werden. [...]

Jede Legitimation oder Delegitimation von Gewalt bezieht sich auf vorausgesetzte spezifische Zonen (erlaubter, verbotener, gebotener) Gewalt, sei es, um sie zu verändern, sei es, um sie angesichts aktueller Problematisierungen zu befestigen. (Reemtsma 2008: 191; kursiv im Originaltext)

Autotelische Gewalt habe im Gegensatz zu anderen Kulturkreisen in der Kultur der europäischen, rationalisierten Moderne keinen legitimierbaren Ort, was jeden Erklärungsversuch dieser Gewaltform verhindere. Autotelische Gewalt sei in dem europäischen Kulturkreis nicht nur illegitim, d. h. sie gehöre der Zone der verbotenen Gewalt zu, sondern sie bleibe auch ohne Legitimation, sie könne auf keinerlei Art und Weise begründet bzw. gerechtfertigt werden. Der Prozess von Befremdung der autotelischen Gewalt sei aus der Monopolisierung der Gewalt durch den Staat herzuleiten. Die Ausweitung des Gewaltmonopols gehe mit der Einschränkung der Zone der erlaubten zugunsten der verbotenen Gewalt. Im Bereich des Erlaubten bleibe jedoch nur lozierende Gewalt, die ausdrücklich instrumentell gerechtfertigt werde, autotelische Gewalt dagegen werde verdammt (ebd.: 256-269, hier: 258 u. 260). Die erlaubte Gewalt werde wieder nach dem Muster des aufklärerischen Gewaltdiskurses als Gegen-Gewalt gegen noch schlimmere, illegitime Gewaltformen gerechtfertigt und der zweckgebundenen Rationalität unterstellt. Der Gedanke, dass die Möglichkeit, sinn- und zwecklose Gewalttaten zu verüben, einfach in der menschlichen Natur liege, sei in diesem Zusammenhang kulturell unerträglich, er würde das Vertrauen in die Haltbarkeit der gesellschaftlich-kulturellen Ordnung destabilisieren. Deshalb werde jede Gewalttat der instrumentellen Deutung untergeordnet, wo aber diese versage, komme nur die Pathologisierung oder Verrätselung der Gewalt ins Spiel (ebd.: 267). Die Interpretationsweise der Gewalt bilde die Grundlage für das Vertrauen in die Moderne:

Das Vertrauen in der (und m die) Moderne betreffend ist der wichtigste institutionelle Aspekt die Kontrolle der Gewaltfreiheit des Alltags mit Hilfe des staatlichen Gewaltmonopols. Der Aspekt der Imagination besteht in der Unterstellung, auf dem Weg in eine gewaltarme Zukunft zu sein, in der Idee, von gewaltsamen Zeiten durch eine historische Barriere getrennt zu sein, in der Vorstellung, autotelische Gewalt sei abscheulich, nicht legitimierbar und ihr Dennoch-Auftreten sei individuellen Pathologien geschuldet In der Interaktion bestätigen wir einander permanent, dass wir voneinander nichts zu befürchten haben. Wo Gewalt auftritt, wird sie, legitimiert oder nicht legitimiert, versuchsweise als instrumentell aufgefasst. Wo dies nicht gelingt, wird sie (im Individualfall) pathologisiert und wo auch dies nicht gelingt, zum Rätsel erklärt. (Reemtsma 2008: 268-269; kursiv im Originaltext)

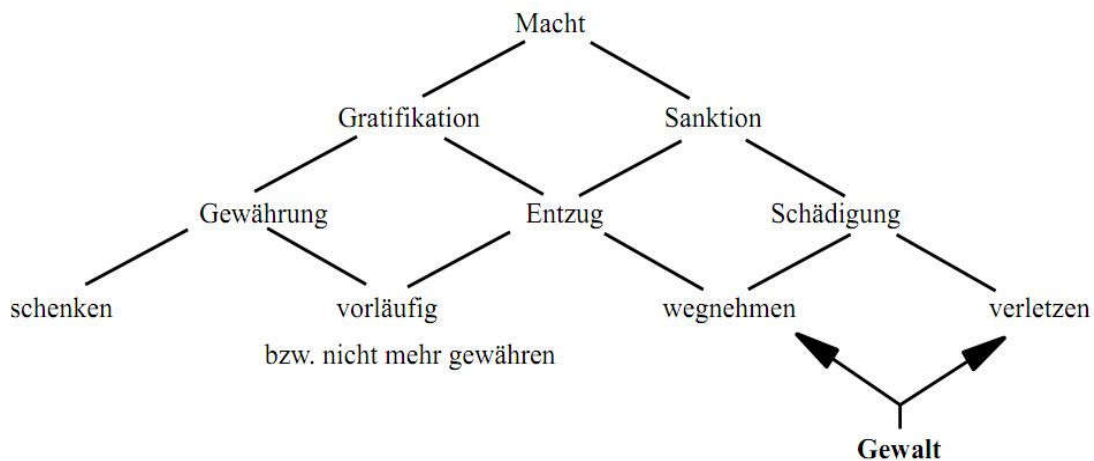
Was das Verhältnis von Macht und Gewalt anbetrifft, ist Reemtsma der Meinung, dass Gewalt ein mögliches Mittel der Macht bildet, der zwar nicht unbedingt verwendet werden muss und auf dem sich keineswegs Macht stützt, dessen Verfügbarkeit aber notwendig ist, um Macht zu bewahren und auszuüben. In Anlehnung an die Definition Webers und an die Überlegungen Arendts, die Macht von Gewalt strikt trennt, formuliert Reemtsma die folgende Definition von Macht:

Macht ist die Fähigkeit, einen anderen Menschen dazu zu veranlassen, die eigenen Handlungsziele zu unterstützen - ganz gleich, worauf diese Fähigkeit beruht.

Das »ganz gleich, worauf« lässt sich in folgender Weise näher bestimmen:

Macht hat zwei Aspekte: Sie beruht auf der Fähigkeit, anderen Menschen Vorteile zu verschaffen, und der Fähigkeit, anderen Menschen Nachteile zu verschaffen. (Reemtsma 2008: 147; kursiv im Originaltext)

Nur das Zusammenspiel der auf Gratifikationen und Sanktionen geteilten Komponenten (Abbild 2) versichere die Dauerhaftigkeit der Macht, wobei es Situationen geben könne, in denen bestimmte Bestandteile der Macht reduzierbar seien (ebd.: 151). Macht gründe sich nicht auf Gewalt, könne mit und ohne Gewalt errungen und kurzfristig behauptet werden. Langfristig könne sie aber nur behauptet werden, wenn sie dazu fähig sei, Gewalt auszuüben (ebd.: 152).



Abbild 2. Schema der Beziehungen zwischen Macht und Gewalt nach Reemtsma (Reemtsma 2008: 153)

Die Gewaltdefinitionen von Jan Philipp Reemtsma scheinen für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung pop-literarischer Texte die plausibelsten zu sein, und zwar wegen des Körperbezugs als das entscheidende Kriterium. Die Texte der Popliteratur bedienen sich oft einer erzählerischen Strategie, die sich nur auf die Schilderung von Oberflächen konzentriert und die Einsicht in die Innenwelt der Protagonisten, ihre Motive und wahre Beweggründe ihres Verhaltens verwehrt. In diesem Kontext bildet die phänomenologische Analyse der dargestellten Gewalt nach ihrem Körperbezug eine eindeutige und zweifelsfreie Grundlage für weitere, diesmal mehr oder weniger spekulative, Erklärungsversuche.

3.1.3 Gewalt als ästhetisches Faszinosum – kulturelle Darstellungen von Gewalt

Die Geschichte der kulturellen Repräsentationen von Gewalt sogar skizzenhaft darzustellen, würde den Rahmen dieser Arbeit sicherlich sprengen. Deshalb wird hier nur auf ein paar Besonderheiten verwiesen, die im Kontext der Popliteratur von Belang sind. Die Beziehung zwischen Kunst, darunter auch Literatur, und dem Phänomen der Gewalt ist zwiespältig und spiegelt im Allgemeinen die bereits besprochene Ambivalenz wieder, die in dem wissenschaftlichen Umgang mit Gewalt auftaucht. Die Darstellung von mehr oder weniger drastischen Gewalttaten ist bereits in den ältesten Erzeugnissen der menschlichen Kultur zu finden, angefangen von den Werken der Höhlenmalerei bis zu den ältesten, literarischen Texten, wie Mythen. Wolfgang Sofsky behauptet, nicht ohne Recht, dass die okzidentale Kulturgeschichte der Bilder und Texte eine Geschichte imaginärer Gewalt sei (Sofsky 2011: 22). Nicht ohne Einfluss auf diese Gegebenheit bleibt sicherlich die Tatsache, dass die Erfahrung der Gewalt zur alltäglichen Lebenserfahrung gehörte. Hier kommt jedoch ein Paradox zum Ausdruck, das bereits in den wissenschaftlichen Diskursen über Gewalt sichtbar war. Obwohl Gewalt ein überall präsenten Phänomen bildet, ist sie als ein selbstständiges Problem selten ein Thema. Um nur von Literatur zu sprechen, wird Gewalt in einer Unzahl von Texten, in denen Gewaltsames dargestellt wird, kaum angesprochen. Sie wird von Themen überdeckt, in Zusammenhang mit denen sie vorkommt und als deren Ausdrucksform sie betrachtet wird. So thematisiert Homers *Ilias* in vielen nicht gewaltfreien Szenen mehrere Themen wie Ehre, Heroismus, Verrat oder Schicksal, an deren Rande immer Gewalt auftaucht, sie ist aber kein Thema, sondern eine Nebenerscheinung der genannten Phänomene. Andererseits liegt die Vermutung nahe, dass literarische Gewalt, gleich wie das außertextuelle Phänomen, in der Totalität des Wahrnehmens oder Interpretierens fast untergeht (vgl. Wertheimer 1986: 7). Sichtbar wird Gewalt erst dann, wenn ein Werk völlig auf die Schilderung gewalttätiger Verhaltensweisen ausgerichtet ist, so dass die Überpräsenz der Gewalt als erklärungsbedürftig empfunden wird. Die überdeutliche Schilderung von Gewalt, Tod und Sexualität, die mit dem Begriff Drastik zusammengefasst werden kann, kann als ästhetisches Mittel die emotionelle, intellektuelle oder räumliche Distanz zum geschilderten Geschehen reduzieren. Drastische Objekte sollten den Rezipienten entweder überfordern oder, falls er sie aushalte, ihm Distanzierungs- und Kontrollleistungen abverlangen, die ihrerseits drastisch seien (Linck 2008: 44). In diesem Sinne kann die Darstellung von Gewaltbildern als ein Versuch der Überschreitung verstanden werden, der es

zum Ziel hat, mit dem Rezipienten in Berührung zu kommen. Die mögliche Transgression hängt jedoch von der Art der Gewalt, die dargestellt wird, ab, und zwar lässt es sich feststellen, dass die kulturell thematisierte Gewalt in die gleichen Rechtfertigungsdiskurse einbezogen wird, wie es bei den wissenschaftlichen Konzeptionen der Fall war. Gewalt als ein außerordentliches Negativum wird in Zusammenhang mit verschiedenen Diskursen zur Sprache gebracht, als deren Erscheinungsform oder Begleitung sie angesehen wird. Einer der wichtigsten Diskurse ist zweifellos die Macht. Die Thematisierung von Gewalt als eines Phänomens am Rande der Machtkämpfe sei in der antiken Tragödie zu sehen. Gewalt als fremdes Element erschüttere einerseits die Ordnung, wirke als ein schockartiger Riss, andererseits aber unterstreiche sie den Heroismus des Helden, die Gültigkeit seines Machtanspruches (Grimmiger 2000: 12). Der Held begeht Gewalttaten und wird ihr Opfer im Namen eines höheren Wertes und einer höheren Ordnung, mit der das fremde Element der Gewalt nichts zu tun hat, obwohl es zu ihrer Erreichung benutzt werden kann (vgl. ebd.: 13-17). Phänomenologisch gesehen ist diese Gewalt vor allem lozierend, z. B. ist die in dem *Nibelungenlied* dargestellte Ermordung Siegfrieds von Hagen ein Akt der dislozierenden Gewalt – Siegfried erscheint als ein Hindernis, das die Herrschaft der burgundischen Könige gefährden kann und auf dem Weg zu dem Nibelungenhort steht. Deshalb greift Hagen nach einem außer der Ordnung stehenden Mittel, nach dem Mordanschlag, um dieses Hindernis aus dem Weg zu schaffen. Ähnlich zu bewerten ist die Tat Odoardo Galottis, der, um die Schändung der eigenen Tochter zu verhindern, von Gewalt, die als ein negativ bewertetes Phänomen jenseits der Ordnung steht, Gebrauch macht und seine Tochter tötet. Die Darstellung von Gewalt, als eines Negativums, das nicht hinzugehört, doch im Namen eines höheren Wertes und zur Wegschaffung aller Hindernisse auf dem Weg zu diesem Wert hingenommen werden kann, wird flagrant in derjenigen literarischen Werken, die auf verschiedene Art und Weise mit politisch motivierter Gewalt in Berührung kommen. So wurde z. B. in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts die Literatur in Bezug auf den linksextremen Terrorismus zugleich verachtet und instrumentalisiert. Die Diskurse der Literatur und des Terrorismus wurden in eine Kultur eingebettet, die sich durch den Hang nach Körperkultur und Authentizität kennzeichnete (Berendse 2005: 13). Deshalb habe Literatur für die Terroristen nur als eine Art Vorbereitung zur aktiven Tat gegolten, die literarische Darstellung der Gewalt entsprach also dem „positiven“ Diskurs, Gewalt war das außerordentliche Vitale. Andererseits wurde die künstlerisch dargestellte, wiederum vorwiegend lozierende Gewalt auch in Kontext des „negativen“ Diskurses als notwendiges Übel eingefügt, um sie als einziges Mittel zur Durchsetzung eigener Ziele und Idee zu

rechtfertigen (ebd.: 35-39). Der gewalttätige Akt des Tötens oder des Getötetwerdens galt jedoch vor allem als ein Prüfstein der Existenz, als ein Moment, in dem die eins getroffene Entscheidung unwiderruflich und gültig ist. In solch einem Moment werden die Prioritäten des Handelns, des Fühlens, und des Denkens völlig durchsichtig. Im Unterschied zur Kompliziertheit der alltäglichen Ordnung richtet sich Gewalt, die zu dieser Ordnung nicht zugehört nach einfachen und transparenten Regeln: entweder tötet man, oder wird man getötet. Diese Ausnahmestellung von Gewalt sei eine der Quellen der faszinierenden Aura, die einen positiven, kreativen Wert durch die mystische Überhöhung der Gewalttat als Erlösung, Opfer, Selbstopfer beimessen lasse (Wertheimer 1986: 10-18).

Nicht ohne Belang ist die Art der Gewalt, die in den künstlerischen Darstellungen mit dem negativen oder positiven Rechtfertigungsdiskurs zusammengebracht wird, diese Gewalt ist nämlich vorwiegend lozierend und wird dazu als instrumentell gedeutet. In dem antiken Drama, das der Läuterung von negativen Emotionen, Leidenschaften und der Verminderung des menschlichen Gewaltpotenzials dienen und auch den Bürgern die Demokratie dienenden Werte und Verhaltensweisen beibringen sollte, wurde Gewalt immer durch mündliche Wiedergabe der Geschehnisse zur Sprache gebracht, nie durch eine direkte Darstellung auf der Bühne. Es gab keinen Raum für Gewalt als Selbstzweck, der Schrecken sollte kontrollierbar sein und sozialisierend wirken. Außerdem ermöglichte die Vermittlung durch mündliche Berichte, die Darstellung von Gewalt zu manipulieren und sie in andere Kontexte als die der Gewalt selbst einzufügen. So könnte ein Gewaltbericht zwischen Mord an einem normalen Bürger und an einem Verräter differenzieren, obwohl ein direkter, ohne einen zusätzlichen mündlichen Kommentar dargestellter Mord genauso aussehen würde, wenn das Opfer unschuldig wie wenn es ein Schwerverbrecher wäre (Wertheimer 1986: 31-35). Die von Aristoteles postulierte Kategorie der Katharsis, nach deren Regeln die dargestellte Gewalt die Zuschauer in den Zustand des „eleos“ und „phobos“, des Jammers und Schauders, des Mitleids und der Furcht versetzen und dadurch die Reinigung von solchen Gemütszuständen erzielen soll (ebd.: 35-37), lässt sich nicht mit einer Gewalt in Einklang bringen, die mit sich selbst identisch, d. h. völlig selbstbezüglich ist und sich nicht in andere Kontexte einfügen lässt. Um eine kathartische Funktion zu haben, muss der dargestellte Gewaltakt den Status einer Ausnahmesituation haben (vgl. Grimmiger 2000: 18-20). Wo Diskurse um einen höheren Sinn verstummt sind, bleibt eine aggressive Gewalttat, die dem Rezipienten kein der Reinigung von Leidenschaften dienendes Schock bietet, sondern nur das Schock um des Schocks willen (ebd.: 14). In denjenigen Werken also, in denen Gewalt nicht mehr nach den

zwei Gewaltdiskursen der Aufklärung als Fremdes, Außerordentliches betrachtet wird, sondern als eine Möglichkeit, die sich aus nichts mehr ergibt, als aus der Beschaffenheit der Wirklichkeit, kommt auch autotelische Gewalt zum Ausdruck. Die literarische Repräsentation von selbstreferenzieller Gewalt, zu der es kommt, weil der Welt einfach so beschaffen ist, dass es zur Gewalt kommt, hat ihren Vorläufer und Patron in der Gestalt von Donatien Alphonse François de Sade, dem legendären Marquis de Sade und seinem kontroversen Schaffen. Die Gewalt, die de Sade in seinen Werken darstellt, ist jedoch nicht völlig autotelisch, zum einen hat sie einen raptiven Charakter, sie zielt auf den Körper als Objekt des Begehrens, wie in *Die 120 Tage von Sodom*, zum anderen kann sie als lozierend verstanden werden, sie richtet sich gegen den überholten Kodex der Moral, der als wegzuschaffendes Hindernis gilt, wie in *Justine oder vom Missgeschick der Tugend*. Die Gewalt in de Sades Texten sei das Ergebnis eines „ausgeklügelten Rationalismus, der es sich vorgenommen hat, Kants kategorischen Imperativ um ein schwarzes Pendant zu ergänzen: Handle stets so, daß die Maxime deines Handelns zu einem allgemeinen Gesetz der Zerstörung werden kann“ (Grimmiger 2000: 15). Nichtsdestotrotz berührt sein Schaffen das äußerst kulturfeindliche Gebiet der Selbstbezüglichkeit der Gewalt, das jedoch nicht selten zum Objekt der kulturellen Adaptation wurde, besonders in der Epoche der Moderne. Als paradigmatisch können hier zwei Texte gelten, Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas* und Albert Camus' *Der Fremde*.

Obwohl die Geschichte des rebellischen Rosshändlers zunächst als ein Fall der außer der Ordnung stehenden, lozierenden Gewalt erscheint, lässt die in der Novelle dargestellte Reihe von Gewalttaten mehrere Interpretationen zu. Auf den ersten Blick scheint die Tat Kohlhaasens einfach zu klassifizieren zu sein, der Rosshändler wurde von dem Junker von Tronka betrogen, konnte jedoch wegen der familiären Beziehungen von Tronkas keine Gerechtigkeit erfahren und deshalb entschied er sich, dem Junker Gerechtigkeit auf eigene Faust und um jeden Preis zu verschaffen. Das könnte als ein Akt der lozierenden Gewalt betrachtet werden. Die Zahl der weiteren Gewalttaten, die im Namen der Gerechtigkeit begangen werden und der Ausmaß, die sie annehmen, beziehen sich jedoch nicht einzig auf den Körper von Tronkas, der als ein Hindernis aus dem Weg zur Gerechtigkeit ausgeräumt werden muss. Gewalt scheint vielmehr eine Möglichkeit innerhalb der Ordnung zu sein, die sich als solche nach ihren eigenen Regeln richtet und ihrer eigenen Dynamik unterliegt. Gewalt ist kein mythisches jenseitiges Böse, nach dem man nötigenfalls greifen kann, um etwas noch Böseres zu entfernen oder in dem man wie in einem Strom der Erneuerung baden und dadurch vitale Kräfte schöpfen kann. Gewalt schreibt sich in die Logik der Welt ein, und

zwar *dieser* Welt, ohne metaphysische Implikationen, die viele Menschen, darunter Kohlhaas selbst, der Gewalt um der eigenen Angelegenheiten willen beimessen wollten. Das Potential der Gewalt wurde durch die erste, noch einen lozierenden Charakter habende Gewalttat Kohlhaasens, nämlich durch den Angriff an Tronkenburg, in Gang gesetzt. Der Gewalttat folgen andere, die immer weniger mit der Sache Kohlhaasens zu tun haben. Ihr Kulminationspunkt findet die autotelische Gewalt in der Tätigkeit Johann Nagelschmidts, der, nachdem Kohlhaas nach der Erhaltung eines freien Geleits seine Klage vor Gericht bringen kann und den Streitfall gewaltfrei beenden will, das „Geschäft der Rache“ (Kleist 1965: 29) übernimmt, sich zum „Statthalter des Kohlhaas“ (ebd.: 71) erklärt und sich mit dieser Rechtfertigung dem Plündern und Töten um des Plünderns und Tötens willen widmet. Gewalt gilt hier als natürlicher Bestandteil der Welt und als ein Naturelement unterliegt sie denselben Naturgesetzen wie ein reißender Bach. Deshalb ist die von Kohlhaas freigesetzte Flut von Gewalttaten nicht so einfach, durch seinen bloßen Willensentschluss, nicht mehr Gewalt zu verüben, einzudämmen. Die von Kohlhaas verübte Gewalt hat seiner Absichten nach einen lozierenden Charakter, die Gewaltspirale, die er dadurch in Gang gesetzt hat, ist dagegen deutlich autotelischer Art, obwohl sie mit seinen lozierenden Argumenten gerechtfertigt wird. Es liegt die Vermutung nahe, dass sich in Kleists Novelle die Erfahrungen der Französischen Revolution und ihres unter dem Zeichen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit geführten Terrors widerspiegeln (Lin 2008; Schmidt 1981/1982). Die Rezeptionsgeschichte der Kleistschen Novelle und die Herausbildung vieler Kohlhaas-Mythen weisen auf die Schwierigkeiten hin, die Selbstreferenz der Gewalt kulturell nachzuvollziehen. Die autotelische Gewalt entzieht sich der kulturellen Repräsentation, sie ist kulturell schwer ertragbar, da sie selbst im Widerspruch zu jeglicher Kultur steht. Wenn de Sade die klaffende Leere der autotelischen Gewalt mit einer aufwendigen Metaphysik überdeckte, haben zahlreiche Epigonen und Interpreten den Kleistschen Kohlhaas in verschiedene Kontexte einbezogen, in denen er nicht mehr von einer rätselhaften Eigendynamik der Gewalt gesteuert würde, sondern als „Märtyrer des Rechtsgefühls“ (vgl. Jhering 1997: 118-121) oder der nach der Gerechtigkeit dieser Erde strebende „Vorkämpfer einer kommenden Zeit“ (vgl. Wolf 1969: 12-14) fungieren könnte.

Die Inadäquatheit der nachträglichen Gewaltinterpretationen hat Albert Camus in seinem Roman *Der Fremde* wohl am trefflichsten auf den Punkt gebracht. Die in dem Text dargestellte Gewalttat ist ein Akt der autotelischen Gewalt purer Art – der Hauptprotagonist, Meursault, erschießt ohne jeglichen Grund einen Mann. Dabei ist Meursault in vielerlei

Bedeutung als ein Fremder zu bezeichnen, einerseits ist er ein äußerst introvertierter, zurückhaltender Mensch und er existiert in einer sozialen Fremde am Rande der Gesellschaft, andererseits bleibt er durch eine spezifische Konstruktion und ungewöhnliche Erzählweise auch dem Leser fremd, d. h. es gibt kaum Möglichkeiten, die Motivationen und den Gedankengang des Protagonisten nachzuvollziehen²¹. Die Figur, die somit weder als positiver Held, noch als Verkörperung des Bösen zu bezeichnen ist, begeht eine Mordtat, die sich weder auf niedrige noch auf hohe Beweggründe zurückführen und überhaupt gar nicht rationalisieren, also in keine Zweck-Mittel-Relation einbeziehen lässt. Der einzige Interpretationsschlüssel, der hier zu Verfügung steht, ist die primitive Beschaffenheit der Natur, deren immanenter Bestandteil Gewalt ist. So greift durch die algerische Sommerhitze die Natur an und der Fremde antwortet darauf mit dem Mord an einem zufälligen Menschen. Die Tat hat keinen Sinn außer dem grundlosen Dasein der in der Natur innewohnenden Unmenschlichkeit (vgl. Grimmiger 2000: 15). Camus stellt in seinem Text eine Gewalt dar, die als ein Elementarteilchen der Existenz bezeichnet werden könnte, ein Potential, das einfach da ist und sich sowohl dem Bewusstsein als auch der Rationalität entzieht. Dabei deutet Camus auf dieselbe Eigenschaft, die Kohlhaasens Suche nach Rache in ein selbstbezügliches Blutbad verwandelt hat, nämlich auf die Eigendynamik, die diese ursprüngliche, natürliche Gewalt gewinnt, sobald ihr Potential in die Tat umgesetzt wird. Nach dem ersten Schuss, wiederholt Meursault seinen Angriff, obwohl sein Opfer schon tot ist. Gewalt tendiert zur Entgleisung, sie verwandelt sich in eine Obsession, die dem Fremden den liegenden Körper seines Opfers zerschießen lässt.

Die Darstellung einer Gewalttat, die sich ereignet, weil sie sich eben ereignet, kann als paradigmatisch für die Beziehungen zwischen Gewalt und Literatur (und im weiteren Sinn auch Kunst im Allgemeinen) verstanden werden. Da jeder Gewalttat eine Komponente der rohen Unmittelbarkeit der Natur und der Authentizität innewohnt, Eigenschaften also, die jeder Vermittlungsform der Kunst weithin fehlen müssen, geht von Gewalt immer eine besondere Faszination aus, die zu Einarbeitung von Gewaltdarstellungen in künstlerische Werke seit den Anfängen der künstlerischen Tätigkeit der Menschen beigetragen hat. Dabei gerät jedoch Kunst und darunter auch Literatur in eine Aporie, denn die Faszination der Unmittelbarkeit lässt sich in der Kunst nur mittelbar wiedergeben, die ästhetisch vermittelte

21 Die Erzählsituation in Camus' Roman bildet die selten vorkommende Kombination von einem homodiegetischen Erzähler mit einer externen Fokalisierung. Das hat die Unzugänglichkeit der Innenwelt des Hauptprotagonisten zur Folge, obwohl er die erzählende Instanz des Textes bildet. Martinez/Scheffel 2007: 93-95.

Gewalt bildet keine tatsächliche Gewalttat, die der Rezipient verübt oder dessen Opfer er wird. Die Repräsentation des Unmittelbaren von Gewalt beruhe auf einer stellvertretenden Vergegenwärtigung (Grimmiger 2000: 21), was die Treibkraft der Kunst ausmache. Rolf Grimmiger fasst diese Problematik folgendermaßen zusammen:

Das Material des Lebens liefert ihr [der Kunst] eine Letztbegründung, die sie braucht, aber selbst nicht leisten kann. Denn ihre repräsentative Leistung beginnt erst dort, wo sie sich von ihrem Material, dessen Vibrationen und Irritationen sie andauernd beschwört, so weit entfernt hat wie die Tragödie vom Menschen- oder Tieropfer.

Der imaginäre Rest, der auch in der Entfernung bleibt, verführt zur Katharsis oder zur Reflexion oder zu einer Mischung aus Verschiedenem. Mit der authentischen Erfahrung des Körpers in Gewalt, Schmerz oder Lust hat der Rest nichts mehr zu tun, denn das Authentische ist prinzipiell vorsprachlich, nicht mehr darstellbar, jenseits der Zeichen und selbst noch der Bilder. (Grimmiger 2000: 22)

Problematisch wird diese Vergegenwärtigung in dem Moment, wenn sich das Außersprachliche der Gewalt kaum ins Medium von Sprache, Schrift und Spiel übertragen lässt. In der Auseinandersetzung mit dem völlig Anderen, dem Kulturfeindlichen der selbstbezüglichen Gewalt läuft besonders die Literatur Gefahr, das sinnentleerte Unmittelbare nicht vermitteln zu können und deshalb zu verstummen. Das Beispiel der Texte von Kleist und Camus liefert den Beweis dafür, dass das Vorsprachliche doch zur Sprache gebracht werden kann. Einen besonderen Status gewinnt jedoch die Darstellung der Unmittelbaren in der Kunst, die unter dem Zeichen des Pop geschaffen wird und die in einem selbständigen Kapitel besprochen wird.

3.2 Von „populus“ zum Knall – viele Gesichter des Pop

Der Begriff „Pop“, mit dem das Schaffen mehrerer, nach 1965 geborener und in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre debütierender Schriftsteller je nach der Absicht des Kritikers geschmückt oder gebrandmarkt wird, ist viel älter als die jungen Autoren. (vgl. Hage 1999, Ernst 2001: 72-79). Das semantische Feld um das Wort Popliteratur umfasst mehr als nur die marktkonforme und mediale Literatur der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts. Das Wesen dessen, was mit der Silbe „Pop“ bestimmt werden soll, scheint schwer fassbar zu sein, diese Undeutlichkeit ist aber eher paradigmatisch zu verstehen, als ein Ergebnis der unzureichenden, wissenschaftlichen Überlegung darüber. In vieler Hinsicht überschneidet sich die Problematik um Pop mit den Fragen der Postmoderne. Obwohl die Pop-Literatur als eine postmoderne Literatur par excellence verstanden werden kann, weist sie auch eine Reihe Eigentümlichkeiten, die nur ihr und nicht postmoderner Literatur im Allgemeinen eigen ist. In diesem Kapitel werden deshalb die wichtigsten Fragen, die das Phänomen des Pop betreffen, erörtert, samt den Verflechtungen mit dem postmodernen Schreiben.

3.2.1 Zwischen populärer und Popkultur – zum terminologischen Chaos rund um das Populäre

Bevor das Phänomen der populären und Popkultur ausführlicher erörtert wird, muss auf die riesigen Schwierigkeiten verwiesen werden, die sowohl die Terminologie als auch die historische Dimension des Phänomens betreffen. Das Problem des genaueren Definierens populärer Kultur ist mit der Vielfalt an sich zum Teil überdeckenden Termini verbunden, die dasselbe Phänomen beschreiben, d. h., grob definiert, die Kultur²² des Alltags und der breiten Gesellschaftsschichten (im Gegensatz zu der Hochkultur der gesellschaftlichen Oberschichten, die den Status des Außergewöhnlichen hat). Begriffe wie Populärkultur, populäre Kultur, Massenkultur, Populärkultur, Popkultur usw. scheinen denselben Bereich zu fassen, zwischen ihnen bestehen doch feine, aber bedeutende Unterschiede. Im englischen Sprachraum etablierte sich die Bezeichnung *popular culture*, die klar von dem zweiten häufig vorkommenden Begriff, *mass culture*, zu unterscheiden ist (Seiler 2006: 20). Im deutschsprachigen Raum sieht die Lage komplizierter aus, nicht zuletzt wegen der

22 Um die Verwicklung in weitere definitorische Schwierigkeiten zu vermeiden, wird für die Zwecke dieser Arbeit ein enger Kulturbegriff vorausgesetzt, nach dem Kultur die Gesamtheit der geistigen und künstlerischen Leistungen einer Gemeinschaft bildet.

definitiven Unbekümmertheit mancher Forscher. Der deutsche Pop-Theoretiker Dieder Diederichsen stellt ironisch fest, dass sich das englische Wort *popular* nicht ins Deutsche übersetzen lasse (Diederichsen 1996: 36).

Für die Zwecke dieser Arbeit sind vier Begriffe von Belang – Popularkultur, Volkskultur, populäre Kultur/Populärkultur und Popkultur – die jeweils einen anderen Ausschnitt des Phänomens auffassen. Der Terminus Popularkultur sei, wie Walter Nutz in seiner 1999 erschienenen Studie zur Trivalliteratur in Deutschland argumentiert, eine moderne terminologische Variante des Begriffs „Volkskultur“. Popularkultur bilden alle kulturellen Erzeugnisse, die durch Massenmedien vermittelt werden, um das Volk zu unterhalten (Nutz 1999: 297-298). Die Zäsur, die den Begriff Volkskultur von Popularkultur trenne, bilde die rasche Entwicklung der Massenmedien im 20. Jahrhundert. Wenn aber Popularkultur als eine in die Epoche der Massenmedien übertragene Volkskultur ist, kann Volkskultur selbst als die Ganzheit der kulturellen Formen und Praktiken gefasst werden, die von Nicht-Eliten geschaffen wurde und die sich durch solche Merkmale kennzeichnet, wie Spontaneität, Authentizität, heidnisch-magisches Denken (Lutter/Reisenleitner 1998: 52). Die Betonung der Einseitigkeit des massenmedialen Kommunikationsmodells, in dem die Rezipienten nur als Verbraucher der vermittelten, kulturellen Inhalte funktionieren, unterscheidet dagegen den Terminus Popularkultur von dem Begriffspaar populäre Kultur/Populärkultur. Popularkultur sei eine Form der kulturellen Artikulation, die nicht auf schöpferische Akte abzielt, sondern auf das Zustandebringen und die Entwicklung einer vor allem ökonomische Ziele verfolgenden, massenmedialen Zirkulation (Nutz 1999: 300; Seiler 2006: 23). Der zwei Schreibvariante aufweisende Begriff populäre Kultur/Populärkultur impliziert hingegen die aktive Beteiligung der Rezipienten.

Von diesen Termini ist die Bezeichnung Popkultur strikt zu unterscheiden, die nicht nur eine Kurzform von Populärkultur bildet, sondern auf einen schwerwiegenden semantischen Unterschied verweist. Der Begriff sei in Anlehnung an die Bezeichnung Pop-Art von Leslie Fiedler und Reyner Banham im Jahre 1955 geprägt worden (Seiler 2006: 24). Wie die Kunstbewegung, die ihren Namen inspirierte, kennzeichnet sich Popkultur durch den bewussten und ironischen Umgang mit den Erzeugnissen der populären Kultur. Anders als im Falle der vorher besprochenen Termini ist auch die semantische Tradition, aus der sich die Bezeichnung herleitet. Da Popkultur eine Kurzform der Bezeichnung populäre Kultur ist, geht sie auch mittelbar auf das lateinische Wort *populus* zurück, in erster Linie bezieht sie sich jedoch auf die englische, lautmalerische Silbe *pop*, die z. B. in dem Wort *to pop out*

wiederzufinden ist und die soviel wie Knall oder Zusammenstoß bedeutet (Ernst 2001: 7). Obwohl der Begriff Pop in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts auf alle Erscheinungsformen der populären Kultur ausgedehnt wurde (Seiler 2006: 25), hat diese Bezeichnung eine viel engere Bedeutung und bezieht sich eigentlich nur auf schöpferische Rezeption von populärkulturellen Inhalten. Die Eigenart des Pop kommt deutlich in dem literarischen Phänomen zum Ausdruck, das als Popliteratur bezeichnet wurde, was keineswegs mit einer populären Literatur gleichzusetzen ist.

In der folgenden Arbeit wird der Begriff populäre Kultur/Populärkultur bevorzugt, um die aktive Beteiligung des Rezipienten als die Voraussetzung für den kreativen Umgang mit Zeichen zu unterstreichen. Sollte also die massenmedial verbreitete Kulturartikulation völlig passiv rezipiert werden (wie Nutz argumentiert), wäre die auf der aktiven Rezeption basierende Popkultur und folglich Popliteratur unmöglich.

3.2.2 Pop – definatorische Versuche

Wenn der Begriff der populären Kultur/Populärkultur vieldeutig und diffus ist, scheint der Terminus Pop unter einer besonderen definatorischen Armut zu leiden. Abgesehen von Manifesten einiger Künstler der Pop-Art-Bewegung erscheint Pop eher als Praxis, statt als eine Theorie, die in präzise Formulierungen zu fassen ist. Diederichsen verweist auf die Schwierigkeiten, die das Fehlen einer definatorischen Grundlage beim Schreiben über Pop-Phänomene bereitet. Seiner Meinung nach hatte der deutsche Kulturjournalismus eigentlich nur zwei Möglichkeiten, wenn es um Beschreibung des Pop geht – entweder inadäquate und durch eine deutliche Bewertung gekennzeichnete Kategorien der Kritischen Theorie, oder selbstgebastelte Bildungen und Semantiken von Pop zu benutzen (Diederichsen 1999: 274). Dabei würden die Journalisten dazu tendieren, verschiedene Pop-Phänomene zu einem homogenen Pop-Begriff verschmelzen zu lassen, der sich zusätzlich noch auf alle möglichen Lebensbereiche ausdehnt. Die aus der definatorischen Notlage resultierende Vereinfachung sei aber nur teilweise an der Ausdehnung des Pop-Begriffes schuld, wesentlich sei hier noch die Entwicklung des Begriffes selbst von einer zu der nächsten Phase. Diederichsen versucht die beiden Entwicklungsphasen und somit den Pop selbst zu definieren - Pop I sei der spezifische Pop - eine Kulturformation, die als Gegenpol zu dem etablierten Kunstbegriff verwendet wurde, Pop II sei dagegen der allgemeine Pop, dessen Gegenbegriff nicht Kunst, sondern

Politik sei. Pop I markiere denjenigen Teil der Jugend- und Gegenkulturen, der für die Weltveränderung durch z.B. sexuelle Befreiung oder englischsprachige Internationalität plädiere. Dabei hätten die kulturellen Produktionen im Zeichen des Pop I immer auf Grenzenüberschreitung großen Wert gelegt und so habe Pop I Beziehungen zu völlig entgegengesetzten Phänomenen hergestellt, was zu einem künstlerischen Mehrwert beitragen habe. Für Pop II seien dagegen Grenzenüberschreitungen nicht nur irrelevant, sondern auch überhaupt unmöglich, denn Pop II sei allgegenwärtig. Er inkorporiert alle Phänomene, wodurch es nichts mehr gebe, was ihm entgegengesetzt wäre. Interessant ist bei dem Diederichsenschen Definierungsversuch, dass er eigentlich nur die Entwicklung der Pop-Kultur treffsicher in Worte fasst, ohne jedoch detailliert zu formulieren, was denn eigentlich als Pop zu verstehen ist. Als eine Minimal-Definition gilt Diederichsens Beschreibung der popkulturellen Struktur, die sowohl dem Pop I als auch dem Pop II zugrunde liegt:

Um käufliche Kulturgegenstände herum wird eine mehr oder weniger von diesen Gegenständen begünstigte Semantik errichtet, die eine Gruppe für verbindlich erklärt [...] (Diederichsen 1999: 282)

In den Überlegungen Diederichsens kommt Pop folglich als eine Strategie des kreativen Umgangs mit populärer Kultur, die von einem neuartigen kulturellen Feld geprägt werde. Auf dieses Feld würden sich drei Merkmale zusammensetzen:

- die pluralisierte Öffentlichkeit, die durch das Verschwinden bzw. Entschärfung des Interpretationsmonopols paradoxerweise zur Verstärkung von bekannten Ideologien und pauschalen Urteilen beitrage (Diederichsen 1999: 275-276)
- Verstärkte Durchlässigkeit zwischen verschiedener Formen der Öffentlichkeit, was den rebellischen Gestus unmöglich mache. Einer Vielstimmigkeit ohne feste Grenzen könne sich eine Meinungsdifferenz nicht entgegensetzen – sie werde einfach zu einer weiteren Stimme. (ebd.: 277)
- Überlagerung von Pop-Kulturen, die eine Interpretationsambiguität zur Folge hat. Pop-Bedeutungen seien nur durch Zugehörigkeit zu der jeweils relevanten Gemeinschaft zu interpretieren (ebd.: 278). Wenn aber die Gemeinschaften flüchtig seien und nur einen Augenblick bestehen könnten, sei die Interpretation der Pop-Bedeutungen mehrdeutig.

Die Verbindung mit einer konkreten Interpretationsgemeinschaft sei ein der wichtigsten Unterschiede zwischen Pop I und Pop II. Wenn in der ersten Phase die Verpflichtung auf eine Gemeinschaft dominiert habe, würden in der zweiten Phase die Überlagerungen überwiegen

(ebd.: 278). Die Undurchsichtigkeit der Gemeinschaften, auf die sich Pop-Bedeutungen beziehen, steht mit der grundsätzlichen Funktion der Popkultur, nämlich mit dem sehr oft in Popmusik ausgedruckten Bedürfnis nach Zusammengehörigkeitsgefühl, im Widerspruch. Das führe zur Herausbildung von drei Rezipiententypen. Einerseits werde die Pop II von Flexibilisierungsgewinnern gutgeheißen, andererseits halte sich eine alternativ- und subkulturelle Szene weiter an den Ideen des Pop I mit der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft als Bedingung der richtigen Interpretation fest. Beiden Entwicklungen gegenüber stehe eine Formation von Konformisten, die aus Ironie den wichtigsten Interpretationsschlüssel und somit einen Zusammengehörigkeitsgeföhle stiftenden Faktor gemacht habe:

Wer gerade noch seinen Platz im Konkurrenzkampf behauptet hat, entledigt sich seiner psychischen und sentimentalischen Investitionen in Verlierer-Kultur - repräsentiert durch den Schlager - in einer rituell-kollektiven Ironie-Orgie. Andere mögen gerade in der Verbindlichkeitserklärung des Unverbindlich-Ironischen oder des Scheiternden tatsächlich authentische Entlastungen erleben, die ausgelassene Feiern wert sind. (Diederichsen 1999: 280)

Die Ironie scheint hier eine Strategie zu sein, mit der Ambiguität der neuen, pluralisierten Öffentlichkeit zurechtzukommen. Pop II funktioniere im Gegensatz zu Pop I nicht im Umfeld eines Mainstream, gegen den sich aufzulehnen leicht falle, sondern im Rahmen einer Öffentlichkeit, die heterogene Formen zulasse, aber sie dadurch gleichzeitig entschärfe und ideologisch homogenisiere (ebd.: 281). Da aber Pop II nicht von Prinzip aus oppositionell eingerichtet sei (wie Pop I), schaffe er einen Raum für das Ausprobieren aller Möglichkeiten. Angesichts einer inhaltlich indifferenten Kulturindustrie kann sich nach Diederichsen diese gerade Eigenschaft des Pop II als sein Vorteil erweisen. Pop II setze nämlich Energien frei, die sonst in der fatalen Zwangsläufigkeit, subversiv gegen eine alle Standpunkte duldende Öffentlichkeit zu sein, untergehen würden. Diese Beschaffenheit des Pop II zieht seinen Status eines angeblich völlig unpolitischen Gebildes in Zweifel. Obwohl nicht so explizit politisiert wie Pop I ist das auf Spaß, auf das Hier und Jetzt zielende L'art pour l'art des Pop II keineswegs frei vom politischen Gehalt. Beim Pop in aller seinen Phasen handelt sich eher um die Weltwahrnehmung und nicht -veränderung, wobei die genaue Beschreibung von Wahrnehmungs-, Verhaltens- und Denkweisen eine deutliche politische Aussage haben kann (Degler/Paulokat 2008: 54). Der Unterschied besteht darin, dass dem Pop I durch die ihm inhärente oppositionelle Stellung zum (bildungsbürgerlichen) Mainstream ein subversiver, meist linksorientierter politischer Wert beigemessen, dem Pop II dagegen durch seine mediale Allgegenwart eine konservative, wenn nicht gar reaktionäre Haltung impliziert wird. Die

Dichotomie politischer Pop I gegen unpolitischer Pop II ist also eine irreführende Vereinfachung, die das politische Potential des angeblich apolitischen Pop II unterschätzt. Durch Eröffnung von neuen Räumen, wo verschiedene Diskurse erprobt werden, kann auch Pop II subversiv und kritisch wirken, und zwar implizit durch die Auswahl der Möglichkeiten, die erprobt werden. Der Rückzug ins Private, Abscheu gegen alles Politische, Neokonservatismus eines Neo-Biedermeierstils (Matzig 2005, Parr/Seidl 1995, Seidl 2005) weisen erstaunlicherweise viele Gemeinsamkeiten zum Pop I, nur mit dem Unterschied, dass das Subversive in der Postmoderne einen Rückgriff auf das Reaktionäre bedeutet. In einer Wirklichkeit, in der die Protestkultur zum Mainstream geworden sei (Ilies 2003: 210) und die Rebellion ein Teil des Systems sei (Bessing u.a. 2009: 119) bildet Reaktionismus die einzige Möglichkeit der Auflehnung. Der Verstoß gegen Liberalität ist die einzige Stimme, die sich in dem vielstimmigen Chor der neuen Öffentlichkeit schwierig neutralisieren lässt (vgl. Diederichsen 1999: 286). Allerdings ist der Unterschied, auf den Diederichsen hinweist, vor allem ästhetischer Art - wenn Pop I noch auf Fragen der moralischen Verantwortung oder bloß einer Verpflichtung auf der bestimmten Interpretationsgemeinschaft einging, wird bei Pop II ausschließlich in Hinblick auf rein ästhetische Kriterien beurteilt, was letztendlich der Logik der von Diederichsen beschriebenen neuen Öffentlichkeit entspricht (vgl. Degler/Paulokat 2008: 53-62).

Diederichsens Einteilung, obwohl an sich aufschlussreich und über die Entwicklungsgeschichte des Pop einen guten Überblick gebend, scheint von dem dichotomischen Denken, das in seiner klassischen Fassung zwischen der niedrigen und hohen Kultur unterscheidet, nicht unbeeinflusst zu sein, nur dass hier über die Höhen und Tiefen innerhalb der Popkultur beurteilt wird. Die Hoch-versus-niedrig-Dichotomie ist ein Konstrukt, wie schließlich der Begriff der Kultur selbst, der als ein einem ständigen Wandel unterliegendes Diskursprodukt zu verstehen ist (vgl. Schäfer 2003a: 12). Gerade im Kontext des Pop wird der Mechanismus der gesellschaftlichen Bedeutungs- und Wertproduktion besonders von Belang, weil sich Pop gerade als dasjenige kulturelle Phänomen definieren lässt, in dessen Mittelpunkt die Reflexion über diesen Prozess steht. Inmitten der Zeichenproduktion, sowohl der hohen, als auch der niedrigen, der Unterhaltung und des Ernstes befindet sich Pop in einer Art Grauzone und bleibt ambig, in einem Spagat zwischen Affirmation und Ironie. Die Ambiguität und labile Stellung eines Phänomens, das immer dazwischen steht, macht das Wesen des Pop aus und schlägt sich in der pop-eigenen Ästhetik nieder. So sprengt Pop die übliche Hoch-versus-niedrig-Dichotomie, weil Popkultur sich

genauso von der elitär verstandenen Hochkultur wie von der Populärkultur, sei es in ihrer traditioneller Fassung als Volks- und Heimatkultur, sei es als moderne massenkulturelle Erscheinungen wie Schlagermusik oder Schundliteratur, abgrenzt (vgl. Schäfer 2003: 14). Dabei bleibt Pop in den kulturellen Kontext der als eine englischsprachige, vor allem amerikanische Internationalität verstandenen Globalisierung eingebettet, aber nicht ohne Einfluss der lokalen Spezifika – der gleichzeitigen Lokalisierung (Klein/Friedrich 2003). Da sich Pop immer affirmativ gegenüber dem Alltag und dem alltäglichen Material einstelle, lasse er sich auch immer wieder problemlos in die kapitalistische Gesellschaft integrieren (Schäfer 2003a: 14).

Da Pop in erster Linie als eine kreative Umgehensweise mit Zeichen der populären Kultur definiert werden kann, bildet keine von Eingebung des Dichters bedingte Kreation seinen Kern, sondern eher die Transformation von bereits Bestehendem, die jedoch auf höchst kreative Art und Weise verläuft. Den Rohstoff für die Transformationen bilden vor allem Zeichen der populären Kultur, dessen ästhetische Qualität von keiner Bedeutung ist. Im Vordergrund steht nicht die populärkulturelle *Prätex*t selbst, sondern dessen produktive Rezeption und Umkodierung, d.h. der neu gegebene *Kontext*. In diesem Sinne ist Pop eine Kunst über Zeichen und Zeichensysteme (Schäfer 2003a: 15). So wohnt Pop auch eine befreiende, emanzipatorische Wirkung inne, weil er durch Umkontextualisierung von vorgegebenen Zeichen diese gleichzeitig der Kontrolle durch die Kulturindustrie entzieht und durch „Entselbstverständlichung des Selbstverständlichen“ (ebd.) auf verborgene Bedeutungen und Implikationen der herrschenden Diskurse aufmerksam macht. Mit Pop werden oft Metapher der Recycling und des Abfalls in Zusammenhang gebracht. Pop arbeitet mit dem medialen Abfall, der von allen an populärer Kultur Partizipierenden bewusst oder unbewusst aufgenommen wird, deutet ihn um und spielt mit ihm frei, so dass er aus einem Abfall zum (pop)kulturellen Zeichen wird. Pop markiert hier einen Wandel im Verhältnis zum Mimesis-Prinzip²³. Pop ist weder mimetisch noch antimimetisch im klassischen Sinne (vgl. z.B. Auerbach 1946) – Pop ist eher als ein Simulakrum im Sinne Baudrillards zu verstehen - Pop bezieht sich nicht auf eine Wirklichkeit, gleichgültig was unter diesem Begriff zu verstehen wäre²⁴. Er versucht keine Wirklichkeit nachahmend darzustellen,

23 Die Mimesis wird hier nach antikem Vorbild einfach als Nachahmung einer vorkünstlerischen, außertextuellen Wirklichkeit verstanden, abgesehen von deren genauen Definition.

24 Hier könnte natürlich darüber gestritten werden, was als Wirklichkeit bezeichnet wird und ob es überhaupt eine außerdiskursive, außertextuelle Wirklichkeit gebe. Sollte man Derridas These folgen, es gebe kein Text-Äußeres, müsste man zu dem Schluss kommen, jede Kunstform ahme eigentlich nur diskursive

sondern er bezieht sich bewusst nur auf die Wirklichkeitsdarstellung(en), unbeachtet, ob diese wiederum als Nachahmung oder Kreation konzipiert sind. Somit könnte man Pop als eine Kunst der zweiten Ebene bezeichnen, keine außerdiskursive Wirklichkeit liegt ihm zugrunde, sondern nur Diskurse über diese Wirklichkeit. In Bezug auf die populäre Kultur wäre demnächst Popkultur eine Meta-Populärkultur.

In diesem Zusammenhang erscheint die Theorie von Boris Groys als besonders aufschlussreich, obwohl sie nicht explizit von Pop handelt. In seinem Werk *Über das Neue* (1992) versucht Groys dem Entstehungsmechanismus vom kulturellen Wert nachzuspüren. Kultur sei ein hierarchisch aufgebautes System, in dem nur denjenigen Zeichen ein Wert zugeschrieben werde, die im kulturellen Gedächtnis aufbewahrt bleiben. Kulturelle Archive würden das Nachahmende ignorieren und nur das Neue aufnehmen, das im Zuge der künstlerischen Innovation entstehe. Die Innovation wiederum bestehe darin, dass Phänomene aus dem profanen Raum Teil des kulturellen Gedächtnisses werden. Zum profanen Raum würden Phänomene gehören, die von den kulturellen Archiven nicht erfasst und von Instanzen, die die Archiven pflegen und somit über den kulturellen Wert entscheiden, als uninteressant, bedeutungs- und wertlos bewertet würden (Groys 1992: 56). Der profane Raum gelte zugleich als Quelle der Erneuerung, wenn seine Elemente durch die „Mechanismen des Neuen“ (vor allem Kunst und Theorie) aufgenommen, aufgewertet und schließlich in die kulturellen Archiven übertragen würden. Als das Neue könne etwas nur dann bezeichnet werden, wenn es im kulturellen Archiv neu und nicht wenn es nur für ein bestimmtes individuelles Bewusstsein neu ist (ebd.: 44). Im Hinblick auf diese Theorie erscheint Pop nicht nur als eine selbstständige Kunstrichtung, sondern die Kontroverse um Pop, seine Gegenüberstellung zur etablierten, hohen Kunst und sein abwertender Status eines Recycling vom medialen Abfall scheinen auch notwendig zu sein, damit er überhaupt als Kunst funktionieren kann, d.h. damit ihm ein kultureller Wert beigemessen wird:

Gerade das negative Verständnis von Massenkultur als Kitsch und als eine Art von Zivilisationsmüll macht den Weg frei für die Ästhetisierung und Valorisierung der Massenkultur im Sinne des kulturellen Gedächtnisses. Dass die außerkulturellen Plagiate der hohen Kultur als absurd, lächerlich, nutzlos, häßlich, trivial, platt oder provinziell beschrieben werden, eröffnet nur die Möglichkeit, gerade diese Eigenschaften zu ästhetisieren. (Groys 1992: 106)

Wirklichkeitsrepräsentationen, nur Texte über Wirklichkeit nach, und nicht die Wirklichkeit selbst (vgl. Derrida 1983). In den vorliegenden Definitionsversuchen von Pop wird daher von den Intentionen, entweder Wirklichkeit oder Wirklichkeitsdarstellung künstlerisch zu verarbeiten, ausgegangen, ohne den ontologischen Status des Wirklichkeit-Begriffs näher zu erörtern.

Der Wertaustausch sei in beide Richtungen möglich, nicht nur profane Phänomene könnten in kulturelle Archive aufgenommen werden, sondern anerkannte kulturelle Werte könnten in dem profanen Raum landen, wodurch sie aufhören, Werte zu sein (Groys 1992: 105). Allerdings sei das Gleichgewicht dieser Kulturökonomie in der durch Pluralität gekennzeichneten Epoche der Postmoderne ins Wanken geraten, und zwar durch die schon in der Moderne vorhandene Möglichkeit der Massenverbreitung von kulturellen Phänomenen (vgl. Benjamin 1963). Zum einen würden Massenmedien die Verbreitung kultureller Werte ermöglichen, was zum Verschwinden des profanen Raumes beitragen könne, zum anderen würde der Wertunterschied profan-kulturell durch die pluralistische Gleichheit in der Andersartigkeit zersetzt (Groys 1992: 94). Da die Existenz des profanen Raumes für kulturelle Innovation notwendig sei, sei die massenmediale Verbreitung der kulturellen Werte mit der Überzeugung einhergegangen, dass das Neue nicht mehr möglich sei. Diese fast apokalyptische Ansicht vom Ende des Neuen übersehe jedoch die Einwirkung, welche die massenmediale Verbreitung auf die übliche Kulturökonomie habe:

[...] Kulturelle Werte, die in den profanen Raum gelangt sind, hören auf, Werte zu sein, und werden profan. Umgekehrt gewinnen profane Objekte, die in den kulturellen Kontext geraten sind, an Wert, verlieren jedoch ihre Profanität und damit ihre Wirklichkeit, Vitalität und Kraft sowie ihr Geheimnis und ihre Macht. So büßen auch wertvolle Dinge der Kultur, wenn sie ins Massenbewußtsein oder in die Serienproduktion gelangen, ihren besonderen Platz im valorisierten kulturellen Kontext ein, der ja im Grunde ihren Wert bestimmt. Ideen, Kunstformen, Denkweisen, Rituale des kulturellen Lebens oder ideologische Überzeugungen werden wieder vollständig wild und profan, sobald sie aus dem valorisierten kulturellen Kontext ausbrechen, sobald sie ihren besonderen Platz im komplizierten Netz des kulturellen Gedächtnisses verlieren und sobald sie sich außerhalb des Systems kultureller Identifizierungen und Differenzierungen befinden. Sie büßen ihre ursprüngliche Form und ihren ursprünglichen Sinn ein. Wie eine Seuche beginnen sie sich in einer Umgebung, die keine Immunität gegen sie besitzt, ungehemmt auszubreiten und zu modifizieren. So haben sich seinerzeit Religionen wie das Christentum, der Islam oder der Buddhismus ausgebreitet- in jüngerer Zeit war es der Marxismus - und sich dabei bis zur Unkenntlichkeit verändert. Ohne einen bestimmten Platz im kulturellen Kontext und mit dem profanen Raum als »Wahrheit« direkt konfrontiert, verliert jeder Wert seine durch die Aufbewahrung in den Archiven garantierte Identität. (Groys 1992:105)

Massenmedien tragen also zur Verbreitung von kulturellen Werten bei, was jedoch zugleich mit ihrer Trivialisierung und folglich mit Verlust von jeglichem Wert verbunden ist. Im Verlauf dieser Fluktuation verändern sich die von ihr betroffenen Phänomene, so dass sie nie in derselben Form in das kulturelle Archiv wieder aufgenommen werden. Außerdem werden außerkulturelle Phänomene immer einen besonderen Reiz für die Kultur haben, weil sie eben

außer der Kultur stehen, also ein Potential der Transzendenz und dadurch der Erneuerung haben:

Die besonderen Ansprüche des Profanen auf eine von der kulturellen Tradition unabhängige Macht sind übrigens für den Mechanismus, durch den die profanen Dinge valorisiert werden, nicht fremd, da gerade diese Ansprüche eine ständige Versuchung für die Kultur darstellen, ihre Werthierarchien zu transzendieren. Immer wieder werden in der Kultur selbst Stimmen laut, die sagen, daß die ganze Kultur nur Täuschung, Konvention und Illusion sei und daß man sich dem Wirklichen, Verborgenen, Lebendigen, also dem Profanen zuwenden müsse. Hier spielt folglich nicht nur die im Profanen enthaltene Verheißung einer anderen Form, eines anderen Wortes oder einer anderen Lebensweise die zentrale Rolle, sondern entscheidend ist hier die Verheißung einer anderen Macht, Stärke, Universalität und Exklusivität. Diese Verheißung von größerer Kraft und Macht veranlaßt den Kulturmenschen dazu, sich den profanen Dingen als Zeichen und Instrumenten der im Profanen verborgenen magischen Kräfte zuzuwenden. Alle Theorien oder künstlerischen Bewegungen, die der unmittelbare Ausdruck des Profanen sein und das Außerkulturelle repräsentieren wollen, »so wie es wirklich ist«, leiten aus den magischen Kräften des Profanen ihren Machtanspruch über die Kultur ab. Wenn die Kunst oder der theoretische Diskurs Gegenstände aus anderen Kulturen oder Dinge des profanen Lebens zitieren, so tun sie dies auch deshalb, weil sie sich deren magische Kraft aneignen möchten. Die Synthese der Kultur und des Profanen ist auch die Synthese von Wissen und Macht, die natürlich niemals vollständig glückt. (Groys 1992: 101-102)

Die Aneignung des Außerkulturellen in das kulturelle Archiv kann aber der Definition nach nie vollständig gelingen, denn sie würde eine durch Kulturobjekte erzielte Vermittlung des Unvermittelbaren bedeuten. Wird das Außerkulturelle, d.h. Nicht-Diskursive in einen Diskurs gefasst, verliert es damit seinen Status des Nicht-Diskursiven und die sich daraus ergebenden Attribute, wie Authentizität und Kraft. Selbst wenn fast alle Objekte des profanen Raumes in das kulturelle Archiv integriert werden sollten, würde zumindest ein profanes Phänomen bleiben, das sich nie vollständig integrieren lässt, weil es die Negation von Kultur bildet, sei es diese wie bei Groys als ein hierarchisches Wertesystem (Groys 1992: 55-62), sei es als Gesamtheit der symbolischen und diskursiven Produktion des Menschen definiert wird. Dieses Phänomen ist Gewalt, die als Angriff auf den Körper des Anderen verstanden wird. Da also die Synthese der Kultur und des Profanen nie vollbracht werden kann, geht der Austausch zwischen den beiden Gebieten nie zum Ende, selbst wenn das Gebiet der Kultur durch massenmediale Verbreitung äußerst ausgedehnt wird. Dabei ist die Zirkulation des kulturellen Wertes in Zeiten der Massenmedien zusätzlich mit dem Umlauf des kommerziellen Wertes rückgekoppelt:

Alles, was kulturell valorisiert ist, kann in der Folge auch kommerzialisiert werden. Doch alles, was kommerzialisiert wird, verliert seinen kulturellen Wert. Deshalb kann und muß es dann als Profanes erneut

valorisiert werden. Valorisierung und Kommerzialisierung kompensieren einander nicht nur, sondern werden ihrerseits ständig gegeneinander ausgetauscht. (Groys 1992: 120)

Da im Kern des Pop-Verfahrens die künstlerische Wiederverwertung von trivial gewordenen Zeichen der Populärkultur, also im Groyschen Sinne von profan gewordenen Objekten des (populär)kulturellen Archivs, steht, kommt in der Geschichte der Popkultur der Prozess von abwechselnder Valorisierung und Kommerzialisierung besonders deutlich zum Ausdruck. Der Zyklus der Aufwertung des Populären und der darauffolgenden Entschärfung durch kommerzielle Vereinnahmung treibt die Entwicklungsgeschichte des Pop an und trägt zusätzlich zu der Ambiguität des Begriffes bei. Pop redefiniert das Konstrukt Kultur und setzt neue Maßstäbe für den künstlerischen Wert, was sehr deutlich am Beispiel der Pop-Art ist, die sich sowohl jenseits der Betrachtung als hohe Kunst, als auch als massenkulturelles Phänomen zu behaupten pflegte und mit dieser Spannung kreativ spielte (Schäfer 2003a: 13). Groys' Terminologie folgend könnte man es so zusammenfassen, dass Pop diejenige Kunstrichtung ist, die den ständigen Wechsel zwischen dem profanen Raum und dem kulturellen Archiv thematisiert.

Bei der hier zu untersuchenden Popliteratur handelt sich im Allgemeinen um die Umsetzung des Konzeptes Pop in die Literatur. Der wohl erste Kritiker, der von einer Popliteratur sprach war der amerikanische Literaturwissenschaftler Leslie Fiedler, der die Bezeichnung vor allem auf die Autoren der Beat-Generation bezog (Ernst 2001: 23). Die Vertreter der Bewegung setzten in ihren Texten die Postulate von einer postmodernen Literatur, die Fiedler in seinem berühmten, 1968 veröffentlichten Essay *Cross The Border, Close The Gap* dargestellt hat, in die literarische Praxis um, indem sich z. B. mit der populären Kultur auseinandersetzten oder subkulturelle Milieus thematisierten. Die deutschsprachige Popliteratur zeichnet sich ebenso durch den kreativen Umgang mit populärkulturellen Zeichen aus. Ihre Formen und Inhalte haben sich im Laufe der Zeit gewandelt, konstant bleibt aber die Tatsache, dass die populäre Kultur den Reservoir an Inhalten bildet, die in der Popliteratur thematisiert werden.

Was die Begriffe der Popkultur und Popliteratur anbetrifft, kommen sie in manchen Publikationen mit dem Bindestrich als Pop-Kultur und Pop-Literatur vor. Sascha Seiler argumentiert, dass der Bindestrich für die Distanz zwischen dem Autor und dem von ihm rezipierten Objekt (der populären Kultur) stehe (Seiler 2006: 31-32). Im Folgenden wird zur Beschreibung von bereits etablierten Phänomenen die Schreibweise ohne Bindestrich verwendet, wie z. B. im Falle der Popliteratur, Popmusik oder Popkultur. Der Bindestrich wird nur bei Bezeichnungen verwendet, die in solcher Form in den kulturellen und

wissenschaftlichen Umlauf eingegangen sind, wie Pop-Art, oder bei Termini, die Ad-hoc-Bildungen oder zu Zwecken dieser Arbeit gebildete Zusammensetzungen sind, wie das zu analysierende Phänomen der Pop-Gewalt. Aus dem terminologischen Wirrwarr sind zwei Begriffe für die bevorstehende Analyse von Bedeutung – die populäre Kultur bzw. Populärkultur, die als Sammelbegriff für alle Phänomene, die in der Popliteratur thematisiert werden, gilt, und die Popkultur bzw. der Pop, deren Teil die Popliteratur bildet. In den weiteren Kapiteln werden der geschichtliche Hintergrund der Begriffe, sowie die einzelnen Versuche der Autoren und Theoretiker, das Wesen des Pop zu bestimmen, kurz besprochen.

3.2.3 Von Werther bis zu Rambo – Geschichte des Pop

Die Geschichte der populären Kultur ist nicht unproblematisch, vor allem wegen der Schwierigkeiten mit der Periodisierung. Wenn sich Phänomene wie Pop-Art oder Popkultur relativ eindeutig in einen zeitlichen Rahmen einfügen lassen, so ist es bei dem vagen Oberbegriff der populären Kultur nicht der Fall, wozu die terminologischen Verwirrungen einen zusätzlichen Beitrag leisten.

3.2.3.1 Von „populär“ zu „pop“ - Entwicklungsgeschichte eines Begriffes

Umstritten ist die Frage nach den Ursprüngen der populären Kultur. Einige Forscher, wie der amerikanische Kulturwissenschaftler Ray Browne, argumentieren, dass die populäre Kultur ein ebenso altes Phänomen sei, wie Kultur selbst, und dass Erscheinungen der etablierten Kultur immer von denen der populären Kultur begleitet worden seien (Browne 1994). Jack Nachbar und Kevin Lause bezeichnen in ihrem Essay *Getting to know us* diejenigen Forscher, die diese Haltung teilen, als Klassizisten. Dieser Gruppe setzen sie eine zweite entgegen, die sie als Modernisten bezeichnen und die Sichtweise vertreten sollen, die populäre Kultur sei als selbstständiges Phänomen erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden (Nachbar/Lause 1997: 11-13). Die Herausbildung der populären Kultur sei erst durch die technologische Revolution und die darauf folgende rasche Industrialisierung in Gang gesetzt worden. Wichtiger als die durch diesen Prozess begünstigte Entwicklung der Massenmedien sei hier die Entstehung von urbanen Zentren, die meist von ausgewanderter Landbevölkerung bewohnt waren. Der Umzug in die neue, urbane Umwelt hätte für die ehemaligen

Landbewohner oft das Gefühl des Identitätsverlustes zur Folge, zumal es im neuen Umfeld wenige Möglichkeit gegeben habe, an der gemeinschaftsbildende Funktionen ausübenden Volkskultur teilzunehmen. Im diesem Kontext könnte die populäre Kultur als Nachfolge der Volkskultur und ihre Übersetzung in die industrialisierte Welt der Metropolen verstanden werden (Seiler 2006: 33). Zurückgehend auf die Unterscheidung zwischen Popularkultur im Sinne Walter Nutz' als für das Volk produzierten Inhalten und Volkskultur als durch das Volks selbst geschaffenen, kulturellen Erzeugnissen lässt es sich die Anfänge der auf das Populäre gerichteten Reflexion ungefähr auf das 18. Jahrhundert datieren. Die Geistesströmung der Aufklärung leitete Prozesse ein, die für die Entwicklung eines bewussten Umganges mit dem Populären, der wiederum als Voraussetzung für die gezielte, populärkulturelle Produktion betrachtet werden kann, ausschlaggebend sind. Zum einen ist das der Bedeutungswandel des Begriffs *populär*, der im Laufe des 18. Jahrhunderts immer häufiger im Sinne von beliebt oder volksfreundlich und nicht mehr pöbelhaft oder gemein gebraucht worden sei. Trotz der Skepsis vieler Denker habe das Wort einen positiven Klang bekommen (Hügel 2007: 95-99). Zum anderen bilde die steigende Buchproduktion und die von den aufklärerischen Ideen unterstützte „Lesesucht“ einen Ansporn für Schriftsteller, populär zu sein und populär zu schreiben, d.h. klar und deutlich, um dadurch beliebt zu werden (ebd.: 97). Diese Umstände würden dazu beitragen, dass die Schreibenden auf das Populäre aufmerksam geworden sind und zwar im doppelten Sinn, entweder zielen sie bewusst auf die Anpassung an den Geschmack möglichst breiter Leserschichten und somit leisten sie einen Beitrag zur Entstehung einer populären Kultur, oder sehen sie sich vor der Aufgabe gestellt, ebenso auf größtmögliches Publikum abzielend, den Geschmack der Massen durch Verbindung des populären und anspruchsvollen Schreibens zu verfeinern. Vor diesem Hintergrund spielten sich die ersten Geschmacksdebatten, in denen die seitdem stets in der Diskussion über populäre Kultur anwesende Zweiteilung in E(rnst) und U(nterhaltung) auftauchte. Auf der einer Seite soll eine wertvolle, als Kunst zu bezeichnende Hochkultur stehen, auf der anderen eine niedere, populäre Kultur, die keine geistigen und schöpferischen Werte beinhaltet, sondern nur billige Unterhaltung für ein Massenpublikum darbietet (vgl. Helmstetter 2007: 44-72).

Die frühesten Wurzel der populären Kultur im Sinne der Modernisten reichen also bis ins 18. Jahrhundert und gehen auf die damalige rasche Entwicklung einer Kultur zurück, mithilfe deren sich das zu dieser Zeit als Gesellschaftsschicht etablierende Bürgertum von der Ständeordnung des Feudaladels, die die elitäre Hochkultur verkörperte, abheben wollte. Die

Bezeichnung „populär“ leitet sich aus dem lateinischen Wort „populus“ („Volk“) und könnte demnach als synonym zu volkstümlich gebraucht werden, d.h. volksnah und allgemein verständlich (Degler/Paulokat 2008: 45). Die so verstandene populäre Kultur geht seit ihrem Anbeginn mit dem als Gegenbegriff verwendeten Terminus „Hochkultur“ einher. Die Abgrenzung zwischen dem privilegierten Raum der Hochkultur und den unterschiedlichen Formen der populären Kultur äußert sich in den zahlreichen Leitbegriffen, mit Hilfe deren sich verschiedene Wissenschaftsdisziplinen dem Phänomen der Populärkultur annähern wollen, die jedoch immer einen (ab)wertenden Charakter aufweisen. Sei es in Bezug auf bestimmte Erzeugnisse der populären Kultur, wie Trivialromane oder Heftchenliteratur, sei es in Bezug auf die vermeintlichen Rezipienten dieser Erzeugnisse, wie die Massen oder das einfache Volk, beinhalten die zur Beschreibung der populärkulturellen Phänomene gebrauchten Begriffe fast immer eine negative Bewertung (Hecken 2007: 8-9). Im deutschsprachigen Raum erreichte die Zurückhaltung gegenüber der als Massenvergnügen verstandenen Populärkultur in der Studie zur kapitalistischen Kulturindustrie von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno ihren Höhepunkt (vgl. Nünning 1998: 432-433). Die Autoren messen der trivialen Massenkultur eine gleichschaltende Wirkung bei, die Kulturindustrie manipuliere die Konsumentenmassen und ermögliche, sie den ökonomisch Stärksten zu unterwerfen. So beruhe der wirkliche Charakter der zur Kulturindustrie gewordenen Populärkultur nicht auf der Emanzipation der bisher von der elitären Hochkultur ausgeschlossenen Gesellschaftsgruppen, sondern auf dem durch die Macht der Technik verstärkten Zwang (Horkheimer/Adorno 1997: 141-191).

Die Kritik an Populärkultur begleitet sie von ihrem Anbeginn. Die Abwertung der populären Werke ist mit denselben Prozessen verbunden, die zur Herausbildung der Populärkultur erst einmal geführt haben. Der Versuch des Bürgertums, sich von der Ständeordnung zu befreien, schließt auch die Überwindung der zu der vergangenen Epoche gehörenden Regeln der Poetik mit ein (Hecken 2007: 11-12). Die Selbstständigkeit der Kunst, die sich nach dem Populären und Volkstümlichen zu richten beginnt, bedeutet auch die Freisetzung von den Gesetzen, die die hohe Kunst des Standesadels geregelt haben. Die Hinwendung nach dem Populären und Volkstümlichen, die mit dem Schaffen der Stürmer und Dränger begonnen hat, ist von dem Streben nach der Festsetzung einer neuen Ästhetik, die sowohl dem neuen Anspruch an Popularität, als auch den „alten“ Kriterien des Schönen und Erhabenen gerecht würde, begleitet. Zugespitzt kommt diese Problematik in der Auseinandersetzung Friedrich Schillers mit Gottfried August Bürger über Geschmack und die literarische Legitimität des

Populären zum Ausdruck. Schiller kritisiert in seiner Rezension zu den viel gelesenen Gedichten Bürgers dessen poetische Verfahrensweise und wirft ihm vor, er habe sich von der Idealisierung entfernt, die die Aufgabe des Dichters bilde und auf Veredelung und Befreiung des dargestellten Gegenstandes von „gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen“ beruhe (Schiller 1838: 349, Band 12). Wenn Bürger die Popularität eines poetischen Werkes zum „Siegel seiner Vollkommenheit“ erklärt (Bürger 1844: 389, Band 4), ist für Schiller das Populäre nur insofern von Bedeutung, als es zur Geschmackserziehung pädagogisch eingesetzt werden kann (vgl. Hecken 2007: 11-16). Das Populäre als Potential des Allgemeinen wird also in Bezug auf die Ideen des Egalitarismus und im Zuge der von diesen Ideen beeinflussten, bürgerlichen Emanzipation begrüßt und gefragt, auf dem Feld der kulturellen und literarischen Kommunikation wird es jedoch zur Quelle eines paradigmatischen Streites (Helmstetter 2007: 46). Wenn Bürger als Vertreter des „Volkes“, der seine Popularität der Anpassung an den allgemeinen Geschmack verdankt, auftritt, zieht Schiller die „höhere Schönheit“ der Popularität vor. Ein Kunstwerk solle ein möglichst breites Publikum ansprechen, um eine Anleitung zum „Emporlesen“ zu bieten (Hügel 2007: 103), es solle dabei aber keineswegs an Schönheit einbüßen. Die beiden Haltungen bilden Gegenpole vieler Bestimmungen der populären Kultur, um nur den erwähnten kritischen Standpunkt von Horkheimer und Adorno zu nennen, die ganz im Sinne Schillers der ästhetisch schlechten Populärkultur eine intellektuelle Hochkultur gegenüberstellen, die den verhängnisvollen Einfluss des Populären überwältigen lässt. Auf dem anderen Pol, in der gegenüber dem Populären affirmativen Tradition von Bürger, würden sich z. B. die britischen Theoretiker der Cultural Studies befinden, die eine positive Vorstellung von Populärkultur vertreten und den Rezipienten von Populärkultur mehr als einen aktiven Kommunikationspartner, statt als ein Opfer der massenmedialen Manipulation ansehen (Fiske 1989, Hall 1980).

3.2.3.2 Pop muss nicht populär sein – die Avantgarde als Ursprung des Pop

Der Begriff Pop scheint im Vergleich mit dem verwischten und als ein vieldeutiger Sammelbegriff verwendeten Terminus Populärkultur leichter identifizierbar und nachvollziehbar zu sein, was jedoch nicht mit der Kohärenz des Begriffes und der Möglichkeit, seine eindeutige und strenge Definition aufzustellen, gleichzusetzen ist. Die Kurzform Pop ist durch ihre semantische Doppeldeutigkeit geprägt. Die unterschiedlichen semantischen Traditionen sind vielmehr als nur sprachwissenschaftlich von Belang, sie bilden

die Grundlage für die Koexistenz von zwei Bedeutungsvarianten und Verwendungstraditionen des Wortes Pop – dem sich bewusst auf die Verbindung von dem Knall und dem Populären beziehenden Pop, der sich in der Kunstrichtung der Pop-Art und der davon beeinflussten Popmusik der 60er Jahre am deutlichsten äußerte, und dem wechselweise mit dem Begriff der Populärkultur verwendeten Pop, der unpräzise auf alle Ausdrücke populärer Kultur ausgedehnt wurde. Die literarische Strömung, die mit dem Namen Popliteratur versehen wird, leitet sich eher aus dem Pop in der Bedeutung von „Knall“ oder „Zusammenstoß“ her, als nur aus Pop im Sinne des Populären. Um an den literarischen Pop näher zu kommen, muss aber das Phänomen in aller Ausdrucksformen in Betracht gezogen werden, darunter besonders in Form der Pop-Art und Popmusik, deren Entwicklungsgeschichte mit der der Popliteratur untrennbar verwoben ist.

3.2.3.3 Dadaismus

Der historische Hintergrund für die literarische Umsetzung des Pop bilden die Prozesse der raschen Industrialisierung, zwei Weltkriege und der Kalte Krieg, die das Infragestellen der humanistischen Werte und des seit der Aufklärung geltenden Fortschrittsoptimismus zur Folge hatten. Zweifel an „höheren Werten“ wurden auch von der Hochkultur ausgedrückt und sie rückten das Interesse vieler Künstler in den Bereich des Populären und Alltäglichen, wovon eine Quelle neuer kultureller Vitalität erhofft wurde. Diese Entwicklung zeigte sich zuerst wohl bei den Dadaisten, die als Vorläufer der Popliteratur verstanden werden können. Das 1916 in Zürich gegründete Cabaret Voltaire wurde zum Ort der Überwindung der Grenzen zwischen Kunst und alltäglichem Leben. Die auf ständige Provokation abzielenden Vertreter der Dada-Bewegung, wie Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp oder Tristan Tzara leiteten eine Kunstrevolution ein, deren einzelne Postulate, wie die künstlerische Verwertung von Banalitäten des Alltags, die intendierte Schockwirkung oder die ständige Haltung der Ironie, zum Grundrepertoire der späteren Kunst im Zeichen des Pop wurden. In seiner *Erklärung* formuliert Richard Huelsenbeck die Aufgaben der Dada-Kunst folgendermaßen:

Wir haben beschlossen, unsere mannigfaltigen Aktivitäten unter dem Namen Dada zusammenzufassen. [...] Dada wurde in einem Lexikon gefunden, es bedeutet nichts. Dies ist das bedeutende Nichts, an dem nichts etwas bedeutet. Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts zu Ende bringen. Wir stehen hier ohne Absicht, wir haben nicht

mal die Absicht, Sie zu unterhalten oder zu amüsieren (Huelsenbeck 1994: 33).

Diese Voraussetzungen hallen Jahrzehnte später in den Manifesten vieler Pop-Literaten wider, sei es als bewusste Fortsetzung, sei als provokatives Spiel, wie die übertriebene Pose des Nihilismus einiger Pop-Autoren.

Mit Huelsenbecks Rückkehr nach Berlin und der Gründung der Gruppe DADA-Berlin begann die politische Radikalisierung der Bewegung. In der Tätigkeit solcher Dada-Künstler wie Johannes Baader zeigte die Strömung ihr subversives Potential (Berg 1999). Die in die USA ausgewanderten Dada-Künstler beeinflussten den amerikanischen Dadaismus, der wiederum zur Entstehung der späteren Pop-Art beigetragen hat, in Europa dagegen wirkten die dadaistischen Ideen auf eine künstlerische Bewegung ein, die als ein weiterer Vorläufer des Pop betrachtet werden kann, nämlich den Surrealismus (Ernst 2001: 10-13).

3.2.3.4 Beat Generation

Den wichtigsten Anstoß zur Herausbildung einer deutschsprachigen Popliteratur bildete die Rezeption der amerikanischen Literatur der Beat Generation, die vor allem von der Vermittlung durch Rolf Dieter Brinkmann vorangetrieben, wenn nicht überhaupt ermöglicht wurde. Mit dem Schaffen der so genannten Beat-Generation begann in der amerikanischen Literatur die produktive, literarische Rezeption der populären Kultur, deren charakteristischste Merkmale zum einen die Thematisierung von Popmusik, Hollywood-Filmen, Comics und den sich selbst stilisierenden Pop-Stars verschiedener Art, zum anderen das Richten der literarischen Aufmerksamkeit auf den banalen Alltag bilden. Die erzielte Schockwirkung, die der Subversion dienen sollte, ergibt sich nicht nur aus der Darstellung von bisher als literaturunfähig geltenden Themen, sondern auch aus expliziter Behandlung von tabuisierten Themen, wie Drogenkonsum oder Sexualität, und der Hervorhebung der eigenen Außenseiterrolle (Seiler 2006: 11). Schriftsteller, wie Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Neal Cassady oder William S. Burroughs thematisierten in ihren Werken ihren eigenen Lebensstil, der jenseits aller Konventionen lag, und suchten Inspiration in Erzeugnissen der Populärkultur, wie Jazzmusik, auf die der Name der Bewegung („beat“ – Rhythmus der Jazz-Musik) zurückzuführen ist (Ernst 2001: 14). Die Tätigkeit der Beat-Dichter trug zur Entstehung eines literarischen Undergrounds bei, die die expressive und obszöne Ästhetik sowie den kreativen Umgang mit Motiven der populären Kultur weiterentwickelte.

Ausschlaggebend war das der Beat-Ästhetik innewohnende Potential des Subversiven, das die Protestliteratur vieler sich als Unterdrückte oder Außenseiter begreifenden Autoren und Gruppen prägte.

Die neue literarische Strömung ging in den USA mit einer ästhetischen Revolution in den bildenden Künsten einher. Der Zusammenstoß von Hochkultur, Massenkunst und Alltagskonsum trat in Gestalt der Pop-Art in Erscheinung. Künstler wie Roy Lichtenstein und Andy Warhol verwendeten nicht nur Erzeugnisse der Populärkultur, sondern auch mediale Bilder, Konsumwaren oder Alltagsgegenstände, um sie auf eine spielerische Art und Weise künstlerisch umzugestalten. Der britische Maler und Mitglied der „Independent Group“ Richard Hamilton formulierte die Eigenschaften der britischen Pop-Art, die jedoch als paradigmatisch für die meisten, künstlerischen Vorhaben, die ihren Namen mit dem Begriff Pop verbinden, gelten kann. Nach Hamilton soll Pop-Art mit folgenden Attributen bezeichnet werden:

Populär (geschaffen für ein Massenpublikum), vergänglich (kurzfristige Lösung), konsumierbar (leicht vergessen), billig, massenproduziert, jung (die Jugend im Blick), witzig, sexy, trickreich, glamourös, großes Geschäft (Hamilton zitiert nach Schneede: 2001: 192).

Hier drückt sich auch die Janusköpfigkeit des Pop aus, der immer an der Schwelle zwischen der kritischen Ironie und der Affirmation der Massenkultur steht. Pop zielt vielmehr darauf, nie eine eindeutige Stellung zu nehmen, um diesen Schwellenzustand nicht zu verlassen.

3.2.3.5 Popmusik - Grundlage der Popkultur

Eine besondere Rolle für Popliteratur spielt von Anfang an Popmusik, die als das am weitesten verbreitete Erzeugnis der populären Kultur verstanden werden kann. Kulturwissenschaftlich betrachtet wird Popmusik als ein außermusikalisches Phänomen betrachtet, bei dessen Analyse die gesellschaftlichen und kulturellen Umstände in den Vordergrund treten. Da Popmusik keinen Anspruch auf Vermittlung von künstlerisch hochwertigen Inhalten erhebt, sondern im Gegensatz dazu völlig auf Verständlichkeit und Erreichung von möglichst breitesten Gruppen der Rezipienten zielt, werden die Musik selbst sowie die Texte oft als banal klassifiziert und bei der Untersuchung außer Acht gelassen. Die Entstehung der Popmusik werde vor allem mit außerkünstlerischen Faktoren in Zusammenhang gebracht, sie sei in erster Linie sozialpsychologisch und ökonomisch bedingt

(Flender/Rauhe 1989: 1). Wie populäre Kultur entwickelte sich Popmusik auch als Folge der Identitätssuche der Großstadtbevölkerung in der Epoche der raschen Industrialisierung und der davon verursachten Entfremdung vieler Menschen, die auf der Suche nach Arbeit vom Land in die Stadt umzogen. Die Entstehung der Popmusik könne als Reaktion der Großstadtbewohner auf emotionale Defizite betrachtet werden, mit denen sie sich in urbaner Umwelt hätten auseinandersetzen müssen (ebd.: 31). Daher spricht Popmusik Bedürfnisse nach Trost und Fiktion an und bietet einen leicht verständlichen und rezipierbaren Ersatz für den eintönigen Alltag der industrialisierten Welt. Dieder Diederichsen teilt die sozialpsychologischen Funktionen von Popmusik in zwei Gruppen auf. Popmusik biete entweder die Möglichkeit der Vertretung – das Gefühl, der Welt anzugehören – oder eine Versprechung von einer anderen, schöneren Welt:

Pop-Musik kommt immer in zwei Formen vor, das gilt bis heute: als Vertretung und Versprechen. Entweder ermöglicht sie mir den Eintritt in die Welt oder sie ›verspricht‹ mir eine andere Welt. Entweder zeigt sie ein Bild von Leuten, zu denen ich mich stellen könnte, auf dem solche wie ich schon da sind, oder sie entwirft ein Bild einer leeren und neuen Welt, zu der sie zwar keinen Zugang weiß, außer diesen imaginären, die sie mir aber als Hoffnung anbietet. (Diederichsen 2002: XXVII)

Die so verstandene Popmusik hat ihre Wurzeln in den populären Songs, die sich bereits Ende des 18. Jahrhundert bei der Bevölkerung vieler europäischen Städten einer großen Beliebtheit erfreuten und die um fast dieselben Themen kreisten, wie die viel späteren Pop-Schlager des 20. Jahrhundert, d. h. Liebe, Sehnsucht, Reise, Moral, Patriotismus und Geselligkeit (Flender/Rauhe 1989: 20-21). Der Anfang des Phänomens, das bis heute als Popmusik bezeichnet wird, ist jedoch auf die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhundert, als die Kommerzialisierung des Popmusik in den USA ihren ersten Höhepunkt erreicht habe (vgl. Seiler 2006: 42). Einen wichtigen Einschnitt in der Entwicklungsgeschichte der Popmusik bildet die Erfindung der Vinylplatte, die die Massenverbreitung der auf ein Massenpublikum gezielten Songs erst ermöglichte. Im Laufe der Zeit bildeten sich verschiedene Gattungen der Popmusik heraus, die jedoch auf schematisierten Formen basierten. Dazu gehörten Jazz (30er und 40er Jahre), Rock'n'Roll, Rhythm and Blues und Soul (50er Jahre). In den 60er Jahren begann sich Popmusik von den Standardformen zu entfernen, was dem Phänomen zum ersten Mal einen kulturellen und nicht nur unterhaltenden Wert zum Ausdruck bringen ließ. Sowohl die Entwicklung der Popmusik in Richtung einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Umwelt, als auch die Erweckung der öffentlichen Aufmerksamkeit für die Möglichkeit, Popmusik könne mehr als reine Unterhaltung sein, wäre nicht ohne Einfluss der Pop-Art-Bewegung möglich (Sandner 1977: 11). Mit dieser Phase der Entwicklung von Popmusik

fangen definatorische Schwierigkeiten an, die auch andere im Zeichen des Pop stehende, kulturelle Aktivitäten kennzeichnen. Die Bezeichnung Popmusik sei zunächst auf Pop-Art zurückzuführen und sei deshalb keineswegs mit dem Begriff populäre Musik gleichzusetzen (Flender/Rauhe 1989: 11). Popmusik bedeutete in den 60er Jahren eine Umsetzung der Ideen von Pop-Art in den Bereich der Musik. Die so verstandene Popmusik sollte das Subversive, Schöpferische und Alternative mit den kommerziellen Marktprodukten und der marktorientierten Welt in Einklang bringen. Popmusik lehnte sich nicht nur an die Postulate der Pop-Art an, sondern viele Popmusiker arbeiteten mit Künstler der Pop-Art-Bewegung zusammen. Als Beispiel dieser Kooperation können Bühnendekorationen und Plattenhüllen gelten, die von Pop-Art-Künstler gestaltet wurden, z. B. die von Andy Warhol konzipierte Hülle zu *The Velvet Underground and Nico* (1967). Die Popmusiker begannen ihre Musik, die als Produkt am freien Markt verstanden wurde, mit einem „Image“ zu verbinden, das wiederum sowohl aus dem Populären als auch aus dem Pop-Artigen schöpfte und ein bewusstes Spiel damit bildete (vgl. Seiler 2006: 44-45).

Diese eigentliche Definition von Popmusik wurde durch den inflationären Gebrauch des Begriffes verwischt, was zu der Verwendung von Popmusik als eines Oberbegriffes für alle möglichen Varianten der populären Musik führte. Daher tauchte seit Mitte der 70er Jahre der Terminus Rockmusik auf, der mit dem Entwicklungsprozess einer Jugendkultur einherging und zunächst die für und von Jugendlichen gemachte Musik bezeichnete.

Die definatorischen Verwirrungen verweisen auf einen besonders wichtigen Mechanismus, der die kulturelle Produktion im Zeichen des Pop regelt, nämlich auf den immer wiederkehrenden Zyklus von authentischer Subversion und der darauf folgenden kommerziellen Vereinnahmung. Dadurch wird der Mainstream mit neuen Zeichen und Inhalten versorgt. Der Zyklus trägt auch zur Popularisierung von subkulturellen Erscheinungen, die aber gleichzeitig mit der Einbuße an deren Authentizität verbunden ist, bei.

Die subkulturellen Gruppen schaffen eigene Wertmaßstäbe, die im Widerspruch zu der umgebenden Wirklichkeit stehen und dadurch eine Auflehnung gegen die herrschende Kultur bilden. Die subkulturelle Unterwanderung der Normen wird jedoch von der Massenkultur akkulturiert und gleichzeitig relativiert, was mit dem Entzug des Potentials der Subversion gleichzusetzen ist (vgl. Seiler 2006: 37, Kemper/Langhoff/Sonnenschein 1999). Auf diese Art und Weise zehrt die Massenkultur an den einen Subkulturen, um den anderen freien Raum zu

schaffen, aber nur zu dem Moment, bis die neuen Subkulturen auch Opfer der kommerziellen Vereinnahmung fallen. Die terminologischen Verwirrungen, die Aufteilung in Pop- und Rockmusik und auch die spätere Zersplitterung der beiden Begriffe in eine Unzahl von Subgenres sind als Auswirkung des Prozesses zu verstehen.

Den wichtigsten Einschnitt in der Entwicklungsgeschichte der Popmusik bildete das Auftauchen der Selbstbezüglichkeit, die auf die immer größere Anzahl der Erzeugnisse von Popkultur zurückzuführen ist. Wenn die Produktion von Pop-Inhalten über die Schwelle kam, ab der die Pop-Inhalte selbst zu Ressource für die Entstehung neuer Pop-Inhalte wurden, begann Pop seine ursprüngliche Kraft der authentischeren, weil kein Vorwissen erfordernden Kultur zu verlieren. Der Popkulturforscher Martin Büsser fasst die erste Phase der Popmusikgeschichte, die noch überwiegend im Zeichen der Suche nach Authentizität stand, folgendermaßen zusammen:

Ganz egal, ob man nun die Beatles oder die Stones bevorzugt, die sanften Töne von Joan Baez oder die ersten Garagen-Kracher von den Stooges, die Ironie von Frank Zappa oder die psychedelischen Fluchten von Pink Floyd: Sie alle stehen trotz unterschiedlicher ästhetischer Ansätze für ein Modell von Pop, das sich bis Mitte der siebziger Jahre halten können. Das Modell beanspruchte von sich, ehrlichere, also authentische Kultur zu sein; keine durch schulisches Wissen vorgeprägte Kultur, sondern eine direkt auf den Körper einwirkende Kultur. Und vor allem eine Kultur, deren Wissen sich nur im semi-legalen Milieu aneignen ließ, in Cliques, Kneipen und Bars. (Büsser 1999: 36)

Der Bezug auf den Körper sollte die bisher im Elfenbeinturm verschlossene Kultur an das Leben näher rücken. Pop sollte eine lebendige Ausdrucksform der jungen Menschen sein, für deren Entzifferung keine ausgeprägte Kennerschaft der kulturellen Codes unentbehrlich wäre. Die Verständlichkeit und Ausrichtung auf das möglichst breiteste Publikum, die Eigenschaften also, die für die Lebensnähe des Pop bürgen sollten, bedingen jedoch gleichzeitig sein enormes Marktpotential, das von allen auf dem Feld des Pop Tätigen nicht übersehen werden könnte. Der Verlust der Authentizität ist also nicht nur Folge der kommerziellen Vereinnahmung weiterer Genres, die im Rahmen des Sammelbegriffes Popmusik auftauchen, sondern scheint eine unvermeidbare Konsequenz der Konzeption namens Pop zu sein.

Pop ist seiner Natur nach ambig, was ihm ermöglicht, Teil der Kulturindustrie zu sein und sich zugleich gegen diese aufzulehnen. So wohnt auch dem ostentativen Gestus der Rebellion des Pop ein Widerspruch inne. Gerade dieser Gestus verkauft sich in der Zielgruppe des Pop,

bei den Jugendlichen, am besten, deshalb bilden die jungen antikapitalistischen Rebellen einen großen Teil des kapitalistischen Marktes:

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

Ist es nicht ein Paradox, wenn in einer, sagen wir, trotzkistischen Kommune in Berlin den ganzen Tag Pink Floyd dudelte, ein Millionenseller aus dem EMI-Konzern? (Büsser 1999: 37)

Die 70er Jahre bilden eine Zäsur innerhalb der Popgeschichte auf eine doppelte Art. Zum einen kommt in der ersten Hälfte der 70er Jahre eine zunehmende Selbstreferenzialität zum Ausdruck, zum anderen tauchen in der zweiten Hälfte neue Genres auf, die als Reaktion auf diese Entwicklung der Popmusik zu verstehen sind, nämlich Punk und New Wave. Die beiden Richtungen setzten einerseits auf Dilettantismus, was einigermassen als Rückkehr zu dem Ursprung der Popmusik betrachtet werden kann. Im Gegensatz zu der etablierten, elitären Kultur und auch zu dem Virtuosenkult der Rockmusik sollte die einfache Form, die nach dem Punksong *One Chord Wonder* des Bands Adverts nur aus einem Akkord bestehen sollte, Garantie für die Authentizität der Musik sein. Andererseits führten die beiden Richtungen neue Werte in die Welt der Popmusik ein. Sie brachen mit dem rauschartigen und optimistischen Hedonismus der früheren Musikgenres, was in dem auf ein Lied des englischen Pop-Bands Sexpistols zurückgehenden Slogan *No future* am deutlichsten zum Ausdruck kam. Die weitere Neuheit der Punk- und New Wave-Richtungen war die Selbstinszenierung der Musiker, die dem Starkult der Musiker in den 50er, 60er und 70er Jahren zu entkommen versuchten. Die Stimmung der Popmusik in den 80er Jahren wurde deutlich düsterer und aggressiver. Die Einfachheit der Form und die rücksichtslose Rohheit der Inhalte sollte für die Authentizität der Musik bürgen. Dem frühen Pop, der als ambitionslose und politisch unbewusste Feierabendkultur oft abgestuft wurde, wurde die neue *Industrial Culture* entgegengesetzt, deren wichtiger Vertreter in Deutschland das Band Einstürzende Neubauten war (Büsser 1999: 38). Mit den aggressiven und lärmenden Klängen des Punk und Industrial schien Popmusik in eine Phase der Ernsthaftigkeit zu geraten, doch der Mechanismus von kommerzieller Vereinnahmung neuer Genres und Subkulturen sorgte dafür, das auch diese Entwicklungen das allgemein gültige Schema der Popmusik nicht überwunden haben (vgl. Sonnenschein 1999: 154-163).

Als Beispiel für die sich allmählich verändernde Stimmung der Popmusik an der Wende zwischen den 70er und 80er Jahren kann das Band Devo gelten, dessen Image mit den bisherigen Pop-Klischees, wie unbegrenzter Hedonismus oder Starstatus der Musiker, brach. Mit Ihrem Debütalbum aus dem Jahr 1978 passte sich Devo an den damaligen Zeitgeist an. Bereits in dem Namen der Gruppe ist die Idee einer De-Evolution der Menschheit enthalten, die einem durch Technikentwicklung und Zerfall der gesellschaftlichen Bindung hervorgerufenen Regress unterliegen würde²⁵. Die drohende Krise auf dem Arbeitsmarkt einerseits, die fortschreitende Automatisierung der Produktion und Einführung immer neuerer Maschinen andererseits sorgten für das Bild einer anonymen, mechanischen Welt, das in den Songs von solchen Bands wie Joy Division und Kraftwerk sichtbar ist. Das Schaffen von Joy Division, das als Prototyp der New Wave-Strömung angesehen werden kann, bewegte sich im Bereich solcher Stimmungen, wie Abkapselung, Einsamkeit und Verzweiflung. Nach den neuen, aus der Punk-Bewegung bekannten Standards war die Musik unkompliziert, sie bestand aus reduzierten Arrangements, die vor allem auf dem charakteristischen Schlagzeug und dem überdurchschnittlich präsenten Bass basierten (Borchardt 1999: 177). Der Freitod von Ian Curtis, dem Frontmann der Gruppe wirkte als eine mythische Ergänzung seines Werkes und beeinflusste die Entstehung einer weiteren popmusischen Richtung, deren Ästhetik um die letzten Dinge kreist, nämlich der weit verstandenen Gothic-Szene.

Für die Gothic-Bewegung kann als prototypisch auch das frühe Schaffen des Bands The Cure gelten, die zwar ähnliche Themen behandelte, wie Joy Division, d.h. Verzweiflung und Entfremdung in einer mechanisierten Welt, aber sie stellte die besagte Problematik auf eine andere Art und Weise dar. Die Musik von The Cure wirkte vielmehr melancholisch und depressiv, von der aus der Punk-Bewegung bekannten vitalen Aggressivität, die noch in den Songs von Joy Division nachhallte, war hier kaum Spur (ebd.: 178-179). Das romantisch-mystische Bild des Todes als eines Gegensatzes der entzauberten, technisierten Welt prägte andere Stilrichtungen, die sich aus dieser Tradition herausgebildet haben, wie Gothic Rock, Cold Wave, oder die vor allem deutsche Strömung, die unter dem berühmten Namen Neue Deutsche Todeskunst in die Geschichte der Popmusik eingegangen ist (vgl. Schmidt/Neumann-Braun 2004: 280-281).

Eine weitere, schwerwiegende Entwicklung im Rahmen der New Wave-Strömungen war die Benutzung von Samples aus anderen Pop-Songs, was Andy McCluskey, der Sänger von

25 vgl. <http://www.clubdevo.com/index.php/bio> Zugang am 15.04.2016.

Orchestral Manoeuvres In The Dark, als Arbeit in Frankensteins Labor bezeichnet habe (zit. nach Borchardt 1999: 180). Die Tendenz markierte den Übergang zur Selbstbezüglichkeit der Popmusik und wurde immer stärkerer mit der kommerziellen Vereinnahmung der neuen Bewegungen. Für die Zwecke der Musikindustrie wurde die Ästhetik der neuen Bewegungen durch solche Bands wie Human League oder Heaven 17 konsumiert, die jedoch trotz ihres kommerziellen Erfolges dem pop-eigenen rebellischen Gestus gewissermaßen verpflichtet blieben. Das Image der Musiker von Human League trug zur Herausbildung einer Ästhetik des Poppers bei. Im Gegensatz zu den unordentlichen Punks trugen die Musiker gut geschnittene Anzüge, die Dekorationen bei Konzerten und in den Videoclips leuchteten von Chrom, alles wurde dem Yuppie-Look angepasst (ebd.). Es lässt sich kaum übersehen, dass genau solch ein Bild den möglichst krassesten Gegensatz zu der Hippie-Generation der Eltern bildete. So hat Popmusik bewiesen, dass Konsumaffirmation und demonstrative Angepasstheit unter Umständen als Ausdruck der Auflehnung funktionieren können. Das bedeutet jedoch nicht, dass sich der rebellische Gestus gleichzeitig nicht in einer traditionelleren Form äußerte. Neben den beschriebenen Entwicklungen der New Wave bildeten sich parallele Szenen heraus, wie z. B. die des Synth Pop, die mit konventionelleren Attributen des Rebellischen arbeiteten. So spielten z.B. Bands wie Depeche Mode oder Eurythmics mit Leder- und Latexkleidern an Sadomasochismus an, ganz zu schweigen von der Punk-Szene, die sich zur selben Zeit in ihrer vollen Diversität entwickelte.

3.2.3.6 Popmusik, soziologisch - Pop als Lebensstrategie und –stil

Die hier kurz skizzierte Entwicklungsgeschichte lässt sich mit einer Diagnose zusammenfassen, dass sich bei Popmusik vor allem um einen rebellischen Gestus handelt, der bei dem jungen (nicht nur des Alters wegen) Publikum beliebt ist und sich daher gut verkauft. Der Gestus wird durch Abgrenzung von dem aktuellen Mainstream erreicht, die Abgrenzung selbst durch das Sich-Fremd-Machen. So standen die frivole Hüftenbewegungen Elvis Presleys im Widerspruch zu der auf Leistung zielenden Leitkultur der 50er Jahre, die sorgenlosen Liebeserklärungen der Hippies zu der gespannten Wirklichkeit des Kalten Krieges usw. Auf dieselbe Art und Weise bildete die politische Radikalität der Punk-Bewegung einen Gegensatz zur kulturellen Dominante der durch die früheren Fassungen vom Pop geprägten Spaßkultur. In diesem Kontext ist die weitere Entwicklung der Popmusik in den 90er Jahren, die solche Phänomene wie Nazirock in Deutschland, rassistischer und

sexistischer Hip-Hop in den USA sowie Kommerzialisierung und folglich Authentizität- und Sinnverlust des Punk zur Folge hatte, nicht verwunderlich. Obwohl Dieder Diederichsen wegen des immer häufigeren Vorkommens von rassistischen Inhalten in der Popmusik in seinem viel diskutierten Artikel *The Kids are not alright* (Diederichsen 1992) symbolisch von der Jugendkultur Abschied nimmt, schert die Rückkehr ins Konservative nicht aus den Schemen der Popkultur aus, der rebellische Gestus des Pop hat nur andere Formen eingenommen. Martin Büsser stellt fest, dass erst diese Phänomene die Fragilität des Konstruktes Pop zum Ausdruck bringen:

Phänomene wie der sogenannte Rechtsrock, also offen rechtsradikale Rockbands, der Tod Kurt Cobains und die Mainstreamisierung einstiger Indie-Sparten gaben zu erkennen, daß Pop-Werte wie Dissidenz und Authentizität stets nur vage Projektionen gewesen sind. Dennoch kann Pop bis heute die Biographie vieler Jugendlicher positiv beeinflussen: Nirgends ist die ästhetische Erfahrbarkeit einer Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen größer. Wer daran einmal teilgenommen hat, wird selbstbewußter und kritischer auf eben solche Zwänge reagieren. (Büsser 1999: 40)

Die 90er Jahren markieren auch die Zeit, in der die Selbstreferentialität des Pop ihren vollen Lauf genommen hat. Popmusik begann ihre eigenen Mythen zu reflektieren, was dem auf Dilettantismus basierenden Verständnis von Pop als der ehrlicheren und deshalb wahren Kultur ein Ende setzte. Von nun an verlange das Rezipieren popkulturellen Kulturgutes immer mehr Vorwissen. Somit verwischt der Gegensatz zwischen Pop- und Hoch- oder Offizialkultur, der am Anfang zu den wichtigsten sinnstiftenden Faktoren der Popkultur zählte. Pop verstand sich immer als eine Ablehnung der etablierten Schemata der bürgerlichen Kultur. So entwickelte Pop seine eigenen Diskurse, die nichts mit denen der bürgerlichen Kultur zu tun haben. Die Andersartigkeit der Pop-Diskurse wirkt auch in der umgekehrten Richtung - nicht nur unterscheiden sie sich von den Diskursen der bürgerlichen Kultur, sie sind auch mit Hilfe der bürgerlichen Kategorien kaum zu beschreiben. Die Kommunikation in der Pop-Fassung zielt auf Zeichen und nicht auf Argumente, die Erzeugnisse der Popkultur sprechen Gefühle und nicht Gedanken an, statt durch Regeln der Vernunft wird Pop durch das Lustprinzip geregelt. Mit der Entstehung der eigenen Geschichte und dem Anstieg an möglichen Bezügen innerhalb des popkulturellen Feldes näherte sich Popkultur den Funktionierensschemata der bürgerlichen Hochkultur, was natürlich dem Wesen des Pop, dem rebellischen Gestus, im Namen dessen eine neue, egalitäre Kultur geschaffen werden sollte, widerspricht:

Sammler katalogisieren Pop und legen Preise für Schallplatten fest. Die Universitäten beginnen, dem Pop

einen Platz in den Regalen zwischen Lessing und Mozart einzuräumen. Popkultur ist inzwischen ein so dominanter Bestandteil unserer Kultur und damit Voraussetzung geworden, unsere Kultur überhaupt verstehen zu können. Ein heute Dreißigjähriger wird sich eher blamieren, wenn er Madonna nicht kennt, als wenn die Handlung von *Wilhelm Tell* nicht zusammenfassen kann. (Büsser 1999: 40)

Mit der Etablierung der Popmusik wurde Popkultur aus einem schockierenden und wilden Attribut von jugendlichen Subkulturen zur Leitkultur, die selbst in Kunstmuseen Eingang gefunden hat. Diese Entwicklung hat zum einen den gegenwärtigen Reichtum an Stilen und Bezügen auf die eigene Vergangenheit zur Folge, zum anderen gibt es keinen gemeinsamen Nenner, der die heutige Popmusik auf den Punkt zu bringen ermöglichen würde.

Bei allen Varianten der Popmusik handelte sich immer eher von dem Emotionalen, statt von dem Künstlerischen. Die Popmusik sollte vor allem Gefühle erwecken. Obwohl sie selbst einen konventionellen und schematischen Charakter hat, auf den intellektuellen Anspruch verzichtet und leicht konsumierbar sein sollte, wird sie jedoch von jedem einzelnen Rezipienten anders kontextualisiert und an das eigene Lebensgefühl angepasst, so dass sich die Popmusik deutlich von populärer Musik, die die Existenz eines ziemlich homogenen Publikums voraussetzt, unterscheidet. Diederichsen erklärt diese doppelte Funktionsweise der Popmusik am Beispiel der Walkman-Kultur:

Pop-Musik ist ein kultureller Raum, in dem innere Zustände und Gefühle direkter als anderswo in nachvollziehbare, verständliche und teilweise auch genau codierte Zeichen übersetzt oder »geprägt« werden. Dieser Vorgang spielt in einem öffentlichen, dezidiert städtischen Zusammenhang. [...] Der Sound der Pop-Musik hat freilich nicht nur eine Bedeutung im urbanen Alltag, dem ich ausweichen muß, den ich einholen oder dem ich entkommen muß, sondern stellt eine Verbindung zu einer inneren Dimension meiner Existenz her. [...]

Andererseits spielt der Sound daheim, ganz innen, nur für mich. [...] Dieser Sound bettet nur meine Seele in der ihr gemäßen Stimmung. Diese Intimität mit dem Sound und der Stimme ist aber auch wiederum Voraussetzung für die Vergesellschaftung der inneren Zustände, denn die Pop-Musik muß immer an beiden Fronten arbeiten: öffentliches Territorium markieren und sich als privat-intimes Gegenmittel zur Verfügung halten. [...]

Walkman-NutzerInnen zeigen allen anderen, wie sie sich akustisch abkoppeln: durch nur für sie bestimmte Musik, deren Genre wir in U-Bahn und Bussen aber durchaus noch ahnen können. [...] Die Sphäre dieses Kunstgenusses ist nicht abgetrennt vom öffentlichen Leben, aber das Aufteilen in Innen und Außen, Intim und Öffentlich, Seelisch und Sachlich geschieht immer noch die ganze Zeit, nur in geringeren Intervallen, ohne klar abgegrenzte, dafür zuständige Räume, obwohl auch diese immer wieder hergestellt werden, in sich überlagernden Situationen. (Diederichsen 1999: 54-55)

Popmusik ist ein Phänomen der kommerziellen Öffentlichkeit und zugleich wird sie als Ausdruck oder Auslöser der eigenen Gefühle internalisiert. Durch ihre Konventionalisierung kann sie als Inbegriff der Konformität verstanden werden, doch sie kann gleichzeitig als ein Mittel gelten, das den öffentlichen Ausweg von der Öffentlichkeit ermöglicht. Unabhängig davon, wie paradox es klingen mag, bedeutet Popmusik auch eine Art Auflehnung im Rahmen des Systems, denn durch das Schaffen eines Zusammengehörigkeitsgefühls bewirkt Popmusik Widerstand gegen die Anderen, die nicht zu der Gemeinschaft der dieselbe Musik Hörenden gehörten:

Soul und R'n'B, elektrische Gitarren, Hammond-Orgeln, Walls of Sound, gedrungene, drastische Orchester, Bläuersätze, Background-Vocals - das war der Sound der Stadt. Historisch-politisch ist das die Musik, die nach der großen Migration der AfroamerikanerInnen in die Industriestädte des Nordens entstanden und verbunden war mit den Emanzipations-Hoffnungen der Bürgerrechtsbewegung, an die sich die ersten vorwiegend weißen Jugendkulturen bald anschließen sollten. (Diederichsen 1999: 55)

So bedingte die rasche Entwicklung der amerikanischen Popmusik in den 50er Jahren auch die Entstehung einer Jugendkultur, und zwar dadurch, dass sich genau dank der Vorliebe für bestimmte Musiker oder Bands eine Generation als eigenständige und eigensinnige Gemeinschaft verstand. Popmusik hatte in diesem Kontext eine sinnstiftende Funktion, sie schuf ein Zusammengehörigkeitsgefühl unter den Jugendlichen. Mit der Pluralisierung der Diskurse und der Entstehung von immer neueren Splittergruppen innerhalb des Pop begann es an dem alle Gruppe übergreifenden Gefühl, man bekenne sich durch Musikhören zu einem bestimmten Lebensstil, zu fehlen.

Mit der Etablierung der Popmusik und ihrer immer erfolgreicherer kommerziellen Vereinnahmung tauchten allmählich immer nischenhaftere Strömungen auf, die den Mainstream mit neuen Inhalten versahen und zugleich die popkulturellen Diskurse so pluralisieren, dass aus der Popmusik eine bunte Versammlung von Stilen wurde. In dieser Vielfalt hörten bestimmte Genres auf, als Faktoren zu gelten, die eine Generation identifiziert und zusammengeschweißt haben, wie es noch bei den ersten Rock'n'Roll Konzerte oder solchen Bands wie The Beatles der Fall war.

Wenn sich in den 50er Jahren die Generation von jungen Menschen, nicht nur in den USA, sondern auch mit einer kleinen zeitlichen Verzögerung auch in der BRD (Kemper 1999: 15), dank Rock'n'Roll als eigenständige und eigensinnige Gemeinschaft fühlte (vgl. ebd.: 14), zersplitterten die zahlreichen Fraktionen innerhalb der Popmusik in den 80er Jahren und mit ihnen das übergreifende Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Generation der Jungen. Einerseits

begannen sich die Zugehörigkeitsgefühle nach der Vorliebe zu einer bestimmten Strömung der weit verstandenen Popmusik zu richten und daher waren sie eher subkultureller als (pop)kultureller Art. Dass ein Mensch z.B. Punkmusik gern hört, bedeutete nicht, dass er der jungen Generation angehört, sondern eher dass er mit der Subkultur der Punks sympathisierte. Andererseits wurden diese Aufteilungen immer lockerer. Den Grund dafür könnte zum Teil in dem Zeitgeist der Postmoderne angesehen werden, in der Vielfalt, Pluralisierung und Flüchtigkeit alle Lebensbereiche, den musischen Geschmack nicht ausschließend, zu bestimmen begannen. Zum Teil hing die Auflockerung von dem Verlust an Authentizität weiterer subkultureller Strömungen ab, die mit großem Erfolg vermarktet wurden. Die Zersplitterung der Popmusik zog nach sich eine Verschiebung des Schwerpunktes von dem der Popmusik innewohnenden rebellischen Gestus. Seit den 90er Jahren ist Pop nicht mehr eine explizite Gegenkultur, wie es noch in den 50er Jahren der Fall war. Die Abgrenzungsstrategien zielen vielmehr auf konkurrierende jugendkulturelle Gruppen, als auf den diffus gewordenen Begriff der Offizialkultur (Kemper 1999: 17).

Mit der stärkeren Zergliederung der sozialen Identitäten, werden auch Subkulturen zergliedert²⁶, die wegen der postmodernen Leichtigkeit, mit der Identitäten gewechselt werden, mit dem Begriff Szene treffender zu bezeichnen sind. Trotz dieser Entwicklung und des in der Popkultur seit eh und je anwesenden Zyklus von Opposition und Entschärfung (Klemper 1999: 18) geht es in der Popmusik nach wie vor um emotionale Werte, vor allem um die Schaffung der eigenen Identität durch subversive Abgrenzung von Anderen. Die Identitätssuche verbindet Popkultur mit Jugendkultur. Nach dem Erziehungswissenschaftler Dieter Backe sollte man eher in der pluralen Form von Jugendkulturen sprechen, die den Raum für die Herausbildung der eigenen Identität durch Differenzenerfahrungen bildet:

Wir wissen ja, daß Jugend heute mit acht Jahren losgeht und mit dreißig noch nicht zu Ende ist. Und was eine Kultur ist, na ja, da streiten sich auch die Leute. Aber wenn ich es trotzdem wage, würde ich sagen: Jugendkulturen im Plural, in der Mehrzahl, sind Ereignisse, soziale Ereignisse, an denen vor allen Dingen Leute teilhaben, die sich über Medien, Mode, Konsum, Freizeitstile definieren und die auf diesem Wege ein Stück Selbstvergewisserung, Identität versuchen und Differenzenerfahrungen machen zu anderen gesellschaftlichen Gruppenstilen und Traditionen. (zit. nach Kemper 1999: 17)

26 So behauptet der britische Soziologe Dick Hebdige. Er betont die gesellschaftliche Rolle der Subkulturen als eines Raumes, in dem Experimente mit der eigenen Identität nicht nur erlaubt, sondern auch notwendig sind. „Die Subkultur ist ein spontanes Versuchslabor, ein komplexer Raum, in dessen Rahmen sich neue soziale Identitäten widerspiegeln oder in bestimmten Fällen erst entstehen. Wenn die sozialen Identitäten stärker zergliedert werden, geschieht dasselbe mit den Subkulturen.“ (Hebdige 1997: 15)

Solange Popmusik eine Ausdrucksform der jungen Menschen ist, bleibt ihr subversiver Kern lebendig. Die neuen Taktiken bewegen sich mehr im Bereich der Affirmation als der offenen Subversion - die Hommage an vergangene Jugendkulturen und Zitate ohne Referenz, die entweder in die Irre führen sollen oder eine unkritische Bejahung vortäuschen, wie auch die alle Lebensbereiche durchdringende Haltung der Ironie. Alle diese Taktiken, obwohl sie einer völlig anderen Art sind, als die Strategien des Schockierens und der offenen Subversion, zielen auf dasselbe, wie vor 50 Jahren - durch Abgrenzen zu dem eigenen Ich zu gelangen und es auszudrücken. Dieter Baacke stellte fest, dass sich der Schwerpunkt der Jugendkultur zwar verschoben hat, von der Protest- zur Ausdrucksfunktion, ihr Wesen bleibt jedoch grundsätzlich konstant. Sie drückt die Ablehnung der Kultur von der Generation der Eltern, entweder durch explizite Auflehnung gegen diese, oder, beim Unglauben an die Änderungsmöglichkeiten durch Protest, durch ostentatives und rücksichtsloses Zeigen der eigenen Meinung, das Sich-Fremd-Machen gegenüber der Elterngeneration:

Also ich bin kein Jugendlicher mehr und darf Jugendkulturen gar nicht mehr angehören, kann es auch nicht. Ich bin also dreißig Jahre hindurchgegangen und meine festzustellen, daß eine Entwicklung stattgefunden hat - ich sag's etwas plakativ - von der Protest- zur Ausdrucksgeneration. Ich bin 68er, wir haben damals noch immer gefordert: »Wir wollen diskutieren!«, und wir haben Gesellschaftsveränderung auf die Fahnen geschrieben, das war so in den sechziger Jahren, und das hat sich in den Siebzigern, als die Punk-Bewegung aufbrach, erheblich geändert. Als nämlich keiner mehr glaubte, daß man mit Musik und einer Jugendkultur die gesellschaftlichen Verhältnisse grundlegend verändern könnte. Und das zeigt sich in dem Slogan: »Keiner fragt, Politiker antworten!« ja dann auch sehr deutlich. Man hat heute eigentlich nicht mehr die Hoffnung, mit Diskussionen Probleme zu lösen. Und dann kommt der zweite Weg über das Zeigen von Autonomie, von Selbständigkeit, Originalität, also Ausdrucksgesten, ein Stück des eigenen Ich einzufangen und nach außen zu repräsentieren. Um vielleicht auf diese Weise das gesellschaftliche Leben zu überleben und neue kulturelle Muster ertragbar und vielleicht sogar attraktiv zu machen. (zit. nach Kemper 1999: 19)

Die Lebensstrategien, die in und durch Pop zum Ausdruck gebracht werden, können immer als eine Art der Entfremdung betrachtet werden. Ob in der provokativen Hüftenbewegung eines Elvis Presley, ob in der bewusst zugespitzten Ablehnung aller Änderungsmöglichkeiten im Punk-Slogan *No Future*, ob schließlich in der fröhlich-affirmativen Haltung der Popmusik in den 90er Jahren, bildet der Zustand der Entrückung eine Form der Entfremdung, d.h. des bewussten Sich-Fremd-Machens gegenüber Nicht-Eingeweihten, die sich in dem bestimmten Musikgenre nicht auskennen. Die Abgrenzung soll zum einen gegenüber anderen (Sub)Kulturen durchgeführt werden, zum anderen auch gegenüber der Kulturindustrie, die im Zuge der kommerziellen Vereinnahmung die Ausdruckskraft der verschiedenen Entfremdungsstrategien entschärft.

3.2.3.7 Pop als Widerstand durch Rituale – zwischen Affirmation und Dekontextualisierung

Die britischen Subkultur-Forscher sprachen in den 70er Jahren von einem „Widerstand durch Rituale“ (Holert 1999: 23, Höller 1996: 55-71). Den Stoff für diese Rituale liefert die Warenwelt, aus ihr werden Zeichen genommen, die im Kampf um die eigene Identität dann transformiert und wiederverwendet werden. Dieser Kampf beruht in erster Linie auf der klaren Abgrenzung gegen andere Gruppen – Hochkultur, andere Subkulturen usw. und nicht auf der Rebellion gegen das eigene Milieu oder die Infragestellung der eigenen Lebenslage (Höllert 1996: 65). Der Kampf bleibt zugleich ambivalent, weil die Warenwelt sowohl das Reservoir an Zeichen als auch den Ort bildet, wo sich die Zeichen auflösen und ihre Kraft verlieren. In diesem Kontext bilden sich Strategien der Um- und Neubewertung heraus, die dem ständigen Zyklus standhalten können. Der deutsche Kunsthistoriker Tom Holert nennt hier Affirmation und Dekontextualisierung als die wichtigsten, popkulturellen Strategien der Um- und Neubewertung:

Affirmation, das ist die Umarmung des Gegners. Die kontra-intuitive Feier des Systems; die Verwendung von Zeichen der Etabliertheit aus einer Position des Nicht-etabliert-Seins: Business-Anzüge tragen, weil man es liebt, sie zu hassen, diese Förmlichkeit; Streicher-Arrangements benutzen, weil man sich des Sounds der Gesetztheit *bedienen* kann, ohne seiner muffigen Konventionalität zu verfallen. Dieses ästhetische Verfahren grenzt an ein anderes - die *Dekontextualisierung*: Hier wird ein Element aus seinem angestammten Zusammenhang gerissen und in einen neuen eingefügt, auf daß es zu schillern beginne. Es ist dies auch eine Methode, das Verschmähte, Abgelehnte oder Depotenzierte positiv zu besetzen. Dem abgeschmackten Streicherarrangement eine neue Würde zu verleihen. (Holert 1999: 26-27)

Die Bedingung für die ständige Wiederverwendung von Zeichen, ihre Um- und Neubewertung bildet die entsprechende Vertrautheit mit den Zeichen, die als Rohstoff für die popkulturelle Produktion gelten. Erst dann können die zahlreichen Bezüge funktionieren und Pop zu einem komplizierten Bezugssystem machen. Im Laufe ihrer Entwicklung wurden die popkulturellen Bezüge immer autoreferentieller, bis sich Pop fast ausschließlich auf Zeichen zu beziehen begann, die erst in der Epoche der Popkultur aufgetaucht sind. Diederichsen datiert die Wende der Selbstreferenzialität auf die frühen 70er Jahre. Auf diese Zeit kann man auch den Beginn der Pluralisierung von Pop-Diskursen datieren, deren Aufbruch am deutlichsten in der Entstehung zahlreicher Subgenres der Popmusik in den 80er Jahren zum Ausdruck kam:

Die Zeichen innerhalb der Popkultur, auf die man sich zu beziehen begann, stammten zunehmend aus

Epochen, in der man Popkultur im heutigen Sinne schon kannte. Die Bands der sechziger Jahre, wie die Charlatans in San Francisco, bezogen sich noch auf etwas, was sie für Dandy-Kleidung hielten. Beatbands zogen sich lustige Phantasieuniformen an. Das waren Bezugnahmen auf eine Welt, die historisch außerhalb der Popkultur lag. Aber als Roxy Music 1972 ihre erste LP aufnahmen, da gab es musikalisch, vom Klang her, eine ganz klare Bezugnahme auf einerseits eine Chuck-Berry-Gitarre, und damit auch auf die Anfänge der Popkultur; andererseits gab es einen ebenso klar ausgestellten Synthesizer, der auf die Gegenwart, die Fortschrittsgläubigkeit, die damals noch herrschte, verwies. Entsprechend waren dann auch das Outfit, das Auftreten von Roxy Music und der Glamrock-Generation zum ersten Mal bezogen auf Codes, die es schon gegeben hatte im Zeitrahmen der Pop-Jahrzehnte. (zit. nach Holert 1999: 27-28)

Da die popkulturelle Zeichenproduktion vor allem auf der Wiederverwendung von bisher bestehenden kulturellen Codes beruht, ist grundsätzlich nicht verwunderlich, dass auch die eigenen Pop-Symbole, oder die durch Pop überarbeiteten Zeichen aus anderen symbolischen Ordnungen in den Sog der popkulturellen Dekontextualisierung und Affirmation gezogen wurden. Umso mehr als Popkultur in einem gewissen Moment die bürgerliche Hochkultur bei der Rolle der vorherrschenden kulturellen Ordnung abgelöst hat. Mit dem Anstieg der Selbstbezüglichkeit büßt Pop allerdings an Authentizität ein. Was in der besagten Hüftenbewegung von Elvis als Ausdruck einer authentischen Rebellion gegen Normen der älteren Generation gelten konnte, wäre in der nachgespielten Manier eines weiteren Elvis-Epigonen nur als ein mehr oder weniger bewusster Bezug auf die frühere Subversion und als ein Spiel mit eingebürgerten Zeichen der Popkultur zu bewerten. Damit geht aber die Tatsache einher, dass die mit vollem Bewusstsein eigener Epigonenhaftigkeit genommenen Bezüge die Rolle übernehmen, die früher die mit der Popmusik verbundenen Lebensstrategien erfüllt haben, nämlich Entfremdung und Abgrenzung gegenüber Anderen. Die Bezugssysteme, die nur von Eingeweihten erkannt werden können, bilden ein weiteres Ritual, das als ein verstecktes, implizites Mittel des Widerstands betrachtet werden kann (vgl. u.a. Baacke 1998: 6-26 u. 29-57; Holert 1999, Holert/Terkessidis 1996, Schmidt/Neumann-Braun 2008).

So kehren die Lebensstrategien, die in und durch Pop zum Ausdruck gebracht werden, zum Ausgangspunkt zurück, nicht Auflehnung und Subversion gegen Normen einer Offizialkultur bilden die Rituale der Abgrenzung, sondern die Abgrenzung wird durch bewusste Anpassung an die Normen einer Gemeinschaft der Gleichen erzielt. Als solche Gemeinschaft kann eine Subkultur gelten, die sich durch eine spezifische Kombination von Musikgeschmack, Mode und Verhaltensweise von Anderen höchstmöglich zu unterscheiden will. Innerhalb der Gruppe wird jedoch statt Abgrenzung die bedingungslose Anpassung an die genannten

Unterscheidungsmerkmale der Gruppe gefordert. Als Ausdruck des Prozesses kann also sowohl die Entstehung von solchen Genren innerhalb der Popmusik wie Nazi-Rock, als auch die Etablierung einer Yuppie-Kultur angesehen werden. Als Grund des Anpassungszwangs diagnostiziert Tom Holert die Angst vor der falschen Identifizierung:

Die Angst vor falschen Identifizierungen, die Paranoia, nicht für das gehalten zu werden, wofür man sich selber hält, befördert Strategien der Abgrenzung, die durchaus darin bestehen können, sich informiert zu uniformieren, also sich - abweichend - wieder einzufügen in eine Gemeinschaft der Gleichen, im Grenzfall eine faschistische. So oder so kann sich diese Abgrenzung nicht mehr in die Pose eines Rebellentums kleiden. Rebell zu sein, das nimmt einem heute niemand mehr ab. Oder vielmehr: es wird viel zu bereitwillig akzeptiert. Die popkulturellen Forderungen nach Individualität und Abgrenzung sind längst in bunte Abgrenzungsmoden und Individualitäts-Gadgets übersetzt worden. (Holert 1999: 30)

Pop als künstlerische Verfahrensweise im Allgemeinen und nicht nur im Bereich der Musik bedeutet immer eine durch das bewusste Spiel mit den in Alltag vorhandenen Zeichen geprägte Überschreitung, unabhängig davon, was gerade zu überschreiten ist. So war in der ersten Entwicklungsphase der Popmusik in den 50er und 60er Jahren die bürgerliche Kultur Ziel der Überwindung. Die Überschreitung erfolgte durch Subversion. In Bezug auf die bürgerliche Kultur machte die totale Hinwendung an das Lustprinzip das Subversive aus. Mit der Politisierung der Popmusik in 70er Jahren verschob sich der Schwerpunkt des Bestrebens nach Transgression auf die spaßsüchtige und sorgenfreie Leistungsgesellschaft selbst, subversiv war deshalb in diesem Kontext der politisch bewusste Kulturpessimismus, der natürlich aus der pop-eigenen ironischen Perspektive betrachtet wurde, die sich in der von den Punkern energisch skandierten Parole *no future* materialisierte. Durch die kommerzielle Vereinnahmung von ursprünglich radikalen Bewegungen angetrieben kam das für Pop spezifische Bedürfnis nach Überschreitung zum Pop selbst, was in der immer autoreferentielleren Popmusik der 80er und 90er Jahre sichtbar wird.

3.2.3.8 Pop im Kontext der Postmoderne

Parallel zu den Methoden der Um- und Neubewertung der Zeichen, die in verschiedenen, das Präfix „pop-“ in ihren Namen tragenden Kulturbereichen, wie Pop-Art, Popmusik oder Popliteratur entwickelt wurden, versuchten Theoretiker der Postmoderne sich an die neuen Lebensstrategien anzunähern. Man könnte dieses Verhältnis auch umgekehrt formulieren, nämlich, dass sich in Pop der postmoderne Zeitgeist äußerte. Was der Begriff der

Postmoderne bedeuten soll, ist selbst nicht unumstritten (Welsch 2008: 1-8). So spricht Anthony Giddens über die späte Moderne (Giddens 1991: 10-34), Jürgen Habermas pocht auf das „unvollendete Projekt der Moderne“ (Habermas 1991), Ulrich Beck dagegen sieht die gesellschaftliche Formation, die nach der „klassischen“ Moderne eingebrochen ist, als eine „reflexiven Modernisierung“ (Beck 1996: 19-112). Das Gemeinsame in der terminologischen Vielfalt ist jedoch die Überzeugung, dass nach dem Zweiten Weltkrieg erhebliche Veränderungen im Bereich der Wissenschaft und Technik stattgefunden haben und dass diese Veränderungen nicht ohne Einfluss auf den gesellschaftlichen Alltag geblieben sind. Der deutsche Philosoph Wolfgang Iser nennt sechs Hauptthesen der Postmoderne (Iser 2008: 4-8). Den Schlüsselbegriff bildet die Pluralität, die sich in solchen Phänomenen ausdrückt, wie das Ende der alle Lebensbereiche umgreifenden Meta-Narrationen, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen oder die Auflösung des Subjektes. Aus der Pluralität, die nicht nur als Existenz verschiedener Werte nebeneinander verstanden wird, sondern auch als Gleichheit dieser zu verstehen ist, ergibt sich die zweite Hauptthese der Postmoderne, nämlich die These des „unüberschreitbaren Rechtes differenter Wissensformen oder Lebensentwürfe“ (ebd., S. 5). Wahrheiten sind immer als Konstruktionen zu betrachten und als solche sind sie gleichberechtigt. Wenn alle Wahrheiten konstruiert werden, lässt es sich nicht objektiv beurteilen, welche die treffendste ist. Das Schwören auf Pluralität zieht nach sich die Abneigung gegen Ideen, die einen Totalitätsanspruch erheben. Die Betonung der Vielfalt und instinktive Auflehnung gegen absolute Wahrheiten bildet laut Iser die dritte Hauptthese der Postmoderne. Allerdings gilt der Fokus auf Pluralität in allen Lebensbereichen, Pluralität bildet also paradoxerweise den einzigen totalen Wert der Postmoderne. Die postmodernen Phänomene in der Kunst wie in der Politik sind völlig gleich und stimmen miteinander überein. Diese vierte These lässt nach Iser die Postmoderne als eine einheitliche Konzeption und nicht als ein modisches Schlagwort betrachten. Die fünfte These, die von dem deutschen Philosophen genannt wird, ist die Anknüpfung an die Moderne. Die Postmoderne ist keineswegs eine Ablehnung aller Werte der Moderne, sie bildet keinen radikalen Abbruch mit der Vergangenheit. Statt sie in vereinfachte Dichotomien Aufklärung (Moderne) – Gegenaufklärung (Postmoderne) oder Rationalismus – Irrationalismus einzuordnen, sollte die Kontinuität erkannt werden, die Postmoderne als eine Fortführung der Moderne betrachtet lässt. Schließlich bedeutet die postmoderne Zugänglichkeit auf alle Ideen und Werte nicht das Aussetzen der Einwirkung von verschiedenen Spannungen und Problemen der pluralistischen Welt. Die postmoderne Pluralität gehe mit einer neuen Sensibilität für Problemlagen einher. Diese ethische Fundierung der Postmoderne bildet nach

Welsch die sechste Hauptthese. In der Theorie der Postmoderne-Forscher Zygmunt Bauman wird hingegen die Bezeichnung „flüchtige Moderne“ zum zentralen Begriff. Die „flüchtige“ Moderne unterscheidet sich von der „schweren“ Moderne u. a. durch die Erosion sozialer Beziehungen und das Verschwinden zentralistischer Machtinstanzen (Bauman 1997: 119-169). Die viele Lebensbereiche umfassenden Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte der französische Philosoph Jean-François Lyotard in seinem 1979 veröffentlichten Text *La condition postmoderne* (dt. Das postmoderne Wissen) zusammenzufassen und prägte dadurch den Begriff der Postmoderne ein. Ausgegangen wird von der These, dass sich durch technische und wissenschaftliche Veränderungen der hoch entwickelten Gesellschaften die Möglichkeit des für alle frei verfügbaren Wissens Bahn gebrochen habe. Nachdem sich herausgestellt habe, dass die Legitimationserzählungen, mit deren Hilfe die Wissenschaft ihre Ergebnisse legitimierte, nur Interpretationen sind, ist das Projekt Moderne, das auf einer allgemein verbindlichen wissenschaftlichen Rationalität aufzubauen war, gescheitert und damit auch die großen Erzählungen (vgl. Lyotard 2009).

3.2.3.9 Exkurs: Leslie Fiedler

Paradigmatisch für die Umsetzung dessen, was von den Philosophen und Soziologen unter dem Begriff „Postmoderne“ zusammengefasst wurde, in die Welt der Literatur sind die Überlegungen des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Leslie Fiedler. Nach einem 1968 an der Universität zu Freiburg gehaltenen Vortrag veröffentlichte Fiedler in einer deutschen Zeitschrift *Christ und Welt* sein Essay *Das Zeitalter der neuen Literatur* (Fiedler 1968a und 1968b), in dem er die Auswirkung der neuen, postmodernen Lebensumstände auf das literarische Schreiben diagnostizierte. Er analysierte vor allem die literarischen Neuerungen der Beat Generation, die durch die Einführung von trivialen, subkulturellen oder pornographischen Elementen in ihr Schaffen die Dichotomie hohe versus niedrige Kultur zu überwinden versuchten. Nicht der Glauben an die Wahrheit und die aufklärerische Vernunft, sondern die vor allem auf Emotionen zielenden und neue Mythen schaffenden Erzeugnisse der Massenkultur sollen nach Fiedler die Literatur der Zukunft prägen. Die Thesen aus dem Essay hat Fiedler später überarbeitet und 1969 unter dem Titel *Cross the border, close the gap* (dt. *Überquert die Grenze, schließt den Graben!* Fiedler 1994) in dem amerikanischen Männermagazin *Playboy* veröffentlicht (Fiedler 1969). Die Publikation, die zu einem der wichtigsten Schlüsseltexte der literarischen Postmoderne wurde (Schäfer 1998: 31) und in der

Fiedler als entschiedener Fürsprecher der Postmoderne auftrat (Huysen 1986: 13-44), ist auch im Kontext der Popkultur und -literatur von großer Relevanz. Fiedler benutzt in dem Essay als einer der Ersten den Begriff „Pop-Literatur“, die seiner Ansichten nach eine postmoderne Literatur purster Art bildet (vgl. Ernst 2001: 22-24).

Fiedler geht von der Beschreibung der ihm gegenwärtigen Lage im Bereich der Literatur, die er als eine Übergangszeit zwischen dem Ende der literarischen Moderne und dem Anbeginn der Post-Moderne bezeichnet. Diejenige Literatur, die sich mit der Bezeichnung "modern" als höchste Form der künstlerischen Form ansah, sei jetzt überlebt. Dabei bleibe jedoch der Begriffsapparat der Kritik noch dem Diskurs der modernen Literatur verhaftet, was zu den erheblichen Schwierigkeiten beitrage, auf die die literarische Kritik stoße, wenn sie post-modernen Texten von Autoren der jüngeren Generation konfrontiert werde. Da die Sprache und Methoden der Literaturkritik für die neue Schreibweise nicht angemessen seien, könne das Postulat für die Entstehung einer post-modernen Kritik zunächst als ein vernünftiger Ausweg aus der Inadäquatheit der Diskurse betrachtet werden.

Fiedler beweist aber, dass diese Denkweise genauso unangemessen ist, wie der Versuch, postmodernes Schreiben unter modernen Kriterien zu analysieren. Die Institution der Literaturkritik sei nämlich in den Diskurs der literarischen Moderne eingebettet. Die Literatur der Moderne sei, so Fiedler, durch ihr Selbstbewusstsein der Analyse durchdrungen und habe absichtlich darauf gezielt, Objekt der akademischen Untersuchung zu werden. Eine natürliche Nebenerscheinung für eine so konzipierte Literatur musste also die Literaturkritik sein. Beim postmodernen Schreiben sieht die Lage anders aus, weil sich diese Literatur selbst nach anderen Werten richtet, im Kontext deren Literaturkritik kein der Literatur inhärentes Phänomen bildet:

Wir leben jetzt in einer sehr anderen Zeit - apokalyptisch, antirational, offen romantisch und sentimental; einer Zeit freudvoller Misologie und prophetischer Verantwortungslosigkeit, mißtrauisch gegen Ironie als Selbstschutz und allzu große Bewußtheit von sich selbst. Wenn Kritik überleben soll, wenn sie also nützlich, lebensfähig und wichtig werden oder bleiben soll, muß sie radikal verändert werden, jedoch nicht in der von marxistischen Kritikern angedeuteten Richtung, wie subtil und differenziert sie auch sein mag. Die Marxisten sind die verzweifeltsten Verteidiger der Rationalität und der Vorherrschaft des politischen Faktums; sie sind ihrem Wesen nach Feinde einer Zeit des Mythos und der Leidenschaft, der Sentimentalität und Phantasie. (Fiedler 1994: 15)

Die hypothetische, neue Literaturkritik würde also von dem Gesichtspunkt der modernen Literatur und Kritik aus betrachtet überhaupt nicht als eine Literaturkritik wahrgenommen.

Sie sollte sich mit allen anderen als mit der formalen Seite eines Textes befassen. Die Eigenschaften der Form, die sich in konkreten Fragen nach Struktur oder rhetorischen Mitteln objektivieren lassen, gehen mit der Annahme einher, der Text bestehe als Kunstwerk, als ein materieller Gegenstand in der objektiven Wirklichkeit. Zum Objekt der neuen Literaturkritik sollten dagegen Texte werden, die nach den Prinzipien des postmodernen Schreibens keinen Anspruch der Objektivität und künstlerischen Selbstständigkeit erheben, sondern ausschließlich im Kontext existieren und erst als Wörter im Leben und in den Köpfen ihrer Leser eine literarische Bedeutung gewinnen. Die Sprache der neuen Kritik soll nach Fiedler seherisch, magisch und sogar verrückt sein, wodurch sie die Sprache der Literatur widerspiegelt. An die Anforderungen der neuen Epoche angepasst übernimmt die Kritik eine neue Rolle, sie soll nicht mehr objektive Analysen von literarischen Texten liefern, sondern sie soll selbst zur Literatur werden. Die postmoderne Literaturkritik zu üben, heiße ein Kunstwerk als Gelegenheit zu benutzen, um ein anderes zu schaffen (Fiedler 1994: 17). Dadurch hebt Fiedler die kreative Rolle der Interpretation hervor, die hier nicht als Auslegung eines objektiv existierenden Textes dient, sondern den Text gerade mitschafft. So kann die erste Grenze überquert werden, nämlich die zwischen dem Autoren und dem Leser.

Die Betrachtung eines Textes nur als eines Anlasses zur Schaffung anderer Texte hat auch eine andere Wirkung, sie nimmt einem Text den Nimbus eines unantastbaren, hohen Kunstwerkes weg. Die postmoderne Kritik soll deshalb respektlos mit dem Text umgehen und dazu fähig sein, sich gegenüber dem Text komisch, rücksichtslos oder sogar vulgär zu verhalten:

Wenn Kritik nicht der Versuchung widersteht, sich ganz so ernst zu nehmen, oder wenigstens ihren Lesern Unernst gestattet, wird sie unausweichlich in der Wiedergabe des gespreizten Kanons aus vornehmer Tradition und dem niederschmetternden Gejammer der Kulturreligion des Modernismus fortfahren, der Eliot sich entronnen dünkte - während er in Wirklichkeit dem Ganzen nur einen hochanglikanischen Klang gegeben hat: »Es liegt an uns, den Lesern von Literatur, zu wissen, was wir mögen. Es liegt an uns, als Christen wie als Leser zu wissen, was wir mögen sollten.« Aber nicht zu wissen, daß dieses Zeug einfach lächerlich ist, heißt, in der Kirche gefangen zu sein, abgeschnitten vom befreienden Vorrecht des komischen Sakrilegs. Schluß mit dem Gejammer, es ist höchste Zeit fürs Sakrileg! (Fiedler 1994: S.17-18)

So soll die zweite Grenze fallen, nämlich die zwischen E(rnst) und U(nterhaltung). Fiedler sieht das weniger als Postulat, sondern er betrachtet die Grabenschließung zwischen hoher und niedriger Kultur eher als natürliche Konsequenz der Entwicklung von Kommunikationsmitteln. Die gegenwärtige Kritik solle für den symbolischen Tod der Kunst plädieren, nicht um sie zu zerstören und irgendeine Antikunst durchzusetzen, sondern eben

um die Kunst unter postmodernen Umständen wieder möglich zu machen. Da jedoch die "hohe" Kunst, die sich selbst als todernst begreift, in der Epoche der Postmoderne statt seriös eher wie ein lächerliches Relikt der Vergangenheit erscheint, muss sie den Verlust ihrer Schlagkraft hinnehmen und sich der eigenen Nichtigkeit angesichts neuerer Kommunikationsmittel bewusst werden. Paradoxaerweise kann sie ihre Wirkung nur behalten, wenn sie diese völlig bezweifelt. Dann wird sie von einem Medium der Kommunikation zu dem der Unterhaltung:

Die Alternative ist nicht die Vermutung, das gedruckte Buch sterbe aus (die Marshall McLuhan hegt), sondern schlechterdings die Einsicht, daß das gedruckte Buch in allen seinen Formen, besonders aber vielleicht in der des Romans, radikal zu verändern ist. Kein Medium der Kommunikation verschwindet, einfach weil ein neues und wirksameres erfunden worden ist. Man denke zum Beispiel an die Vorlesung, die ein wenig verjährt scheint seit der Einführung der beweglichen Drucktype, die aber nach mehr als fünf Jahrhunderten >Verjähung< immer noch wirksam ist. Ein Kommunikationsmedium muß, wenn es aus der Mode gerät, zu einer Form der Unterhaltung werden, was gegenwärtige Entwicklungen im Rundfunk ausreichend andeuten (zum Beispiel das Verschwinden aller hochsinnigen Kommentatoren und präntiösen Stückeschreiber). Studenten sind sich dieser Tatsache in bezug auf ihre Universitätsvorlesungen wohl bewußt - und wehe dem Mann, der das nicht erkennt!

[...] Das Selbstbewußtsein des Romans muß - gleich dem der Vorlesung und des christlichen Gottesdienstes - das Bewußtsein seiner eigenen Absurdität, ja Unmöglichkeit, einschließen. (Fiedler 1994: 18-19)

Diese Entwicklung ist unvermeidlich, weil sie nicht an der Literatur selbst hängt, sondern an der (postmodernen) Welt, in der Literatur funktioniert. Die erste literarische Form, die sich vom Anfang an ihrer Kurzlebigkeit als Werk der "hohen" Kunst bewusst war, ist nach Fiedler der Roman, den er auch als erste Erscheinung der Pop-Literatur bezeichnet (Fiedler 1994: 18). Dass der Roman und somit die Literatur im Allgemeinen ihr Selbstbewusstsein ändern soll, ist nicht mit dem Verschwinden von hoher Literatur, die ihre Ernsthaftigkeit beteuert, gleichzusetzen. Die seriöse, große Ansprüche erhebende Literatur wird jedoch an ihrer ästhetischen Wirkung einbüßen, weil sie nicht mehr in postmodernen Umständen, in denen der Totalitätsanspruch einer Kunstform nur als Überbleibsel einer vergangenen Epoche gelten kann, als Ausdruck lebendiger, künstlerischer Kraft angesehen werden kann. Deshalb soll der Neue Roman nach Fiedler anti-seriös und anti-künstlerisch sein (Fiedler 1994: 20), nur dann kann er seine verlorene Wirkungskraft wiedergewinnen und wieder Einfluss auf die Menschheit ausüben. Die Literatur, die in einer Zeit, in der literarische Texte gar keinen Einfluss auf das Menschenverhalten und -denken haben, hochmütige Ansprüche darauf erhebt, irgendeine Wirkung auf das Menschenleben zu haben, kommt höchstens als präntiös

und banal vor. Der Neue Roman muss sich der Prätentiosität und Banalität bewusst werden, um durch den komischen und absurden Umgang damit neue Überzeugungskraft zu gewinnen. Als Beispiel eines Schriftstellers, dessen Texte als Vorläufer des Neuen Romans betrachtet werden können, nennt Fiedler Boris Vian, dem es gelungen sei, die Grenze zwischen hoher Kunst und Pop-Art zu überschreiten. Um sich an die Herausforderungen der Postmoderne anzupassen, verwenden die jungen, amerikanischen Schriftsteller in ihren Texten Formen des Pop, wovon Fiedler drei nennt und sie genauer beschreibt, nämlich den Western, die Science-Fiction und die Pornographie. Die Absicht, die die Verwendung der gängigen Schemata der Massenkultur begleitet, sei eigentlich der Trotz. Die Mischung von niedrigeren Pop-Formen und künstlerischen und ästhetischen Inhalten ist ein Akt der Subversion, der die Starrheit der tot gewordenen ernsten Kunst überwinden solle. Dabei soll dieser Zusammenstoß nicht irgendeiner der beiden Künste untergeordnet werden, er soll weder als intellektueller Schmuck für die massenkulturellen Schundliteratur dienen, noch als Ausdruck einer hochkünstlerischen Avantgarde betrachtet werden.

Die von ihnen [den jungen Schriftstellern] bevorzugten Romanformen scheinen dem gleichen Prinzip zu gehorchen wie einst die >hardboiled< Detektivgeschichten Vians: möglichst weit weg von Kunst und Avantgarde, weit entfernt von Innerlichkeit, Analyse und Anspruch, daher immun sowohl gegen Lyrizismus als auch platten sozialen Kommentar. Sie fürchten nicht den Kompromiß des Marktplatzes, ganz im Gegenteil, sie wählen dasjenige Genre, das sich der Exploitation durch die Massenmedien am ehesten anbietet, den Western, Science-fiction und Pornographie. (Fiedler 1994: 22)

Fiedler stellt die literarische Strategie der jungen, postmodernen Autorengeneration am Beispiel der drei genannten Pop-Ästhetiken dar, die ihrerseits anti-künstlerisch, weil weit entfernt von dem, was im gesellschaftlichen Konsens als (hohe) Kunst gilt, aber gleichzeitig trivial, banal und massenhaft genug sind, um nicht als Avantgarde bezeichnet zu werden. Durch den Rückgriff auf das Triviale und Unterhaltsame soll zum einen eine deutliche Grenzlinie zur etablierten Kunst gezogen werden, unabhängig davon, ob es sich um eine kanonisierte, hohe Kunst, ob um eine diesen Status explizit oder implizit anstrebende Avantgarde handelt. Diejenigen Phänomene, die im kulturellen Zusammenhang der westlichen Moderne als Kunst bezeichnet werden, hätten in den Augen der postmodernen Autoren ihre Authentizität und Wirkungskraft völlig verloren und zwar aus dem einen einzigen Grund, dass sie sich eben in einem autonomen und institutionalisierten sozialen Feld (dem der 'Kunst') etabliert haben bzw. zu etablieren versuchen. Das dagegen, wonach laut Fiedler die junge Generation strebt und was als postmodernes Schreiben bezeichnet werden sollte, sei eine Literatur als Geistesanstrengung, die nicht von der vernunftgesteuerten Kunst,

sondern vor allem von der auf Emotionen basierenden Unterhaltung schöpfe. Es lässt sich in Fiedlers Argumentation aber ein Widerspruch kaum übersehen – die Strategien der Erneuerung durch Zugriff auf die authentischen, nicht durch Institutionalisierung erstarrten Pop-Formen sollen jedoch nicht der reinen Unterhaltung dienen, wie die Pop-Formen selbst, sondern sie sollen zur Schließung des Grabens zwischen E und U führen. Ein Anspruch (hoch)künstlerischer Art, zusätzlich nicht ohne politische Konnotationen (Demokratisierung des Zuganges an 'geistige Nahrung'). Nach Fiedlers Ansicht versuchen die jungen Autoren von Kunst möglichst weit weg ins Triviale zu fliehen, ohne jedoch trivial zu werden, ohne den Anspruch, Wirkung auf menschliche Gemüter auszuüben, wegzuworfen. Schließlich verwandeln sich dadurch diejenigen, die keineswegs Kunst und Avantgarde schaffen wollten, eben in eine künstlerische Avantgarde. So sind inzwischen die Pop-Art-Bilder von Andy Warhol in Museumssälen weltweit zur Kunst kanonisiert und institutionalisiert worden, die Texte der Beat Generation gelten dagegen als gewissermaßen klassische Beispiele der amerikanischen Literatur der 50er und 60er Jahre. Vielleicht ist diese Ambiguität keine Schwäche des Fiedlerischen Argumentation, sondern nur eine inhärente Eigenschaft des postmodernen Schreibens, das doch auf Brüchen und Widersprüchen baut.

Der radikale Abbruch mit der Kunst, die als Ausdruck des Unauthentischen und der ebenso unauthentisch und unmenschlich gewordenen Moderne betrachtet wird, deutet auf die wichtigste Idee, die die kulturelle Postmoderne durchdringt und die die Grundlage der genannten, von den postmodernen Schriftstellern verwendeten Pop-Formen bildet, nämlich auf den Hang zum Subversiven, der in der jugendlichen Vorliebe für Freiheit und Unbegrenztheit ihre Quelle hat.

Nicht nur der rebellische Gestus und der Hang zum Subversiven sprechen jugendliche Rezipienten der Pop-Formen an. Der weitere, große Bereich, der in den Pop-Formen ausgedrückt wird und der im besonderen Jugendliche²⁷ anspricht, bildet die Identitätssuche und das damit verbundene Bedürfnis, einer Gruppe von Gleichgesinnten anzugehören (vgl. Baacke 1998b: 29-57, Holert 1999). Fiedler deutet darauf hin, dass insbesondere die Wildwestgeschichten auf Mythen, statt auf Geschichte bauen, um daraus noch weitere

27 Frank Degler und Ute Paulokat weisen in ihrer Studie zur deutschen Popliteratur darauf hin, dass Jugendlichkeit den Kern von Pop (sowohl in der Literatur als auch allgemein in der Kultur) ausmacht, sei es in Gestalt des jungen Alters von Pop-Autoren und Pop-Rezipienten, sei es in Form einer jugendlichen Attitüde. Diese jugendliche Einstellung zeichnet sich durch die egozentrische Konzentrierung auf die eigene Leben-, Gefühl- und Gedankenwelt und durch Selbstinszenierungspraktiken ab, die die einzelnen Welten zum Ausdruck bringen. Da Pop-Autoren solch eine Attitüde einnehmen, können sie auf eine emphatische Identifikation seitens der Rezipienten zählen. Degler/Paulokat 2008: 43-52.

Mythen zu schaffen. Die Schaffung neuer Mythen in einer urbanen Umwelt, die für ihre entfremdeten Bewohner zunächst symbolisch leer ist, sei das wichtigste Unterscheidungsmerkmal, das die Grenze zwischen populärer Kultur der neuen gesellschaftlichen Schichten von der Volkskultur der etablierten Klassengesellschaft markiere. Die Bildung von Mythen sei auch mit der symbolischen Sehnsucht nach der vergangenen Kindheit verbunden (Fiedler 1994: 23). Die Verwendung der trivialen Pop-Formen ist demnächst ein bewusstes Spiel sowohl mit den Mythen (Kreation von neuen Mythen mit völligem Bewusstsein ihrer "Künstlichkeit"), als auch mit den Kindheitssehnsüchten (Versuch in die Wahrnehmungswelt eines Kindes wieder zu schlüpfen mit dem Bewusstsein, dass solch eine Rückkehr unmöglich ist). In dem mythologisch-jugendlichen Kontext taucht endlich Gewalt auf, in der das Subversive der Pop-Formen zum Ausdruck kommt. Die Gewaltfaszination, die von den in postmodernen Texten verwendeten Pop-Formen ausgeht, ist einer völlig anderer Art als die moderne Begeisterung für Krieg und Gewalt, die dem Fortschritt dienen und im Auftrag der Zivilisation geübt werden sollten. Gewalt in einem Western oder in Science Fiction, diese mythologisierende Pop-Gewalt, gründet sich eher auf atavistischen Sehnsüchten. Für Fiedler drückt sie den Wunsch nach einfachen, ursprünglichen Gesellschaftsformen, die mit der Kategorie des Stamms zusammengefasst werden können:

Es ist unmöglich, einen Western zu schreiben, ohne auf irgendeine Weise die Gewalt zu verherrlichen; aber die Gewalt des anti-weißen Western ist Guerilla-Gewalt, der schleichende Angriff auf die Zivilisation, wie Geronimo, Cochise und andere indianische Kriegsführer sie praktizierten und Che Guevara und der Vertreter Nordvietnams sie später rechtfertigten. Krieg jedoch ist nicht der Wunschtraum des neuen Western, dessen Motivationen tiefer liegen in einer Sehnsucht nach dem Stamm - einer gesellschaftlichen Organisationsform, die die Autoren ihrem bourgeois Familienhintergrund und dem seelenlosen, inhumanen bürokratischen Staat, auf den sie durch Schule und Universität vorbereitet wurden, vorziehen. Letzten Endes sind beide Träume - die Gewalt in den Wäldern und das Leben im Stamm - pubertär, um nicht zu sagen infantil. Aber hier haben wir's: was der Wilde Westen den Autoren so attraktiv macht, ist seine Assoziation mit Kindern und jener Art von Büchern, die sich hochmütig mit deren begrenzten und besonderen Nöten identifiziert. (Fiedler 1994: 24)

Die pubertären Träume von einem gesellschaftlichen Urzustand, wo Gewalt ein simples Mittel zur Problembehebung bildet, nimmt den literarischen Texten, die sich der so geprägten Pop-Formen bedienen, die eiserne Ernsthaftigkeit der hohen Kunst weg. Die Trivialität und Infantilität der Pop-Vision macht gerade ihre Attraktivität aus, denn sie erlauben, noch einmal sorgenlos in die Welt der kindlichen und auch kindischen Allmachtsphantasien zu gelangen und Literatur von den toderntesten Ansprüchen der Kunst zu befreien. Dieser Prozess ist aber

an sich selbst nicht anspruchslos, d.h. er verläuft nicht nur der reinen Unterhaltung wegen, sondern eben zielt darauf, die Potentiale der kindlichen Phantasie freizuschalten und durch Schaffung neuer Mythen identitätsstiftend zu wirken²⁸. Die Übernahme von trivialen Elementen in die Literatur bedeutet jedoch nicht, dass der ernste Diskurs verschwinden und alles zum Trivialen werden soll. Wie die philosophische und soziologische Postmoderne mit ihrem Prinzip der „radikalen Pluralität“ (Welsch 2008: 4-5, Bauman 2000: 155-164) mehrere Diskurse in Kauf nimmt, so sollte auch die Literatur der Postmoderne vielsprachig sein²⁹, indem sie sich nicht nur zur Unterhaltung begrenzt, aber auch von Ernstem handeln könnte (allerdings nicht auf eine ernste Art und Weise). Fiedler argumentiert dafür, den Diskurs für die Darstellung des Ernstes zu verändern. Statt der kühlen, rationalistischen Sprache der Aufklärung verhafteten Literatur der Moderne, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert noch nur lächerlich wirken könne, schlägt er vor, die emotionalen Aspekte der Kunst hervorzuheben (Fiedler 1994: 25-26). Denn schließlich handelt die postmoderne Literatur von demselben, wie Pop, den sie aneignet und verarbeitet, nämlich in erster Linie von Gefühlen, und nicht von Gedanken, wie die zur hohen Kunst kanonisierte Literatur der Moderne. Die Ästhetik des Westens deutet darauf hin, dass die Gefühle, die in der postmodernen Literatur ausgedrückt werden, genauso pubertär seien, wie die Gewalt, die in der Wildwestgeschichten ästhetisiert werde. Die Vorstellungswelt des Westens und anderer Pop-Formen kreise um die Problematik des Übergangs vom Kind zum Erwachsenen, oder, allgemeiner betrachtet, von einem Lebensstadium zu einem anderen (ebd.: 25). Ein Prozess, dem das postmoderne Individuum mit seiner schwankenden und sich immer aufs Neue kreierenden Identität³⁰ ständig ausgeliefert ist. Was Fiedler mit dem Schließen des Grabens zwischen der

28 Zumindest könnte man annehmen, dass unter solchen Prämissen in der ersten Phase des popkulturellen Zyklus der Vereinnahmung von authentischen Phänomenen und ihrer darauf folgenden Kommerzialisierung und Mainstreamisierung gehandelt wird.

29 Diese Eigenschaft der postmodernen Kunst nennt Charles Jencks am Beispiel der Architektur eine Doppelcodierung. Ein Kunstwerk der Postmoderne solle auf mehreren Sprach- und Wahrnehmungsebenen funktionieren können, das Triviale (d.h. leicht Verständliche) mit dem Anspruchsvollen vereinbaren. Somit könnte sich das Kunstwerk gleichzeitig an zwei Adressaten richten, an den Experten, der sich mit Fachfragen der Kunst (wie z. B. die Einzelheiten der Form, die Einbettung in die Tradition, Anspielungen an Kunstgeschichte usw.) auseinandersetzt, und an den Laien, der in dem Werk Gefühlsanregung oder sogar nur Unterhaltung sucht. Vgl. Jencks 1993: 251-286.

30 Bauman beschreibt die Unterschiede zwischen der modernen und postmodernen Identitätsbildung mit der Figur des Pilgers, die für die moderne Selbstschöpfung als eine Reise nach einem weit entfernten, jedoch klar und eindeutig definierten Ziel steht, und mit den vier Figuren, des Flaneurs, des Vagabunden, des Touristen und des Spielers, die für die sich ständig wandelnden Lebensumständen der Postmoderne stehen. Alle die Figuren verbindet die Zeitweiligkeit und Oberflächlichkeit ihrer Beschäftigungen. Im Gegensatz zu dem Pilger, der sich unermüdlich an das Ziel seiner Pilgerfahrt nähert, vermeiden die postmodernen Figuren jegliche Bindung, sie schwören auf Flüchtigkeit und Veränderlichkeit. Bauman 1997: 119-169

ausgeklügelten Kunst und der infantilen Welt der Emotionen assoziiert, kann man als literarische Verarbeitung des Übergangsritus³¹ verstehen:

Die legendären Indianer haben mit Kunst im traditionellen Sinn nichts zu tun, wohl aber mit der Entwicklung des Knaben zum Mann, der Unreife zur Reife. Sie wachen über die Schließung des Grabens, den aristokratische Kunstvorstellungen geschaufelt haben zwischen den Dingen, die uns im Alter von zehn oder zwölf ausfüllen, und jenen, die uns befriedigen, wenn wir fünfzig oder sechzig sind. (Fiedler 1994: 25)

Die postmoderne Literatur, die Fiedler postuliert, ist also die Literatur eines Schwellenzustandes, nicht nur, weil sie sich in einer Grauzone zwischen E und U befindet, sondern auch weil sie von Emotionen angetrieben wird, die einen Schwellenzustand, die liminale Phase eines Übergangsritus begleiten, in der ein Individuum sich von der alten Gruppe schon losgelöst, aber einer neuen Gemeinschaft noch nicht angeschlossen hat³². Die Stimmung der Liminalität, die Fiedler der Literatur der Postmoderne beimisst, korrespondiert mit den gesellschaftlichen Umständen, in denen die in eine urbane Umwelt emigrierte Landesbevölkerung lebte und die zum Nährboden für die Entwicklung der ersten Popmusik wurde. Wie die Popmusik den mythologischen Raum für die entfremdeten Bewohnern der Metropolen, wo sie ihre Sehnsüchte nach Emanzipation auslebten könnten³³, bildete, so schafft auch die Literatur der Postmoderne Mythen, die als Räume der Freiheit gelten könnten, wo ein Individuum den Zwängen der gewinnorientierten, kapitalistischen Wirklichkeit zum Trotz seine Unschuldigkeit wiedergewinnen kann, ohne jedoch der Zeichenwelt dieser Wirklichkeit entfliehen zu müssen.

Die von der postmodernen Literatur geschaffenen Mythen drücken auch eine Freiheit von der Geschichte aus, von der kulturellen Erbe, die nach Fiedler eher als eine die Einbildungskraft einschränkende Belastung betrachtet wird, als eine Quelle der Inspiration. Fiedler stellt die Europäer, deren Geisteskraft sich durch diese Belastung erschöpft hat, den Amerikanern

31 Zum Begriff des Übergangsritus und seiner Phasen siehe Gennep 2005: 13-24. Zum Begriff der Liminalität siehe Turner 2008: 94-96.

32 Da aber die Gemeinschaften, den sich ein Individuum angliedern kann, in postmodernen Umständen höchst flüchtig und instabil sind, gerät das Individuum sehr oft in die Schwellenphase zwischen der Ablösung von einer Gemeinschaft und der Integration in eine weitere. Die Übergangsriten zwischen den einzelnen Phasen können so schnell und unvermerkt verlaufen, dass der Zustand des Übergangs zur Grunderfahrung wird. Andererseits aber kann diese Lage zu einer Wiederverzauberung der Welt und Einführung von subkulturellen Ritualen führen. Dazu vgl. z.B. Caduff/Pfaff-Czarnecka 1999, siehe auch die Ritualisierungspraxis in der Gothic-Szene Schmidt/Neumann-Braun 2004: 16.

33 „Soul und R'n'B, elektrische Gitarren, Hammond-Orgeln, Walls of Sound, gedrungene, drastische Orchester, Bläsersätze, Background-Vocals - das war der Sound der Stadt. Historisch-politisch ist das die Musik, die nach der großen Migration der Afroamerikanerinnen in die Industriestädte des Nordens entstanden und verbunden war mit den Emanzipations-Hoffnungen der Bürgerrechtsbewegung, an die sich die ersten vorwiegend weißen Jugendkulturen bald anschließen sollten.“ Diederichsen 1999: 55.

gegenüber, wobei hier die beiden Bezeichnungen im metaphorischen statt geographischen Sinn zu verstehen sind:

Es ist lange her, seit die Europäer ihre tiefsten Träume gelebt haben, aber für uns ist es gestern. Und deshalb können wir jetzt noch, da wir aus jenen Träumen ausgeschlossen sind, >verderbt< werden, ohne unsere innere Unschuld zu verlieren, dekadente Kinder die Indianer spielen - phantasievolle Amerikaner wir alle ob hier geboren oder nicht. Aber Amerikaner sein heißt nichts anderes, als sich ein Schicksal einzubilden, anstatt eines zu erben, da wir immer schon, sofern wir überhaupt Amerikaner waren, im Mythos und nicht in der Geschichte gelebt haben - nur haben wir es eben erst begriffen. (Fiedler 1994: 25-26)

Die Literatur der Postmoderne bewege sich, wie die Amerikaner, in der Welt der Mythen und nicht der Geschichte. Am deutlichsten kommt das in der zweiten Pop-Form, die Fiedler bespricht, in der Science Fiction, zum Ausdruck. Das Thema von Science Fiction bildet nach Fiedler die Zukunft in der Gegenwart und das Ende des Menschen, wiederum werden also in dieser Pop-Form Schwellenzustände besprochen. Die Welt an der Schwelle einer radikalen Veränderung bildet den Raum, in dem die Freiheit des Individuums herrscht, eine Freiheit sich selbst zu behaupten.

In denselben Kontext stellt Fiedler Pornographie, die eine Pop-Form par excellence bilde (Fiedler 1994: 28). Pornographie diene ausschließlich der Unterhaltung. Solle sie mit zusätzlichen Bedeutungen verschleiert werden, höre sie auf, Pornographie zu sein (ebd.: 28-29). Pornographie an sich gleicht einem Selbstzweck, sie mit anderen, "transzendenten" Bedeutungen zu versehen, heißt sie zu verleugnen. Das Obszöne, das um sich selbst willen geschieht, in einen literarischen Text zu integrieren, ist nicht nur eine Überschreitung der Grenze von gutem Geschmack, sondern eine Verneinung der Zweckrationalität, auf die die moderne Kunst baut. Außerdem wird am Beispiel der Pornographie die Notwendigkeit einer neuen Kritik, die der postmodernen Literatur angemessen wäre, am deutlichsten sichtbar. Das literarische Schaffen von Norman Mailer als Beispiel nennend argumentiert Fiedler folgendermaßen:

Und selbst in seinem frühen Pop-Roman *Ein amerikanischer Traum*, seinem ersten Roman nach zehnjähriger Pause, hatte er [Mailer] sich der Pornographie verschrieben als Richtungsanzeiger dorthin, worauf sein Titel anspielt: den Ort, wo in Dunkelheit und Schmutz alle Männer gleich sind - der Harvardabsolvent und der Leser der Daily News, vereinigt in Phantasien, die den Mord an ihren Ehefrauen und das Arschvögeln ihrer Dienstmädchen zum Inhalt haben. Über solche Bücher mit einem Begriffsapparat zu sprechen, der Dostojewski angemessen ist, wie einige überraschte Kritiker das tun zu müssen glaubten, ist widersinnig; James Bond paßt da eher. Dieses Eingeständnis bedeutet zugleich, daß die alten Unterscheidungen nichts mehr hergeben und daß Kritiker einen Autoritätsanspruch finden müssen, der unserer Zeit angemessener ist

als die ausgediente Fähigkeit, zwischen hoher und niederer Kunst zu unterscheiden. (Fiedler 1994: 29-30)

Die sich auf Sex und Gewalt stützende Pornographie markiert einen weiteren Ort der Freiheit von den Zwängen der Gesellschaft und der hohen Kultur. Sie bildet einen Raum an der Schwelle zwischen dem Alltag samt seinen Begrenzungen und dem totalen Untergang mit der Vernichtung des Individuums. In der Dunkelheit der Zwischenlage, im Zustand einer Krise, wo die alten Werte nicht mehr gültig, aber keine neuen bereits aufgetaucht sind, wird es möglich den eigenen Träumen zu folgen und eigene Mythen zu schaffen. Die Krise, der Moment des Extrems, bildet auch den Ort der Gleichheit, wo jedes Individuum sich nur auf sich selbst, auf die eigene Kräfte in dem Hier und Jetzt verlässt. Befreit von äußeren Zwängen, Regeln und Kontexten erfährt das Individuum eine Art phänomenologischer Reduktion, die seinen Erkenntnissen einen Anschein des Authentischen gibt und das Gefühl weckt, sich als sein eigener Gesetzgeber behaupten zu können. Der Moment der Reduktion markiert auch das Maximum an Egozentrik, in dem das eigene Ich zum Mittelpunkt der Wahrnehmung wird und Selbstinszenierung das Handlungsfeld des Individuums ausfüllt. Solch ein Ort der ständigen Krise, des ständigen Anders-Sein scheint Pop zu sein, das in der Fiedlerschen Fassung zu einer der Grundressourcen des postmodernen Schreibens wird.

Da aber Pop nicht die einzige Ressource ist, aus der die postmoderne Literatur schöpft, ist auch Pop nicht mit Postmoderne gleichzusetzen. Postmoderne ist eine Lebenshaltung, die dem Zeitgeist der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entspricht und die sich in der Literatur niederschlägt, Pop dagegen ist nur ein unter vielen Ausdrucksmitteln für diese Haltung. Postmoderne Literatur solle den Graben zwischen E und U schließen, deshalb greife sie viel weiter als nur nach dem Pop. Postmoderne Literatur zu schaffen, heiße einerseits Pop-Formen anzueignen und sie schöpferisch zu verarbeiten, andererseits aber bedeute das auch klassische, hohe Kunstformen zu popisieren, sie vom Sockel zu stürzen und ihres toderntesten Pops zu berauben. Die postmoderne Literatur solle als gute Unterhaltung funktionieren können, gleichzeitig solle sie aber mehr bieten, als bloße Unterhaltung. Anspruchsvoll zu sein, ohne Ansprüche zu erheben - so könnte man diese Strategie zusammenfassen, der außerdem laut Fiedler ein politisches Ziel vorschwebt:

Auch die anderen von der Jugend im Augenblick geschätzten Schriftsteller sind sich im klaren darüber, daß es ihre wichtigste Aufgabe ist, solche Unterscheidungen [zwischen elitärer, hoher und massenhafter, niedriger Literatur] ein für allemal zu zerschlagen - durch Parodie oder Übertreibung oder groteske Imitation klassischer Vorbilder, aber auch durch die Übernahme und Verfeinerung von Pop-Formen. Aber sogenannte Hohe Kunst auf Vaudeville- und Burleskeniveau herunterzuschrauben zu einem Zeitpunkt, da Massenkunst

ohne Ehrfurcht die Museen und Bibliotheken erobert, ist ein politischer und ästhetischer Akt zugleich, ein Akt, der den Klassen- und Generationsunterschied überbrückt. Die Vorstellung von einer Kunst für die >Gebildeten< und einer Subkunst für die ungebildeten bezeugt den letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, die nur einer Klassengesellschaft zustünde. Weil Pop-Art weiterhin wie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gegen jene anachronistischen Überbleibsel Krieg führt, ist sie subversiv, ungeachtet ihrer erklärten Absichten, und eine Bedrohung für alle Hierarchien, weil sie wider die Ordnung ist. Daß der Pop in die Zitadellen der Hohen Kunst eingedrungen ist, bringt dem Kritiker schließlich die erfreuliche neue Möglichkeit, darüber zu urteilen, ob ein Kunstwerk gut oder schlecht ist, ohne sich der Distinktion zwischen hoch und niedrig unterwerfen zu müssen, dem verschleierte Klassenvorurteil. (Fiedler 1994: 31-32)

Von Fiedlers Überlegungen ausgehend kann der Unterschied zwischen Pop und Postmoderne so formuliert werden, dass in Bezug auf Literatur Pop ein enger Begriff ist als die Postmoderne. Pop heißt immer etwas Anderes, Pop ist eine Auflehnung gegen Etabliertes, ein Zusammenstoß mit dem, was herkömmlich und allgemein üblich ist. Dabei macht den Zusammenstoß nicht eine aggressive Konfrontation aus, sondern die Verwendung des Üblichen außerhalb des gängigen Kontextes. Postmodern heißt hingegen pluralistisch zu denken, verschiedene Lebensformen und -ansichten als gleichberechtigt anzuerkennen und an einzigen und allein gültigen Wahrheiten zu zweifeln. Postmodern zu schreiben heißt diese Einstellung und diesen Zeitgeist in Literatur zu übertragen. Pop ist deshalb durchaus postmodern, postmoderne Literatur muss aber nicht unbedingt immer von Pop handeln, obwohl sie gern Pop-Elemente aufnimmt und aneignet³⁴.

Für Fiedler bedeutet Pop eine Auflehnung gegen die Überreste der Klassengesellschaft, die in den Geschmacksurteilen über hohe und niedrige Kunst zum Vorschein kommen. Pop wird zu einer utopischen Kunstform, die das Ankommen einer klassenlosen Gesellschaft ankündigen sollte. Die Entwicklung des Pop und die Herausbildung deutlicher Hierarchien innerhalb der immer neueren Subkulturen lässt jedoch daran zweifeln, dass Pop alle Unterschiede zwischen Hohem und Niedrigem wegschaffen wird. Die Unterscheidung zwischen Wertvollem, das kanonisiert wird, und Minderwertigem, das, gleich mit welchem Etikett (als Schund oder versteinerte Klassizismus), herabgesetzt wird, verschwindet nicht³⁵. Gewechselt werden nur die Kriterien der Einschätzung und die Instanzen, die die Einschätzung vollziehen. Gegen den Utopismus von Fiedlers Fassung des postmodernen Schreibens, der eigentlich einen absoluten

34 vgl. Kapitel 3.2.3.10. So gelten Rainald Goetz oder Peter Handke sowohl als Vertreter des Pop (in der früheren Phase ihres Schaffens) und der Postmoderne. Vgl. auch Seiler 2006: 29 und Büsser 1999: 189.

35 Und kann auch nicht verschwinden, sonst wäre keine kulturelle Innovation mehr möglich. Vgl. Groys 1992.

Machtanspruch in Sachen Geschmack und künstlerische Wichtigkeit verschleiert, hat Martin Walser Einwände in einer kurzfristigen Diskussion erhoben, die nach dem Vortrag von Fiedler in der Zeitschrift *Christ und Welt* entbrannt hat. Die Zeitschrift hat einige deutsche Schriftsteller darum gebeten, Stellung zu Fiedlers Thesen über postmoderne Literatur zu nehmen. Martin Walser kritisierte in seinem Text *Mythen, Milch und Mut* den Versuch, durch Schaffung neuer Mythen den Irrationalismus wiederzubeleben:

Fiedler und die Seinen reagieren auf eine kulturelle Arteriosklerose, schön. Aber sie schlagen sich zu schnell den Kopf ab. Und sie basteln schon neue Vorschriften, neue Verwünschungen, Bannflüche und Tafelgesetze. Sie heben den mythischen Zeigefinger oder den Pop-Zeigefinger. Ein Zeigefinger bleibt es doch. Wenn es mir ganz flau zumute ist, fürchte ich, es ändere sich überhaupt nichts, als daß sich die Klassizismus-Päpste jetzt umkleiden in Pop-Päpste. Marktgesetzen gehorchend. Ich pfeife vorsorglich auch auf das neue Soll. Ich habe mein eigenes. Das ergibt sich aus dem Erlebnis meiner Mängel und der Mängel meiner Gesellschaft und dergleichen. Ich leiste keinen Beitrag. Ich teile Schwierigkeiten mit. Wer auch welche hat, ist mein Kumpan. Oder ich der seine. Ich mache mein Angebot. In Büchern oder auf der Bühne. Das strotzt vor Unvollkommenheit. (Walser 1968: 59)

Walsers Kritik von Fiedlers Begeisterung über das postmoderne Schreiben nimmt die spätere Entwicklung der Popliteratur und die Schwächen dieser Haltung, die von Fiedler selbst angeblich übersehen hat, vorweg. Die Marktorientierung der Literatur, oder, genauer gesagt, kein Angst vom Funktionieren auf dem kapitalistischen Markt, verwandelte sich schließlich in einen Markenfetischismus. Die Orientierung an dem Trivialen, die anfangs als frischer Hauch der Authentizität wahrgenommen wurde, führte schließlich zu einer Wirklichkeitsentfremdung. Die Anerkennung der eigenen Person innerhalb des Mainstreams wurde für Pop-Schriftsteller in kurzer Zeit wichtiger als eine engagierte Diagnose der Gesellschaft. Gemäß dem popkulturellen Zyklus von Vereinnahmung des Authentischen, um es später zu vermarkten und zum Mainstream zu machen, wurde die Wiedergabe des Authentischen, was noch von den Autoren der Beat-Generation biographisch beglaubigt wurde, durch die Kreation von einer parallelen (Medien- und Marken)Wirklichkeit ersetzt. Die als Befreiung von der Erbe der Geschichte gepriesene Mythisierung steht also im Widerspruch mit dem weiteren Attribut, das Fiedler der postmodernen Literatur zuschreibt, nämlich der großen (im Vergleich zu der verspielten, klassischen Moderne) Authentizitätsanspruch der Texte.

Fiedler begrüßt das postmoderne Verschwinden der Grenzen zwischen Kritik und Publikum, sowie die darauf folgende Grenzenverwischung zwischen Publikum und Autor, als Ausdruck einer Demokratisierung der Kultur. Er scheint jedoch die Gefahren zu übersehen, die das

enthusiastische Pochen auf neue, irrationale und nicht mit der Bürde der institutionalisierten Kultur belastete Geschmacksurteile zur Folge haben könnte, was Martin Walser in seiner Polemik pointiert. Was Walser als Diktatur der Pop-Päpste diagnostiziert und abwertet, kann dem Zyklus der Mainstreamisierung gleichgesetzt werden, der sich aus der kapitalistischen Logik der pop-modernen Zeichenproduktion ergibt. Die ursprüngliche Befreiung von den Ketten der "überholten" hohen Kultur, die von dem Geschmack des Bürgertums geprägt worden ist, läuft Gefahr, sich in andere Ketten, die des Markenfetischisten, zu verfangen.

Rolf Dieter Brinkmann deutete dagegen in seinem manifestartigen Text *Angriff aufs Monopol* (1968) darauf hin, dass sich Walsers Kritik aus Sorge nicht um die demokratische Haltung und den künstlerischen Wert, sondern um die eigene, schon gut etablierte Stellung innerhalb des literarischen Betriebes ergibt. Laut Brinkmann ist die versteinerte hohe Kunst sowieso tot, die "Klassizisten", die sie verteidigen, verteidigen eigentlich nur die eigenen Stellen innerhalb des Feldes dieser toten Kunst, in dem sie sich auskennen und in dem sie schon etabliert sind. Fiedler plädiert nach Brinkmann für eine völlig neue Literatur und die, um wirklich neu zu sein, muss den überholten Begriffsapparat der alten Kunst wegwerfen, sie muss sich von den Diskursen der alten Kunst völlig loslassen. Sie kann das nur dadurch erreichen, wenn sie völlig eigene Diskurse schafft, wie die von Fiedler lobgepriesenen und von Walser kritisierten neuen Mythen.

Brinkmann nennt Beispiele von postmodernen Romanen (Brinkmann 1968: 67) die den Postulaten von Fiedler entsprechen und die radikal in der Umsetzung der neuen Trends sind, d.h. die pop sind. Die Bezeichnung „pop“ wird hier in Sinne „subversiv“ und „explosiv“ verstanden. Brinkmann bringt die Unterscheidung zwischen postmodern im Allgemeinen und pop im Einzelnen auf den Punkt. Nicht jeder postmoderner Text muss pop sein, aber jeder Pop-Text ist im Geiste postmodern. Pop heißt Wider, Pop bedeutet die Verwertung von Kulturzeichen in einem umgekehrten Kontext als ihr ursprünglicher. Unabhängig davon, ob solch ein Zeichen romantische Liebe, Kirche, Familie, Gewalt, Jugend oder das Pop selbst bildet, wird es in Kontexte eingeschoben, die einen Wider, den Antipol ihres Ursprunges bilden. Durch diese De- und Rekontextualisierung wird der Endeffekt erzielt - der Knall, der die „billigen gedanklichen Alternativen“ hoch versus niedrig transzendiert (Brinkmann 1968: 71-72).

3.2.3.10 Pöpliteratur in Deutschland – die „klassische“ Periode der 60er und die Pop-Theorie der 80er Jahre

Fiedlers Vortrag und die darauf folgende Debatte sorgten in Deutschland für ein kurzfristiges Aufsehen für Pöpliteratur, die sich nicht ohne große Bemühung einer geringen Gruppe von Autoren zu etablieren versuchte. Die literarische Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg ging in Deutschland in eine andere Richtung als in den Vereinigten Staaten. Der deutsche Literaturkritiker, Heinrich Vormweg spricht von dreierlei Entwicklungslinien innerhalb der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur: Innere Emigration, Gruppe 47 und experimentelle Literatur in den 60er Jahren (Vormweg 1977: 203-208). In den 50ern und 60ern gab vor allem die Gruppe 47 in dem Literaturbetrieb den Ton an. Populäre Kultur galt unter dem Einfluss von Theodor Adornos und Max Horkheimers Beurteilung der Kulturindustrie als verdächtig und gefährlich. Die Kulturindustrie sei der Macht der Technik und damit der Logik der Serienproduktion unterworfen. Der Rezipient werde zu einem Konsumenten reduziert, deren geistige Bedürfnisse mit vorgefertigten und trivialen Inhalten gestillt werden, wodurch der Rezipient manipuliert und zugleich kontrolliert werde (Horkheimer/ Adorno 1997: 141-191). Es ist nicht verwunderlich, dass in diesen Umständen die Rezeption der neuesten, amerikanischen Prosa und Lyrik, die auf Erzeugnisse der populären und Massenkultur setzten, ausblieb (Seiler 2007: 12). In diesem Kontext sind auch die Reaktionen von etablierten Schriftstellern wie Walser auf Fiedlers Thesen, insbesondere die Vorwürfe des verschleierte Faschismus (vgl. Walser 1970) ebenso nicht überraschend.

Der Einzige, der sich in der Debatte entschieden für Fiedlers Fassung der postmodernen Literatur äußerte, war Rolf Dieter Brinkmann, der zur Zeit der Debatte, d.h. Ende der 60er Jahre, schon viel geleistet hat, um die amerikanische pop-orientierte Lyrik dem deutschen Leser näher zu bringen. Die Wurzel der deutschsprachigen Pöpliteratur reichen bis in die Tätigkeit Dieter Wellerhoffs als Lektor des Kölner Verlags Kiepenheuer & Witsch (KiWi). Nachdem er 1959 seine Arbeit im Lektorat des Verlages begonnen hat, forderte er Autoren, die nach dem Vorbild der amerikanischen Beat-Generation einen neuen Realismus mit detaillierten literarischen Aufnahmen des Alltags und der größtmöglichen Wirklichkeitsnähe entwickelten (vgl. Ernst 2001: 32). Zu diesen Autoren zählten u.a. Günter Seuren, Günter Herburger, Nicolas Born und der besagte Rolf Dieter Brinkmann, der mit seinem autobiographische Züge aufweisenden (Seiler 2007: 165-171) Roman *Keiner weiß mehr* (1968) großes Aufsehen erregte. Brinkmann könnte als die zentrale Figur deutschsprachiger

Popliteratur bezeichnet werden, was nicht nur auf sein eigenes Schaffen, sondern auch auf seine Herausgeber- und Übersetzertätigkeit zurückzuführen ist (vgl. Ernst 2001: 34-37; Ullmaier 2001: 49-53). Wie Johannes Ullmaier in seiner Studie *Von Acid nach Adlon* zu beweisen versucht, steht Brinkmann auch als paradigmatische Figur für die wahren Quellen der Popliteratur, die mehr im Schaffen von Underground-Autoren zu sehen sind, als in den eklatanten Texten, die vom KiWi-Verlag ganz gut vermarktet wurden (Ullmaier 2001: 49; vgl. Seiler 2007: 276). In der literarischen und verlegerischen Tätigkeit Brinkmanns kommt das pop-eigene Spannungsverhältnis zwischen Underground und Mainstream (zwischen Subkulturellem und Etabliertem, zwischen Subversivem und Konformem usw.) wieder zum Ausdruck. Die deutschsprachige Popliteratur baute in ihrer Entstehungsphase auf Subversion auf, sie stellte eine radikale Auflehnung gegen Etabliertes und als solche platzierte sie sich selbst in dem Underground, in der Opposition zum kulturellen Mainstream. Das Streben nach der möglichst authentischen literarischen Erfahrung veranlasste die jungen Autoren zur Suche außerhalb des schon etablierten, durch das Sich-Selbst-Kanonisieren versteinerten und lebensfremden Literaturbetriebs. Die Suche verlangte eine, zumindest postulierte, revolutionäre Einstellung und eine Bereitschaft, die üblichen Konventionen zu brechen. Hadayatullah Hübsch, einer der jungen Schriftsteller und Aktivist der 68er Bewegung fasste die Stimmung folgendermaßen zusammen:

Wir wollten die Romantik oder die Kunst leben - und wir haben das tatsächlich in die Tat umgesetzt. Und da war es nicht mehr wichtig, was >der Markt< sagt oder was sonst irgendjemand sagte. (Hübsch zit. nach Ullmaier 2001: 50)

Der so heraufbeschwörte Radikalismus mündete in zwei Forderungen, einerseits nach einer ästhetischen, andererseits nach einer politischen bzw. klassenkämpferischen Revolution (Ullmaier 2001: 52). Die eine resultierte in der literarischen Verarbeitung von Drogenerfahrungen und psychedelischen Visionen, die andere in der literarischen Verbalisierung von Gewalt. Beide Ästhetiken markierten den Moment der Überschreitung des Üblichen, der Transzendenz, die es zum Ziel hat, das Denken, Leben und/oder Schreiben zu verändern. Vorbilder dafür lieferte vor allem die amerikanische Literatur, insbesondere die Beat-Autoren, wie Kerouac, Ginsberg oder Burroughs. Die neue Literatur, die von solchen Einflüssen angeregt wurde, entstand zunächst vor allem im Zeichen des Undergrounds, der Subversion und des Drogenrausches, um erst im Nachhinein als Popliteratur klassifiziert zu werden. Hübsch bringt das so auf den Punkt:

Pop als literarischer Begriff war am Anfang nicht das Ding. Wir verstanden uns eher in der Nachfolge der

Beatniks, und erst über die Geschichte mit den Drogen, LSD, Haschisch usw. und die entsprechende psychedelische Musik haben wir dann vielleicht so eine Mischung zustande gebracht, wo aus der Beat-Hippie-Sache etwas wurde, was man im Sinne von Pop interpretieren kann. (Hübsch zit. nach Ullmaier 2001: 57)

Jörg Schröder, der neben Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla wichtigste Vermittler der amerikanischen Popliteratur, kommt zu einem ähnlichen Schluss:

Wann ich den Begriff Pop im Zusammenhang mit Literatur zum ersten Mal gehört habe, weiß ich nicht mehr genau. Ganz sicher aber nicht in der Zeit, als ich die so genannte >Popliteratur< - als die man sie heute bezeichnet - machte. Ab 1966 hatte ich dem Melzer Verlag, der ursprünglich auf Judaika spezialisiert war, eine neue Verlagslinie hinzugefügt [...]

Daraufhin meldete sich Rolf Dieter Brinkmann und verwies auf einen Freund [Ralf-Rainer Rygulla], der während eines Londonaufenthaltes amerikanische Underground-Publikationen gesammelt und bereits eine kleine Anthologie unter dem Titel »Underground Poems« bei der Berliner Oberbaumpresse veröffentlicht habe. (Schröder zit. nach Ullmaier 2001: 57-58)

Mit dem Verweis auf die „Untergrund Gedichte“ hat Schröder 1968 als Lektor des Melzer Verlags die von Ralf-Rainer Rygulla herausgegebene Anthologie *Fuck you!* veröffentlicht. Die Publikation leitete die Zusammenarbeit zwischen Schröder, Brinkmann und Rygulla ein, die in der Veröffentlichung der von Brinkmann und Rygulla herausgegebenen Textanthologie *Acid – Neue amerikanische Szene* bei dem von Schröder inzwischen gegründeten März Verlag resultierte. Die 1969 erschienene Sammlung erreichte einen legendären Status und hat weiteren Publikationen, die die amerikanische Popliteratur dem deutschsprachigen Leser näher bringen sollten, Bahn gebrochen, wie die von Brinkmann bei KiWi-Verlag herausgegebene Sammlung *Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik* (1969).

Einen weiteren Beitrag zur Vermittlung und Popularisierung der wichtigsten Strömungen der neuen amerikanischen Literatur sowie zur Herausbildung einer deutschsprachigen Popliteratur leistete Brinkmann mit seinem eigenen literarischen Schaffen, wie der schon erwähnte Roman *Keiner weiß mehr*, die Lyriksammlung *Westwärts 1&2* (1975) oder die posthum veröffentlichte Textsammlung *Rom, Blicke* (1979), in denen Brinkmann die in seinen kulturkritischen Essays entwickelten Thesen in Praxis umsetzte. Die essayistisch-theoretischen Texte untermauerten sein Verständnis von Literatur als Widerspiegelung der Gefühls- und Wahrnehmungswelt eines postmodernen Subjektes in seiner urbanen Umwelt. Die so verstandene Literatur zielte auf die produktive Rezeption der Populärkultur, sowie die wahllose Aneignung der banalsten Alltagserfahrungen. Daher stand sie in krassem

Widerspruch zu der politisch und gesellschaftlich engagierten Literatur der etablierten Autoren um die Gruppe 47, was Brinkmann in seiner manifestartigen Antwort auf die Kontroverse um Leslie Fiedlers Vortrag auch thematisierte. In dem als Anhang zu der *Acid*-Anthologie erschienenen Essay *Der Film in Worten* entfaltet Brinkmann sein poetologisches Konzept, er plädiert für Anpassung der Literatur an die Umstände der technisierten und mit Informationen oder Bildern überfluteten Postmoderne. Dies bedürfe einer Umstellung auf die neue Empfindlichkeit, die aus dem Leben in diesen Umständen resultiere:

Dem Anwachsen von Bildern - Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret Mögliches, das realisiert sein will. Für die Literatur heißt das: tradiertes Verständnis von Formen mittels Erweiterung dieser vorhandenen Formen aufzulösen und damit die bisher übliche Addition von Wörtern hinter sich zu lassen, statt dessen Vorstellungen zu projizieren – 'Das Buch in Drehbuchform ist der Film in Worten' (Kerouac) [...] ein Film, also Bilder – also Vorstellungen, nicht die Reproduktion abstrakter, bilderloser syntaktischer Muster [...] Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen, Oberflächen verhafteter Sensibilität. (Brinkmann 1983: 381)

Von der bereits in den Texten der modernen Avantgarde anwesenden Technik des Bewusstseinsstroms unterscheidet sich die von Brinkmann beschriebene Strategie durch den Mangel an hochkünstlerischen Ansprüchen. Die Aufnahme aller Einzelheiten des Alltags geschieht nicht in der modernen Manier, d.h. um den Text der Kanonisierung und der akademischen Experten-Analyse auszuliefern. Viel wichtiger ist dagegen die Attraktivität des Textes, seine Fähigkeit, den in den postmodernen Umständen lebenden Menschen anzusprechen, anzulocken und in eine bestimmte Stimmung zu versetzen. Statt der vernunftbezogenen Reflexion sollte die von Brinkmann postulierte neue Sensibilität das emotionsbedingte „Aufgehen in der Gegenwart von Eindrücken“ (Ullmaier 2001: 62) bieten. Die Sensibilität, die sich die Aufnahme aller Alltagseindrücke zum Ziel machte, verwandelt jede beliebige Handlung oder Beobachtung in literarischen Stoff, und zwar nach dem Prinzip „mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte zu machen“ (Brinkmann 1983: 387; vgl. dazu Schäfer 2003). Mit der Konzentrierung auf der zeitlichen Ebene des flüchtigen Jetzt geht ein Fokuswechsel im räumlichen Hinblick einher, der aufmerksame Blick richtet sich nämlich auf die Oberfläche. Das bildet einen weiteren Widerspruch zu dem traditionellen Kunstverständnis, das auf der Suche nach dem hinter der Oberfläche verborgenen Sinn aufbaute (vgl. Schumacher 2003: 33). Für die auf das Hier und Jetzt gerichtete Sensibilität setzte sich Brinkmann in seinem Konzept der „Erweiterten Literatur“ ein (Ullmaier 2001: 61), das fast alle in der alltäglichen Wahrnehmung vorhandenen Materialien, sozusagen mediale Abfälle (vgl. Menke 2010: 15), in den literarischen Text integrieren lässt. So nahm

Brinkmann in seinen Bericht über ein Stipendium-Aufenthalt in Rom (*Rom, Blicke*) die verschiedensten Materialien, auf die er zu dieser Zeit gestoßen ist, auf, unter anderem Briefe, Fotos, Fahrkarten, Werbebroschüren oder Zitate aus Texten anderer Autoren. Dabei wird die Beobachtung der oberflächlichen Gegenwart durch alles andere als eine affirmative Haltung begleitet. Obwohl sich Brinkmann deutlich gegen die politisierte oder psychologisierte Literatur der „alten Dichter“ wendet (Brinkmann 1968), wohnt seiner scheinbar unkritisch alle Alltagsphänomene aufnehmenden Ästhetik ein Moment der kritischen Distanzierung, der dem Pop inhärenten Subversion, inne. Das begeisterte Aufnehmen von Erzeugnissen der populären Kultur geht bei Brinkmann mit der Bewusstsein der Unmöglichkeit, im Angesicht der Konsumlust Produktives zu schaffen, zusammen (Ernst 2001: 37). Die postulierte Erweiterung der Literatur auf alle mehr oder weniger schöpferischen Erzeugnisse des Menschen und alle Objekte dessen subjektiven Empfindens sollte neue Räume schaffen, in denen es doch Frisches und Authentisches entstehen könnte (Ullmiaer 2001: 62-65). Die Popliteratur in Brinkmanns Fassung wich also von den Thesen Leslie Fiedlers ab, die Brinkmann so eifrig zu verteidigen schien. Pop war für Brinkmann eher als ein Vehikel des Wandels, der Überwindung alter Literaturmonopole, zu begreifen, statt als ein Selbstzweck (vgl. Gleba/Schumacher 2007: 21). Nichtsdestotrotz wäre die Feststellung keineswegs übertrieben, Brinkmann habe die Fundamente für die deutschsprachige Popliteratur geschaffen, vor allen dadurch, dass er die Verbindung von banaler Alltagsbeschreibung und Thematisierung der populären Kultur zu einem Konzept der absoluten Subjektivität entwickelte. Nach diesem Konzept sollte objektive Beschreibung durch subjektives Erleben ersetzt werden (vgl. Seiler 2007: 19, 165-171), ein Wandel, aus dem die späteren Pop-Literaten der 90er Jahre kreativ schöpften. Karl Heinz Bohrer bezeichnete in seiner Rezension für die FAZ Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr* als den „ersten genuin entwickelten deutschen Pop-Roman“, dessen Hauptmerkmale auf die radikale Abwendung von Literatur als Kunst und eine neue, fast fanatische Hingabe an den Stoff zurückzuführen seien (Bohrer 1968).

Brinkmanns Haltung schreibt sich in das Popverständnis ein, das schon beim H.C. Artmann, der wohl als erster im deutschsprachigen Raum die Bezeichnung Popliteratur benutzte, eine erheblich Rolle spielte. Pop wurde vor allem als eine Reaktion auf die „gegenwärtige Literaturmisere“ (Artmann 1964: 27) betrachtet³⁶ und im Hinblick auf seine Subversivität in

36 Dabei sollte die Tatsache beachtet werden, dass gerade Artmann in seiner Feststellung über Popliteratur als

literarische Texte aufgenommen. In diesem Sinne bedeutete Pop zunächst Antiliteratur, nicht nur im Gebrauch der Kritiker, die diese Bezeichnung als ein Schimpfwort verwendeten, sondern vor allem funktionierte der Begriff so im Selbstverständnis der Autoren. Pop war eine Verneinung, die die Literatur aus den Ketten der Moderne, in den sie noch gefangen blieb, befreien sollte. So funktionierte Pop für Artmann, Brinkmann, oder Hübsch. Das Popverständnis durchdrang mehrere Texte, die in den 60ern in solchen Verlagen, wie Melder oder KiWi veröffentlicht wurden. Für neue literarische Szenen, die sich zu dem Zeitpunkt abzeichneten, bildete eigentlich nur das Vertrauen auf das subversive Potential des Pop ein Bindeglied, denn unter dem Zeichen des Pop wurden so unterschiedliche Texte klassifiziert, wie Brinkmanns *Keiner weiß mehr*, Peter Chotjewitz' *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge* oder Hubert Fichtes *Die Palette*. Die Ambivalenz dieser Haltung, die einerseits subversiv gegenüber Konsum und Konformität ausgerichtet, gleichzeitig aber dafür äußerst begeistert war, sorgte für die großen Kontroverse und kritischen Stimmen, mit denen sich das Schaffen im Zeichen des Pop auseinandersetzen musste.

Der Sammelbegriff Pop verband Autoren, die sich auf unterschiedliche Art und Weise gegen den etablierten Literaturbegriff wandten und ihn zu erweitern versuchten, indem sie sich auf die von Brinkmann formulierte, neue Sensibilität einließen. Im Jahre 1969 erschienen in Jörg Schröders März Verlag mehrere Texte, die heute, wie es paradox klingen mag, als klassische Beispiele der Popliteratur gelten können, darunter der Verlagsreader *März Texte* und die von Renate Matthaei herausgegebene Anthologie *Trivialmythen*, an der sich solche Autoren wie Brinkmann, Friedrike Mayröcker und Elfriede Jelinek beteiligten. Als Popliteratur wurden Ende der 60er Jahren auch Peter Handke, Baron Block oder Jörg Fauser bezeichnet.

Ein plötzlicher Rückgang an der auf Pop schwörenden Literatur kennzeichnet den Anfang der 70er Jahre. Statt der Popliteratur traten andere literarische Entwicklungen in den Vordergrund, wie die die Probleme des Privatlebens in Mittelpunkt stellende Neue Subjektivität oder die mit dem linken Terrorismus verbundene Literatur der politischen Radikalisierung (Berendse 2005). Dies bedeutet jedoch nicht, dass man auf einmal aufhörte, Popliteratur zu schaffen. 1975 erschien Brinkmanns Lyrikband *Westwärts 1&2*, in demselben Jahr kam Brinkmann bei einem Autounfall in London ums Leben, erst 1979 wurde sein Prosa-Hauptwerk *Rom, Blicke* veröffentlicht. Seit seinen literarischen Anfängen in den 60er Jahre, über zahlreiche Publikationen in den 70ern, bis zu seinem Tod im Jahre 1986, schuf

diese die Comics versteht.

Hubert Fichte, der zweite, neben Brinkmann, Hauptakteur der deutschsprachigen Popliteratur in ihrer ersten Entwicklungsphase. Mit *Die Palette* (1968) schrieb Fichte eine Art Bericht aus der Hamburger Subkultur der 60er Jahre, das subkulturelle Milieu wurde auch zu seinem Arbeitsumfeld. Bekannt wurde eine Veranstaltung am 2.10.1966 im Hamburger Star-Club, wo er vor 1500 Zuhörern mit der Begleitung der Band Ian and the Zodiacs Passagen aus dem genannten Roman las. Die Lesung wurde aufgenommen und als Platte veröffentlicht, was der Idee der erweiterten Literatur entsprach (Ernst 2001: 39, Ullmaier 2001: 65-67). In seinen späteren Werken versuchte Fichte die Ideen des post- oder popmodernen Schreibens in Literatur umzusetzen, indem er auf den ständigen Perspektivenwechsel zielte, verschiedene Erzeugnisse der populären Kultur in seine Texte aufnahm, sich auf der Oberfläche als Betrachtungs- und Darstellungsobjekt konzentrierte und Authentische mit Fiktionalem durchdringen ließ (Büsser 1999: 190). Die Ideen der Popliteratur beeinflussten Ende der 60er Jahre auch Schriftsteller, die sich dann später literarisch in eine völlig andere Richtung entwickelten. So könnte der frühe Peter Handke ohne weiteres als Pop-Autor bezeichnet werden. Sein spektakulärer Auftritt beim Treffen der Gruppe 47 in Princeton im Jahre 1966, wo er den Gesammelten „Beschreibungsimpotenz“ vorwarf, sowie sein Theater-Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* aus demselben Jahr können als genuine Pop-Akte betrachtet werden. In den späteren Jahren widmete sich Handke immer mehr der Beschreibung seiner Empfindungswelt, was in solchen seinen Texten zum Ausdruck kommt, wie *Wunschloses Unglück* (1972) oder *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972). Obwohl auch in dem späteren Schaffen Handkes einige Pop-Momente zu finden sind, rücken sie nicht mehr in den Mittelpunkt (vgl. Seiler 2007 14-15, 196-225). Die Ästhetik des Pop war auch ein wesentlicher Teil des Schaffens von anderen, in den 70er Jahren tätigen Autoren, wie z.B. Jürgen Ploog oder Jörg Fauser. Ein wesentlicher Einfluss der Pop-Ästhetik ist außerdem in der Lyrik von u.a. Wolf Wondratschek oder Peter Rühmkorf zu sehen (Ernst 2001: 42-43). Obwohl Pop-Texte in den 70er Jahren nach wie vor entstanden, büßte die Pop-Literatur zu dieser Zeit viel an Brisanz und medialer Präsenz ein. Nicht ohne Bedeutung dafür war das Scheitern der Studentenrevolte im Jahre 1968, das einerseits zu einer Stimmung von Verzweiflung und Enttäuschung mit den Ideen einer neuen, postmodernen Kunst und Literatur, andererseits zu einer Radikalisierung führte, die schließlich Kunst und Literatur zu einem Mittel des politischen Kampfes reduzierte (Ernst 2001: 46-47, Berendse 2005 45-50). Keine der beiden Folgen der Studentenrevolte war günstig für die weitere Entwicklung der Popliteratur. Die Enttäuschten zogen sich in ihre Empfindungswelt zurück, für die Klassenkämpferischen war Literatur dagegen nur als politisches Mittel von Bedeutung

(Ullmaier 2001 51-53). Als Zeitdokument der gescheiterten 68-Revolte und der Generation, die darauf ihre Hoffnungen gesetzt hat, kann das 1977 posthum veröffentlichte Romanfragment *Die Reise* von Bernward Vesper gelten.

Die mediale Präsenz der Popliteratur stieg darüber hinaus so erheblich wie in den 60ern noch zweimal. Die Geschichte der deutschsprachigen Popliteratur kann deshalb auf drei Phasen eingeteilt werden, die gleichzeitig die Höhepunkte der Popularität von der zum Pop-Begriff affirmativ eingestellten Literatur markieren. Obwohl die Pop-Ästhetik seit den 60er Jahren in mehr oder weniger Texten auftauchte, ist sie nicht immer mit Popliteratur gleichzusetzen. Pop-Elemente spielen eine große Rolle im Schaffen avantgardistischen Strömungen, wie die Situationistische Internationale oder der Wiener Aktionismus, wobei es sich in diesen Fällen keineswegs um Popliteratur im Sinne Fiedlers und Brinkmann handelt. Die Avantgarden zielten auch auf subversive künstlerische Strategien, um Kritik an der etablierten Kunst zu üben, ohne jedoch die hochkünstlerischen Ansprüche zugunsten der Fiedlerschen Unterhaltungsfixierung aufzugeben.

Nach der kurzlebigen Begeisterung für Popliteratur um Brinkmann, Rygulla oder Fichte kehrte die erhöhte Aufmerksamkeit für Pop-Phänomene erst Anfang der 80er Jahre zurück. Die Epoche der Acid und Underground-Literatur zwischen 1964-1975³⁷ stand im Zeichen der Subversion, Pop wurde mit Anti-Kunst und -Literatur gleichgesetzt und sollte ein Mittel beim „Angriff aufs Monopol“ (Brinkmann 1968) bilden. Die zweite Periode, die man auf die Jahre 1982-1990 datieren kann, ist treffender als eine Zeit der Pop-Theorie zu bezeichnen, statt als eine neue Popliteratur. Parallel zu der Entwicklung in der Popmusik, kam die Vorstellung vom subversiven Potential des Pop, diesmal in der literarischen Form, erneut zum Vorschein. In subkulturellen Kreisen entflammte wieder die Debatte um das post- und popmoderne

37 Natürlich sind solche Periodisierungen immer künstlich und haben einen rein heuristischen Charakter. Die hier angeführte Periodisierung bezieht sich auf den von Kerstin Gleba und Eckhard Schumacher herausgegebenen Popliteratur-Reader, in dem Auszüge aus den wichtigsten Pop-Texten seit 1964 gesammelt werden sollten. Die Texten wurden je nach den drei Entwicklungsphasen der deutschsprachigen Popliteratur in drei Kapiteln eingeteilt, die die Jahren 1964-1972, 1982-1989 und 1990-2004 umfassten. Einige Daten wurden jedoch modifiziert. So wird die erste Popliteratur auf die Zeitspanne von 1964 (Erscheinungsjahr von H.C. Artmanns *das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken* mit der Forderung nach einer Popliteratur) und 1975 (Erscheinungsjahr von Brinkmanns letztem Lyrikband *Westwärts 1&2*) datiert, die Periode der Pop-Theorie – zwischen dem so genannten Pop-Sommer des Jahres 1982 und dem Jahr 1990, das das Aufblühen der Techno-Szene markiert (was sich in den Texten von Rainald Goetz niederschlägt), und schließlich die zweite, oder Neue Deutsche Popliteratur – zwischen 1995 (Christian Krachts *Faserland*) und 2001 (von Kracht herausgegebene Sammlung *Mesopotamien*). Die Anfangs- und Enddaten haben vor allem einen symbolischen Wert, diese Periodisierung bildet natürlich nur eine unter vielen möglichen. Dabei muss auch beachtet werden, dass die genannten Perioden nicht die Entstehung der popliterarischen Texte selbst markieren, sondern dass sie sich vielmehr auf die Anwesenheit der Popliteratur in Massmedien und ihre mediale Popularität beziehen.

Schreiben. Den Ort, in dem Pop wiederbelebt wurde, war vor allem Musikjournalismus, der Anfang der 80er Jahre im Anschluss auf die neueste Entwicklung der Popmusikszene mit Punk und New Wave nach den Paradigmen des Pop wieder griff. Vor allem Musikzeitschriften, wie das Hamburger Blatt *Sounds*, oder nach dessen Auflösung die Kölner Zeitschrift *Spex*, sorgten dafür, dass Pop wieder als eine produktive Strategie des Umgangs mit populär- und massenkultureller Zeichenproduktion betrachtet wurde. Dieder Diederichsen vertrat in seinen Feuilletons in den beiden Zeitschriften, sowie in seiner Essaysammlung *Sexbeat: 1972 bis heute* (1985), die Meinung, Pop besitze ein kritisches und subversives Potential und es sei imstande, durch scheinbare Affirmation den Mainstream zu unterwandern und die Welt zugunsten der Minoritäten und gegen Hierarchien und Institutionen umzugestalten. Diederichsen formuliert die Kernmerkmale des Pop, indem er Songs von Diana Ross mit Rainer Werner Fassbinders Filmen vergleicht:

Milliarden Menschen. Milliarden Schicksale, Kämpfe, Verzweiflungen, Tode, Versagen, Enttäuschungen. Auf Flugreisen und im Nachtleben lernt man die Menschen hassen. Auf Bahnreisen und in Fassbinder-Filmen lernt man sie lieben. [...]

Natürlich sorgen die Käufer der superteuren Tickets in Wirklichkeit dafür, daß die Welt so schlecht bleibt wie sie ist. Aber ich blieb eine halbe Stunde nach dem Konzert ein besserer Mensch und tat niemandem weh. Fassbinder-Filme wirken da meist noch länger. Dennoch: Tränen sind nicht genug! Humanismus ist ein Euphemismus für Polizeistaat und Verbrüderung, die Mausefalle, in die Linke, Hippies und Alternative vor zehn Jahren stapften. Diana Ross leuchtet aber über solche Lügen hinweg. Seelenkitzel und Bewußtseinsvollspülung. Intensitäten, die sich der Namensgebung entziehen. Soul erhebt sich mitten im allerkonventionellsten Rahmen wie ein Hubschrauber oder die fliegenden Menschen in de Sicas »Wunder von Mailand« über alle Rahmen und Konventionen. Fassbinders intellektuellere Pop-Rührung liefert zusätzlich den klassischen, gerechten Zorn auf die Herrschenden. Wer sich erinnert, wie schwer es war Fassbinder gegen Intellektuelle zu verteidigen, die ihm meistens mit ihrer Kleines-Fernsehspiel-»Problemevielschichtig-darstellen!«-Mentalität Undifferenziertheit und Übertreibung vorwarfen (also das Wichtigste an Pop), wird sich über all die tränenselige Trauer wundern, die ihm plötzlich zuteil wird. (Diederichsen 1982: 98-99)

Pop stelle also die Affirmation der Oberfläche dar, aber anders als es noch bei den Beat-Autoren war und als das Fiedler formulierte, gehe diese rauschhafte Bejahung mit einer Art Distanz, mit dem Bewusstsein, diese Affirmation, sei eine gezielt gewählte Pose. Das steht mit dem Anspruch auf romantisch-naive Unmittelbarkeit und der sentimental Begeisterung mit neuen Mythen, worauf Fiedler in seinem kontroversen Aufsatz plädierte und worauf Brinkmann kreativ aufbaute, im Widerspruch. Diederichsen scheint eine Art zweifelndem Pop zu vertreten, einerseits solle die „ungestüme Bejahung von Lust und Nachtleben“ die

Voraussetzung für das Schriebensein, andererseits aber solle die Bejahung zugleich „mitten im Herzen der Widersprüche und ihrer bewusst“ verlaufen (Diederichsen 1982: 60). Der anwachsenden Selbstbezüglichkeit der Popmusik entsprechend könnte die zweite Welle der Pop-Begeisterung auf dem Feld der Literatur als eine Rückkehr an die Wurzel des literarischen Pop betrachtet werden, wobei die neue Revolte sich, wie Johannes Ullmaier feststellt, nicht gegen die nur mit *Amok* oder *No Future* beschriebenen Gesamtgesellschaft gerichtet habe, sondern ganz „pop-intern, [...] gegen die Verfestigung der eigenen Tradition“ (Ullmaier 2001: 86).

Obwohl die neue Phase der Pop-Begeisterung kein einheitliches Programm oder Manifest mit sich brachte, war Anfang der 80er Jahre eine mediale Aufbruchstimmung zu spüren (Gleba/Schumacher 2007: 92), so dass das Jahr zum Pop-Sommer ernannt wurde (vgl. Lenz/Pütz 1999, Gleba/Schumacher 2007: 91). Ein einheitliches Manifest gab es nicht, einige Postulate tauchten jedoch auf. Da sich diese Auflehnung nicht gegen die etablierte, „hohe“ Kunst richtete, wie es einst bei den Beat-Autoren der Fall war, sondern gegen die inzwischen kanonisierte (zumindest in subkulturellen Kreisen) Popkultur, fällt es nicht schwer, die neuen Paradigmen zu errahnen: statt jüngst entstandene Pop-Tradition – Tabula Rasa, statt Glaube an neuen Mythen – Realismus, statt Virtuosenkult – Lob des Dilettantismus (vgl. Ullmaier 2001: 86-88). Diese Postulate entsprechen den Ideen der musischen Pop-Bewegungen des Punk und der New Wave, deshalb ist es nicht verwunderlich, dass die heutzutage als Pop klassifizierten Texte zur Zeit ihrer Publikation in den 80er Jahren häufiger mit den Etiketten Punk oder New Wave/Neue Welle versehen wurden. Neue Pop-Autoren der 80er Jahre, die mit der Musikszene eng verbunden waren oder daraus stammten, wie Rainald Goetz, Andreas Neumeister oder Thomas Meinecke wurden anfangs mit den neuen Entwicklungen der Musikszene assoziiert, was besonders Goetz' ersten Roman *Irre* anbetrifft, aber auch Christopher Roths *200 D*, Lorenz Lorenz' *Die Einsamkeit eines Amokläufers* oder die ersten Romane von Neumeister (Gleba/Schumacher 2007: 95). Auf die Ästhetik des Do-it-yourself baute die u.a. von Jürgen Ploog 1980 herausgegebene Anthologie *Amok/Koma. Ein Bericht zur Lage*, die als programmatisch für das neue Pop-Verständnis gelten kann. Dasselbe gilt für die späteren Anthologien, die als Manifeste der Punk- und New-Wave-Avantgarde betrachtet werden können, nämlich *Geniale Dilettanten* (1982, hrsg. von Wolfgang Müller) und *Rawums. Texte zum Thema* (1984, hrsg. von Peter Glaser). In vielen Fällen blieb die Verbindung zwischen Popmusik und -literatur eng, sei es bei den eine Theorie des Pop aufstellenden Musikjournalisten (Diederichsen), sei es in der Verwandlung von

Popsongsverfassern in Kultautoren (Max Goldt), sei es schließlich in Gestalt von schreibenden DJs (Goetz, Meinecke). Ihr Schaffen kennzeichnete eine enthusiastische Haltung gegenüber Pop, in dem vor allem das Potential des Subversiven hochgeschätzt wurde. Auch thematisch hat die Popliteratur der 80er Jahre Vieles der Popmusik entnommen - die Desillusionierung an Politik und die Vorahnung eines baldigen Unterganges kam in mehreren Pop-Texten, die als eine erweiterte Literatur im Sinne Brinkmanns zu verstehen wären, zum Ausdruck. Die Konkretisierung des Subversiven erfolgte häufig durch die pop-eigene Ästhetisierung der Gewalt. F.M. Einheit, das Mitglied der Musikgruppe Einstürzende Neubauten, verfasste in Zusammenarbeit mit Andreas Ammer ein aus O-Ton-Kollagen zusammengebasteltes Hörspiel *Deutsche Krieger*. Der mit harten Beats untermalte Mix von O-Ton-Aufnahmen, die um Wilhelm II., Adolf Hitler und Ulrike Meinhof kreisten, wirkt als expressiver Überwältigungsversuch der von den historischen Figuren ausgelösten Assoziationen, in dem sich die Gewalt des Sounds mit der gewalttätigen Parolen mischte (Ullmaier 2001: 98-100). Die gleiche Verstrickung von Gewalt-Ästhetik und Gewalt-Thematik ist in der Popmusik der Zeit zu sehen, wie z.B. in dem Lied *Steh auf Berlin* aus dem Debütalbum von Einstürzende Neubauten:

In die Luft sprengen

Krieg unter Autos

Ich steh auf Feuer

Ich steh auf Rauch

Ich steh auf Krach

Ich steh auf Steine

Ich hol dich nicht raus

Ich steh auf Zerfall (Einstürzende Neubauten 1981)

Die Aussichtslosigkeit des individuellen Selbstbehauptungskampfes in den Zeiten des medialen Zeichen-Overkills ist auch in Frieder Butzmanns Hörspiel *Sieben Weltrekordversuche* zu sehen. Sieben Tage versucht die Hauptfigur ihrem Leben einen Sinn durch einen Weltrekord zu verleihen, was jedoch in der Epoche der medialen Überflutung nicht gelingen kann, denn alles Mögliche scheint in dieser Welt schon vollbracht zu sein. Der Glaube an das Subversive des Pop drückte der wohl schrillste und medienwirksamste Autor der neuen Pop-Schriftstellergeneration aus, nämlich Rainald Goetz. Für mediale

Aufmerksamkeit und einen Kultstatus sorgte Goetz mit seinem Debütroman *Irre* (1983) und seinem skandalösen Auftritt beim Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb im Jahre 1983, als er sich während seines Vortrages die Stirn aufschnitt (Ernst 2001: 61, Ullmaier 2001: 123). Sich von Techno-Musik inspirieren lassend, setzt Goetz auf Gewalt gegen das Zeichen, die in der aus der DJ-Technik entlehnten Mix- und Cut-Up-Methode zum Ausdruck kommt.

Mitte der 80er Jahre begann sich das Pop-Paradigma in die Richtung von einer subkulturellen Subversion zu einer mainstreamkonformen, subversiven Affirmation hin zu bewegen. Bereits am Ende der 70er Jahre hat die Münchener Literaturzeitschrift *Mode & Verzweiflung* Autoren gesammelt, die unter dem Schlagwort „mobile Anpassung“ für eine uneingeschränkte Bejahung der modernen Welt als die neue Art der Pop-Subversion plädierten (Gleba/Schumacher 2007: 93-94). Nun entwickelte die seit 1986 erscheinende Zeitschrift *Tempo* diese Paradigmen fort, indem sie Pop, Trendforschung und Journalismus zusammenschmelzen ließ, allerdings mit immer schwächeren Pop-Rebellen-Gestus (vgl. Meinecke 1986, Biller 1991). Viele Autoren, die früher in *Sounds* publizierten und mit der Pop-Szene im weitesten Sinne verbunden waren, beteiligten sich an der neuen Zeitschrift. Dabei waren aber auch jüngere Autoren, die darin einen Ort für ihre literarische Experimente und neue Diskurse fanden, die manchmal stark von den in den 80er Jahren wiederbelebten Pop-Paradigmen abwichen. Nicht überraschend ist die Tatsache, dass gerade in diesem Umfeld die spätere Generation der neuen Popliteratur der 90er und 2000er Jahre ihre ersten journalistischen Erfahrungen sammelte (Ernst 2001: 59-60).

Mit dem Scheitern des Glaubens an die subversive Kraft des Pop kamen die Begeisterung mit dem Phänomen und das erhöhte Interesse an dem literarischen Pop wieder zum Stillstand. Diese Entwicklung geht auf Faktoren zurück, die weniger Literatur und ästhetische Ansichten betreffen, als den Zeitgeist der Jahrzehntwende. Zum einen wurden im Rahmen des auf Pop orientierten Journalismus die einst subkulturellen und somit gegen den Kulturbetrieb rebellisch eingestellten Pop-Diskurse immer häufiger durch denselben Kulturbetrieb angenommen und auf diese Art und Weise entschärft. Aus einem quasi-avantgardistischen Randphänomen, das sich in Opposition zu dem herrschenden Kulturdiskurs zu behaupten versuchte, wurde Pop zum Mainstream. Dafür sorgten nicht nur Zeitschriften wie *Tempo*, Pop fand Eingang auch in die angeblichen Bollwerke der bürgerlichen Kultur, wie die Zeitungen

*Die Zeit*³⁸ oder *Süddeutsche Zeitung*³⁹, oder der Suhrkamp-Verlag⁴⁰, der vor nicht allzu länger Zeit als Symbol der von Brinkmann so gehassten Literatur der alten Dichter betrachtet wurde (vgl. Ernst 2001: 59-61). Vom rebellischen Gestus war kaum Spur, Pop schrumpfte zu eine Art Trendberichterstattung. Tom Holert und Mark Terkessidis sprechen in der von ihnen herausgegebenen Textsammlung zur Pop-Literatur und -Kultur dieser Zeit von einem „Mainstream der Minderheiten“:

Es ist überhaupt kein Wunder, daß der Begriff Pop heute schwer umkämpft ist. Eine Mainstream-Medienmaschine muß sich endgültig eines Begriffs bemächtigen, der für die gesellschaftliche Repräsentation unabdingbar ist. Pop, das klingt immer noch fortschrittlich, bunt, interessant und vielfältig. Pop klingt wie die repräsentative Lüge einer Gesellschaft, die in ihrer scheinbaren Diversifizierung die ungeheuerlichste Kapitalkonzentration erlebt, und die in ihrer scheinbaren Freiheit die scheußlichsten Formen von Ausbeutung und Ausschluß einführt. Die einzelnen Pop-Produkte dienen ebenso wie Architektur, Kunst etc. der ästhetischen Selbstdefinition der Kontrollgesellschaft. Pop ist in diesem Sinne nichts anderes als eine Shopping Mall. (Holert/Terkessidis 1996: 17-18)

Pop wäre nach diesem Verständnis nichts anderes als ein Mittel im Dienste der Adornoschen Kulturindustrie, gleich der trivialen Populärkultur, aber noch schlimmer als diese, weil Pop einen reflexiven Umgang mit den an sich anspruchslosen und verdummenden Inhalten der Populärkultur vorgaukelte, während dessen er in Wahrheit nur der Verfestigung vom medialen Monopol diene. Wiederum schien sich das Wesen des Pop in sein Gegenbild umzukehren, nicht mehr bedeutete Pop eine kreative Verwendung von populärkulturellen Zeichen um der Subversion willen, sondern bestand Pop immer häufiger auf der kreativen Nutzung von subkulturellen und avantgardistischen Zeichen innerhalb des populärkulturellen Mainstreams, folgte also der Logik von Konformität. Die Entwicklung innerhalb derjenigen Pop-Strömungen, die noch im subkulturellen Bereich funktionierten, wies auch darauf hin, dass Pop nicht unbedingt mit einer kritischen und explizit subversiven Haltung gleichzusetzen ist. Als Beispiel könnte man das Auftauchen des Nazirock in Deutschland oder der

38 Mit dem *Zeit-Magazin* haben Anfang der 90er Jahre viele später als Pop-Literaten bekannten Autoren zusammengearbeitet (vgl. Gleba/Schumacher 2007: 195)

39 Das *jetzt-Magazin*, das 1993-2002 und dann wieder seit 2011 als Beilage der *Süddeutsche Zeitung* erscheint, wendet sich an eine jugendliche Leserschaft und bietet Raum für mehrere über Alltag, Sex oder Massenkultur handelnde Pop-Schreibweisen. Als Gegenstand der Rezension taucht oft Popliteratur auf. URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/> Zugang am 15.04.2016.

40 Der Verlag wurde zum Publikationsorgan von Pop-Texten, die von der Kritik überwiegend als eine Art anspruchsvoller Popliteratur empfangen wurden. Zu zählen sind dazu Texte solcher Autoren wie Thomas Meinecke, Andreas Neumeister, oder Kathrin Röggla. Winkels behauptet, die Trennlinie innerhalb des Literaturbetriebs verlaufe nicht zwischen hoch und niedrig, sondern zwischen den „Emphatikern“ und den „Gnostikern“, die nach den Namen von den wichtigsten Verlagshäusern entsprechend als KiWi-Kultur und Suhrkamp-Kultur zu bezeichnen seien (Winkels 2006).

antisemitische und sexistische Hip-Hop in den USA nennen. Den Pop-Enthusiasten Diederichsen veranlasste die Entwicklung zu einer Revision seiner Pop-Begeisterung (Diederichsen 1992, vgl. Büsler 1999: 39-40). Daraufhin stellte Diederichsen die These von der Teilung des Pop-Begriffes in zwei entgegengesetzte Kategorien des Pop I und Pop II auf (Diederichsen 1999: 272-286).

Eine Wiedergeburt erlebte Pop in der Literatur erst Ende der 90er Jahre mit dem Auftauchen einer jungen Autorenreihe, die an den inzwischen klassisch gewordenen Pop-Begriff anknüpften und ihn produktiv umgestaltete. Diese neue, „zweite“⁴¹ deutschsprachige Popliteratur verstanden werden, die oft von den Ideen der Pop-Väter wie Brinkmann stark abweicht, wenn nicht, wie in der Einschätzung einiger Kritiker (z.B. Diederichsens), mit ihnen völlig in Widerspruch steht.

Die Pop-Theorie der 80er Jahre handelte nicht mehr von Kanonisierung der Artefakte von populärer Kultur durch ihre Aufnahme in den Bereich der literarischen Texte, sondern vom Avancieren dieser Artefakte selbst zum Rang der Kunst. Die jüngste, dritte Periode in der Entwicklungsgeschichte deutschsprachiger Popliteratur kennzeichnet sich durch ein affirmatives Sammeln und Aufgehen in den Artefakten der populären Kultur jenseits aller Kunst- oder Antikunstansprüche.

3.2.3.11 Pop im Angesicht der Belle Époque der 90er Jahre – die Neue Deutsche Popliteratur

Ein wesentliches Merkmal der Popliteratur ist neben dem poppigen, also bewusst auffallenden und schrillen Duktus immer ihre „forcierte Gegenwartsbezogenheit“ (Winkels 1988: 219). Johannes Ullmaier fordert deshalb eine historische Rückbindung bei dem Vergleich der Popliteraturen im Zeichen des Acids und des Adlons. Da sich Popliteratur auf das Hier und Jetzt fixiert, muss sie auch im Hinblick auf das ihr eigene Hier und Jetzt analysiert werden und kann auch als Ausdruck dessen betrachtet werden. Obwohl sich alle Phasen der Popliteratur durch diese Gegenwartsbezogenheit kennzeichnen, sieht Ullmaier einen

41 Wenn man einnimmt, dass die Literatur der 60 Jahre um Brinkmann und Fichte, die erste deutschsprachige Popliteratur ist, die Aufbruchstimmung der 80er Jahre dagegen nur eine Phase der Pop-Theorie und nicht - Literatur.

Unterschied zwischen der alten, inzwischen kanonisch gewordenen Popliteratur und den Pop-Texten der 90er Jahre:

Zwei Kontextklammern sind dabei [bei dem historischen Vergleich der Phasen von Popliteratur] stets zu gewärtigen: zum einen das, was immer jeweils schon getan und deshalb - gleich ob man es kennt - nur um den Preis des Epigontums zu wiederholen ist, sowie zum anderen das, was die je aktuelle Gegenwart erfordert oder zuläßt, sei es - willentlich/bewußt - an Themen, Reaktionen, Kontroversen, oder sei es - häufig unwillkürlich/unbewußt - im Habitus oder an Werten.

Erst aus solcher Sicht erhellt, wieviel von dem, was einem Autor an Meriten oder Mängeln zugeschrieben wird, de facto seiner Zeit und seinem (freilich partiell selbst gewählten) Kontext zuzurechnen, inwieweit er also bloß Symptom ist. Schlagend wird Kritik am Aktuellen erst, wo sie das Ausmaß fokussiert, in welchem jemand sich bewußt damit begnügt, Symptom - und dadurch Kollaborateur - zu sein, das Maß, in dem man braver, planer, rückschrittlicher ist als selbst die bravste (Ullmaier 2001: 83-84)

Um das Phänomen des neuen Aufbruchs vom Pop-Begriff in der Literatur, das in dem besonders medienwirksamen Romandebüt von Christian Kracht im Jahre 1995 sein erster Impuls hat, zu verstehen, lohnt es sich die Perspektive von Ullmaier zu übernehmen und in dem Pop-Autor und seinem Werk vor allem einen Symptom, ein Medium des Zeitgeistes zu sehen, allerdings mit Vorbehalt in Bezug auf die implizit vorgenommene Bewertung – die neue Popliteratur sei schlechter Qualität, weil sie sich nicht subversiv mit der von ihr beschriebenen Wirklichkeit auseinandersetze, sondern sie schamlos affirmiere. Ein Vorwurf, der sehr oft gegenüber der Popliteratur der 90er Jahre erhoben wurde⁴². Die Kritiker, die damit ihre Beurteilung begründeten, scheinen jedoch eine wesentliche Pop-Strategie übersehen zu haben, nämlich die oft ironische Züge annehmende und dekontextualisierende Affirmation⁴³. Anzunehmen, dass der Gestus des bewussten Sich-Begnügens mit dem kapitalistischen Pop-Mainstream in vollem Ernst gemeint ist, könnte als der größte Interpretationsfehler bei Betrachtung der Popliteratur der 90er Jahre gelten. Ein Fehler, der dafür sorgte, dass das kritische Potential der bisher letzten Phase der deutschsprachigen Popliteratur anfangs völlig verkannt wurde (vgl. Frank 2003).

42 Der Schriftsteller Feridun Zaimoglu beschreibt Popliteratur als „Knabenwindelprosa“ (Zaimoglu 1999), Matthias Altenburg bezeichnet sie als „Pipi-Mädchen-Prosa“ (Altenburg 2001), Maxim Biller spricht von einer „Schlappschwanz-Literatur“ (Biller 1992, 2000). In allen diesen Bewertungen erscheinen Popschriftsteller als Autoren, die entweder zu unreif und kindisch sind, um sich mit der sie umgebenden Wirklichkeit auseinanderzusetzen, oder bewusst verweigern, sich auf irgendeine Auseinandersetzung einzulassen.

43 Vgl. Kapitel 2.2.3.7 und die von Holert beschriebene Strategie der Umarmung des Gegners (Holert 1999: 26-27)

Dabei muss man beachten, dass die Verbindung von Autor und Text im Falle der Popliteratur (und insbesondere der Popliteratur der 90er und 2000er) grundsätzlich kein vereinfachender Biographismus wäre. Die Selbstinszenierung der Autoren zu Dandys der neuen Zeit kann als ebenso symptomatisch im Sinne Ullmaiers gelten, als die Texte selbst. Bei der bewussten Verspieltheit und offenen zugespitzten Inszenierungen vieler Pop-Autoren der 90er fällt es schwer, die Grenze zwischen dem Authentischen und dem Simulierten zu markieren und analog ist auch die Frage, inwieweit die bewusste Einnahme des Image von einem Zeitgeist-Symptom diesen Zeitgeist wirklich ausdrückt und mit ihm zufrieden ist, nicht eindeutig zu beantworten. Folglich ist auch die Begründung der Kritik an der neuen Popliteratur nicht so leicht nachvollzuziehen. Zwar trifft die Bewertung zu, der als Symptom zu betrachtende und sich mit dieser Rolle begnügende Autor sei ein unkritischer Kollaboteur an den ihn umgebenden Umständen. Die Bewertung ist aber nicht so eindeutig in dem Fall, sollte der Autor selbst die Umstände kreieren, als dessen Symptom er fungiert.

Literaturgeschichtlich gesehen wurde die neue Aufbruchphase des Pop-Begriffes in der Literatur durch einen literarischen Prinzipienstreit eingeleitet, dessen Argumente erstaunlicherweise die Debatte um Leslie Fiedlers Vortrag ähnelten. Den gesellschaftlich-politischen Hintergrund für diese Entwicklung bildete die Auflösung des Ostblockes und das Ende des Kalten Krieges. Die Nacht des Mauerfalls vom 9. zum 10. November 1989, die hier als wichtigstes Symbol gelten kann, markierte also einen Wendepunkt nicht nur im geschichtlichen, sondern auch im symbolischen Sinne. Die Wende leitete eine besondere Zeitperiode ein, in der die philosophische Postmoderne ihren Höhepunkt zu erreichen scheint. Der Zusammenbruch des kommunistischen Systems schien die These von der Überlegenheit der liberalen Demokratie zu bestätigen und die Einrichtung einer kapitalistischen Welt zu ermöglichen. Das liberal-demokratische System wurde als die bestmögliche, wenn nicht endgültige, Regierungsform betrachtet, was der US-amerikanische Politikwissenschaftler Francis Fukuyama in seiner ebenso bekannten, wie missverstandenen These vom Ende der Geschichte zum Ausdruck brachte⁴⁴. Paradoxerweise sorgte aber die Stabilität des politischen Systems für ein gewisses Gefühl der Entwirklichung⁴⁵. Durch die

44 Fukuyama postulierte keine Einstellung des geschichtlichen Prozesses, was seiner Theorie nach gängiger Meinung unterstellt wurde. Mit dem Ende der Geschichte meinte er die allgemeine Annahme der liberalen Demokratie als einer Regierungsform, die den höchstmöglichen Grad der sozialen Ordnung sichert. Nach diesem Verständnis des liberal-demokratischen Systems wäre keine weitere Entwicklung, kein Hinaus über das bestmögliche System zu erreichen. Der historische Prozess gelangte somit zur Vollendung, was jedoch das weitere Stattfinden von historisch relevanten Ereignissen nicht ausschließt. Fukuyama 2006.

45 Der Begriff wird hier nicht im Kontext der Philosophie von Max Scheler oder Sigmund Freuds

Omnipräsenz der Massenmedien schien die Grenze zwischen medialer Wirklichkeitsrepräsentation und -reproduktion verwischt zu sein. Der französische Philosoph und Medientheoretiker Jean Baudrillard sprach von der Welt der Simulacra⁴⁶, die in dem live im Fernsehen übertragenen, ersten Golfkrieg gipfelte.⁴⁷

Auf diesem Hintergrund löste sich die Debatte um den Weg auf, die Literatur in den neuen Zeiten schlagen sollte. Initiatoren der Debatte waren sowohl Lektoren, wie Martin Hielscher und Uwe Wittstock, als auch Autoren, wie Maxim Biller und Matthias Altenburg (Ernst 2001: 67). Den Brennpunkt der Diskussion bildete eine Kategorie, die kaum unter ästhetischer Sicht betrachtet werden könnte, nämlich die Popularität und der Unterhaltungswert der Literatur. Die deutsche Gegenwartsliteratur leide, so die Anfang der 90er im Feuilleton weit vertretene These⁴⁸, an einer Wirklichkeitsentfernung, sie sei geschlossen im Elfenbeinturm des langweiligen, hochkulturellen Akademismus. Dagegen wurde eine neue Art der Literatur gefordert, die vor allem der Unterhaltung dient und nicht davor zurückscheut, sich an den Verkaufszahlen zu orientieren. Das neue Erzählen sollte vor allem spannend sein und sich nicht nach raffinierter Form richten, sondern einfach nur (interessante) Geschichten erzählen. Nach Maxim Biller sollte Literatur „so gut sein wie ein prima Film“ (Biller 1991: 70), Matthias Politycki stellte fest, dass Literatur ähnliche Züge wie Rockmusik aufweisen muss (Politycki 1995). Die Forderungen blieben nicht ohne praktische Umsetzung, 1996 gab Martin Hielscher die Textsammlung *Wenn der Kater kommt. Neues Erzählen* heraus. Zu einem neuen kulturellen Ort, der das neue Erzählen beeinflussen sollte, wurde die sich

Psychoanalyse, sondern vor allem als ein medienästhetisches Phänomen verstanden, das auf der subjektiven Auflösung der Wirklichkeit und der Wirksamkeit von Verhältnissen der Wirklichkeit beruht. Die medial vermittelte Wirklichkeit kann von dem Beobachter als unwirksam wahrgenommen werden, die virtuelle Realität kann dagegen durch ein durch technische Mittel bewirkte Feedback als wirksam wahrgenommen werden. Mit der Spannung zwischen Realität und Virtualität, Repräsentation und Simulation geht ein Gefühl der Unsicherheit und des Zweifels an der Wirkung der im gegebenen Augenblick vorhandenen (realen oder virtuellen) Wirklichkeit einher. Diese Empfindung kann als Entwirklichung bezeichnet werden. Vgl. Matussek 2009: 206–215.

46 Simulacrum bedeutet nach Baudrillard ein referenzloses Zeichen. Baudrillard 1981.

47 Baudrillard erreichte durch die Feststellung, der Golfkrieg habe eigentlich nicht stattgefunden, große mediale Aufmerksamkeit. Statt an den realen Ereignissen zu zweifeln meinte Baudrillard eher, dass die mediale Repräsentation des Krieges die tatsächlichen Kriegshandlungen überdeckt und entstellt hat. Die angebliche Übertragung authentischer Ereignisse hat sich in eine Reproduktion von gewalttätigen Kriegsbildern verwandelt, die keineswegs der Nachrichtenversorgung, sondern vor allem der Öffentlichkeitsarbeit dienen sollte. So ist ganz im McLuhanschen Sinne aus dem Medium selbst eine Botschaft geworden. Vgl. Baudrillard 2006 und auch McLuhan 1994: 7-21. Zur Problematik des ersten Golfkrieges und seiner medialen Repräsentation siehe auch Virilio 1997.

48 Als einzelne Beiträge der Debatte wären z.B. Frank Schirrmachers Text *Idyllen in der Wüste* (1989) oder Maxim Billers *Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel* (1991) zu nennen. Die ganze Debatte ist inzwischen dokumentiert worden (Köhler/Moritz 1998). Einen interessanten Beitrag dazu lieferte Baßler, indem er die Erwartungen eines neuen erzählerischen Diskurses in der Literatur seitens der Leser am Beispiel eigener Lektüre von Andreas Mands Roman *Grover am See* beschrieben hat (2005: 9-15).

Anfang der 90er Jahre rasch entwickelnde Techno-Szene. Auf die unter dem Zeichen der unbegrenzten Affirmation stehende Techno-Euphorie setzte mit einer Textreihe von *Kronos. Berichte* (1993) über *Rave* (1998) bis zu *Celebration. 90s Nacht Pop* (1999) der inzwischen zum Pop-Autor-Archetyp gewordene Rainald Goetz (vgl. Ullmaier 2001: 123-128). Neue, vor allem auf Unterhaltsamkeit zielende Schreibweisen wurden in Zeitschriften entwickelt, wie die schon in den 80er Jahren gegründete *Tempo*, das *jetzt.Magazin* der *Süddeutschen Zeitung*, *Spex* oder die Berliner Seiten der *FAZ*. Viele später mit dem Etikett Pop versehene Autoren beteiligten sich an der journalistischen oder feuilletonistischen Arbeit bei den genannten Zeitschriften (u.a. Joachim Bessing, Eckhart Nickel oder Rebecca Casati).

Die Postulate eines neuen Schreibens waren eigentlich nicht neu, sie lehnten sich daran, was über 20 Jahre vorher Leslie Fiedler von den Autoren der Postmoderne verlangte und Brinkmann in die deutschsprachige Literatur umzusetzen versuchte. Wenn aber bei Brinkmann Pop ein Mittel zum Sprengen des etablierten Kulturmonopols und nur eine Station auf der Suche nach einer „spezifisch zeitgenössischen Sensibilität“ (Brinkmann 1968: 74) war, haben die Vertreter des wieder auf Pop zurückgreifenden „neuen“ Schreibens keinen Grund dafür, sich gegen das Kulturmonopol aufzulehnen, denn sie bewegten sich innerhalb des etablierten Kulturbetriebs und nutzten den Pop-Begriff als eine die Auflagenhöhe antreibende Marke. Obwohl diese Einbindung in den Kulturbetrieb den einzigen, eigentlich außerästhetischen Unterschied zwischen der ersten Popliteratur und dem neuen Schreiben bildete, beklagte die Kritik, dass sich die Forderung des neuen Schreibens an außerästhetischen Kriterien orientiere und im Gegensatz zu den früheren avantgardistischen Entwicklungen keinen literarischen Mehrwert einbringe (Willemsen 1992). Der Suhrkamp-Verlag versuchte dem Trend mit Publikationen wie *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter* (1995, hrsg. von Christian Döring) oder *Lesen im Buch der edition suhrkamp* (1995, hrsg. von Christian Döring) entgegenzukommen und Möglichkeiten zeigen, wie sich Literatur mit den neuen Medien auseinandersetzen kann, ohne sich jedoch ihnen anzupassen (vgl. Ernst 2001: 68). Die Aufbruchstimmung war jedoch nicht aufzuhalten und mit dem medienwirksamen Debütroman *Faserland* von Christian Kracht (1995) brach die dritte Episode des Pop in der deutschsprachigen Literatur ein. Der Roman zog auf sich große Aufmerksamkeit, in den überwiegend kritischen Rezensionen wurde der Text vor allem als eine Aufnahme des Zeitgeistes und Lifestyle betrachtet⁴⁹. Unabhängig davon, ob Kracht in

49 Dazu sehe u.a. Piepgras 1995, Seibt 1995, Groß 1995, Falcke 1995

seinem Roman tatsächlich den Zeitgeist ausdrückt, nur damit spielt oder gar selbst einen Zeitgeist oder, in diesem Falle besser formuliert, einen Lifestyle kreiert (Winkels 1996: 19), lässt es sich vermuten, dass der Erfolg von Krachts literarischer Strategie an der Besonderheit der Epoche und der zu dieser Zeit sozialisierten Generation liegt, die in dem gegenwartsbezogenen Roman von Kracht angesprochen wurden.

Der Begriff der Generation gehörte zu dieser Zeit zu denjenigen Phänomenen, die ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten. Der Soziologe Claus Leggewie diagnostiziert in seiner Studie *Die 89er: Portrait einer Generation* (1995) den Fall der Berliner Mauer zu einem generationsstiftenden Ereignis. Zum Medienereignis wurde dagegen die Veröffentlichung eines Textes des FAZ-Redakteurs Florian Illies unter dem Titel *Generation Golf* (2000), in dem der Autor in popliterarischer Manier die Merkmale einer neuen nach der Automarke genannten Generation diagnostiziert bzw. manifestartig erklärt. Zu erwähnen ist auch eine Studie des Soziologen Heinz Bude, der nach dem Regierungsumzug von einer Generation Berlin sprach (Bude 2001). In den zwei genannten wissenschaftlichen Texten und in der publizistischen Arbeit von Illies wurde die Generation der um 1970 Geborenen als politisch illusionslos, individualistisch, wenn nicht gar egozentrisch, flexibel und geschickt im Umgang mit neuen Medien, aber gleichzeitig auf gewisse Art und Weise konservativ (vgl. vor allem Schüle 2006, Illies 2000 u. 2003, siehe auch Ernst 2001: 70-71). Die politische und ökonomische Lage löste Anfang der 90er Jahre zum einen das Gefühl der relativ großen materiellen Sicherheit und zum anderen ein geistiges Klima des medial entrealisierten Überschusses aus. Mit dem Höhepunkt der geschichtlichen Entwicklung schien ein undeutliches Gefühl der Ohnmacht einherzugehen (vgl. Clermont/Goebel 1999). Einerseits drückte sich das Lebensgefühl in Phänomenen wie die nur auf Lifestyle zielende, gesellschaftlich konforme, eine Art Neo-Biedermeier bildende Popliteratur aus, andererseits aber münzte sich das den jüngeren Menschen eigene Bedürfnis zum Rebellieren in einen Rückzug ins Konservative um (Degler/Paulokat 2008: 56-58). In Auseinandersetzung mit der Elterngeneration, die gleichzeitig die subversive Generation der 68er war, bestand die einzige Möglichkeit der Subversion im Konservativismus, als die einzige Auflehnungsmöglichkeit in der Welt der ständigen Revolution erwies sich Reaktionismus. Gleichzeitig war aber der Zeitgeist der Epoche durch eine Vorahnung der annähernden Katastrophe, durch die Überzeugung, man lebe in der Endzeit, geprägt. Alle diese Stimmungen sammelte Popliteratur auf, die nicht nur in Deutschland ihre Renaissance erlebte. In anderen europäischen Ländern und in den USA tauchte eine Popliteratur auf, die nicht mehr aus der

Außenseiterposition, sondern als Teil des Mainstreams populärkulturelle Phänomene aufnahm und sie zeitgeistgemäß umarbeitete. In Großbritannien genoß der Pop-Autor Nick Hornby mit seinen Lifestyle-Romanen *Fever Pitch* (1992) und *High Fidelity* (1995) großen Erfolg. Besonders in dem zweiten Text erreichte die Affirmation der Pop- und populären Kultur einen Höhepunkt und wurde zum Inhalt der nostalgischen Erinnerung. Eine weitere wichtige Gestalt auf dem britischen Literaturmarkt war Irvine Welsh, der mit seinem *Trainspotting* die subkulturelle Millieu von Drogenabhängigen als eigenartige Rebellen gegen die selbstverliebte Welt der Yuppies darstellte. Im Gegensatz zu der ersten Popliteratur oder zu den Texten der Beat Generation wird Auflehnung hier völlig verinnerlicht, es fehlt jede Anklage gegen den Staat oder das politische System, es fehlt also auch das Potenzial zur Rebellion. Was bleibt, ist das Individuum, dass sich gegen das neue Biedermeier der satten 90er Jahren wendet, indem es auf Selbstzerstörung durch Drogenabhängigkeit setzt:

Entscheide dich für uns. Entscheide dich fürs Leben. Entscheide dich für Hypothekenraten; Waschmaschinen; Autos; entscheide dich dafür, auf der Couch rumzusitzen und bescheuerte, nervtötende Gameshows anzuglotzen, während du dir beschissenes Junkfood in dein Maul stopfst. Entscheide dich dafür, langsam zu verrotten, dich im Pflegeheim vollzupissen und einzuscheißen, daß es deinen selbstsüchtigen, versauten Blagen, die du in die Welt gesetzt hast, peinlich ist. Entscheide dich fürs Leben.

Also, ich hab mich entschieden, mich nich fürs Leben zu entscheiden. Wenn die Ärsche damit nich klar kommen is das deren Problem. (Welsh 1993: 242)

Einen ähnlichen Ausweg aus dem entrealisierten Überschuss der bestmöglichen aller Welten, des kapitalistischen Paradieses, wählt Patrick Bateman, der Protagonist aus dem ebenso berühmten wie kontroversen Roman *American Psycho* des amerikanischen Pop-Autors Bret Easton Ellis. Der New Yorker Yuppie richtet in der Freizeit von seiner Korpo-Arbeit regelrechte Blutbäder an und begeht aus purer Langeweile immer grausamere Morde. Der Blutdurst verbindet sich bei Bateman mit einer besonderen Aufmerksamkeit für Markennamen, die er als Romanerzähler unerbittlich in Form von „Markennamengewittern“ (Mertens 2003: 204) auflistet.

Die Verbindung von affirmativem Gestus und schamlosem Yuppium mit gleichzeitiger, dekadenter Katastrophenerwartung oder selbst provozierten extremen Erlebnissen prägt auch den Erstling von Christian Kracht und spiegelt sich in dem von ihm inszenierten Selbstbild wieder. Zum Manifest dieser Haltung wurden die von Joachim Bessing herausgegebenen und 1999 unter dem Titel *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett* veröffentlichten Gesprächsprotokollen von einem drei Tage langen Treffen von Bessing, Christian Kracht,

Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel und Alexander von Schönburg in dem Berliner Hotel Adlon. Die genannten Autoren sperrten sich in der Executive Lounge im vierten Stock des Adlon, um, wie Bessing in der Einleitung zu dem Text berichtet, ein Sittenbild ihrer Generation zu modellieren (Bessing u.a. 2009: 11). Die selbst ernannten Dandys beschworen ein neues *Fin de Siècle* herauf. Bewusst an die alten Paradigmen des Dandytum anknüpfend und sie ins Absurde treibend diskutieren die Gesprächspartner über alle möglichen Phänomenen des Alltags, von dem im Dreieck gefalteten Ende der Toilettenpapierrolle im Adlon bis hin zur Politik, alles jedoch nur im Hinblick auf der Oberfläche. In der snobistischen Pose unterordnen die selbsternannten Geschmacksdiktatoren alles ausschließlich der ästhetischen Beurteilung. So besuchen sie in einer Gesprächspause eine Demonstration am Brandenburger Tor, die zu ihrer Enttäuschung äußerst friedlich verläuft. Die Runde hofft jedoch auf Krawalle aus rein ästhetischen Gründen, in Ausschreitungen sehen sie nur eine mögliche Quelle der Unterhaltung:

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Mit dem kollektiven Erlebnis einer Loveparade konnte diese Demonstration es nicht aufnehmen.

JOACHIM BESSING Abgeschreckt hat mich ja, daß mir diese Demonstration, etwas gefährlich vorkam. Es hätte auch zu Ausschreitungen kommen können.

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Darauf haue ich eigentlich gehofft. Wenn ich schon diese Panzerfahrzeuge sehe, dann möchte ich doch auch die Steine fliegen sehen, die Knüppel oder Dachlatten, den Qualm. Napalm vielleicht. (Bessing u.a. 2009: 94)

Da es aber zu keiner Gewalt kam, bleibt es den Diskutanten nur übrig, die Demonstranten im Hinblick auf Stilfragen zu beurteilen:

JOACHIM BESSING Warum müssen die Menschen auf Demonstrationen immer so aussehen, wie sie heute wieder aussahen?

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Einige waren aber sehr hübsch, fand ich.

JOACHIM BESSING Die Demonstrantinnen mit den Spaghettiträger-Kleidern von Donna Karan, von denen du mir erzählt hast, habe ich nicht schauen dürfen.

BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Es ist kein neuer Gedanke, daß die Hausbesetzer, Friedensbewegten und so weiter eher Menschen sind, die es nicht verstehen, sich so herzurichten, daß es einem gefällt.

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Ich empfand die Menschen, die zur Besichtigung des Reichstags in der Warteschlange standen, auch nicht wesentlich hübscher. Außerdem war das auch die weitaus größere Demonstration.

JOACHIM BESSING Aber die alte Ästhetik der Demonstration, wo man gutfrisierte Männer in Anzügen oder guten Jeansjacken sah, die, fotografiert von William Klein, bei den Mai-Unruhen in Paris mit Steinen warfen, die ist wohl weg.

ALEXANDER V. SCHÖNBURG So etwas gab es vielleicht auch nie. Vielleicht hat das alles Magnum Pictures für dich kreiert. (Bessing u.a. 2009: 95)

Alles, von der Kleidung der Demonstranten bis hin zu ihren Ansichten, wird zu Markenprodukten, also zu massenkulturellem Bestand des kapitalistischen Marktes reduziert, der als solche jegliche Originalität ausschließt, weil sogar die teuersten Marken, sollten sie hip und pop sein, ein breiteres Identifikationspublikum haben. Den Ausweg aus der Misere zwischen Begeisterung für massenkulturelle Phänomene und Unmöglichkeit, den Ausnahmestatus dieser Begeisterung für sich zu behalten, bildet Ironie:

BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Pop basiert gleichzeitig auf dem Prinzip des Ausschließens und des Konsenses. Pop entsteht aus der Verschachtelung, aus dem Segmentieren und in einer Gegenbewegung, die dann wiederum vielen einleuchtet. Als Hippie würde man naturgemäß sagen: Wie schön, daß die ausgezeichnete Band Kruder & Dorfmeister jetzt endlich einmal Erfolg hat. Aber wenn der Golffahrer schon damit anfängt, die gleiche Musik wie ich zu hören, wäre es ja nicht abwegig, daß wir auch ansonsten einiges gemeinsam haben, und deshalb wende ich mich dann von dieser Musik ab. Denn für den Lebensstil des Golffahrers möchte ich mich mit der Musik nicht entscheiden müssen, also für Kenwood-Aufkleber und Mobiltelefone am Gürtel. Das lehnt man ja ab. Kategorisch. Schwierig. *Wächsern, wie in Stein gemeißelt - also genau wie auf seinen Autorenfotos von Ali Kepenek, verharrt Benjamin von Stuckrad-Barre minutenlang in grüblerischer Pose.* (Bessing u.a. 2009: 27)

Ebenso zugespitzt, ironisch und manchmal grotesk übertrieben äußern sich die fünf Popliteraten zu anderen Bestandteilen des „Sittenbildes ihrer Generation“ und malen dadurch einen dekadenten Zeitgeist der Epoche nach dem Ende der Geschichte aus. In ihren Urteilen scheinen die Pop-Autoren todernst zu sein, gleichzeitig ist jedoch keine ihre Aussage ernst zu nehmen. Wie Moritz Baßler bemerkt, ist *Tristesse royale* als eine Performance, als eine in allen Einzelheiten inszenierte Provokation zu betrachten, die als Ausdruck der postmodernen Kultur Ästhetizismus, Medienkultur und Gewalt in sich einigt (Baßler 2005: 124). Allerdings wurde in den ersten Rezensionen der Spielcharakter der in den Adlon-Gesprächen aufgestellten Thesen und damit auch ihr kulturkritisches oder auch politisches Potential verkannt. So wurden die bewusst provokanten Gewaltphantasien (z.B. Thiele 2001) oder der snobistische Markenfetischismus (z.B. Seeßlen 2001, Seibt 2000) ernst genommen. Gustav Seibt beschreibt *Tristesse royale* als ein Manifest, in dem die Popliteraten das Sittenbild ihrer Generation durch Geschmacksdiktat festlegen wollen (Seibt 2000), wodurch er sich eigentlich

der Provokation der Popliteraten in die Irre führen lässt (Baßler 2005: 124). Das Subversive der Gesprächsprotokolle beruht nicht auf der direkten Aufforderung zur Verbesserung der Welt. Durch die auf übertriebene Art und Weise bejahende Beschreibung der Verhältnisse zielen die Popliteraten zunächst darauf, die medienbedingten Wahrnehmungsmuster zu beeinflussen. Pop bedeutet in diesem Kontext keine Schaffung von alternativen Lebensentwürfen nach dem Brinkmannschen Muster. Da sich das popkulturelle Quintett nicht in eine oppositionelle Lage zu Etabliertem und zum Mainstream versetzt, ist jedoch nicht mit dem Fehlen jeglicher politischer Ambitionen gleichzusetzen. Das Subversive beruht hier nicht auf dem Gegensatz zum Mainstream, sondern auf Alternativen innerhalb des Mainstreams. Als subversiv erweist sich die Erprobung der Möglichkeiten, die scheinbar zustimmend zu den Bedingungen eingestellt sind, auf die aber mit so einer eisernen Konsequenz eingegangen wird, dass sich das Affirmierte in seine groteske Karikatur verwandelt. Das Geschmacksdiktat soll auf diese Art und Weise ein „richtiges Leben im Falschen“ entwerfen, wodurch die in medialem Wirrwarr undurchsichtigen Spielregeln preisgegeben und bloßgestellt werden (Degler/Paulokat 2008: 11, 53-62).

Es könnte auch festgestellt werden, dass die Form der Popliteratur ihrer Metaphysik entspricht, d.h. die Konzentration auf der Oberfläche entspricht dem Zeitgeist, der Metaphysik der Epoche, die eigentlich gar keine ist, denn der Zeitgeist der Epoche lässt keine Metaphysik zu. Moritz Baßler behauptet, die Popliteratur der 90er Jahre und das Aufregen darüber, hätten einen wesentlichen Paradigmenwechsel in den Schatten gestellt. Die Popliteratur der 90er Jahre markiere nämlich den Übergang von Geschicklichkeit zu Gegenwärtigkeit (Baßler 2005: 12-15). Die Stimmung des Endes der Geschichte resultierte in der radikalen Abwendung von der literarischen Bewältigung der Geschichte, an deren Stelle das Archivieren der Gegenwart trete (ebenda: 69-93). Dass Phänomene des (populärkulturellen) Alltags in Literatur Eingang finden, ist schließlich keine neue Entwicklung, die in der modernen Literatur der Zwischenkriegszeit fremd wäre (siehe z.B. Döblins *Berlin Alexanderplatz*). Dass aber die Alltagsphänomene aus einer horizontalen Perspektive aufgenommen und dann wiedergegeben werden, dass die Gegenwärtigkeit als etwas Gegenwärtiges dargestellt wird und nicht von einem höheren Standpunkt herab betrachtet oder zu anderen Zwecken als die Schilderung sich selbst abstrahiert wird, ist die Leistung der Popliteratur, die schon in der ersten Phase zu sehen war, den Höhepunkt aber erst bei der neuen Popliteratur der 90er Jahre erreicht hat. Erst diese Literatur hat die Gegenwärtigkeit mit allen ihren Phänomenen zum Teil des kulturellen Archivs gemacht.

Bevor das popkulturelle Quintett das neue Popverständnis in ihrem Quasi-Manifest subsumierte, erlebte die neue Popliteratur ihre kurze Blütezeit nach der Erscheinung von Krachts Erstling. Für große mediale Aufmerksamkeit sorgte Benjamin von Stuckrad-Barre, Musikjournalist und Gagschreiber für die Harald Schmidt Show, mit seinem Romandebüt *Soloalbum* (1998). Das Folgejahr brachte, neben dem schon erwähnten *Tristesse royal*, u.a. den zweiten Roman von Stuckrad-Barre *Livealbum* (1999) und eine von Kracht herausgegebene Textsammlung *Mesopotamia* (1999), die mit dem Untertitel *Ernste Geschichte am Ende des Jahrtausends* ein Ende dem knapp vor vier Jahren ausgebrochenen, neuen (Pop)Erzählen inszenierte. Das auf dem Schutzumschlag abgedruckte Zitat von Jarvis Cocker „Irony is over. Bye, bye!“⁵⁰ lässt jedoch daran zweifeln, wie ernst diese Hinwendung zur Ernsthaftigkeit gemeint ist (vgl. Baßler 2005: 130-132; Degler/Paulokat 2008: 107-109).

Das neudekadente Zeitgeistgefühl einerseits und das neue, auf Archivieren der Gegenwart gerichtete Popverständnis fand Resonanz auch in Texten anderer Autoren, die dem Quintett zwar nicht angehörten, aber deren Werke manchmal der Popliteratur zugerechnet werden. Alexa Henning von Lange stellt in ihrem 1997 veröffentlichten Roman *Relax* die Wochenendeaktivitäten eines Ravers und seiner Freundin dar. Als Höhepunkt⁵¹ des trivialen Gegenwartserzählens der neuen Popliteratur wurde der Debütroman *Crazy* (1999) des wohl Jüngsten der neuen Popautorengeneration – des zur Zeit der Publikation siebzehnjährigen Benjamin Lebert betrachtet. Obwohl der Text kommerziell gesehen ein großer Erfolg⁵² war, veranlasste er Maxim Biller, der früher für die Erneuerung der deutschen Gegenwartsliteratur im Zeichen der U(nterhaltungs)-Literatur und für das neue Erzählen plädierte, zu einer Rückkehr in Richtung E-Literatur. In einer kritischen Rezension zu Leberts Roman, die Biller unter dem vielsagenden Titel *Meine Schuld* in der FAZ publizierte, diagnostizierte er die Ursache der literarischen Defizite von Leberts Prosa. Die sei nämlich die Oberflächlichkeit und Egomane der Popkultur, die sowohl Lebert als auch seine Eltern sozialisiert habe und die nur Egomanen und Berufsjugendliche produziere:

Das hat natürlich vor allem damit zu tun, daß Leistung und Sex längst nicht nur die zentralen Codeworte der Erwachsenenwelt sind, sie kursieren, gezielt in Umlauf gebracht, von dummen Kapitalisten und klugen "Viva"-Chefs, inzwischen genauso unter Kindern, sie fürchten sie und sie lieben sie, und sie sind von dem,

50 Das Zitat stammt aus dem Song *The Day After the Revolution* vom Pulp-Album *This Is Hardcore* (1998).

51 Thomas Ernst behauptet, mit Leberts Roman habe die Mainstream-Popliteratur den Punkt erreicht, ab dem sie nur noch satirisch zu ertragen gewesen sei (Ernst 2001: 78)

52 Der Roman erreichte nach Angaben aus der offiziellen Webseite des Autors die Auflagehöhe von 1,1 Millionen Exemplaren. Siehe <http://benjaminlebert.de/veroeffentlichungen/crazy> Zugang am 15.04.2016.

was sie tatsächlich bedeuten, vollkommen überfordert. Daß aber ihre Eltern, die bereits selbst in dem Jugendwahn der modernen Popkultur groß geworden sind und dabei wiederum nichts anderes gelernt haben, als sich allein um die eigenen Sehnsüchte, Ängste und Liebesgefühle zu kümmern -, daß diese ewigen Egomanen und Berufsjugendlichen ihnen weder helfen wollen noch können, macht die Einsamkeit der Jugend beim überstürzten Erwachsenwerden erst recht zur Hölle. (Biller 1999)

Die geistige Verwüstung, die die Oberflächenästhetik des neuen Pop angerichtet habe, sei nach Biller daran Schuld, dass der Erstling des viel versprechenden jungen Autors voll von „sonntagsphilosophischen Plattheiten“ und „pseudo-erwachsenem Existentialistengestammel“ sei, was den literarischen Wert des Textes herabsetze (ebenda). Viele andere Autoren, die Anfang der 90er Jahre für ein neues Erzählen plädierten, distanzierten sich von den neuesten Entwicklung innerhalb der Popliteratur. Auf einem zu Beginn des Jahres 2000 veranstalteten Tagung *Freiheit für die deutsche Literatur* in der Evangelischen Akademie Tutzing stellte Matthias Altenburg fest, alles sei leider in eine andere Richtung gelaufen, als alle gehofft hätten, und das neue Erzählen sei eine Art leichter Alternativen von Literatur (Siemes 2000).

Gleichzeitig wurde aber der Popliteratur-Begriff fast inflationär verwendet. In einer Nummer der Zeitschrift *Der Spiegel*, in der anlässlich des Nobelpreises für Günter Grass und der Frankfurter Buchmesse über die neuste Entwicklung der deutschen Gegenwartsliteratur berichtet wird, wird von Volker Hage die Entstehung einer neuen Autorengeneration diagnostiziert, die sich durch „ein vitales Interesse am Erzählen, an guten Geschichten und wacher Weltwahrnehmung“ kennzeichne, (Hage 1999: 244) und die auf dem Umschlag dieser Ausgabe als Enkeln von Grass & Co. bezeichnet wurde. Dabei zählt Hage zu den Enkeln sowohl erklärte Pop-Autoren, wie Kracht oder von Stuckrad-Barre, als auch diejenigen Autoren wie Judith Hermann, die sich dagegen zu verteidigen versuchten, mit dem Label Pop in Verbindung gebracht zu werden (vgl. Ernst 2001: 76-71).

Ähnlich wie in der ersten Phase der Popliteratur scheinen auch die Pop-Texte der 90er Jahre den Nerv der Zeit zu treffen, indem sie ein gewisses Gefühl der Trägheit oder des Driftens heraufbeschwören, das wiederum als Folge der Fragmentarisierung der Gesellschaft in der flüchtigen Postmoderne betrachtet werden kann. In der atomisierten Welt scheint es unmöglich zu sein, auf die sozialen Verhältnisse Einfluss zu nehmen. Die Welt zu ändern und sich auf irgendeine Art und Weise zu engagieren, würde auch gewissermaßen im Widerspruch zu den Hauptstrategien des postmodernen Individuums stehen, weil diese Bestrebungen bei dem hedonistischen Eindrucksammeln – dem wichtigsten Ziel des postmodernen

Individuums – hindern könnten⁵³. Die gefragtesten Eigenschaften eines postmodernen Individuums, nämlich Flexibilität und Anpassungsfähigkeit, schließen jede Bindung an Familie, Heimat, oder sogar an die eigene feste Identität aus. Durch die Steigerung der Affirmation solcher postmodernen Ideale bis ins Groteske, gelingt es dem popkulturellen Quintett in *Tristesse royale* eigentlich die Gefahren dieser Haltung bloßzulegen. Die pop-eigene Strategie der Subversion durch „Umarmung des Gegners“ wird hier beispielhaft verwirklicht, wobei die dünne Grenze zwischen authentischem Enthusiasmus und zugespitzter Ironie mehrere Interpretationsschwierigkeiten bereitet. Ebenso undeutlich ist das mutmaßliche Ende der Popliteratur, das der 2001 erschienene Roman *1979* von Christian Kracht markieren sollte. Ein Ende der bisher letzten Phase der deutschsprachigen Popliteratur sollte derselbe Mann setzen, der sie zuerst initiierte, diesmal mit einem Roman, der, zumindest gemäß mehreren Kritikern⁵⁴, die Rückkehr zu einer neuen Ernsthaftigkeit im Erzählen andeuten sollte (Gleba/Schumacher 2007: 200-201; Degler/Paulokat 2008: 106-107). Die Geschichte eines Deutschen, der durch den Iran am Vorabend der islamischen Revolution reist, dann nach Tibet fährt und schließlich in einem chinesischen Straflager landet, könnte als symbolische Konfrontation zwei Welten verstanden werden, der des unwirklichen Pop-Glammers und der der nach dem angeblichen Ende der Geschichte sich fortentwickelten Politik. Dass im Falle dieses Textes auch eine doppelte Interpretation möglich ist und es schwierig fällt, zwischen Ernst und Ironie zu unterscheiden, kommt sehr deutlich in der Schlusspassage des Textes zum Ausdruck:

Ich wog nur noch halb so viel wie früher, ich hatte sehr viel abgenommen, bei einem Arztbesuch wurde ich gewogen, 38 Kilo stand auf der weißen Keramikwaage. Ich müsse nun kein Blut mehr geben, ich sei viel zu dünn und schwach, sagte der Arzt, aber ich tat es trotzdem, freiwillig. [...]

Alle zwei Wochen gab es eine freiwillige Selbstkritik. Ich ging immer hin. Ich war ein guter Gefangener. Ich habe immer versucht, mich an die Regeln zu halten. Ich habe mich gebessert. Ich habe nie Menschenfleisch gegessen.« (Kracht 2001: 182-183)

Der neue Ernst ist ebenso undeutlich und zweifelhaft, wie zweifelhaft es war, dass das marktverliebte Dandytum in den früheren Texten von Kracht und seinen Gesprächspartnern aus der Adlon-Runde wirklich todernst gemeint wurde. Es lässt sich zweifeln, ob es sich von

53 Die Konsumenten- und Spielerrollen seien, so Bauman, die wichtigsten Muster der Individualitätsbildung unter postmodernen Bedingungen. Zu den Kennzeichen dieser Muster gehören u. a. der Nachdruck auf die Erfahrungssammlung durch ein Individuum, Spontaneität und Mobilität oder Fitness im Sinne der Fähigkeit, einen wachsenden Umfang neuer Erfahrungen aufzunehmen. Bauman 1997: 247-257.

54 Z.B. Bartels 2001, Buhr 2001, Spiegel 2001. Zu erwähnen ist aber die Tatsache, dass einige Rezensenten hinter Krachts angeblicher Rückkehr zu Ernsthaftigkeit einen Schwindel witterten (z.B. Seibt 2001).

etwas anderem handelt, als von der alten Pop-Strategie der subversiven Übertriebenheit, die mit den Erwartungen der Rezipienten spielt. Gespielt wurde früher mit den Erwartungen einer marktaffirmativen Oberfläche, jetzt mit denen des engagierten Ernstes. Zumindest schließt die Ambiguität des Textes solch eine Interpretation nicht aus. Diese Ambiguität verstößt letztendlich nicht gegen die von den Theoretikern des postmodernen Schreibens geforderten Regeln der Doppelsprachlichkeit und des Funktionieren eines Textes auf mehreren diskursiven Ebenen. Außerdem leitet Kracht mit *1979* keinen Paradigmenwechsel von der Oberflächenästhetik des Pop zu einem kritischen Tiefsinn, sein Roman zielt eher darauf, mit den Klischees der bildungsbürgerlichen Ernsthaftigkeit zu spielen, fast als eine Fortschreibung des Verfahrens, das Kracht mit seinem Debüt entwickelt hat (Gleba/Schumacher 2007: 201). Diese Entwicklungslinie wird Kracht dann bis zu seinem bisher letzten Roman, dem 2012 veröffentlichten *Imperium*, führen. Die Geschichte des Kokosnuss-Liebhabers August Engelhardt, die in Verbindung mit der von Lifestyle handelnden Popliteratur der 90er Jahre nicht mehr gebracht wurde, brachte Kracht große öffentliche Aufmerksamkeit und zugleich Verdacht auf verschleierte Totalitarismusverherrlichung, wofür auch Krachts Selbstinszenierungskampagne sorgte. Wie sich Kracht gegen die Jahrhundertwende als dekadenter, neuer Dandy und Markenfetischist durch die Teilnahme an dem popkulturellen Quintett kreierte, so schuf der Autor bewusst sein neues Image eines angeblichen Rechtsradikalen, indem er sein E-Mail-Wechsel mit dem Amerikaner David Woodard bei den Vorarbeiten zum Roman publizierte. Wie bei Krachts früheren Spielereien ließ sich die Kritik auch diesmal irreführen⁵⁵. Abgesehen von der medialen Aufregung um den Roman, die auf die Erhaltung des Popstarstatus des Autors bedacht war und eine popliterarische Strategie schlechthin ist (vgl. Degler/Paulokat 2008: 15-24), weist der Roman auch andere Merkmale auf, die als popliterarische gelten, wie zugespitzte Ironie oder flotter Stil. Der Fall *Imperium* deutet darauf hin, dass die Popliteratur nach dem Boom der Jahre 1995-2001 zwar untergetaucht aber keineswegs beendet ist, denn die popliterarischen Strategien entwickeln sich weiter, über die Lifestyle-Literatur der 90er Jahre hinaus.

Dass die Beziehung zwischen Pop und Literatur trotz Erklärungen noch nicht zum Schluss gekommen ist, beweist eine Reihe von Texten, die nach Krachts *1979* veröffentlicht wurden

55 Die heftige Feuilleton-Debatte um Krachts *Imperium* begann mit Georg Diez' kritischer Rezension, in der Krachts Werk vorgeworfen wurde, es sei von einer rassistischen Weltsicht durchdrungen (Diez 2012a). Zu Krachts Selbstinszenierungsstrategien siehe Fischer 2014.

und die die vom popkulturellen Quintett heraufbeschwörte triste Stimmung teilten und/oder thematisierten. Der postmoderne Verzicht auf jeden festen Halt in der Welt und die davon verursachten Gefühle der Orientierungslosigkeit und Verlorenheit lauern in Texten verschiedener Pop-Autoren verdeckt unter der Hülle eines konsumverherrlichenden Marktenthusiasmus. Der deutsche Schriftsteller Mario Wirz brachte in seinem aus zehn Erzählungen bestehenden Roman *Umarmungen am Ende der Nacht* (erste Ausgabe 1999) diese Problematik griffig auf den Punkt⁵⁶ und deutet zugleich den möglichen Ausweg aus dem Zustand des Identitätsmangels an:

Namenlos will ich sein und ohne Geschichte. Ohne Vergangenheit und ohne Zukunft. Nur Haut und Augenblick (Wirz 2004: 9).

Stefan, der Hauptprotagonist und Erzähler des Romans, flieht von seinem aus Konventionen, Unwahrheiten und Inszenierungen zusammengesetzten Alltag in ein Hotelzimmer, wo er einmal im Monat ein Leben eines Geschichts- und Namenlosen führt und anonyme Begegnungen mit Fremden herbeisehnt. Die Beschwörung der Gegenwärtigkeit, die ein durchaus popliterarisches Merkmal bildet, weist auch auf die Schwierigkeiten des postmodernen Individuums mit der Bestimmung der eigenen Identität hin. Sie markiert auch die Grenze der Atomisierung, den letzten Halt, letzten festen Punkt in der Welt der Flüchtigkeit - nämlich den Körper. Der Körper erfährt die Welt im Hier und Jetzt, Identität und Gedächtnis sind dagegen Eigenschaften der Psyche, die fremden Einflüssen ausgeliefert, nicht über die Wahrheit der Wirklichkeitserfahrung entscheiden kann. Die Verbindungen zwischen dem Zeitgeist des postmodernen *Fin de Siècle* und dem Körperdiskurs kommen auch in anderen, schon nach der Adlon-Phase veröffentlichten Pop-Texten. So äußert sich z.B. der Hauptprotagonist in Tim Staffels Roman *Rauhfaser* (2002) über postmoderne Ängste und Methoden, sie zu bewältigen, etwas ausführlicher als der Erzähler aus dem Text von Mario Wirz:

Ich fühlte mich von nichts betroffen, nur der immerselben grenzenlosen Ohnmacht ausgesetzt, die mich im Wortgewäsch einer blindverzerrten Welt, an die man glauben sollte, auftrieb. Aber auch ich wollte mich retten. Ich entschied, Vergangenheit und Zukunft auszublenden, suchte nach der Lücke einer gedankenlosen Gegenwart. Meine Finger tasteten nicht mehr nach der Welt; ich fand die Nische, die mich von ihr trennte - ich zog nach Fehrbellin, in die Nähe des Flugplatzes. Springen. Fliegen. Einmal im Monat kam Primavesi mich besuchen. [...] Er wunderte sich über meine Strategie der Angstbewältigung, aber entscheidend ist nicht der Fall, entscheidend ist die Landung. [...] Es ging nicht um den Freifall, die Kontakte, Bewegungen und

56 Auf diese Passage verweist Thomas Jung in seinem Beitrag zur populären und Popliteratur (Jung 2002a).

Rotationen in der Luft, das Schweben am Schirm. Es ging mir um den Augenblick des Absprungs, um die Sekunden, sobald man sich abdrückt, losspringt, nach vorn überkippt. (Staffel 2002: 137-138)

Als ein Heilmittel gegen die Bildohnmacht der Pop-Welt wird in Staffels Roman im Gegensatz zu den Texten der Adlon-Runde nicht Stildiktat und Markenfetischismus betrachtet, sondern die Erfahrung des eigenen Körpers, der einer Lebensgefahr ausgesetzt wird. Die Erfahrung des Körpers wird zur *Idée fixe* in dem provokanten und skandalösen Roman *Feuchtgebiete* (2008) der britisch-deutschen Moderatorin Charlotte Roche, der nicht nur im Bezug auf den medialen Hintergrund seiner Verfasserin als Popliteratur bezeichnet werden kann. Die explizite und provokante Darstellung von Sexualität, der unbefangene und flotte Erzählstil, sowie die Selbstinszenierungen und bewusste Medienarbeit der Autorin erinnern an eine Reihe von popliterarischen Texten nicht nur aus der Adlon-Phase, sondern auch aus der inzwischen klassisch gewordenen Periode der 60er Jahre⁵⁷. Auch andere nach dem angeblichen Ende der Popliteratur im Jahre 2001 veröffentlichte Texte stehen in der nach Brinkmann zurückreichenden Tradition der deutschsprachigen Popliteratur und entwickeln sie weiter. Darunter wären u.a. solche Texte zu nennen wie Joachim Lottmanns Romane *Die Jugend von heute* (2004), *Zombie Nation* (2006) oder *100 Tage Alkohol. Kein Roman* (2011), Wolfgang Herrndorfs *In Plüschgewittern* (2002), Thomas Meineckes *Musik* (2004), Kerstin Grethers *Zuckerbabys* (2004) oder Moritz von Uslars *Waldstein oder Der Tod des Walter Giesecking am 6. Juni 2005* (2006).

Zu Ende gekommen ist also nicht die Geschichte der deutschsprachigen Popliteratur, sondern eine weitere Aufbruchphase, der mediale Hype, was an den üblichen Lebenszyklus von Zeichen der populären Kultur erinnert. Von der marginalen Existenz im subkulturellen Milieu über kommerzielle Vereinnahmung und Mainstreamisierung bis schließlich zum medialen Überdruß und Rückkehr zur Marginalexistenz scheint die Entwicklung der Popliteratur die aus Popmusik bekannten Schemata zu kopieren. Wie die hier kurz skizzierte Geschichte der Beziehungen zwischen Pop und Literatur hindeutet, gehört der Zyklus von ständigen Auf- und Untertauchen zum Wesen der doch auf Gegenwärtigkeit, d.h. auch auf Vergänglichkeit fixierten Popliteratur. Das weitere Ende der Popliteratur kann demnach als ein *cliffhanger*

57 Zu erwähnen wäre hier z. B. der Selbstverpflichtungsschein für Leser, der vom KiWi-Verlag Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr* beigelegt wurde und der den Verlag vor Anklage wegen Pornographieverbreitung schützen sollte (Ernst 2001: 33). Als pornographisch wurde auch der Roman von Charlotte Roche bezeichnet, u.a. von dem bedeutenden Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki (in der im ZDF ausgestrahlten Sendung "Menschen 2008"). Ohne die beiden Werke zu vergleichen können diese Interpretationsparallelen, sowie andere in *Feuchtgebiete* auffindbare Pop-Merkmale, darauf hindeuten, dass sich Roches Roman in die Entwicklungsgeschichte der deutschsprachigen Popliteratur einfügen lässt.

einer Fortsetzungsgeschichte verstanden werden (Gleba/Schumacher 2007: 200) und es ist sicherlich zu erwarten, dass der literarische Pop irgendwann wieder in einer Aufbruchstimmung zum Modephänomen explodiert, um kurz darauf ein weiteres "Ende" zu erleben.

3.2.4 Mit einem Jaguar in den Swimming Pool fahren – Versuch, das Wesen der Popliteratur zu erfassen

Der mediale Boom der Popliteratur in den 90er Jahren und der damit rückgekoppelte inflationäre Gebrauch des Begriffes legen die Vermutung nahe, der Begriff selbst sei inhaltsleer, die Popliteratur sei nur ein PR-Gag (Schäfer 2003: 9), der die Auflagenhöhe der zu dieser Zeit veröffentlichten Romane antreiben soll. Sollte die Tatsache berücksichtigt werden, dass in der kurzen Aufbruchphase der 90er Jahre so unterschiedliche Autoren wie Jenny Erpenbeck und Christian Lebert über einen Kamm (namens „neues Erzählen“) geschoren wurden (Hage 1999: 244-254), müsste man eigentlich der These zustimmen. Diederichsen beklagt diese Entwicklung als Herabsetzung des Pop-Begriffes zu einem „zeitdiagnostischen Dummy-Term“ (Diederichsen 1999: 274). Alles könnte Pop sein und so gesehen funktioniere das Wort eher in Bedeutungen wie flott, verständlich, bunt oder sexy (Diederichsen 1991: 272). Der Etikettierung mit dem Begriff lägen demnach nur ökonomische Kriterien zugrunde, weil Pop hier entweder den Verkaufserfolg ausdrücken oder ihn bringen würde. Jörgen Schäfer deutet zu Recht darauf hin, dass nach diesem Verständnis zu Pop alle Erfolgsautoren zugerechnet würden, sogar diejenigen, die gegensätzliche ästhetische Pole vertreten (Schäfer 2003: 8). Deshalb wäre die Aussonderung von weiteren Kriterien nötig, die in Zusammenhang mit der Modeerscheinung Pop gebracht wurden, nämlich die Jugendlichkeit von Autoren und Lesern oder die glamourösen Selbst-Inszenierungen der Pop-Autoren. Die Merkmale treffen aber vor allem in Bezug auf die Popliteratur nur der letzten Phase ihrer Entwicklungsgeschichte zu und das auch manchmal nur in einem übertragenden Sinne, man denke nur an diejenigen Autoren, die spöttisch als Berufsjugendliche bezeichnet werden (Degler/Paulokat 2008: 7, 15-24; Ullmaier 2001: 12). Deshalb können diese Merkmale nicht als Pop in allen seinen Erscheinungsformen übergreifende Kriterien festgesetzt werden. Wenn aber die kurze Aufbruchphase der Popliteratur im weiteren Kontext der Popkultur betrachtet wird, werden bestimmte Parallelen und Besonderheiten sichtbar, die Popliteratur als mehr als bloß ein Label zu betrachten

veranlassen. Vielleicht ist diejenige Definition, die Johannes Ullmaier ein wenig spöttisch anführt, die treffendste:

Popliteratur

ist

der Tendenz nach immer

das

was

Martin Walser

nicht

ist

(Ullmaier 2001: 12, Typographie nach dem Original)

Damit wird das Poppige an der Popliteratur auf den Punkt gebracht. Popliteratur sei im Gegensatz zum Schaffen Walsers radikal gegenwartsbezogen, ahistorisch, apolitisch und, gleich wie die Definition selbst, durch eine zwischen verschleierter Ironie und hartem Spott unklar lavierende Haltung durchdrungen. Auf diese Haltung verweist auch eine von Ullmaier am Rande angeführte, vage Popdefinition, die von einem indonesischen Pop-Star stammen soll. Die nonchalante und oberflächliche Aussage deutet auf das geistige Klima, in dem sich vor allem die Popliteratur der 90er Jahre bewegt, ziemlich präzise hin:

Das Fundament allen Pop-Glammers ist dieses absolute Nichternstnehmen der Erwachsenenwerte. Einen Jaguar zu haben ist kein Pop. Ihn zu haben und gleich in den Swimming Pool zu fahren - das ist Pop. (zit. nach Ullmaier 2001: 12)

Trotz Ullmaiers impliziten Versuchs, die neue Popliteratur im Kontrast zu der "klassischen" als eine Art konformer Spielerei darzustellen, ist diese unernte Haltung jedoch auch in den früheren Entwicklungen des literarischen Pop aufzuspüren, denn sie ist gewissermaßen von dem Hauptprinzip des Popverfahrens bedingt, nämlich dem unorthodoxen Umgang mit

Zeichen, die aus dem Kontext gerissen in verschiedene, oft entgegengesetzte, diskursive Umgebung transportiert werden. Die bewusst hervorgerufene Irritierung ergibt sich aus der ebenso bewusst geschaffenen Ambiguität. Selbst wenn ein Pop-Text Ernst oder politische Engagiertheit nach Muster Martin Walsers nachspielt, verläuft das auf eine so übertrieben ernste Art und Weise, dass es zweifelhaft wird, ob Ernsthaftigkeit oder Ironie oder gar Grotteske intendiert wird. Zum Beispiel ist bei der von FM Einheit und Andreas Ammer verfassten „Tonträgeroper“ *Deutsche Krieger* die Interpretation, es handele sich hier um eine ernste politische Diagnose, relativ plausibel. Die Konfrontation der verwendeten Zeichen ist jedoch so zugespitzt, dass es immer vieldeutig bleibt, ob das endlich nicht nur eine auf Skandalwirkung abzielende Alberei ist.

Nicht ohne Bedeutung ist hier auch die Problematik des Generationenwechsels und der identitätsstiftenden Abgrenzung gegenüber der vorigen Generation. Pop heißt auch „die Erwachsenenwerte nicht ernst zu nehmen“, gewissermaßen unabhängig davon, welche Werte das sind. Deshalb ist die von Ullmaier so geringgeschätzte Adlon-Literatur der 90er Jahre genauso „pop“ wie das Schaffen von Brinkmann, das Ullmaier als Muster des literarischen Pop anführt. Die Erwachsenenwerte, die die Adlon-Literatur nicht ernst nimmt, sind diejenigen Werte, die den Autoren der Acid-Literatur der 60er Jahre (wie Brinkmann) dazu dienen, sich gegen die ihnen vorangehende Erwachsenengeneration aufzulehnen.

Wenn Pop als eine Kunst über Zeichen und Zeichensysteme verstanden wird, ist Popliteratur eine Literatur der zweiten Worte (Baßler 2005: 184-185). Moritz Baßler ist der Meinung, Popliteratur archiviere in einer fast positivistischen Manier die Gegenwartskultur, wobei Archivieren das Aufnehmen von schon vorhandenen und medial verbreiteten Phänomenen und keine dichterische Entdeckung von Sinn und Wahrheit, um das Entdeckte dann literarisch zu fixieren, bedeutet (ebd. 186). Zum Gegenstand solch einer Literatur wird also nicht die außertextuelle Wirklichkeit, sondern ein bestimmtes Wirklichkeitsgefühl oder Diskurse, mit denen die außertextuelle Wirklichkeit interpretiert wird, d.h. die diskursiven Wirklichkeitsrepräsentationen. Popliteratur hat den Charakter eines Simulakrums, die von ihr produzierten Zeichen beziehen sich auf keine Bedeutung, auf kein Signifié, sondern ausschließlich auf andere Zeichen, deren ursprüngliche Bedeutung irrelevant ist. Popliteratur bewegt sich also auf der Ebene des Signifiant, sie bezieht sich ausschließlich auf eine „sekundäre Realität“ der Zeichen (vgl. Schäfer 2003a: 17). Die Haltung der Ironie und der dadurch geschaffenen Vieldeutigkeit bildet der einzige Modus, in dem das freie Erproben von verschiedenen Möglichkeiten der De- und Rekontextualisierung ohne weiteres möglich ist.

Da das literarische Schaffen als eine Arbeit an dem bereits Gesagten und keine Neuschaffung begriffen wird, erscheint die Pose einer ironisierenden Distanz ein natürlicher Modus des Pop-Autors zu sein, dass sich konsequenterweise als dem Schreibverfahren des Pop ergibt – ein Pop-Literatur schaffendes Genie im romantischen Sinne wäre eine widersprüchliche, wenn nicht unmögliche, Figur. Baßler beschreibt die Grenze zwischen Literatur der ersten und zweiten Worte folgendermaßen zusammen:

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 (und deren Vertreter folglich beinahe zwangsläufig einen dringenden Genieverdacht gegen sich selbst hegen), operiert der neue Archivismus - implizit oder explizit - mit der Prämisse, daß die Kultur der Gegenwart und somit unsere Sprache - und damit die 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 [...] (Baßler 2005: 184-185)

Welche Definition von Popliteratur auch immer aufgestellt würde, würden die von Baßler erwähnten Merkmale den Kern von Methode Pop bilden - der kreative Umgestaltung von populärkulturellen Zeichen als deren Inhalt, Ironie als Modus. Dazu müsste noch die spezifische Selbstbehauptungsstrategie kommen. Der literarische Pop ist nämlich immer das Andere, der Gegenpart. Die Strategie grenzt Pop nicht nur von anderen literarischen Diskursen ab, sie kann gewissermaßen innerhalb des Pop-Diskurses im weiteren Sinne wirken. Der Popautor Thomas Meinecke fasst das Phänomen folgendermaßen zusammen:

Für mich bedeutet Pop in erster Linie einen produktiv Umgang mit bereits vorgefundenen Oberflächen, also: Samples, Zitate, Verweise. Von daher bin ich auch ein durch die postmoderne Popgeschichte - also alles, was nach Roxy Music passierte - sozialisierter Mensch, der nie das Authentische, nie die Selbstverwirklichung, den ganzen Mythos des Ejakulierens in der Rockmusik, für sich relevant fand, sondern eher Pop als Rock. Von daher lege ich eben auch großen Wert auf das Uneigentliche, Vermittelte. (Ullmaier 2001: 14)

Meineckes Äußerung weist zunächst auf drei Merkmale, die beim Nachdenken über den literarischen Pop aufschlussreich sind. Pop schöpft aus den umgebenden, populärsten Zeichensystemen auf eine spezifische Art und Weise, nämlich nur die Oberflächen berücksichtigend. Die den Rohstoff für die Pop-Produktion bildenden Zeichen werden dekonstruiert, zerstört. Was wiederverwendet wird, ist der Signifikant, der jedoch aus seiner ursprünglichen Rolle innerhalb eines Zeichen herauspräpariert und zu einer bedeutungsleeren

Oberfläche reduziert wird. Dabei neigt Pop dazu, autotelisch zu werden, also sich auf Zeichen zu beziehen, die in dem Feld des Pop schon einmal aufgetaucht sind. Nicht ohne Grund nennt hier Meinecke das Band Roxy Music als Zäsur⁵⁸. Außer der Oberflächlichkeit und Selbstreferentialität bringt der Pop-Autor die pop-interne Unterscheidung Pop versus Rock zur Sprache. Eine Unterscheidung, die eigentlich gar keine ist, denn Pop kann in seiner Janusköpfigkeit sowohl Authentizität versprechen (er bezieht sich auf ein konkretes Wirklichkeitsgefühl und archiviert Phänomene des Alltags) als auch höchst artifiziell wirken (er benutzt doch nur Wirklichkeits*repräsentationen*, die ihrerseits alles andere als authentisch sein könnten). Martin Büsser definiert die beiden Gesichter der Pop-Literatur folgendermaßen: einerseits baue Pop auf der Lebensnähe:

Literatur wird bis heute dort gerne mit Popkultur in Zusammenhang gebracht, wo sie besonders authentisch von „der Straße“ erzählt, wo sie möglichst wenig artifiziell, selbstreflexiv und fiktional auftritt [...]. Das liebste, seit mehr als dreißig Jahren immer wieder ähnlich gestaltete Sujet solcher Literatur mit „Street credibility“: der geile, schnelle Fick (möglichst wenig Liebe und Zärtlichkeit, aber viel Zunge, Finger und Flüssigkeit), die Rast- und Ratlosigkeit zwischen Suff, Drogen und Erbrochenem - vitalistisch hämmernde, nie allzu lange Sätze, eine Sprache, die ebensowenig stehenbleibt und das Geschehnis reflektiert wie die vom Lebensstrudel mitgerissenen Helden oder Anti-Helden zur Reflexion fähig waren, deren Nicht-Reflektieren geradezu mit antiintellektuellem Impetus vorgeführt wird. [...]

Qualität wird gemessen an der Anzahl von im Text ausgeschiedenen Körpersäften pro Seite. (Büsser 1999: 189)

Andererseits kann aber das Streben nach Authentischem ein groteskes Ausmaß erreichen, so dass Pop ab einem bestimmten Punkt als alles andere als das Authentische wirkt. Im Vergleich mit der Kategorisierung aus der Popmusik subsumiert Büsser die lebensnahe und glaubwürdige Literatur mit dem Begriff Rock. Als Pop werde in diesem Kontext dagegen derjenige Teil der Popliteratur, der als postmodernes Mannigfaltiges (vgl. Deleuze/Guattari 1992) verstanden werden kann:

Pop hingegen, verstanden als permanenter Wechsel der Sicht- und Erzählweisen, als Einfühlen in andere und Anderes, als Glam-Ironie, als Mannigfaltiges [...], Pop als strategisches Lob der Oberfläche, das sich stets neu in Welten hineinversetzen kann, ohne gleich danach zu fragen, ob es sich um Real- oder Kunstwelten handelt, meint etwas ganz anderes als das, wofür Rock-Anhänger, wenn sie denn lesen, gerade Bukowski so schätzen. Gemeint sind literarische Texte, die weder das Authentische vorgeben, noch solche, die sich im Fiktionalen erschöpfen [...], sondern solche, in denen das Authentische und das Fiktionale einander dermaßen durchdringen, daß die Grenze zwischen beidem irritierend fließend wird. (Büsser 1999: 190)

58 Das Band steht stellvertretend für die Wende zur Selbstreferentialität in der Popmusik. Siehe Kapitel 3.2.3.5.

Die von Meinecke angesprochene, pop-interne Spannung zwischen Authentischem und Uneigentlichem macht es möglich, dass Pop immer die Stellung des Widerparts einnimmt, indem er interpretations- und kontextabhängig einmal als Versprechung des Authentischen, einmal als gekünsteltes Spiel vorkommt. Mit voller Gewissheit kann daher von Pop nur das gesagt werden, dass er ambig ist. Die völlige Diskreditierung der Popliteratur ist ebenso fehl am Platz, wie begeistertes Lob, weil sie sich auf dem einen oder anderen Gesicht des janusköpfigen Phänomens Pop konzentrieren, statt es ganzheitlich zu interpretieren. Ullmaier weist zurecht darauf hin, dass sich die Bedeutung des Pop immer nur in Bezug auf dessen Gegensatz konkretisiert, was dazu führen kann, dass die Klassifizierung eines Phänomens zum Pop interpretationsabhängig ist:

Was >Pop< meint, konkretisiert sich in der Regel erst im jeweiligen Widerpart, so wie bei Meinecke - schon *pop-intern* - zum Rock.

Ein anderer potentieller Gegenpol ist alles, was - gleich wie und was es sei - gerade *nicht* im massenmedialen Fokus liegt. Entsprechend kann dasselbe Phänomen zu einer Zeit als Pop, zu anderen als Nicht-Pop durchgehen (Ullmaier 2001: 14)

Dass die Definition dessen, was unter dem Begriff Pop zu verstehen ist, interpretationsbedingt ist, ergibt sich aus der Konstruktion des Popverfahrens, das nämlich selbst immer kontextabhängig ist. Zum Rohstoff des Pop gehören diejenigen Zeichen, die in dem bestimmten Moment im massenmedialen Fokus liegen und den Mainstream bilden. So gesehen, ist die Entwicklung von Acid-Pop zum Adlon-Pop zwangsläufig - eine Literatur, die sich selbst in den 90er Jahren nach Muster Brinkmanns als Widerpart zu einer bürgerlichen, politisch engagierten Hochliteratur betrachten und sich gegen diese durch Übernahme und Verdrehen deren Zeichen und Diskurse auflehnen würde, könnte höchstens als eine, ebenso hochkünstlerische, Avantgarde verstanden werden, aber nicht als Popliteratur. Popliteratur ist eine literarische Umkodierung vom populärkulturellen (bzw. den medialen Mainstream bildenden) Prätexten.

Für Brinkmann und anderen Acid-Poeten bildete daher das Schaffen der um die Gruppe 47 gesammelten „alten Dichter“ den komplementären Widerpart und einen negativen Bezugspunkt, die Popliteratur im Zeichen des Acid sollte also alles andere sein, als Martin Walser, d.h. einerseits unernst, naiv, bewusst trivial und mit Phänomenen des Alltags und der Populärkultur begeistert, andererseits aber auf eine provokative Art und Weise subversiv, auf Konfrontation eingestellt, aggressiv antiintellektuell und tatorientiert. Für die Popliteraten der 90er bildet gerade diese Stellung den negativen Bezugspunkt, deshalb wirkt die Popliteratur

im Zeichen des Adlons wiederum konformistisch, apathisch und fast spießig konservativ, wobei sie sich auch genauso strikt davon abgrenzt, wovon sich die älteren Popautoren in ihrer Texten abgrenzten, und was mit der Symbol-Figur Walsers zusammengefasst wird.

Die populärkulturellen Prätexte werden vom Autor eines Pop-Textes produktiv rezipiert und dienen als Rohstoff einer literarischen Umkodierung, sie bilden eine „Absprungbasis“ (Brinkmann 1983: 389) für weitere Zeichenproduktion (vgl. Schäfer 2003a: 15). Da sich die Basis verändert, bleibt auch das Gesicht der Popliteratur nicht konstant. Das Reservoir der populärkulturellen Prätexte bildete für die neue Popliteratur der 90er Jahre die Epoche der im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aufblühenden New Economy⁵⁹ und die schon in den 80er Jahre in Populärkultur widerspiegelte Kultur der Yuppie und Korporation (vgl. Jung 2002b: 44-47, Frank 2003). Mit dem Ende der Popliteratur im Zeichen des Adlons ist deshalb nicht die Popliteratur als solche zu Ende gegangen, sondern nur eine bestimmte Absprungbasis für diese. Man könnte spekulieren, dass die Texte, die nach dem angeblichen Ende der Popliteratur im Jahre 2001 veröffentlicht worden sind und (trotzdem) so viele Pop-Merkmale aufweisen, dass sie als Popliteratur bezeichnet werden können, andere Mainstream-Diskurse als ihr Zeichenreservoir gewählt haben, so wäre das z.B. für Charlotte Roches *Feuchtgebiete* das Gebiet des Feminismus und der Gender-Theorie, im Falle von Krachts *Imperium* bildeten dagegen Diskurse um Gedächtnis und Geschichtsaufarbeitung den Rohstoff für die popliterarische Zeichenumkodierung.

Da also Unbestimmtheit und Ambiguität den Kern von Popliteratur ausmachen, scheint es unmöglich zu sein, eine das Phänomen in allen seinen Schattierungen umfassende Definition zu entwerfen. Als eine Minimaldefinition kann diejenige gelten, die Jörgen Schäfer in seiner Studie über Brinkmann vorschlägt. Die terminologischen Schwierigkeiten erkennend fasst Schäfer die Definition zunächst folgendermaßen:

Unter dem Begriff Pop-Literatur schließlich sollen in einem präzisen Sinne nur solche Texte subsumiert werden, die sich ausdrücklich auf populärkulturelle Prätexte beziehen. Dabei wird sowohl die Thematisierung von Pop-Sujets als auch die (zumindest versuchte) Adaption von formalen Verfahren aus Film, Fernsehen, Rockmusik oder Werbung in den Blick genommen. (Schäfer 1998: 20)

59 Die Bezeichnung New Economy steht für den Übergang von einer auf Warenproduktion basierenden Wirtschaft zu einer, die auf Dienstleistungen ausgerichtet ist. Zu dem Begriff siehe z.B. Klodt 2003, zu dem mit der neuen Wirtschaftsform verbundenen Lifestyle siehe z.B. Schaerti/Sachse 2000.

Außerdem bleibt Popliteratur stets mehr oder weniger subversiv und durch eine Haltung durchdrungen, die auf den schon in der einsilbigen Bezeichnung enthaltenen Knall verweist. Pop heißt also: aufregen, auffallen und Aufmerksamkeit erregen. Interessanterweise ist Popliteratur trotz dieser subversiven Einstellung alles andere als kulturkritisch. Deshalb ergänzt Schäfer seine Definition:

Es ist eine Literatur, die keine kulturkritische Anklage gegen die ausufernde Zeichenproduktion der populären Kultur erhebt, sondern diese als Ausgangsmaterial des literarischen Schreibens benutzt. (Schäfer 1998: 26)

Somit wird Popliteratur zu einer literarischen Analogie zur Pop-Art, sie verarbeitet massenmedial vermittelte Produkte der Populärkultur und stellt sie in neue Kontexte ein, um dadurch neue Bedeutungen zu gewinnen oder verborgene Gehalte zu enthüllen, ohne jedoch die Populärkultur als System in Zweifel zu ziehen.

Da sich der Versuch, Popliteratur eindeutig und streng zu definieren, als nicht besonders fruchtbar erweist, führt Ullmaier ein Panorama von möglichen Kriterien, die an das Durchschnittsbild von Popliteratur näher bringen solle. Diese seien wiederum in drei Gruppen einzuteilen:

- popspezifisches Verhältnis von Autor und Werk
- inhaltliche Schwerpunkte (u.a. populärkulturelle Bezüge, Adoleszenzthematik, Glamour, Drogen usw.)
- popspezifische Form (Alltags-, Medien- oder Szenensprache, Rasan, Kürze usw.)
(Ullmaier 2001: 16-18)

Frank Degler und Ute Paulokat verzichten in ihrer Studie zu der letzten Phase der deutschsprachigen Popliteratur in der 90er Jahre, auf eine verbindliche Definition. Stattdessen führen sie auch Kriterien an, „mit deren Hilfe sich Popliteratur beobachten lässt“ (Degler/Paulokat 2008: 9). Zu den Kriterien, die vor allem die inhaltliche Seite der Poptexte betreffen, gehören:

- mediale Inszenierungen der Autoren als Pop-Stars
- Bezüge auf Popmusik
- Archivierung des Medien- und Marktalltags
- Adoleszenzthematik
- Gesellschaftskritik

- Archivierung des Alltags und der Zeitgeschichte
- Gender-Thematik
- Intertextuelle Bezüge
- Drastik
- Ironie (vgl. Degler/Paulokat 2008: 6-14)

Wenn die angeführten Merkmale verglichen werden, stellt sich heraus, dass die meisten nicht unbedingt pop-spezifisch sind, was sowohl die inhaltliche (z.B. Adoleszenzthematik, Drastik), als auch formelle Merkmale anbetrifft (z.B. Alltagssprache). Einige Merkmale treffen nur in einer bestimmten Entwicklungsphase der Popliteratur zu (z.B. Auflehnung gegen bürgerliche Werte).

Wenn man aber für einen Augenblick von dem außertextuellen Kontext der Poptexte absieht und von dem Text selbst als dem Schlüssel der Textanalyse ausgeht, kann man bestimmte stilistische oder rhetorische Aspekte aussondern, die einen Text als Pop-Text definieren lassen. Wie in diesem Kapitel dargestellt wurde, sind darunter vor allem folgende Begriffe zu nennen:

- statt Wirklichkeitsbezug – Diskursbezug
- kreative Zeichenumkodierung und -
- die dadurch bewusst hervorgerufene Irritierung
- zugespitzte Ironie
- Oberflächlichkeit
- Selbstreferentialität
- interpretatorische Ambiguität

Spätestens seit Krachts *Imperium* und dem ihn begleitenden Medienspektakel rund um den E-Mail-Wechsel, der den Schaffensprozess begleitet haben soll, und die darin enthaltenen faschistischen Anspielungen, die im Nachhinein als bloße Provokation interpretiert werden können⁶⁰, könnte die These, Popliteratur sei zu Ende gegangen, widerlegt werden. Treffender wäre sicherlich die Feststellung, dass Pop in der Literatur nicht nur nicht verschwunden ist, sondern anders definiert werden sollte. Pop wäre demnach ein postmoderner Gestus, der

60 Der Briefwechsel wurde unter dem Titel *Five Years* veröffentlicht. Obwohl er einige Kritiker dazu veranlasste, Kracht der latenten Totalitarismusverherrlichung zu bezichtigen (Diez 2012a und 2012b), bleiben vor allem Literaturwissenschaftler gegenüber des Wahrheitsbezuges der E-Mails zurückhaltend. Der E-Mail-Wechsel wird eher als Persiflage auf das Genre des literarischen Briefwechsels interpretiert, statt als ein Zeitdokument o.Ä. Vgl. dazu Bronner 2012: 4.

einerseits der Logik des Kapitalismus folgt, andererseits zur künstlerischen Umgestaltung von massenmedial verbreiteten Zeichen führt. Aus den postmodernen Umständen entspringt eine Ästhetik, d.h. eine Wahrnehmungs- und Erzählweise, die:

1. sich hauptsächlich auf der Oberfläche konzentriert,
2. den anderen als Objekt der ästhetischen und nicht ethischen Beurteilung sieht (vgl. Bauman 1997: 247-257)
3. egozentrisch ist und alles aus dem Fokus des eigenen Ichs betrachtet,
4. einem technischen Wahrnehmungsmodus entspringt, nach dem alles nur im Hinblick auf ihre Verwendbarkeit als ein Bestand betrachtet wird,
5. auf Irritation bei dem Rezipienten zielt, auf den Knall, auf den Zusammenprall.

In diesem Sinne geht der literarische Pop darüber, was unter dem Begriff Popliteratur verstanden wird, hinaus, ein Pop-Text muss nicht unbedingt von Markenfetischismus und Popmusik handeln, er muss aber dem Pop-Gestus unterworfen sein. So könnte man vom historischen Pop-Roman (Christian Krachts *Imperium*) oder vom Pop-Wenderoman (Thomas Hettches *Nox*, Thomas Brüssigs *Helden wie wir*), oder von Science-Fiction Romanen (Tim Staffels *Terrordrom*) sprechen, die ohne Zweifel auch Pop-Romane sind, weil in ihnen die Pop-Ästhetik herrscht⁶¹.

Dabei drängt sich eine Frage auf – wäre denn der so verstandene Pop auch ohne Populärkultur möglich? Was zunächst paradox scheinen mag, könnte diese Frage eigentlich bejaht werden. Pop schöpft denn nur von den medial verbreiteten Inhalten, von dem Mainstream, unabhängig davon, was den Mainstream bildet, und wendet die Zeichen des Mainstreams gegen ihn selbst um. Darin eigentlich, und nicht in einem angeblichen Freiheitsstreben, besteht das Subversive des Pop. In der Epoche der totalen Emanzipation, die dann den herrschenden Diskurs bildet, stellt z.B. Nazirock, der die Zeichen des Mainstreams (z.B. Image eines Rockstars, geschichtliches Bewusstsein) verwendet und in ihr Gegenteil verdreht (in die zu dieser Zeit mit dem Mainstream unvereinbare NS-Ideologie), einen Pop-Akt genuiner Art dar. Im Zeiten der Freiheit und Individualität ist Konformismus und Uniform der Widerpart, der Pop werden kann, selbst wenn hier der Prada-Anzug Uniformen ersetzt. So ist Stückrad-Barre ebenso Pop

61 Hier zeigt sich der Unterschied zwischen postmoderne und Pop-Literatur. Obwohl Pop-Literatur postmodern ist, weil sie auf den Umständen der Postmoderne aufbaut, muss nicht jeder postmoderne Text pop sein. Als Beispiele können hier Umberto Ecos *Der Name der Rose* oder Patrick Süskinds *Das Parfüm* gelten. Beide Texte richten sich nach Postulaten des postmodernen Schreibens, der Mehrsprachigkeit, also des Nebeneinanders von mehreren Diskursen, Verbindung von Unterhaltsamkeit und hohem literarischen Wert usw., sind dagegen nicht pop, weil sie sich nicht auf Oberflächen beschränken und vor allem nicht durch zugespitztes Aufeinanderprallen von nicht zusammengehörenden Elementen auf Irritierung des Lesers zielen.

gegenüber Brinkmann, wie Brinkmann Pop gegenüber Walser war. Dabei ist jedoch die Sache essentiell, dass der Widerpart nie an sich von Bedeutung ist, sondern seine Rolle des Gegenübergestellten ist das einzige, was zählt. Der Zusammenprall wird durch das Spiel mit der De- und Rekontextualisierung, die ambige Haltung und zugespitzte Ironie erzielt. Zeichen werden aus dem ursprünglichen Kontext genommen und in einen anderen, möglichst unpassenden eingebettet, widersprüchliche Phänomene werden in Einklang gebracht, Grausames verharmlost und Triviales mit Todernst betrachtet. Dabei kann der Leser nie über die Grenzen des Spiels sicher sein, die Interpretationsmöglichkeiten sind immer labil, je nachdem auf welche Interpretationsgemeinschaft sie bezogen werden. Es bleibt oft unklar, welche Gemeinschaft gemeint ist (Diederichsen 1999: 278) und so wird z.B. die Ironie der *Tristesse Royale* von diejenigen Kritikern, die den Text aus der Sicht der bürgerlichen Hochkultur interpretierten, kaum erkannt (vgl. Baßler 2005: 121-127). Das Streben nach einem Zusammenprall drückt sich in der allgegenwärtigen Ironie, die sowohl nach außen, als auch nach innen gerichtet ist. Nach Außen richtet sich die Ironie, wenn Elemente anderer, gegenübergestellten Diskursen aufgenommen, übertrieben affirmiert, dadurch in ihr Gegenteil umkontextualisiert und somit bloßgelegt werden. Das war der Fall bei dem Pop I im Diederichsenschen Sinne, als Elemente der Hochkultur, Politik und/oder der bürgerlichen Diskursen im weitesten Sinne aufgenommen wurden und ad absurdum umgedreht wurden (z.B. *Deutsche Krieger*). Nach innen richtet sich dagegen die (Selbst)Ironie der Popliteraten der 90er, die im Adlon darum debattieren, dass man die „Stätte des Falschen“, wie das Adlon, sprengen sollte (Bessing 2009: 156). In jedem Fall sorgt der Unterschied zwischen dem Gesagten und dem vermutlich Gemeinten (obwohl das stets ambig bleibt) für den Zusammenprall.

Was die Beziehung zwischen Pop und Gewalt anbetrifft, lässt sich vermuten, dass Gewalt als Motiv eine besondere Rolle in der Popliteratur zukommt. Gewalt, besonders in ihrer autotelischen Gestalt, ist eine Irritation reinster Art, zumindest in der Kultur der abendländischen Moderne. Zum einen hat Gewalt keinen legitimierte kulturellen Ort, zum anderen bildet die als physische Kraftanwendung verstandene Gewalt den Gegenpol von Literatur, deshalb besitzt jeder Versuch, Gewalt literarisch zu erfassen, ein Potential des Unmöglichen und der Widersprüchlichkeit. Deshalb kann nicht verwunderlich sein, dass dieses Phänomen ein attraktives Mittel für eine Literatur bildet, die auf Widersprüchlichkeit und Irritierung aufbaut.

4 Melancholie und Maschinengewehr – Gewalt und Pop, Gewalt des Pop, Gewalt im Pop

Obwohl es auf den ersten Blick erscheint, dass solch ein Phänomen wie Gewalt mit der auf prächtige Oberflächen konzentrierten und auf Massenpublikum gerichteten Popkultur wenig zu tun haben sollte, zeichnete eine besondere Affinität zu Gewaltdarstellungen bereits die Vorläufer der Popkultur und -literatur aus. Dabei ist es in den Ursprüngen der Pop-Ästhetik schon deutlich, dass Gewalt nur in einer bestimmten Erscheinungsform für die künstlerische Darstellung von Interesse ist, nämlich im Hinblick auf das Körperliche und alles, was mit dem Körper verbunden ist. Zum einen beschränkt sich die Gewalt, die in die Pop-Ästhetik umsetzbar ist, auf Brachialgewalt. Für Pop sind nur Oberflächen interessant, deshalb ergibt sich die Tatsache, dass an Gewalt nur ihre Erscheinungsform als physischer Angriff im Fokus des Interesses steht, als logische Konsequenz dieser Sichtweise. Zum anderen muss auch der Inhalt, d.h. das Ziel eines Gewaltaktes ebenso oberflächlich, d.h. in diesem Kontext – bedeutungslos, sein, wie seine Form, um pop-ästhetisch umsetzbar zu sein. Gewalt kommt als Teil eines größeren Zeichengefüges um den Körper und seine oberflächlichen Erscheinungen vor.

So tauchte die sonst selten in Literatur thematisierte Gewalt um der Gewalt willen oft in dem Schaffen der Dadaisten und Surrealisten. Wie es bereits erwähnt wurde, formulierte André Breton für den einfachsten surrealistischen Akt einen Akt der autotelischen Gewalt im Sinne Reemtsmas, der auf dem zufälligen Schießen in eine Straßenmenge beruhen sollte (vgl. Grimminger 2000: 16). Luis Buñuels und Salvador Dalis surrealistischer Film *Un chien andalou* (dt. Ein andalusischer Hund, 1929) enthält eine Reihe von Szenen, die um den angegriffenen, konvulsivischen, zerfallenden Körper kreisen. Geschildert werden auch kontextlose Gewaltakte, wie die im Prolog des Filmes dargestellte Szene, in der ein Mann einer vor ihm sitzenden Frau mit einem Rasiermesser durchs Auge schneidet. Gewalt-Motive sind im Schaffen einiger Vertreter der Pop-Art anwesend. Die Ikone der Bewegung, Andy Warhol, für den es als nicht zumutbar erscheinen könnte, die Darstellung der mit der hedonistischen Konsumwelt so inkompatiblen Phänomenen wie Gewalt, Drastik oder Obszönität zu erwarten, hat mehrere Werke dem Drastischen gewidmet, sei es als Darstellung eines gewaltsamen Todes (*Silver Car Crash (Double Disaster)*, 1963), sei es als Verweis darauf durch Darstellung eines Tötungsmittels (*Big Electric Chair*, 1967).



Abbild 3. Andy Warhol, *Silver Car Crash (Double Disaster)*.

Die Schilderung des Körpers als etwas Kreatürliches ist ebenso in dem literarischen Pop anwesend. Als Teil der Pop-Obsession mit Körperlichkeit kommt die Literarisierung von Brachialgewalt vor, sei es in Form von Darstellungen der Gewaltakte, sei es nur in Form der Gewaltphantasien einzelner Protagonisten.

Alle Unterschiede unbeachtet wird sowohl in der Acid- als auch in der Adlon-Literatur immer auf den Körper als ein Authentizitätsgarant beschworen. In der Popliteratur der 60er und 70er Jahre, die teilweise unter dem Zeichen von Acid und Psychedelie stand, war Körper und die atavistische, reduktionistische Körpererfahrung z.B. im Rausch oder Amok ein Widerpart zu der immer diskursiv handelnden Hochkultur, gegen die Pop damals gerichtet war. In den 90er Jahren war es nicht mehr die Hochkultur, mit der der Körper im Widerspruch stand, sondern verschiedene Zeichensysteme. Die Wirklichkeit der zweiten Ebene bildete den zu überwindenden Widerpart. Pop schöpfte aus ihr, um aber gleichzeitig sein subversives Potential gegen sie zu richten.

Folgt man der Geschichte des Pop-Begriffes und den Einstellungen einzelner Autoren, ergibt sich die Affinität des Pop zu Gewaltdarstellungen als ein durchaus logischer Schluss. Pop ist,

gleich wie Gewalt, stets ein Versuch des Hinübergehens, der Transzendierung einer Welt ohne Jenseits, also eine im Nietzscheanischen Sinne übermenschliche Herausforderung. Da sich Pop eher im Bereich des Emotionellen, statt des Rationalen, bewegt, greift er nach einer oberflächlichen Fassung von Transzendenz, die nur auf dem bloßen Hinausschreiten über die Grenzen der Wirklichkeit beruht, ohne Reflexion, was dort zu finden ist – kurz: nach einer Transzendenz ohne Metaphysik. Eine Variante solchen Hinausschreitens bildet Gewalt, und zwar in ihrer besonderen Form – der autotelischen Gewalt.

In gewissem Sinne ist Pop selbst Gewalt. Pop ist ein Akt der *Gewalt am Zeichen*, ein Angriff, der das Zeichen aus dem ihm eigenen Kontext ausreißt, um es in einen anderen zu verschieben. Danach wäre der Pop I im Sinne Diederichsens ein Akt der lozierenden Gewalt. Der Gewaltakt am Zeichen hat sein Ziel außerhalb sich selbst, am meisten ist das die Subversion, die Auflehnung gegen etablierte Schemata. Komplizierter sähe die Klassifizierung in Bezug auf den Pop II. Hier scheint die Gewalt am Zeichen selbstgenügsam zu sein, so dass das Dekonstruieren und Dekontextualisieren des Zeichens um sich selber willen geschieht, also Züge autotelischer Gewalt aufweist. Die Verbindung des Pop-Verfahrens mit Gewalt fasst Andreas Neumeister in seinem pop-gemäß übertrieben manifestartigen Text *Pop als Wille und Vorstellung* (2001) folgendermaßen zusammen:

Pop-Geschmacklosigkeiten sind noch immer das beste Mittel gewesen, seine Umgebung zu testen. Alle Pop-Neuerungen wurden erst als Geschmacklosigkeiten verstanden. Zu Recht. Die weitaus meisten Pop-Neuerungen waren als Geschmacklosigkeiten, waren als Zumutung an eine feindliche Umgebung gemeint. Pop als Waffe zu bezeichnen ist nicht unbedingt falsch. Strategisch eingesetzte Pop-Geschmacklosigkeiten waren die längste Zeit die beste Waffe von allen. Pop-Strategien sind noch immer das beste Mittel gewesen, die unmittelbare Umgebung im eigenen Sinn zu manipulieren. (Neumeister 2001: 323)

Mit Geschmacklosigkeit verübt Pop Gewalt an Etabliertem und zwar zunächst nur mit dem einzigen Ziel, alle Möglichkeiten zu testen und die Grenzen des Spiels zu sondieren.

In der letzten Phase der deutschsprachigen Popliteratur scheint der körperlichen Gewalt, die zugleich als ein sinentleerter, oberflächlicher Aktionismus wahrgenommen wird, eine besondere Rolle zukommen. Zumindest versuchen die Autoren des popkulturellen Quintetts eine solche Gewalt heraufzubeschwören. Während ihrer Gesprächsrunde im Adlon stellen die Diskutanten Gewaltphantasien in den Kontext des ihre Generation angeblich kennzeichnenden Ennui. Alexander von Schönburg malt den dekadenten Zeitgeist folgendermaßen aus:

ALEXANDER V. SCHÖNBURG: Die Langeweile ist der Hauptfeind unserer Generation, weil wir damit aufgewachsen sind, verwöhnt und von Reizen überflutet. Wir sehnen uns nach der Unterbrechung der Langeweile. Wer an Hunger leidet, und nicht im Adlon sitzt, langweilt sich nicht. Wir sind nichts als Produkte einer postmateriellen Generation, die nur noch mit der Langeweile zu kämpfen haben. [...] Es ist vollkommen Wurscht, ob du eine Milliarde plus oder minus hast. Wer es sich leisten kann, sein Konto um fünfzig-tausend Mark zu überziehen, ist sehr reich. Wer sich die Schulden leisten kann, ist reich. Deshalb gibt es für uns auch keine Spur eines Existenzkampfes mehr. Wir kennen auch den Statuskampf der vorherigen Generationen nicht mehr. Daher haben wir Zeit für Langeweile. Es ist genau das Gefühl, das Marc Aurel hatte, als ihm zum Zeitpunkt römischer Hochkultur - gleichzeitig Beginn ihres Niedergangs - nichts mehr blieb, als versonnene Betrachtungen zu schreiben. Er schaute über die Hügel von Rom hinweg und sinnierte. Es war einfach alles zu perfekt. Wir schauen über die Quadriga und das häßliche Berlin dort unten hinweg und befinden uns ebenfalls am Fin de siècle einer perfekten Kultur, die offensichtlich in ihrer höchsten Endform äußerst langweilig ist. (Bessing u.a. 2009: 33)

Der Wohlstand und die dadurch gesicherte Sorgenlosigkeit veranlassen den Pop-Autor dazu, eine Endzeitstimmung heraufzubeschwören. Die Sehnsucht nach einer Katastrophe gleicht hier der Sehnsucht nach einer kathartischen Erfahrung, die laut der österreichischen Pop-Autorin Kathrin Röggla die von der Katastrophe ausgehende Faszination im Genre des Katastrophenfilmes ausmache. Die Katastrophenbegeisterung sei von dem Verlangen geprägt, im Ausnahmezustand die bestehende Ordnung zugleich negiert und zum Äußersten getrieben zu sehen (Röggla 2006, S. 7-30). Die Verbindung von extremer Negation mit übersteigerter Affirmation ist eine Pop-Strategie par excellence. Deshalb sind die Niedergangsphantasien Schönburgs auf pop-ästhetische Kriterien zurückzuführen, statt als eine soziologische Beurteilung oder ein politisches Statement zu betrachten⁶². Später schlägt Schönburg einen möglichen Ausweg aus der Lage des beklemmenden Überdrusses vor, indem er an die potentielle Bereitschaft zur Gewalt andeutet und daraus Gewaltphantasien spinnt. Wiederum wird aber auf Gewaltbilder aus der ambigen Als-ob-Haltung des Pop zugegriffen:

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Die todbringende Authentizität? Wir, die wir hier sitzen, sind so unauthentisch, daß es sich gar nicht lohnen würde, uns zu re-modeln. Wir befinden uns schon unser ganzes Leben in ständiger Metamorphose. Unsere einzige Rettung wäre eine Art Somme-Offensive. Unsere Langeweile bringt den Tod. Langsam komme ich zur Überzeugung, daß wir uns in einer ähnlichen Geistesverfassung befinden wie die jungen Briten, die im Herbst 1914 enthusiastisch die Rugby-Felder von Eton und Narrow, die Klassenzimmer von Oxford und Cambridge verließen, um lachend in den Krieg gegen Deutschland zu ziehen. England war damals ebenfalls - wie heute Europa - am Ende einer Phase des

62 Seine Äußerungen entgingen aber nicht Überinterpretationen. Schönburg wurde beispielsweise von André Thiele aus der Zeitschrift *konkret* der Gewalt- und Kriegsverherrlichung bezichtigt (Thiele 2001, vgl. dazu auch Degler/Paulokat 2008: 99-100).

Wohlstands und der Stabilität angekommen. Junge Menschen sehnten sich nach Aufregung, nach Heldentum, ja, Heldentod letztendlich. Ich habe kürzlich, wieder einen grauenhaften Bericht über diese *Somme-Offensive* gelesen, wie diese jungen Leute zu Hunderttausenden in die Schützengraben zum Sterben geschickt wurden. In einer ganz ähnlichen Verfassung befindet sich unsere Generation heute. Wir werden von vorne und von hinten entertained. Die Spannung ist weg. Das geht sogar so weit, daß sich völlig gesunde und vernünftige Menschen, wie wir es sind, für Geld im Adlon einsperren lassen, um über unsere Wohlstandsverwahrlosung zu lamentieren. Wäre das hier Cambridge und nicht Berlin, und wäre es jetzt der Herbst des Jahres 1914 und nicht der Frühling des Jahres 1999, wären wir die ersten, die sich freiwillig meldeten. (Bessing u.a. 2009: 137-138)

Die Aussage kann keineswegs als eine ernste „Aufforderung zur Tat“ interpretiert werden, obwohl sie deutlich auf die Dekadenzstimmung des *Fin de Siècle* anknüpft. Der Pop-Autor hat dafür gesorgt, seine auf den ersten Blick höchstkontroversen Äußerungen in bekannter Pop-Manier zu relativieren. Zum einen steht die Sehnsucht nach der „*Somme-Offensive*“ im Konjunktiv („Unsere einzige Rettung wäre“), die Gewaltbereitschaft der jungen Menschen hingegen im Imperfekt („Junge Menschen sehnten sich“). Zum anderen scheint sich Schönburg selbst von der Vision zu distanzieren, indem er den Bericht über die *Offensive* „grauhaft“ nennt. Dazu endet das als „*Der Ritt auf der Schere*“ (Bessing u.a. 2009: 132) betitelte Kapitel mit der Didaskalien – „*Es wird dunkel*“ (ebd. 138). Kaum zu übersehen ist auch Schönburgs ironische Distanzierung, die sich in dem ständigen Betonen der eigenen Unauthentizität und Absurdität der Situation, in der sich vernünftige Menschen „für Geld im Adlon einsperren lassen“, zeigt. Die Absicht, eine übertriebene Untergangsstimmung zu schaffen, mit dem Verweis, es handelt sich hier weder um Ironie, noch Gewaltverherrlichung, sondern um eine nüchterne Bestandsaufnahme des gegenwärtigen Zeitgeistes, lässt die ganze Passage als ein übliches Dekontextualisierungsspiel des Pop interpretieren. Obwohl sie als eine Zeitdiagnose kaum glaubwürdig wirkt, deutet die Stelle auf die Rolle, die die Schilderung von Gewalt in der Pop-Ästhetik der 90er Jahre spielt. Gewalt wird wieder als eine vitale Kraft im Sinne Jüngers verstanden, ohne jedoch in den modernen Fortschrittsoptimismus, sei es als pragmatisches Mittel zur Erreichung einer besseren Ordnung, sei es als Transzendenzmöglichkeit in Richtung Nietzscheaner Übermenschen, eingebettet zu werden. Die übertriebene melancholisch-dekadente Attitüde ist auch als ästhetische Erprobung von Möglichkeiten oder Suche nach Eingebung zu verstehen und demzufolge sollte sie nur der ästhetischen Beurteilung im Hinblick auf die Künstlichkeit und Übertriebenheit der Camp-Ästhetik unterzogen (Drügh 2009) und nicht moralisch als eine Aufforderung zu „befreiender“ Tat verurteilt werden (Degler/Paulokat 2008: 100). So ist

natürlich auch diejenige Passage, in der Joachim Bessing und Christian Kracht über Schönbergs Enthauptung phantasieren, zu verstehen:

JOACHIM BESSING: Alexander von Schönburg spricht hier doch permanent Sachen aus, die da drunten, bei den Wasserwerfern, vor den Wannen, auf den großen Widerwillen stoßen, der sich auch aggressiv äußern dürfte. Ich hatte heute mit Christian Kracht eine Fantasie im Fahrstuhl. Also wir sahen Alexander von Schönbergs Kopf, der abgeschnitten auf einer Stange von den Massen durch Berlin-Mitte getragen wurde.

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Das wäre für mich das schönste Komplement seit langem. (Bessing u.a. 2009: 118)

Die klassenkämpferische Vision von der Rache des Volkes an Schönburg, der in der popliterarischen Performance im Adlon die Rolle des blasierten Aristokraten spielt⁶³, gewinnt ihren Reiz aus der Spannung, die durch Einführung von Gewaltanspielen entsteht. Einerseits ist es ziemlich eindeutig, dass Bessings und Krachts Phantasie ein Scherz ist, was zusätzlich durch Schönbergs ironischen Kommentar intensiviert wird. Andererseits hat aber die Bedrohung durch Gewalt im Kontext der von den Gesprächsteilnehmern vorgespielten Rollen eine gewisse Dosis Wahrscheinlichkeit. Es wäre denkbar, dass sich eine Gewaltanspielung in eine Gewaltandrohung verwandelt, gleich wie Schönbergs Spielerei mit Gewaltvisionen in Gewaltverherrlichung übergehen könnte. Diese Unsicherheit macht das Attraktive von Gewalt als literarisches Motiv aus. Dabei wird auf Gewalt vor allem im Hinblick auf ihre pop-ästhetische Wirksamkeit zugegriffen, in diesem Sinne bildet sie kein Thema, das irgendwie aufgearbeitet wird. Im weiteren Teil der Gesprächsrunde, der in dem nach dem Song des Bands The Cardigans „Erase and Rewind“ betitelten Kapitel vorgeführt wird, entwickeln die Autoren zuerst ihr Verständnis von Gewalt als einer atavistischen Rückkehr zu vordiskursiven Zeiten, was in der Epoche der medialen Scheinwelten als eine Möglichkeit des Entkommens erscheint:

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Also ist Politik Scheinwelt. Mode ist Scheinwelt. Der einzige Ausweg aus diesem Teufelskreis der Kollektivierung des Individualismus ist vielleicht die Spiritualität, für mich im Christentum, andere mögen es Rock nennen, diffamierend, wenn du so willst. Aber wahrscheinlich ist es am Ende das.

CHRISTIAN KRACHT Es gibt noch einen anderen Ausweg, und das ist wiederum der Krieg.

63 Die Gesprächsprotokolle aus dem Adlon-Treffen sollten eigentlich als eine Rollenprosa interpretiert werden (Frank 2003: 229). Interessanterweise wurden die meisten Fiktionalitätsindikatoren (z.B. Regieanweisungen) von der Kritik übersehen (vgl. Döring 2009: 185). Baßler sieht *Tristesse Royale* als eine konsequent durchgeführte Performance an (Baßler 2005: 124).

JOACHIM BESSING Von innen bomben. Das wäre mein Vorschlag.

ALEXANDER V SCHÖNBURG Ein interessanter und trauriger Vorschlag.

JOACHIM BESSING Bomben aus Semtex bauen und die dann in Prada Rucksäcken an die Art-Direktoren schicken, per Kurier. Oder das Café Costes oder das Adlon sprengen. Ich glaube eben die Bombardierung der Stätten des Falschen von innen heraus wird die Zukunft sein.

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Interessant. Eine neue Form des Urbanen Terrorismus als Anti-Konsum-Terror, wie es ihn in Moskau bereits gibt

JOACHIM BESSING Anzüge in Armani-Boutiquen hängen, die innen mit Kontaktgift bestrichen sind, so daß der Käufer sofort stirbt.

BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Aber das ist doch lediglich eine sofort erkennbare, destruktive Veränderung, wohingegen die RAF auch nichts anderes bewirkt hat, aber deren Ziel es zumindest war, nach der Zerstörung etwas Neues zu schaffen. Oder sie hatten das, was früher - in Zeiten von Jutta Ditfurth - einmal Utopie hieß oder auch Vision. Die wollten also etwas zerstören für einen Neuanfang, von dem sie eine konkrete Vorstellung hatten. Das ist bei Joachim Bessings Vision exakt nicht so. (Bessing u.a. 2009: 155-156)

Die Absurdität von Bessings Forderung, das Adlon, in dem er und seine Gesprächspartner gerade debattieren, zu sprengen, verdeutlicht die Oberflächlichkeit im Umgang mit dem Phänomen Gewalt. Fasziniert zu sein scheint Bessing nur von dem feuerwerkartigen Knall der Adlon-Zersprengung. Es ist eine Faszination ausschließlich ästhetischer Art. Als irgendein politisches oder philosophisches Manifest der Gewalt schlagen die Überlegungen fehl, wessen sich Bessing völlig bewusst ist. Gewalt wird hier alles andere als pragmatisch betrachtet, sie nähert sich vielmehr der autotelischen Gewalt im Sinne Reemtsmas. Im Unterschied zu der doch als pragmatisch verstandenen Gewalt bei Nietzsche und den an sein Gedankengut anknüpfenden Autoren der „konservativen Revolution“ geht die Faszination von der rohen Zerstörungskraft der Gewalt aus, unabhängig davon, ob diese Zerstörung noch einen Neuanfang nach sich ziehen soll:

JOACHIM BESSING Alles, was jemand im Laufe seines Lebens tut, hat damit zu tun, daß er sich danach sehnt - wie es bei den Cardigans heißt: »Erase and Rewind«. Wie bei dieser Zaubertafel, die es früher gab - man malt darauf, dann zieht man am Schieber, die Fläche ist wieder blank, und alles ist weg, vielleicht nur die Hälfte davon, aber man kann jetzt von neuem anfangen.

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Ein wirklich schönes Bild.

JOACHIM BESSING Zum Beispiel Drogen im Übermaß genossen führen allein dazu, einmal den Speicher komplett zu –

ECKHART NICKEL löschen.

JOACHIM BESSING - zu entleeren, und es bleibt ja komischerweise immer wieder ein Etwas zurück, daß dann konstituierend ist und zum Neuaufbau der gleichen Gedanken und Pläne führt. Deshalb glaube ich, daß Spiritualität oder Bombenwerfen nichts anderes sind, als Versuche, eine weiße Leinwand herzustellen, auf der wir noch einmal anfangen konnten. (Bessing u.a. 2009: 156-157)

Die plötzliche rhetorische Zuspitzung, das Überspringen von einem Thema zu einem anderen, das in geringem Zusammenhang mit dem ersten steht, sowie die ironisierende Begeisterung Alexander von Schönburgs und schließlich die provokative Verbindung von Spiritualität und Bombenwerfen lassen an die Seriosität des Gesagten zweifeln. Als Postulat eines neuen Futurismus, der im Krieg nur die Hygiene der Welt sieht, könnte dieses pop-literarische Verständnis nur dann plausibel sein, wenn es nichts mit der Bezeichnung Pop zu tun hätte. Da es aber von Autoren stammt, die sich bewusst als Pop-Schriftsteller inszenieren und in ihrem Schaffen dem Pop-Verfahren gerecht bleiben, könnte es höchstens als ein leichtsinniger Als-ob-Gedanken betrachtet werden. Auf Gewalt zurückzugehen gilt hier als Gedankenspiel, als eine Möglichkeit, die nur dann reizend ist, wenn sie im Bereich der Spekulation bleibt und zu keinem seriösen Lebensentwurf wird. Die weitere Entwicklung des Gesprächs bestätigt diese Interpretationsweise. Zuerst treiben die Diskutanten das, was anfangs als ernster Versuch, Gewalt zu verherrlichen, erscheinen könnte, bis ins Absurde. Die Welt des Pop-Glammers bringen sie in Verbindung mit ihrer Gewaltphantasien, indem sie unglaubliche Szenarien ausdenken:

JOACHIM BESSING Wenn Claudia Schiffer das Hobby hatte, Briefbomben zu verschicken - kein Verdacht wurde auf sie fallen. Claudia Schiffer ist für jeden allein dazu da, schön auszusehen, eben ein Supermodel zu sein. Niemand wurde doch auf die Idee kommen, daß sie etwas tut, was anderen schadet. Das ist doch die Chance für Claudia Schiffer. Man denkt doch eher, der Terror dieser Supermodels richte sich gegen sie selbst; sie nehmen Drogen und lassen sich Silikon implantieren; Magersucht, Bulimie vielleicht manchmal noch. Aber man glaubt doch nicht, daß die Bomben kaufen oder verschicken würden. Dabei haben gerade die das Geld dazu. (Bessing u.a. 2009: 158)

Die Absurdität der Vision von einem Prominenten-Terrorismus und der darauf aufgestellten These vom unsichtbaren Terrorismus⁶⁴ zielt auf etwas anderes als das bloße Schockieren und

64 Sollte die große Anzahl der Definitionen von Terrorismus berücksichtigt werden, könnte mit voller Gewissheit lediglich die Undeutlichkeit des Phänomens festgestellt werden. In der einschlägigen Literatur wird jedoch oft zwischen Begriffen Guerilla und Terrorismus unterschieden. Guerillakampf sei vor allem nur eine militärische Strategie, Terrorismus gelte dagegen als eine Kommunikationsstrategie. Deshalb wäre der unsichtbare Terrorismus, von dem die Pop-Literaten spekulieren, eine widersprüchliche Bezeichnung. Terrorismus ziele darauf, öffentliche Aufmerksamkeit zu wecken. Ein Terrorismus, der unsichtbar wäre und

die Erregung der Aufmerksamkeit von Lesern. Das Reizende an Gewalt in dieser Vorstellung ist der Zusammenprall von Nicht-Zusammengehörenden – also eigentlich das Wesen des Pop-Verfahrens. Pop-ästhetisch interessant ist Gewalt nur dort, wo sie einen Zusammenprall der Diskurse provoziert, deshalb fabulieren die Pop-Literaten über ein Bomben verschickendes Topmodel und nicht über z.B. Soldaten im Zweiten Weltkrieg, in deren Fall Gewalt nicht unbedingt unerwartet wäre. Gleich danach schlagen die Diskutanten einen scheinbar ernsteren Ton an, indem sie über die gegenwärtige *conditio humana* berichten, die laut Joachim Bessing einer kollektiven Verzweiflung ähnele, die gleichen Schaden wie ein Weltkrieg bringe (Bessing u.a. 2009: 159). Der Leser schafft es nicht, sich an die scheinbare Ernsthaftigkeit, mit der die Autoren über das Zeitgeschehen zu diskutieren beginnen, zu gewöhnen, als sich die Stimmung um 180 Grad dreht und die Diskutanten wieder zu ihrem bekannten Markenfetischismus zurückkommen. In dem darauffolgenden, als „Das reinigende Bad“ betitelten Kapitel findet der Leser keine Fortsetzung der Gewaltphantasien oder Hoffnungen auf einen Weltkrieg, das reinigende Bad entpuppt sich auch als kein Blutbad. Die Pop-Autoren kommen über Diskussionen über Spiritualität, die im Massenselbstmord endet (ebd.: 162), zu dem Schluss, dass es nur einen bleibenden Wert in der Welt gibt, und zwar ist das eine Uhr von IWC (ebd.: 164). Mit der Rückkehr zur Welt des selbst-inszenierten Glamours schließt sich der Kreis des Adlon-Gesprächs. Als Anhang wird über Bessings und Krachts Besuch in Kambodscha berichtet, bei dem sich die Besichtigung des ehemaligen Folterzentrums der Roten Khmer mit dem Aufenthalt in einem modischen Café verflücht. Zum Schluss wohnen die beiden Pop-Autoren den Dreharbeiten zum Film indischen Regisseurs bei.

Die Performance der Pop-Autoren bildet eine Dekontextualisierungsmaschine, die alle möglichen Zeichen der Gegenwart aufsaugt, um sie im Hinblick auf das zu dekonstruierende Thema anzupassen. Dieses Thema ist hier das Glamour der kapitalistischen Markenwelt. Durch die Dekontextualisierung solcher medialen Zeichen wie Krieg, Terrorismus oder gewalttätige Demonstrationen und das Versetzen derselben Zeichen in den neuen Kontext des Markenfetischismus werden die genannten Phänomene nicht verherrlicht, wie die Kritik meinte, sondern völlig bloßgestellt, gemäß der Pop-Strategie der Umarmung des Gegners. Sie kommen als Teil der massenmedialen Simulation zum Vorschein. Gewalt kommt hier eine

die Öffentlichkeit unter keinem Druck setzte, wäre deshalb eigentlich kein Terrorismus. Siehe Waldmann 2005: 11-22.

besondere Rolle zu, weil sie das Phänomen bildet, das mit der Welt des kommerziellen Glammers am wenigsten kompatibel ist und daher am meisten verfremdet.

Der Zusammenprall zwischen der als unwirklich empfundenen Welt der Kommerz und der als verfremdender Riss wirkenden Gewalt bringt Wolfgang Herrndorf in seinem Roman, der in provokativer Pop-Manier in Anspielung an Jüngers Kriegsmemoiren den Titel *In Plüschgewittern* (2002) trägt. Der Ich-Erzähler berichtet darüber, wie ein Freund von ihm, Desmond, die gegenwärtige Welt beurteilt:

Desmond hat mal die Theorie aufgestellt, dass die Welt nicht funktioniert, weil man von allem immer erst den Entwurf kennenlernt. Erst zeigt man uns Aufklärungsbüchlein, zehn Jahre danach kommt die Praxis. Erst baut man sich eine Faller-Welt zusammen, und nachher merkt man, dass man schon immer in ihr gelebt hat. Deshalb ist man dann dauernd enttäuscht, und Humorlosigkeit, Völkermord und Designerstühle sind die Folgen. Das stimmt natürlich nicht. Aber das ist so eine typische Desmond-Theorie, die stimmen alle nicht. (Herrndorf 2011: 11)

Dass die mediale Vermittlung der eigentlichen Erfahrung vorangeht, ruft bei dem Individuum das Gefühl der Entwirklichung hervor. Die Wirklichkeit, die zuerst durch Medien kennengelernt wurde, wird beim unvermittelten Erfahren als unwirksam wahrgenommen. Die verwischte Grenze zwischen erfahrbarer Wirklichkeit und medialer Simulation, sowie der dadurch verursachte Zweifel an die Wirkung der im Moment vorhandenen Realität ermöglichen es, Designerstühle und Völkermord in einem Atemzug zu nennen. Dabei behält die so angesprochene Gewalt das Moment des Konkreten, des Physischen und somit des Realen, so dass sie den Wirklichkeitsentwurf, im Rahmen dessen sie auftaucht, verfremdet. Einerseits verweist die ohne Kontext angeführte Gewalt auf die Künstlichkeit des dargestellten Wirklichkeitsentwurfes, was den Ich-Erzähler zur ironischen Ablehnung der Vorstellungen seines Freundes veranlasst. Andererseits wohnt der dekontextualisierten und in den neuen, befremdlich wirkenden Kontext gestellten Gewalt die Eigenschaft eines unabdingbaren und endgültigen Wissens- und Erfahrungsträgers inne. Das gleiche gilt für die Adlon-Runde. Immer wenn die Diskutanten Gewalt ansprechen, implizieren sie ihren Status als Prüfstein der Existenz, deshalb wird Gewalt nicht zufällig mit Spiritualität in Verbindung gebracht. Dabei muss aber immer beachtet werden, dass der Blick des Pop mit der Vermessung der Oberfläche beginnt und damit auch aufhört. Gewalt wird also nicht irgendeine vitale Kraft beigemessen, was zur Herausbildung einer Philosophie von Gewalt usw. beitragen würde, interessant ist nur ihr *Schein* einer vitalen Kraft. Die Spannung, auf die die Pop-Autoren zielen, ergibt sich aus dem Als-ob-Gedanken – versucht wird jetzt, mit dem

kalten Blick eines Ernst Jünger die Welt wahrzunehmen, ohne sich jedoch in dessen Philosophie des Schmerzes zu vertiefen. Gewalt, die in den Kontext des Vitalen gestellt wird, fällt als Oberflächenphänomen auf und könnte mir der vielsagenden Wendung „das hat was“ quittiert werden (Tacke/Weyand 2009: 11)

Um das in Popliteratur auftauchende Gewaltmotiv genauer zu definieren, muss es also auf die zwei Ebene, auf der es funktioniert, verwiesen werden, d.h. auf den oben beschriebenen Kontext, in den sie gestellt wird (bzw. die Inhalte, die Gewalt zugeschrieben werden) und die Form, d.h. die pop-spezifischen ästhetischen Bedingungen, die die Schilderung von Gewalt prägen. Die beiden Ebene setzen sich auf das besondere Darstellungsweise von Gewalt, die hier mit der Bezeichnung Pop-Gewalt zusammengefasst wird. Was den Kontext anbetrifft, wird Pop-Gewalt gemäß der Leser- und Kritikererwartungen in das thematische Gefüge eingebettet, auf das sich der heraufbeschwörte dekadente Zeitgeist, der Ennui, der Überdruß an medialen Wirklichkeitsrepräsentationen und der sich im Markenfetischismus ausdrückende neue Konservatismus zusammensetzen. Das angeführte Zitat aus *In Plüschgewittern* verweist teilweise auch auf die Form, die die popästhetische Schilderung von Gewalt annimmt. Unübersehbar ist die Dekontextualisierung von Gewalt, die so aufdringlich ist, dass es sich kaum anschaulicher erklären lässt, als festzustellen, dass es knallt (*it pops*). Die Gegenüberstellung von Humorlosigkeit, Designerstühle und Völkermord hat ein explosives Potential. Diese ironische Zuspitzung, die die Aussage kaum als ernsthaft interpretieren lässt, ist ein weiteres Merkmal der im Pop-Manier dargestellten Gewalt. Das dritte Merkmal, das hier nicht ausdrücklich zu sehen ist und lediglich herausinterpretiert werden kann, ist die Gewaltart, die als Verfremdungsmittel in einen nicht zusammenhängenden Kontext geschoben wird. Dem Völkermord, der als Synonym eines unvorstellbaren Verbrechens befremdet, kann man hier die Bedeutung eines nicht instrumentellen Gewaltaktes implizieren, im Sinne Reemtsmas wäre er als autotelische Gewalt zu bezeichnen.

Die Verbindung der drei pop-ästhetischen Eigenschaften (Dekontextualisierung, ironische Übertreibung, Autotelie), die einen dargestellten Gewaltakt zur Pop-Gewalt verwandeln, kommt überdeutlich in den Texten des in Kassel geborenen Theaterwissenschaftlers und Pop-Autors⁶⁵ Tim Staffel zum Ausdruck. Staffel hat bereits in seinem Debütroman *Terrordrom*

65 Obwohl Staffel von dem medialen Hype um Popliteratur nur begrenzt ergriffen wurde, wird er oft im Kontext der Popliteratur berücksichtigt (vgl. Gleba/Schumacher 2007: 197). In einem Interview zu seinem ersten Roman gibt Staffel zu, er habe die Handlung seines Textes in die Jahrtausendwende platziert, damit es mehr poppe, er weigert sich jedoch ihn explizit als Pop-Roman zu bezeichnen und beschränkt sich nur zu der

(1998) die Ästhetisierung von Gewalt zu seinem Grundrepertoire gemacht. Die Handlung des Textes spielt sich zum Jahreswechsel 1999/2000 in Berlin ab, wo ein durch den globalen Klimawechsel verursachter Frost zum Auslöser zwischenmenschlicher Feindseligkeit wird. Die Unruhen auf den Straßen werden, zunächst unabsichtlich, von einem verzweiferten jungen Mann namens Lars angekurbelt, der aus Langeweile zusammenhangslose Hassmanifeste und Aufrufe verbreitet. Bereits auf der dritten Seite des Textes berichtet der Hautprotagonist und einer der acht Roman-Erzähler von einem Gewaltakt, den er beobachtet:

Inzwischen reißt das Wetter die Bäume auf die Erde, und die Leute schreien sich gegenseitig an, weil sie nicht rechtzeitig ausweichen können. Vor mir zieht ein Alter seinen Köter unter so einem abgestürzten Teil raus, bekommt aber nur noch die Hälfte zu fassen. Natürlich schreit er rum und prügelt mit dem zerfetzten Teil auf einen 16jährigen ein, der sein Feuerzeug gerade an einen aufgeschraubten Tank hält und es nicht fassen kann, daß die Flamme der Witterung nicht standhält. Sein Gesicht ist schon vollgeschmiert mit dem braunen Hundeblood, als er einfach zuviel kriegt und sein Messer in den Bauch des Alten rammt. Ich trinke mein Bier aus und gebe mit der leeren Flasche noch eins darauf, weil ich denke, irgendwo muß du ja anfangen. Und prompt gewinne ich die Hand des 16jährigen, der mir Fünf gibt, sein Messer an meinem Schal abwischt und fragt, was jetzt so ansteht. (Staffel 2000a: 9)

Dass der autodiegetische Erzähler leidenschaftslos von Gewalt berichtet, deren unmittelbarer Zeuge er ist und deren Opfer er auch gleich werden könnte, ist schwer nachzuvollziehen. Die Beobachtung bleibt äußerst oberflächlich, der Erzähler berichtet von keinem Spur, der den unerwarteten Ausbruch von Gewalt irgendwie rationalisieren lässt. Der Erzähler stellt auch keine Hypothesen auf und scheint die Gewalt, der er konfrontiert wurde, als eine Selbstverständlichkeit zu betrachten. Das Verhalten des Jungen nimmt er als eine Einladung zum kollektiven Amoklauf wahr und greift den älteren Mann an. Die Fokalisierung des Erzählers bleibt extern, von seiner wirklichen Motivation wird nicht berichtet. Die Entscheidung, an Gewalttaten mitzuwirken, ist genauso oberflächlich und daher befremdlich, wie die Schilderung des Gewaltaktes selbst. Dadurch, dass von der Innenwelt des Protagonisten nicht berichtet wird, werden auch die üblichen Rationalisierungsversuche der autotelischen Gewalt⁶⁶ ausgeschlossen. Es lässt sich die Gewalt ausübenden Akteure nicht eindeutig als Psychopathen abstufen, so dass autotelische Gewalt in keinen zweckrationalen Kontext eingebettet werden könnte. Der Erzähler verweigert den Einblick in seine

Feststellung, der Roman folge einem bestimmten Lebensgefühl, weshalb er möglicherweise was mit Pop zu tun habe (Behrendt 1998).

66 Hier sind u.a. die Pathologisierung (Gewalt wird als Ausdruck einer geistigen Krankheit des Täters angesehen) und die Verrätselung (Gewalt wird als Ausdruck eines unbekanntes und/oder empirisch nicht zu fassendes Phänomens, wie das Böse oder der Todestrieb, angesehen) zu nennen. Vgl. Reemtsma 2008: 267-269.

Motivation, wodurch die Frage, warum er sich dem Angreifer angeschlossen hat, nicht eindeutig beantwortet werden kann. Er scheint irgendeinen Plan zu verfolgen (er verteilt doch die Hassmanifeste), deshalb könnten seine Handlungen instrumental gedeutet werden. Kein Ziel, dessen Erreichung die Gewalttat dienen könnte, ist jedoch in Sicht, er schient den alten Mann anzugreifen, um ihm nur Schaden zuzufügen. Andererseits kommt der Protagonist, im Gegensatz zu einem anderen Erzähler des Romans – Nico, der an einer psychischen Krankheit leidet, ganz vernünftig vor und scheint zu einer rationalen Wahrnehmung imstande zu sein. Der einzige Kontext, in dem die autotelische Gewalt hier interpretiert werden kann, ist ihre Oberfläche als einer vitalen Kraft. Da der Gewaltakt durch die Gleichgültigkeit des Erzählers geheimnisvoll und befremdlich wirkt und zugleich so zugespitzt dargestellt wird, dass er fast grotesk ist, wird durch Schilderung der Gewalt eine Stimmung der Ambiguität geschaffen.

Pop-Gewalt ist also, wie Pop selbst, ambig. Sie ist gleichzeitig abstrakt und konkret. Abstrakt, weil sie von jedem Kontext, der sich rationalisieren ließe, losgelöst wird. Sie wird auch als rein autotelisch dargestellt bzw. von den Protagonisten rezipiert, d.h. ohne Bezug auf jegliche Deutungsversuche, sogar diejenigen, die in autotelischer Gewalt Ausdruck der Pathologie sehen (vgl. Reemtsma 2008: 267). Konkret ist sie aber, weil sie zu einem Akt des physischen Angriffes bzw. zur Drohung, einen solchen Akt auszuüben, reduziert wird. Alle anderen, weniger „spektakulären“ Abstufungen von Gewalt, wie psychische oder symbolische Gewalt, scheinen nicht pop-fähig zu sein. Ausschlaggebend ist der oberflächliche Schein der *violentia*, der jedoch immer auch ein Moment der *potestas*, der Macht, momentan über die sonst nur durch mediale Vermittlung vorhandene Wirklichkeit mittels roher Kraft zu verfügen, innewohnt (vgl. Benjamin 1989: 186).

Die Spannung zwischen den beiden Gesichtern der janusköpfigen Pop-Gewalt bringt Tim Staffell in seinem zweiten Roman *Heimweh* (2000) auf den Punkt. Zwei Freunde, Tizian und Marvin, ziehen aus der Stadt aus und fahren in ein vom Bürgerkrieg betroffenes Niemandsland, um nach dem Lebenssinn zu suchen. Unterwegs treffen sie einen jungen Mann, Cem, der sie seitdem begleitet. Während der Reise erzählt Cem eine Anekdote, die veranschaulicht, wie ein Gewaltakt zur Pop-Gewalt wird:

[Cem] – Das habe ich einem Stuhl zu verdanken, jetzt hier, ich meine, sonst würde ich zu Hause vor mich hin schleichen, das muß man sich vorstellen, einem Stuhl. Ich laufe durch einen Park, weil ich nicht schlafen kann. Es ist verdammt dunkel, und auf einmal stehen zwei Typen vor mir und haben einen Stuhl. Die fragen mich tatsächlich, ob ich einen Stuhl kaufen will, ich meine, wer will schon mitten in der Nacht in einem Park einen Stuhl kaufen. Ich wollte das auf keinen Fall, und die beiden wollten einfach Geld. Denen war der Stuhl

natürlich fuckegal und sie packen ihre Messer aus, um mir das klarzumachen. Mit oder ohne Stuhl, es ging einfach um das Geld, und darauf hatte ich erst recht keine Lust, und weil ich schnell bin, schlage ich zu. Das hat sie überrascht, ich meine, das konnten die nicht fassen, und ich renne los, und jetzt bin ich hier. Na ja, was soll's, egal, ich meine, wegen einem Stuhl, das muß man sich vorstellen.

[Marvin] – Das ist irre.

[Cem] – Ja.

[Marvin] – Vielleicht hättest du den Stuhl einfach nehmen sollen. Vielleicht war es ein guter Stuhl.

[Cem] – Marvin, ein Stuhl. Ich mach mich doch nicht irre wegen einem Stuhl. Das war einfach zuviel. Irgendwann hat man einfach zuviel. (Staffel 2000b: 64-65)

Eigentlich erzählt Cem von einem Akt instrumenteller (nach Reemtsma lozierender) Gewalt – die seltsamen Stuhlverkäufer sind an der Beute interessiert, der Protagonist bildet ein Hindernis auf dem Weg, sie zu schnappen, daher muss er mittels Messer aus dem Weg geräumt werden. In Cems Erzählung, die wiederum von einem autodiegetischen Erzähler (Marvin) wahrgenommen wird, bekommt der Vorfall groteske Züge, die Gewalt erscheint dagegen als ein unerwarteter Einschnitt des Realen und Konkreten in die Wirklichkeit der sonst in ihrer Phantasiewelt schwebenden Protagonisten. Die Verbindung von Ursache und Wirkung ist in Cems Erzählung verstört, er geht von der bizarren Situation des Stuhlverkaufs aus, der in ebenso ungewöhnlichen Umständen verläuft (in der Nacht, in einem Park). Gewalt ist paradoxerweise das glaubwürdigste Element der Geschichte, obwohl sie ohne Zusammenhang mit den Umständen und der erzählten Situation auftaucht und daher eher autotelisch wirkt. Zumindest könnte man diese Interpretation dem Kommentar von Marvin entnehmen, der den Vorfall als seltsam findet, nicht jedoch wegen der absurden Situation, dass zwei Menschen mitten in der Nacht Stühle verkaufen möchten. Außerordentlich ist hier nur der plötzliche Ausbruch von Gewalt.

Der übertriebene Gestus der konkreten, physischen Gewalt bzw. deren Attributen, die um der von ihnen ausgehenden Kraft willen ästhetisiert werden, sprengt den Rahmen der Wirklichkeit, die medial kreierte und deshalb als unwirksam wahrgenommen wird. Darüber, dass Gewalt im Allgemeinen in das mediale Wirklichkeitsbild hineinpasst, kann sich jeder Zuschauer von Nachrichtensendungen überzeugen (vgl. Kunczik 1998: 215-246). Gewalt, die die Attribute ihrer medialen Verarbeitungen (physische Konkretheit, Kausalität) aufweist, aber in einen ungewöhnlichen Kontext eingebettet wird, irritiert die Rezipientenerwartungen und entkommt durch ihre Ambiguität den üblichen Interpretationsmustern. So ist das

Umschlagfoto von Christian Kracht aus dem von ihm herausgegebenen Band *Mesopotamia* als bildhafte Verkörperung von Pop-Gewalt zu verstehen. Der jungenhaft wirkende Autor posiert vor dem Hintergrund einer Tropenlandschaft mit einer Kalaschnikow in der Hand.



Abbild 4. Nach: Kracht 1999a.

Mit dem Ausdruck von Entschlossenheit im Gesicht und dazu der lockeren Pose, die nur wenig einer Bereitschaftsposition beim Schießen ähnelt, ist das Bild gewissermaßen uneinheitlich. Es könnte angenommen werden, dass das Image mit dem postulierten, ernsthaften Ton einhergeht, den die Sammlung der „ernsten Geschichten“ anschlagen soll. Doch ist Kracht eigentlich der einzige Autor im Band, dessen Erzählung zumindest einen Schein des Ernstes hat, sie handelt nämlich von einem in Südamerika lebenden Deutschen, der für Terroristen das Giftgas Sarin geschmuggelt hat. Im Vergleich mit anderen Texten der

Sammlung, die eher um Alltagserlebnisse kreisen, erscheint Krachts *Der Gesang des Zauberer* zunächst als der einzige Versuch, den Paradigmenwechsel in Richtung neue Ernsthaftigkeit zu verwirklichen. In den Passagen, in denen Gewalt thematisiert wird, stellt sich jedoch heraus, dass Krachts Text der Pop-Ästhetik verpflichtet bleibt. So unterbricht der Sarin-Schmuggler seine sonst in blasiertem Ton gehaltene Plauderei über die eigene Vergangenheit mit einer begeisterten Beschwörung auf Gewalt, die der Welt von Politikern („Wortverdrehern“) gegenübergestellt wird:

Willy Brandt und Xavier Gonzales und die ganzen verlogenen Mitglieder der Internationale, diese Schweine, diese Wortverdreher, die weder Sozialisten waren noch Demokraten noch sonstwas, sondern dreckige Schweine. Asahara [Anführer der japanischen Sekte] hat recht gehabt, einen von ihnen hat er damals erwischt, nämlich Olof Palme, nachdem er aus dem Scheißmemmenfilm *Mein Leben als Hund* herausgetapert ist in Stockholm. Paff. Paff. Diese Größe. Ich will es nicht entschuldigen, denn ich bin nun alt, aber bedenken Sie bitte: Diese Größe. Es ist lange her.

Sehen Sie, es ist die Größe Yukio Mishimas, der Seppuku begeht. Es ist die Größe Andreas Baaders, kurz vor seiner Exekution. Es ist die Größe General McArthurs, der im Koreakrieg befiehlt, Nuklearbomben auf Nordkorea abzuwerfen. Und es ist auch die Größe David Koreshs, geopfert auf dem Altar der amerikanischen Demokratie. Das Bauerndorf, so hieß es im Vietnamkrieg, muß ausgelöscht werden, damit es gerettet wird, sehen Sie? (Kracht 1999: 298)

Die Mischung von Gewaltverherrlichung und Zynismus wirkt unbehaglich, zumal der Ironiegehalt der Passage unbestimmt bleibt. Zusammen mit dem provokativen Foto und übertriebenen Versicherungen, es wurde jetzt mit Pop gebrochen, wendet hier Kracht das Pop-Verfahren reinsten Art an. Im Mittelpunkt dessen, was Moritz Baßler als das zwischen Eigentlichkeit und Ironie aufgespannte Möbiusband bezeichnet (Baßler 2005: 130), steht Gewalt, genauer formuliert Pop-Gewalt, also diese spezifische Ästhetisierung von Gewalt, die gleichzeitig konkret und abstrakt ist und sich in die Wirklichkeit abrupt einschneidet, ohne jedoch eine tiefere Bedeutung außerhalb der elanvollen Oberfläche zu haben. Pop-Gewalt steht also in der Tradition von André Bretons einfachstem surrealistischem Akt, der auf autotelischer Gewalt beruht.

Zu überlegen bleibt es noch der künstlerische Zweck, dem die Anknüpfung an den Bretonschen Akt des wahllosen In-die-Menge-Schießens dienen kann und/oder die Bedeutung, die solch einer Aktion beigemessen wird. Autotelische Gewalt könnte doch kein Ziel haben, sie muss ziellos sein, nur um sich selber willen geschehen, um als autotelisch überhaupt klassifiziert zu werden. Es drängt sich die Frage auf, warum solch eine Tat von einer besonderen Attraktivität gerade für den Pop-Autor ist, was macht ihre Attraktivität aus.

Die ziellose Gewalt scheint in diesem Kontext eine Art Verfremdungsmittel zu sein, das durch den unerwarteten Einbruch der archaischen Rohheit, den zivilisierten Kulturalltag zersprengt und den gesellschaftlichen Rahmen reißt. Der Kulturalltag basiert mehr oder weniger auf Fiktionen, auf verschiedenen Vorstellungen und Diskursen, die auf der sprachlichen Ebene funktionieren. Durch die Konfrontation wird er einer rohen Naturkraft gegenübergestellt.

In seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Markenfetischismus des neuen Pop diagnostiziert Maxim Biller die Sehnsüchte, die sich hinter dem Authentizitätsstreben verbergen könnten:

Ja, Sie haben richtig gelesen: Die Intellektuellen, die ich kenne, tanzen. Sie kriegen auch Procente bei Paul Smith und Gratisdrinks bei den Eröffnungspartys von Gucci-Läden, sie verehren Madonna als die einzige legitime Andy-Warhol-Nachfolgerin, sie wissen, wo und wann die neuesten Drum'n'bass-DJs aus London auflegen, und sie sind überhaupt so wahnsinnig verrückt nach allem, was mit populärer Kultur zu tun hat, daß sie ständig darüber reden, nachdenken, schreiben. Dabei sind sie dann immer sehr, sehr aufgeregt, denn Pop ist für sie der Ersatz für genau das, wovon Intellektuelle immer am wenigsten haben und wonach sie sich deshalb um so verzweifelter sehnen - Pop ist für sie Leben, so wie das einst für Arthur Koestler der Spanische Bürgerkrieg gewesen war; für Ernst Jünger Verdun, für Vaclav Havel die Charta 77. (Biller 1992: 218)

Da Pop aus der Nähe zum authentischen Leben schöpft, trifft sicherlich zu. Da aber Pop als ein wirklicher Lebensersatz verstanden wird, mag nur die Angelegenheit der ihn interpretierenden Intellektuellen sein, die die dem Pop inhärente Ambiguität übersehen bzw. sich sie zu übersehen entscheiden. Gerade in den popliterarischen Gewaltdarstellungen kommt die Diskrepanz zwischen Inhalt und Form deutlich zum Ausdruck. Auf der Ebene der *histoire* gilt Pop-Gewalt oft als Verweis auf das Authentische, was jedoch auf der *discourse*-Ebene, durch die verfremdende Darstellung in der Pop-Ästhetik unmöglich gemacht wird. Die tiefe Bedeutung von Pop-Gewalt scheint also über die Interpretation als Spiegelung des Authentischen hinauszugehen.

Rolf Grimminger kommt in seinen Überlegungen, warum die Schilderung des gewaltsamen Tötens oder Sterbens überhaupt in der Kunst auftritt, zu dem Schluss, dass bei jeder Gewaltdarstellung Atavismen im Spiel seien, die erst nachträglich mit Sinnkonstruktionen umgebaut werden. Der Tod sei eine existenziell verstörende Tatsache, dem rohen Akt des Tötens seien alle Versuche, ihn zu legitimieren oder zu rationalisieren, gleichgültig, er sei sich selbst genug (Grimminger 2000: 14). Das Unvermögen aller Deutungsdiskurse von Gewalt

wurde nach Grimminger von Albert Camus in seinem Roman *Der Fremde* dargestellt. Camus hüte sich, gleich wie Breton, aber im Unterschied zu de Sade, für die Selbstreferenz der Gewalt einen Idealismus des Bösen aufzubieten (ebd.: 16). Wenn de Sade auf Gewalt eine mit der christlichen Moral im Widerspruch stehende Metaphysik aufbaut, bleibt bei Camus das Jenseits der Gewalt leer. Der Fremde erschießt einen Araber am algerischen Strand, weil er ihn eben erschießt. Der Akt des Tötens ist ebenso surrealistisch (d.h. doch der Etymologie des Wortes nach super- oder überrealistisch) wie Bretons wahlloses Schießen in die Straßenmenge. Aus allen möglichen Gewaltarten haben die genannten Autoren auch die einfache Brachialgewalt gewählt, die darum authentisch wirkt, weil sie eben mit keinem Idealismus, keiner Idee, überhaupt mit nichts als dem archaischen, atavistischen Naturzustand verbunden ist, oder zumindest als solche betrachtet wird. Durch den Akt der sinnlosen Gewalt schimmert Kreatürliches durch (vgl. Drügh 2009: 87-97). Jede andere Gewaltart, wie psychische oder symbolische Gewalt, ist in diskursive, irgendwie fiktionale Systeme verwickelt, daher kann sie als Maßstab des Authentischen nicht betrachtet werden.

Im Gegensatz zu den meisten künstlerischen Versuchen scheint die Pop-Ästhetik auf dieser Selbstgenügsamkeit der Gewalt aufzubauen. Grimminger behauptet, jede künstlerische Grenzüberschreitung, die durch Rückgriff auf Gewalt verwirklicht wird, inszeniere ein Paradox:

Paradoxal nämlich scheint es, daß eine aufs äußerste zugespitzte Form der sich selbst reflektierenden Kultur, nämlich der literarische Text, mit der Sehnsucht nach seinem Gegenteil schwanger geht, mit seiner Selbstaufhebung in den „virtuellen“, zugleich möglichen wie gegenläufigen Vorstellungsbildern der puren Gewalt. (Grimminger 2000: 17)

Dieses Paradox fehle nach Grimminger bei den Pop-Formen von Gewalt, wobei es hier eher mit der angeblichen künstlerischen Minderwertigkeit des Pop argumentiert wird. Die Annutung, die Gewalt werde in Popkultur unreflektiert reproduziert, in Hochkultur dagegen reflektierend repräsentiert, ist irreführend: gerade in den Pop-Formen wird der Schein von Unmittelbarkeit der Gewalthandlung durch die Übertriebenheit und Entwirklichung der Pop-Gewalt zerstört. Der Mangel an Reflexion, der hier zwar zu Recht bemerkt wurde, geht aber im Falle der Pop-Gewalt mit einer ostentativen Zuspitzung, die die Gewalt der Authentizität beraubt. Die Illusion der Gegenwärtigkeit und Nähe, die durch die Schilderung von Gewalt sonst (d.h. in der „hohen“ Kunst) erzielt wird, wird in der Pop-Fassung durch die Künstlichkeit und Unauthentizität dieser Gewaltart relativiert. Da Pop-Gewalt keiner Form der Bedeutsamkeit unterworfen wird, wird sie zu einem verstörenden Ornament. Am Ende

bleibt weder Authentizität und Unmittelbarkeit, noch Kunst oder Katharsis, es klafft hier eine Leere, die die verborgene Basis der kulturellen Gewaltdarstellungen sowie der massenmedialen Vermittlungen bildet.

Die atavistische Resistenz der Brachialgewalt gegen jede Interpretation kann deshalb im Kontext des Pop-Verfahrens als eine Art Wunderwaffe betrachtet werden, die es ermöglicht, jeden zu realitätsfremd gewordenen Diskurs zu sprengen. Dies ist der Grund dafür, dass Pop-Gewalt oft in Form von harten Einschnitten auftaucht, die den in ihrer Simulationswelten schwebenden Protagonisten zur Besinnung bringt.

Von der künstlerisch verarbeiteten Gewalt gehe eine Faszination der Unmittelbarkeit aus, die natürlich allen Vermittlungsformen der Kunst fehlen muss (Grimminger 2000: 19). Je diegetischer die Kunstform ist, je mehr sie sich von den Regeln der Mimesis entfernt, desto unauthentischer wirkt sie, desto entfernter ist sie von der Evidenz des Lebens (Bohrer 2000: 33). Der Ästhetisierung von Gewalt liegt deshalb etwas grundlegend Falsches zugrunde, eine konstituierende Ungenauigkeit, die Unauthentizität, die verspricht durch eine Vermittlungsform zu der reinen Unvermitteltheit zu gelangen, die unvermittelte Authentizität zu vermitteln. Eine paradoxe Versprechung, die nie in Erfüllung gehen kann. Wenn aber die Gewalt in ihrer Selbstbezüglichkeit allein auf der Bühne bleibt, ist die Illusion nicht mehr zu erhalten, die Mechanismen der Vermittlung von Unvermittelbaren werden enthüllt und diese Paradoxie wird demaskiert. Auf diese Art und Weise kann autotelische Gewalt als ein Verfremdungseffekt wirken, der über die Willkürlichkeit des diskursiven Spiels aufklärt. So bring Pop-Gewalt, die gleichzeitig explizit unmittelbar und vermittelt ist, dieses Paradox zum Ausdruck, und sie ist nicht als eine Beschwörung auf den faschistoiden Vitalismus zu verstehen, sondern als totale Dekonstruktion jedes symbolischen Wertes. Die angeblich unreflektierte Popkultur legt das Falsche der Gewaltdarstellung in der sich selbst reflektierenden Kultur bloß.

Da Pop-Gewalt nie eindeutig wird, ist auch die Interpretation nicht ausgeschlossen, dass der Rückgriff auf Gewalt in ihrer primitivsten, diskursfreien Form kathartische Sehnsüchte nach einem Nullpunkt ausdrückt⁶⁷. Im Hinblick auf Groys' Theorie muss bemerkt werden, dass Gewalt, insbesondere die autotelische, durch ihre *kulturfeindliche Selbstreferenz* (Grimminger 2000: 16) sozusagen das perfekte Profane bildet. Der Akt autotelischer Gewalt, z.B. ein

67 Wobei der Rückgriff auf Gewalt dieselben Sehnsüchte gleichzeitig verspotten kann.

Amoklauf, kann als das Immer-Profane verstanden werden, das in so einem großen Widerspruch zur Kultur steht, dass es kaum in das kulturelle Archiv aufgenommen werden kann, und wenn es doch wird, dann wird es so transformiert, dass es ihre ursprüngliche Selbstreferenzialität verliert. Der Gewaltakt wird verschiedenen Bedeutsamkeiten, die außerhalb ihm selbst liegen, unterordnet und hört somit auf, autotelisch zu sein. Auf diese Art und Weise könnte der Akt autotelischer Gewalt immer aufs Neue in das kulturelle Archiv aufgenommen und als eine unerschöpfliche Quelle des Profanen verwendet werden, es sei denn, autotelische Gewalt fände einen legitimierbaren kulturellen Ort⁶⁸. Nach dieser Interpretation wäre die Tatsache verständlich, dass Gewaltdarstellungen in Popkultur von ihrem Anfang bis heute auftauchen. Das gleiche gilt für die deutschsprachige Popliteratur – trotz fast 50 Jahre Entwicklungsgeschichte und erheblichen Programmunterschiede zwischen der einzigen Entwicklungsphasen scheint Gewalt das einzige Motiv zu sein, dass nie erschöpft wird.

Einen weiteren Themenkomplex, die Pop-Gewalt dekonstruiert, können die weit verstandenen Umständen der Postmoderne bilden. Georg Seeblen leitet die Eigenart der Popliteratur aus den Umständen des Neoliberalismus, der ihre natürliche Umwelt bildet, nicht nur in dem Sinne, dass Popliteratur durch ihre „Kundenfreundlichkeit“ den Regeln des neoliberalen Marktes folgt. Popliteratur entspricht auch der epistemologischen Beschaffenheit des Neoliberalismus, indem sie die Diskrepanz zwischen dem medial vermittelten (im Baudrillardischen Sinne simulierten) Angebot und der tatsächlichen Nachfrage, d.h. der Fähigkeit eines einzelnen Individuums, alles Angebotene zu erfahren und dem wirklichen Zugang zu dieser Erfahrung, widerspiegelt:

Was sie alle [die Autorinnen und Autoren der Popliteratur] offenkundig zu bearbeiten haben, ist ein Bruch zwischen der sozialen und der körperlichen Erfahrung. Sie haben in der Mehrzahl eine Manie für beides, die glänzende Oberfläche der Ware und die unkontrollierte, konvulsivische, peinliche Offenbarung des Körpers. An die Stelle der Opposition von Begriff und Erfahrung tritt die Produktion des "Peinlichen". Einerseits wird bei den Popliteraten ausgiebig gekotzt, geschissen und masturbiert (wenn auch nicht in der sprachlichen Insistenz einer Elfriede Jelinek), andererseits kommt aber auch kaum anderswo so manisch das Wort "peinlich" vor. "Provozieren" kann das nur auf einer zweiten Ebene. Was in einigen amerikanischen Vorläufern des Genres nur mit Serienmorden enden kann, die ebenso kalt serviert werden wie die Beschreibung von Handymarken, führt in der deutschen Popliteratur (wenn es nicht einen Rückfall ins Melodramatische gibt wie bei Christian Kracht) entweder zum Diebstahl von Markenartikeln oder zur Konstruktion einer "peinlichen Situation". (Seeblen 2001: 6)

68 Den sie in der Kultur des modernen Abendlandes nicht hat (vgl. Reemtsma 2008: 123-124)

Der Bruch zwischen der Simulation und der zunächst nur in Form einer Sehnsucht nach Authentischem geisternden Wirklichkeit soll durch Darstellung von Peinlichem oder Drastischem überwunden werden. Die Rückkehr ins Atavistische dient keineswegs nur der Erregung von medialer Aufmerksamkeit. Wichtiger als der Tabubruch ist in der peinlichen Körperlichkeit die Ausschaltung der diskursiven Ebene, vor allem des als eine neue postmoderne Meta-Narration geltenden Neoliberalismus und seiner merkantilen Logik (vgl. Jung 2002b: 45). In einer Epoche, in der das Individuum durch die medial bewirkte Entwirklichung vom Gefühl der Wirksamkeit sowie durch gesellschaftliche Atomisierung von Zusammengehörigkeitsgefühlen entfremdet wird, verkörpern sich Sehnsüchte sowohl nach einer authentischen Wirklichkeit, als auch nach einem Kollektiv, in Gewaltphantasien, in denen Visionen eines urzeitlichen Gründungsmordes (vgl. Sofsky 1996: 173-190) im Sinne des Freudschen Vaternordes wiederhallen.

Popliteratur und -kultur könnte man gerade als die Umkehrung der in *Das Unbehagen an der Kultur* beschriebenen Beherrschung des Todestriebes durch Kultur interpretieren. Mit der Abschwächung der Masse zugunsten des Individuums werden auch Kultur und die von ihr hervorgerufenen Schuldgefühle abgeschwächt. Die in der Pop-Affinität zum Drastischen implizit ausgedrückte Sehnsucht ist deshalb kein nihilistisches Verlangen nach Abschaffung von Kultur, sondern ganz umgekehrt ist das eine Sehnsucht nach der Rückkehr zu einem Nullpunkt, ab dem Kultur das Lustprinzip durch das Realitätsprinzip aufs Neue ersetzen könnte.

5 Auf der Suche nach der Pop-Gewalt - Textanalyse gewählter pop-moderner Romane

In den folgenden Kapiteln werden vier Romane, die der Popliteratur zugerechnet werden können, als Fallstudie, wie Pop-Gewalt funktioniert und umgesetzt wird, analysiert. Thomas Hettches 1995 erschienener Roman *Nox* kann seines Inhalts wegen als einer der ersten Wenderomane betrachtet werden. Die Leichtigkeit, mit dem das historische Thema behandelt wird, die Oberflächenästhetik und die Spiele mit dem historischen Kontext, sowie die ungewöhnliche Erzählweise, nähern den Text jedoch der Pop-Ästhetik an. Interessant sind die Bedeutungen, die der in Pop-Manier dargestellten Gewalt zugeschrieben werden und die, ebenso pop-artig, gleichzeitig in Zweifel gezogen werden. Die Romane *Faserland* (1995) von Christian Kracht und *Soloalbum* (1998) von Benjamin von Stuckrad-Barre bilden kanonische Werke der deutschsprachigen Popliteratur der 90er Jahre. Obwohl sie auf den ersten Blick einen niedrigen Gehalt an Gewaltszenen bieten, sind sie keineswegs gewaltfrei. Der Mangel an Gewaltdarstellungen hängt eher an der Handlungsarmut der beiden Texte – geschildert werden vor allem Bewusstseinsströme der Hauptprotagonisten. Die Gedanken der Figuren sind voll von Hass- und Gewaltphantasien, die umso absurder wirken, als sie nie in Erfüllung gehen. Der 1999 erschienene Debütroman *Velo* des ehemaligen Stern-Reporters Jörg-Uwe Albig baut im Gegensatz zu den Texten von Kracht und Stuckrad-Barre auf dem Zerstörungswut eines *angry young man* auf, statt auf dem Ennui, wobei sich der Hauptprotagonist als ebenso handlungsunfähig zeigt, wie die lebensmüden Protagonisten von *Faserland* und *Soloalbum*. Das Spiel mit Untergangsvisionen einer Gewalt-Orgie und die Intensität der Darstellung von Pop-Gewalt erinnert an solche Pop-Romane wie Tim Staffels *Terrodrom* (1998) oder Franz Doblbers *Tollwut* (1991). Die praktizierte Pop-Gewalt der Protagonisten von *Velo* und auch teilweise von *Nox*, bildet ein Pendant zur imaginierten Pop-Gewalt der *Faserland*- und *Soloalbum*-Figuren.

5.1 Transzendenz der Gewalt - die Übergangsriten der Wende in Thomas Hettches *Nox*

Bereits der erste Satz in Thomas Hettches 1995 erschienenem Roman *Nox*, der auch auf der hinteren Seite des Umschlags wiederholt wird, enthält eine Andeutung auf Gewalt. Das er als

eine Art Resümee auf dem Umschlag zu finden ist, könnte er als ein Hinweis auf die besondere Rolle, die Gewalt in dem Text zukommt, verstanden werden:

Ich sah in ihrer Hand das Messer nicht. (Hettche 1995: 9)

Tatsächlich schreckt der Autor vor Darstellung von Gewalt nicht zurück, was jedoch den Text nicht automatisch in einen Pop-Roman verwandelt. *Nox* ist keine Lifestyle-Prosa, den Inhalt könnte man eher als für Pop-Texte unüblich bezeichnen, es handelt sich hier um einen historischen Roman, genauer um einen Wenderoman. In der Literaturwissenschaft wird der Text oft in Verbindung mit Wendeliteratur gebracht, manchmal sogar als einer der ersten Wenderomane betrachtet⁶⁹, obwohl in einer trivialisierten bzw. unterhaltsamen Form eines „Sado-Maso-Techno-Roman[s]“ (Cosentino 1996). Diese Bezeichnung ist keineswegs fehl am Platze. Abgesehen von dem impliziten Geschmacksurteil, verweist sie auf die Möglichkeit, *Nox* im Hinblick auf die Ästhetik des Pop zu lesen, die, wie es in den vorigen Kapiteln bewiesen wurde, sich nicht nur zu einem Lifestyle-Bericht beschränkt. Vor der eigentlichen Analyse der Gewaltästhetik in Thomas Hettches Roman muss daher bewiesen werden, dass er seinem Wesen nach durchaus pop ist und sich auf dem pop-ästhetischen Verfahren von Erprobung neuer Sprechweisen gründet, allerdings mit einer als Sicherheitsventil dienenden, ständigen Haltung der Anführungszeichen, des Als-ob. Nur in diesem Kontext kann die Interpretation der im Text dargestellten Gewalt als etwas mehr als nur ein Aufmerksamkeit erregendes Ornament gelingen, nämlich als Pop-Gewalt, die durch Dekonstruktion der üblichen Bedeutungen die wirklichen Grundlagen von Diskursen bloßlegt.

Den Auftakt des Romans bildet eine Mordszene, die von einem homodiegetischen Erzähler, der zugleich das Opfer des Mordes ist, dargestellt wird. Die Fokalisierung scheint extern zu sein, der Erzähler-Protagonist berichtet über nichts mehr als bloße Details seiner Ermordung. Die fast medizinische Genauigkeit der Beschreibung scheint der geschilderten Gewalt einen Ton der Ernsthaftigkeit und Unmittelbarkeit anzugeben. Zunächst erfährt der Leser nichts über die Mörderin und den Ermordeten, sowie über die möglichen Hintergründe oder Motive der Tat. Der Romananfang wirkt durch die Schilderung eines Mordes, der so leidenschaftslos und gleichgültig verläuft, dass er einer Hinrichtung ähnelt, befremdlich:

Wie ein Arzt, der die Arterie sucht und den Pulsschlag, legte sie Zeigefinger und Mittelfinger an meinen Hals. Ihre Berührung war sanft und ohne Hast. Doch bevor ich die Augen schloß, sah ich auf ihrem nackten Unterarm wie Firnis Schweiß. Saß blicklos lange unter ihr und rieb, den Kopf weit im Nacken, meine Stirn

69 Z.B. Gabler 2011: 177-179.

an ihrem Schoß. Erst, als sie ihre Hand plötzlich wegnahm und die andere hochriß, öffnete ich die Augen. Da sah ich das Messer. Und sie durchschnitt mir die Kehle.

Von links nach rechts schnitt sie, und die scharfrandige Wunde klaffte sofort weit auf. Tief schnitt sie in Muskeln und Fleisch, trennte den Kehldéckel vom Kehlkopf, durchschnitt Halsschlagader und Schilddrüsenschlagader, kappte mir Luftröhre und Speiseröhre, und schnitt tief noch in einen Halswirbel hinein. Als sie das Messer aus der Wunde nahm, zog sie keinen Menschenlaut, doch mehr als ein gurgelndes Geräusch, mit heraus. [...]

Noch eine ganze Weile hielt sie das Messer über mir. Schwer und angenehm fühlte sie es in ihrer Hand. Da war ich längst tot. Der nasse Vorhang bauschte sich und schlug gegen das Fenster. Reglos stand sie da und lauschte dem Wind nach. Dann ließ sie das Messer fallen und ging. (Hettche 1995: 10-11)

Erstaunlicherweise bleibt nicht nur die namenlose Mörderin von ihrer Tat unberührt, eine seltsame Ruhe bewahrt auch der erzählende Protagonist. Schnell stellt sich heraus, dass er nach seinem Tod als Protagonist als ein pseudo-homodiegetischer Erzähler, der diesmal überwiegend aus dem Nullfokus berichtet, weiterlebt. Hätte also der Text am Anfang der Schein des Wahrscheinlichen bzw. Authentischen, wird das jedoch durch den schwebenden ontologischen Status und unwahrscheinliche Lage des Erzählers schnell relativiert. Unberührt davon, was ihm widerfahren ist, führt er die Erzählung fort:

Als ich starb, wechselte ein Hund über die Grenze. Weit im Südosten der Stadt. Dort, wo der Teltowkanal einen Bogen nach Süden hin zum Hafen Johannisthal schlägt, der Britzer Zweigkanal in ihn einmündet und Ost-Berlin mit der Landecker in den Westen hineinragt, auf der die Siedlung DAHEIM liegt. (Hettche 1995: 11)

Die Fiktionalität des gerade Erzählten wird veranschaulicht, der Schock einer schon im Auftakt geschilderten Gewalttat gemildert. Auf Anhieb wird der Wechsel der Erzählperspektive sichtbar, der Blick des Erzählers rückt von dem Zimmer mit seiner Leiche weg und erfasst plötzlich das ganze Gebiet Berlins. Außerdem wird die Ernsthaftigkeit der Gewalt im Text durch eine Reihe von Absurditäten oder sogar grotesken Szenen ins Wanken gebracht. In genuiner Pop-Manier wird Ernstes mit Absurden verflochten, Zeichen werden dekontextualisiert und in eine ungewöhnliche Umgebung transponiert, gespielt wird mit trivialen Bildern der Pornographie und des Ekelhaften. Auf der Ebene des Wahrscheinlichen kreist die Romanhandlung um die Geschichte einer jungen Frau, die einem Schriftsteller nach einer Lesung in Westberlin die Frage stellt, ob er jemandem auf dieselbe Art und Weise Leid zufügen könnte, wie er das in seinen Texten dargestellt hat. Später ermordet sie den Mann in ihrer Wohnung, die sie dann verlässt, um in der Stadt herumzuirren. Zufälligerweise tut sie das in der Nacht, in der die Berliner Mauer gefallen ist. Sie lässt sich wahllos auf sexuelle,

manchmal sadomasochistisch gefärbte Kontakte ein, um sich schließlich im Kulminationspunkt des Romans dem Pathologen Matern und anderen Bekannten als Objekt eines bizarren sexuellen Rituals hinzugeben. Die bizarre, sexuelle Pilgerreise der Mörderin hat angeblich, zumindest den Berichten des toten Erzählers zufolge, ein einziges Ziel, die Frau will sich nämlich an ihren Namen, die sie nach dem Mord vergessen hat, wieder erinnern. Beim Herumirren wird sie von ihrem Schutzengel begleitet, der die Form eines Schäferhundes des ostdeutschen Grenzkommandos annimmt. Der Hund kann auch sprechen, was sich später, als er mit dem toten Erzähler ein Gespräch führt, herausstellt. Nachdem sich die Mörderin während der Orgie, die unmerklich in einen Vivisektionsversuch auf ihrem lebendigen Leibe verwandelt, beinahe hat ermorden lassen, erfährt sie von dem sie begleitenden Hund ihren wirklichen Namen. Dann kehrt sie zu ihrer Wohnung zurück und begegnet dem von ihr getöteten Mann, der, übrigens, über die ganze Handlung durchgängig erzählt. Den Eindruck des Authentischen könnte beim Leser zwar noch die Verankerung an tatsächliche Ereignisse der Wende wecken, aber diese treten deutlich in den Hintergrund. Die konkreten, historischen Vorfälle und die gesellschaftliche Stimmung werden zwar ziemlich genau beschrieben, einschließlich Berichte von Aktienmärkten (Hettche 1995: 31-32) oder Nachrichten über die Reise des Bischofs der Diözese Berlin nach Rom, wo er an Feierlichkeiten zur Heiligsprechung der Seligen Agnes von Böhmen teilnehmen soll (ebd.: 33). Die faktographischen Details geben doch vor allem das Pop-Spiel der Umkodierung preis. Den Nachrichten vom Aktienmarkt werden Meldungen über ein überfahrenes Mädchen und über die Aufregung in der unruhigen Nacht gegenübergestellt. Über die Reise des Bischof informiert der Erzähler gerade in dem Moment, als er über die Tatsache reflektiert, dass in seinem toten Körper noch Spermien leben. Wegen der Genauigkeit der Beschreibung von kleinsten Ereignissen fügt sich der Text außerdem in das pop-ästhetische Verfahren der Archivierung des Alltags. Ziemlich präzise berichtet der Erzähler über die berühmte Pressekonferenz zu neuen Regelungen für Reisen ins westliche Ausland für DDR-Bürger, die zu einem Ansturm von DDR-Bürgern auf die Westberliner Grenze provozierte:

Günter Schabowski, Mitglied des SED-Politbüros, zögerte einen Moment und sah sich im Raum um. Die vom Ersten Programm des DDR-Fernsehens übertragene internationale Pressekonferenz zur dreitägigen Sitzung des SED-Zentralkomitees in Ost-Berlin dauerte schon über eine Stunde. Es war achtzehn Uhr siebenundfünfzig.

Privatreisen nach dem Ausland, fuhr Schabowski fort, können ohne Vorliegen von Voraussetzungen, Reiseanträgen und Verwandtschaftsverhältnissen beantragt werden.[...]

Und wieder schwieg er. So, als lösten seine Gedanken sich von dem losen Ende des Satzes, das in der Stille flatterte. Trieben weg zu einer Erinnerung, in eine andere Zeit und in ein ganz anderes Licht. Und erst, als er pelzig auf der Zunge schmeckte und bitter, wie weit er sich entfernt hatte, schrak Schabowski auf. Noch einmal befühlte er die Erinnerung mit der Zunge, nahm sie dann zwischen die Zähne und zerbiß sie schnell. Wir wollten aber, sagte er.

Doch schon implodierte der Raum, den sein Schweigen geschaffen hatte. Wann?

Nach meiner Kenntnis sofort, unverzüglich. [...]

Gilt das auch für Berlin-West?

Ja, alle Grenzübergangstellen der DDR zur BRD bzw. zu Berlin-West.

Er wußte, es war vorbei. Langst interessierte ihn nicht mehr, was er sagte. (Hettche 1995: 59-62)

Die historische Adäquatheit des Erzählerberichtes⁷⁰ gilt hier mehr der Aufklärung über den Status des Erzählers, den er nach seinem Tod erlangt hat, als der Aufarbeitung der Geschichte. Die geschichtliche Treue, die die erwähnten Erzählerberichte kennzeichnet, wird schnell von weiteren Bildern, die er ausmalt, relativiert. Bei einem Empfang in Westberlin wird die Mörderin Zeuge, dass Orgie keine bloße Metapher für die gegenwärtige politische Situation ist. Unerwartet tauchen bei der Veranstaltung zwei Besucher aus Ost-Berlin, eine blonde Frau und ein vollbärtiger Mann in Jeansjacke, auf. Sie erregen großes Aufsehen und werden mit übertriebener Neugier empfangen. Das Verhalten der Versammelten ruft Bilder dekadenter Schlemmer in Erinnerung, die sich mit einer rohen Vitalität versprechenden Wilden gut amüsieren. Die groteske Szene sprengt die Illusion des ernsthaften, historischen Berichtes:

Nur mal kurz rüber, rief die Blondine. Wir wollten nur mal gucken! Senatsrat Dr. Ewald Roll, sagte der Mann im grauen Anzug. Die Mauer ist offen. Die beiden sind von drüben. Ganz verlassen standen sie mit ihrem Trabant an einer Kreuzung. Achtundzwanzig Jahre! rief der Vollbärtige kauend. Achtundzwanzig Jahre!

Der Blick der Blondine schlitterte umher und blieb an ihr [der Mörderin] hängen. Prösterchen! Plötzlich ganz nah. Ich bin die Heike und Du? Das ist Heiko. Allee der Kosmonauten.

Wieder setzte die Musik aus, jemand rief etwas vom Podium herunter, alle wandten sich um, und plötzlich griff die Blonde ihren Arm und glitt langsam zwischen den Umstehenden hinab wie in einer Herde langbeiniger Tiere. Nur sie sah, daß sie vor dem Senatsrat am Boden kniete, ihm an der Hose nestelte, sie öffnete und hineinfäßte mit einer Hand. Warf dann den Kopf hin und her, als bisse sie ein Stück sehniges Fleisch ab.

70 Die Darstellung in *Nox* hält sich an den historischen Tatsachen ziemlich treu. Vgl. dazu z.B. Hertle 2009: 140-148.

Und etwas, sah sie, zerbrach in seinem Gesicht, eine Verstrebung oder ein Fundament. Lachen brannte sich schmerzlich fest, und blieb, starr, auch in seinem Gesicht, als es ihm kam. Verschwand nicht mehr. Kaum, daß die Blonde sich den Mund abgewischt hatte, machte er sich los von ihr und verschwand in den Saal hinein. Und der Vollbärtige zog seine Freundin vom Boden hoch Beide eilten dem Senatsrat nach. (Hettche 1995: 68-69)

Natürlich kann der sexuelle Akt als ein bissiger Kommentar zum Verhältnis zwischen West und Ost interpretiert werden. Das ändert aber nichts an der Tatsache, dass er hier in provokant zugespitzter Form ganz pop wirkt, d.h. er prallt mit den Erwartungen, die die Szene einer historischen Begegnung von West- und Ostdeutschen wecken könnte, zusammen. Der leichte und sorgenlose Umgang mit der jüngsten Vergangenheit bildet mehr eine Erprobung von Möglichkeiten, wie darüber erzählt werden kann, als eine Alternative zu der offiziellen Narration, die zur Zeit der Romanerscheinung noch nicht herauskristallisiert war. Im Feuilleton dauerte noch die Suche nach dem Wenderoman, der das Zeitgeschehen in eine gültige Erzählung fassen könnte⁷¹.

Andererseits lässt sich kaum übersehen, dass gerade die „große Geschichte“ in diesem Text eigentlich nur zur Kulisse wird, zum Vorwand, um eine andere Problematik zur Sprache zu bringen. Wegen seiner Vagheit besitzt der Roman ein enormes allegorisches Potential. Wofür soll die Allegorie stehen, ist aber nicht selbstverständlich. Hettche bedient sich der strapazierten Metapher der Wunde, die allzu offensichtlich zu interpretieren ist. Die Berliner Mauer wird geradezu automatisch als diese Wunde interpretiert, die den lebenden Organismus Deutschland entzwei schneidet:

Und ich hörte, wie die Stadt träumte, und wie die Öffnung der Grenze, die sie durchlief wie ihr steinernes Rückgrat, sie ganz langsam erreichte in ihrem Schlaf. [...]

Der Schmerz brannte im Körper der Stadt, und ihre Augen zuckten hinter den geschlossenen Lidern im Schlaf, während das Schiff langsam immer weiter in sie hineinglitt. [...]

Der Lärm widerhallte in meinem Kopf, und ich sah, wie die Stadt um mich erwachte. Während die Vor- und Trabantenstädte noch im Schlaf lagen wie reglose Glieder, begannen die innersten Organe ihres Körpers sich langsam zu bewegen und taumelnd Worte und Bilder durch den Organismus zu pumpen. Es sickerte in sie hinein, was geschah, und überall in den Straßen und Häusern begann die Stadt darauf zu reagieren mit dem Gedächtnis ihrer Leitungen und Kameras, und sie beobachtete und verfolgte, wie das Unvorgesehene immer tiefer in sie eindrang. (Hettche 1995: 80-82)

71 Siehe dazu Grub 2003: 84-90 und Ledanff 1997. Wolfgang Gabler behauptet sogar, dass der Wenderoman eine vom Feuilleton kreierte literarische Gattung sei (vgl. Gabler 2000).

Es kann aber gleich übersehen werden, dass die Darstellung Berlins als ein Organismus dem kalten, medizinischen Blick des Erzählers entspricht. Ebenso leidenschaftslos schildert er das weitere Schicksal seines toten Körpers, der sich von einem Organismus allmählich in einen Gegenstand verwandelt:

Zellenzyme und Bakterien begannen in allen Organen mit dem Abbau der Eiweißstoffe, Nitridationen und Oxidationen wandelten organische stickstoffhaltige Substanzen zu anorganischen Stoffen um, und ich wußte, wenn erst alle Körpersubstanzen mineralisiert sein würden, läge ich wie ein Ding im Tag. (Hettche 1995: 83)

Unter Berücksichtigung der Ausdrucksweise des Erzählers im Ganzen und ähnlicher Beschreibungen im Besonderen müsste die Beurteilung der Berlin-Darstellung etwas korrigiert werden. Der Erzähler schildert die Stadt nicht wie ein lebendiger, sondern wie ein präparierter Organismus. Sein Blick ist der eines Pathologen. Ganz pop-ästhetisch nimmt der Erzähler hauptsächlich Oberflächen wahr, nur dass sich sein Blick auf die biologische, und nicht modische Seite konzentriert. Die kalte Betrachtung führt zur Vergegenständlichung anderer Menschen, die fast als eine lebendige Sammlung von Körperteilen wirken. So berichtet der Erzähler über die Eindrücke der Mörderin, die sie während des Empfangs auf einem Schiff beim Hotel Esplanade gesammelt hat, in Form einer Auflistung von Körperteilen, die bei den Gästen besonders auffällig waren:

Sie sah, wie sich ein Mund öffnete, wie ein Kopf in den Nacken geworfen wurde, sah lange Fingernägel, die sich in die wattierte Schulter eines Jacketts gruben, eine Hand mit einem Glas, jemand, der sich räusperte, einen Zeigefinger an einer Schläfe, eine Umarmung, immer wieder lachende Münder, einen Blick zur Uhr, eine Fußspitze, die über den Boden strich, ein bestrumpftes Bein und wie ein Rock schwang, wie eine Zigarette entzündet wurde, und den Blick eines älteren Mannes, der sich nach einer Frau an einem der Tische umsah. [...]

Sie roch, was zwischen den Körpern stand, Zedernholzaroma und Patschuli, Moschus und Rosenöl und Zimt und den sich verflüchtigenden Alkohol aus den Gläsern, säuerlichen Weingeist und Hopfen, Wacholder und Anis, und die Gerüche vermischten sich mit den Gerüchen der Haut, die unter der Kleidung hervorsickerte, während die Körper im Gehen die Stoffe aneinanderrieben. Leinen, Seide, Baumwolle, Samt, Leder, Viskose und Acryl, dachte sie und trieb an allen vorbei. (Hettche 1995: 63-64)

Der Körperfetischismus kann wohl als Pendant zum Markenfetischismus angesehen werden, der die ausdrücklich als Pop-Romane vermarkteten Texte, wie Christian Krachts *Faserland*, kennzeichnet. Wie die übertriebene Aufmerksamkeit für Markennamen entspringt der Körperfetischismus in *Nox* einer Optik der Oberfläche und weist noch deutlicher als der Markenfetischismus Züge von Gewalt auf. Ein Mensch wird, seine Ansichten oder Charakterzüge unbeachtet, zu einem körperlichen Detail, wie ein lachender Mund, reduziert

und im Hinblick darauf als interessant oder langweilig beurteilt. Wenn die Reduzierung nur im Hinblick darauf durchgeführt wird, ob der Körper ein potentielles Hindernis, Sexualobjekt oder einfach etwas, was zerstört werden kann, darstellt, ist das Gewalt schlechthin (vgl. Reemtsma 2008: 124-125).

Der Blick für biologische Oberflächen, der den Erzähler klischeehafte Wunde-Metaphern aufstellen lässt, hat also eine vielmehr tiefere Bedeutung, als die Interpretation in Bezug auf die Wunde, die sich momentan aufzudrängen scheint. Über die Wendemetaphorik hinaus spielt der Autor auch weiter mit den Lesererwartungen und scheinbar selbstverständlichen, doch klischeehaften Interpretationen. Außer den überoffensichtlichen Bildern der Berliner Mauer als einer Wunde im Herzen Deutschlands wird die Lage unmittelbar nach der Wende mit einer sich an Platons *Symposion* anlehnenen Geschichte von den Kugelmenschen zusammengeführt. Die Geschichte der von Göttern in zwei Hälften zerschnittenen Kugelwesen, die sich nach der abgetrennten Hälfte sehnen, wird mit einer ästhetisch zweifelhaften Sentenz subsumiert, nach der Liebe ein nicht endender Versuch, die Wunde zu heilen, sei (Hettche 1995: 159). Die wendebezogene Interpretation des Romans, die sich in den genannten Passagen sofort aufdrängt, scheint ebenso offensichtlich, wie irreführend zu sein. Darauf, dass es sich hier möglicherweise um ein pop-ästhetisches Spiel mit der zu erwartenden Aufarbeitung der jüngsten Geschichte handelt, deutet nicht nur der übertrieben pathetische und dadurch kitschig wirkende Gestus. Der Authentizitätsanspruch einer historischen Darstellung wird im Roman direkt thematisiert. An Platons Parabel erinnert sich der Schutzengel-Hund zurück, als er im Gespräch mit dem wahrscheinlich als Geist erscheinenden Erzähler Geschichten nennt, die er während seines Dienstes an der Grenze gehört hat. Der nicht besonders einfallsreiche Vergleich der Parabel mit der politischen Lage Deutschlands und die durchaus infantile Liebedefinition sorgen dafür, dass der Text als eine kitschige und triviale Wendegeschichte betrachtet werden könnte, die vielleicht um der Auflagenhöhe willen mit pornographischen Beschreibungen ausgestattet wurde. In diesem Sinne wäre *Nox* als ein Wenderoman⁷² zu verstehen, in Bezug auf die omnipräsente Gewalt-

72 Der Begriff „Wenderoman“ ist an sich nicht unumstritten. Frank Thomas Grub formuliert in seiner Studie zu dem Thema fünf Aspekte, die für die Bestimmung entscheidend sind, ob ein Text zur Wendeliteratur gehört. Ein Text sei als Wenderoman zu bezeichnen, wenn er sich thematisch-stofflich auf die Wende beziehe und/oder erst nach dem Wegfall der Publikationsbeschränkungen erscheinen dürfe und/oder das Leben in Deutschland vor und nach der Wende aus der Perspektive der Nachwendezeit reflektiere und/oder als ein Zeitdokument zu verstehen sei und/oder die Missstände in der DDR thematisiere, die zu der Wende geführt haben. (Grub 2003: 71-83) Aus dieser Sicht könnte *Nox* als ein Wenderoman bezeichnet werden, der dem ersten aus den genannten Aspekten entspricht.

und Lustästhetik könnte präzisiert werden, dass es sich hier um einen Pop-Wenderoman handelt. Die Offensichtlichkeit dieser Interpretationsmöglichkeit und die Wundemetaphorik, die ebenso bildhaft, wie billig und trivial ist, werden jedoch durch eine weitere Erzählung des Hundes entschärft, die die gesamte wendebezogene Aussage des Textes in Frage stellt (vgl. Herbst 1995: 6) Der Hund erzählt dem toten Schriftsteller eine Anekdote über die Kong-Berge:

Wir alle drei, sagte er, du und ich und sie, gehören zu einer Geschichte. Zu einer alten Geschichte, die sich wieder ereignet. Warum? Wer weiß? Nichts von dem, was du kennst, wird nach dieser Nacht bleiben, wie es ist. Und nur die Geschichten, die man sich davon erzählt, bestimmen, was wird.

Zum Beispiel?

Zum Beispiel finden sich seit 1798, als James Rennell sie kartographierte, auf allen Landkarten Westafrikas die Kong-Berge. Die Legende berichtet, ihre Gipfel seien von ewigem Eis gekrönt. Doch niemand hat sie je bestiegen. Verstehst du?

Wieder schüttelte ich den Kopf.

Es gab sie nie! Der Hund lachte wieder, und er schien sich an seinem eigenen knurrenden Lachen zu verschlucken wie an einem Husten. (Hettche 1995: 156)

Dass die Wunde im Hinblick auf die Teilung Berlins interpretiert wird, ergibt sich aus den Erwartungen und Vorurteilen des Lesers, mit denen hier gespielt wird. Die von dem Hund erzählte Geschichte ist nur eine unter vielen möglichen Geschichten. Die historischen Ereignisse bilden nur den Hintergrund für die Geschichten, die später erzählt werden. Die Ereignisse sind tatsächlich weniger bedeutsam, als die Geschichten, weil erst die Geschichten bestimmen das, was sich ereignet hat. Der Hund zieht aus den von ihm angegebenen Geschichten das Fazit, dass es sogar davon erzählt werden kann, was es nie gegeben hat. In dem Text wird also *eine* Geschichte von der Nacht des Mauerfalls erzählt, die die Wunde der Grenze wieder aufgerissen hat. Zugleich wird diese Narration jedoch in Frage gestellt, weil sie eben nur als *eine* Geschichte relativiert wird, d. h. nur als eine unter vielen möglichen Geschichten. Eine weitere Geschichte ist die der Mörderin. In der Geschichte tauchen auch die Motive der Wunde und der Grenze auf, allerdings in einem eher existenziellen, statt politischen Kontext. Eine noch weitere Geschichte, die auch die politische Lage umfasst, schildert der Pathologe prof. Carl Matern. In seinen Überlegungen über das in Verwirrungen der Nacht versunkenen Berlin kehrt er mithilfe der Körpermetaphorik die historische Wahrheit um:

Die Straße, die zur Grenze führte und jenseits von ihr über die schmale Brücke hinein in den Westteil der Stadt, war für gewöhnlich nachts still und dunkel. Nun wurde sie von den Scheinwerfern der Wagenkolonne erhellt, die an der Charité vorbeirollte. Die Mauer war der Schnitt, mit dem sich die Stadt vom Osten trennte. Wie man ein Glied amputiert, bevor die Ptomaine den ganzen Körper überschwemmen. Wie sehr doch alle Angst hatten vor dem Schmerz, dachte Matern. (Hetteche 1995: 86-87)

Materns Geschichte ist eine groteske Fassung der Geschichte der Deutschen Teilung aus der westdeutschen Sicht – nicht Ost-Berlin wurde mit der Mauer von West-Berlin abgegrenzt, sondern umgekehrt, der Westen habe sich durch die Mauer vor Eindringen von Leichengiften aus dem Osten geschützt und von dem östlichen Teil der Stadt abgegrenzt, der wie ein gangränöses Glied amputiert werden musste (vgl. Gabler 2012: 6). Das paradoxe Bild, die den Gegenpart der floskelhaften Wunde-Symbolik bildet, gehört zu der Unzahl von möglichen Geschichten, deren Wahrheitsgehalt ebenso schwer zu beurteilen ist, wie die Authentizität von Berichten über die Kong-Berge. Auffällig ist jedoch Materns Schlussbemerkung über die Angst vor Schmerz, die dem Bau der Berliner Mauer zugrunde liegen sollte. Folgerichtig müsste die Furcht vor dem Schmerz mit dem Mauerfall auch nachlassen. Sollte das Verhalten der Mörderin für die Einwohner Berlins irgendwie symptomatisch sein, würde Schmerz etwas Erwünschtes bilden, vor dem man sich nicht unbedingt schützen will. Der Mauerfall und die Wende scheinen in der Welt von *Nox* mit einer diffusen Erwartung der Radikalität einherzugehen, die sich in Form von Schmerz und schließlich auch Gewalt materialisiert. Die Nacht wird zu einem Auslöser von Gewalt, die aber, wie der blutige Auftakt des Romans, den historisch-politischen Kontext völlig ignoriert.

Die Relativierung der Geschichte und die Möglichkeiten von Geschichten bilden ein wichtigeres Thema der Reflexion als die historischen Ereignisse selbst. Eine besondere Rolle kommt in dieser Konstellation der Gewalt zu, die zu einem sinnzerstörenden Faktor wird. Gewalt wird weder als Nebenerscheinung bzw. Folge des historischen Prozesses, noch als Katalysator dessen dargestellt, Sie führt zur Atrophie jeglicher Bedeutung und somit erteilt Einblick in die Willkürlichkeit, die jeder Geschichte, d.h. jedem Versuch, die historischen Gegebenheiten in eine Erzählung aufzunehmen, zu Grunde liegt.

Wie es vorgeführt wurde, gibt der Text genug Anzeichen für die Plausibilität der Analyse im Hinblick auf pop-ästhetische, statt wendebezogener Kriterien. Wichtig ist an der Nacht vor allem das Potential des Gewaltausbruches, der gewissermaßen von den Stadtbewohnern herbeigesehnt wird. Zumindest scheint die Stimmung, die an öffentlichen Plätzen vorherrscht, darauf anzudeuten. Die Mörderin verspürt eine angespannte Atmosphäre im Europa-Center,

als sie in einer Telefonzelle mit David, ihrem neulich kennengelernten Sexualpartner, telefoniert und dabei ihre Umgebung aus dem Augenwinkel beobachtet:

Sie öffnete die Augen. Zwei Polizisten patrouillierten so langsam vorüber, als gäben sie sich Mühe, leise zu sein. Vor den Schaufenstern, in den Versorgungsgängen und überall, wo eine Nische war und etwas weniger Licht, hatten sich Menschen hingekauert. Nicht alle schliefen. Viele lagen einfach nur reglos da mit offenen Augen und ohne Blick. Vor sich Flaschen und die Verpackungen der Imbisse. Andere hatten sich die Mäntel über das Gesicht und die Schultern gezogen, Paare lagen eng aneinander, die Beine verschlungen, Familien Kopf an Kopf. Wie von einer Katastrophe hingestreckt, dachte sie. (Hettche 1995: 111)

Statt das historische Ereignis zu bejubeln, scheinen sich die Menschen im Einkaufszentrum nach einem Ausnahmezustand zu sehnen. Wie eine Naturkatastrophe ermöglicht die Gewalt eines alles umstürzenden Ereignisses eine Transgression über die Grenzen des Alltags und gibt zugleich Einsicht in die wahren Verhältnisse in der Gesellschaft. Die Protagonistin versucht den Zustand der Katastrophe selbst herbeizuführen, indem sie dem Schriftsteller Gewalt antut und sich selbst fremder Gewalt ausliefert. So bildet die Gewaltorgie, auf die sie sich einlässt, die Suche nach der fehlenden Katastrophe, die alles Unwichtige außer Kraft setzt, den Einblick in das Wesen der Dinge gewährt und ihr ihren wahren Namen wiedergibt.

Die in Hettches Text dargestellten Brutalitäten einem bestimmten Gewalttyp zuzurechnen, ist zunächst nicht unproblematisch. Als autotelisch wäre zweifelsohne der Mord im Auftakt des Romans zu klassifizieren. Die weiteren Akte sadomasochistischer Gewalt wären je nach der Perspektive, entweder raptiver, oder lozierender Art. Raptiv ist die Gewalt aus der Sicht von David, dessen Sexualobjekt die Mörderin wird, oder von Professor Matern, für den der Körper der Protagonistin ein Mittel ist, seine Begierden zu befriedigen. Aus der Sicht der Mörderin könnten die Gewalttaten, deren sie sich aussetzte, einen lozierenden Charakter haben. Die Protagonistin fügt sich selbst Schaden zu bzw. erlaubt, dass ihr Schaden zugefügt wird, um sich an ihren Namen zu erinnern. Diese Interpretation scheint jedoch wenig plausibel zu sein. Die Notwendigkeit, seinen eigenen Körper als Hindernis auf dem Weg zur Erinnerung wegzuschaffen, ergibt sich als Paradox. Noch größere Schwierigkeiten bereitet die Klassifizierung in Bezug auf die dem Erzähler zugefügte Gewalt, der er sich offensichtlich nicht widersetzt hat.

Die Gewalt, die von einem nicht engagierten Beobachter sicherlich als autotelisch bewertet müsste, hat für die beiden Protagonisten eine zusätzliche Bedeutung. Gewalt wird in *Nox* zu einem Versuch, über die Grenzen der Narration hinauszugehen, in einem ganz wortwörtlichen Sinn. Die Handlung könnte sich wohl in einer anderen Nacht abspielen, die einen anderen

historischen Hintergrund hätte und infolge der politischen Ereignisse unruhig wäre. Gewalt hat der Roman dagegen nicht nur zum Inhalt, sondern er stützt sich auf Gewalt, deren Verüben die Romanhandlung eigentlich erst ermöglicht. Die Ermordung des Erzählers bildet die Voraussetzung für das Fortschreiten der Handlung und verleiht ihm seinen ambigen Status, der sonst nicht zu erreichen wäre, nämlich eines Ich-Erzählers, der ein Teil der dargestellten Welt ist und gleichzeitig nicht ist. So kann er auktorialer Erzähler sein, der über Wissen vom objektiven Tatbestand verfügt und der zugleich als eine eigenständige Person die von ihm erzählten Geschehnisse subjektiv wahrnimmt und einschätzt. Er bleibt dabei kein sich erinnerndes Ich-Erzähler, abgesehen von einigen Rückblenden berichtet er über die Handlung in Echtzeit. Dies wäre ohne den Gewaltakt auch unmöglich. Wäre der Erzähler am Anfang des Textes nicht ermordet worden, könnte er über die Grenzen der dargestellten Welt nicht transzendieren und somit könnte er über das für die Führung der Narration notwendige Wissen nicht verfügen. Wäre er aber vom Anfang an als ein allwissender, heterodiegetischer Erzähler konzipiert, könnte er seinen subjektiven und individualisierenden Blick nicht behalten, der zusätzlich durch Verwendung mehrerer Paralipsen unterstrichen wird. Diese zwiespältige Natur des Erzählers kommt zum Ausdruck, als er über die Suche der Mörderin nach ihrem Namen berichtet:

Sie spürte noch einmal das Messer in ihrer Hand. Kühl und angenehm schwer. Wie es meine Haut traf. Den weichen Widerstand des Gewebes. Hörte den Ton, als ich durch die Wunde zu sprechen versuchte. Ein einzelnes Wort. Versuchte sich zu erinnern. Ihren Namen, wußte sie, kannte ich nicht. Und in diesem Augenblick vergaß sie ihn selbst. Hettche (1995: 28)

Mit dem Ich des Erzählers, das den Namen der Mörderin nicht kennt, meint er seine in der Wohnung der Mörderin liegende und noch nicht völlig kalt gewordene Leiche. Er spricht hier über sich selbst als eine Figur, denn als Erzähler gelangte er mit seinem Tod, d. h. mit der Erreichung der Transzendenz, zur Allwissenheit, wovon er oft Gebrauch macht, indem er zufällige detaillierte Daten angibt oder über Ereignisse berichtet, die in weit entfernten Gebieten stattfinden.

Obwohl sich die im Roman geschilderte Gewalt der konventionellen Zweckrationalität entzieht, wird ihr eine transzendente Funktion beigemessen, sie soll den Weg zur wahren Erkenntnis ermöglichen. Im Falle des toten Erzählers geht das sogar in Erfüllung, weil er nach dem Gewaltakt zu einer Allwissenheit gelangt. Der Mord an ihm, der anfangs als autotelisch erscheint, könnte daher mit einer Bezeichnung versehen werden, die die Reemtsma'sche Dreiteilung von lozierender, raptiver und autotelischer Gewalt um eine vierte, transgressive

Gewalt ergänzt. Die transgressive Gewalt würde darauf zielen, den Körper so zu verändern, dass er, von jeglicher Bedeutung befreit, Zugang zur wahren Erkenntnis hätte. Das gleiche Ziel, d.h. zu der reinen, unvermittelten Erfahrung zu gelangen, verfolgt die Mörderin, indem sie zuerst den Körper eines anderen, dann seinen eigenen zu einem Klumpen Fleisch reduziert bzw. reduzieren lässt. Dabei verübt die Mörderin Gewalt und erleidet sie gewissermaßen in Vertretung für die ganze Gesellschaft. *Nox* erzählt von der Gewalt der Nacht, die es nie gegeben hat, von einem fehlenden Initiationsritus, der die Grenzüberschreitung markiert. Die historischen Übergänge, zum einen die Wende, zum anderen die Ankunft der flüchtigen Postmoderne, tragen zur Ansammlung eines Gewaltpotentials bei, das nie ausgelöst wurde. Hettche erprobt in seinem Text ganz pop-artig die Was-wäre-wenn-Szenarien. Die Gewalt, die hier auftaucht, trägt die Maske der Transzendenz, verspricht eine Grenzüberschreitung. Darauf, dass eine transgressive Gewalt jedoch nur ein Postulat bleiben kann, scheint der unmögliche, ontologische Status des Erzählers zu deuten. Die Abenteuer der Mörderin verweisen dagegen darauf, dass sich unter diesem neuen Gewaltbegriff ein Legitimationsversuch für Aggressionstrieb verstecken kann, die sich in der besonderen Konstellation der Postmoderne entwickelt haben.

Eine postmoderne Haltung manifestiert sich vor allem in dem veroberflächlichenden Blick des Erzählers, in der Informationsüberflutung, von der er berichtet, und in der Pluralität der als gleichwertig geltenden Wirklichkeitsfassungen. Die Position eines Geistes erlaubt dem Erzähler, individualistisch subjektiv und gleichzeitig allwissend zu bleiben, wie eine postmoderne Version des alles übergreifenden Erzählers aus der Prosa des Realismus. Er ist noch physisch in der dargestellten Welt anwesend, und zwar in Form einer zu verwesen beginnenden Leiche, die in der Wohnung der Mörderin noch mit durchgeschnittener Kehle auf einem Stuhl sitzt - ein Bild, an das der Erzähler an mehreren Stellen erinnert (Hettche 1995: 31-33, 79, 83, 145). In diesem Sinne wäre er als homodiegetisch zu bezeichnen. Als Geist sieht er doch die Romanwirklichkeit aus dem olympischen Blick und kann über Fakten mit einer Genauigkeit berichten, die für ihn zu seinen Lebzeiten nie zu erreichen wäre. So wirkt er wie ein heterodiegetischer Erzähler. Auf die Allwissenheit, die ihm z.B. Einblick in die Gedankenwelt Günter Schabowskis ermöglicht, verzichtet er in den Momenten, wenn er über die Innenwelt der Mörderin berichten sollte.

Das Verhalten der Erzählerfigur kann als Interpretationsschlüssel dienen, um den Kontext zu erkennen, in den die pop-ästhetisch geschilderte Gewalt eingefügt wird. Die ambige konkret-abstrakte Gewalt bleibt ein verstörender Faktor, deren Verübung jedoch im Laufe der

Handlung einem, wie auch realitätsfernen, Zweck untergeordnet ist – der Erinnerung an den eigenen Namen, also einer phänomenologischen Reduktion des eigenen Ichs.

Mit der Reduzierung des eigenen Ich zu einem toten Körper erkennt der Erzähler Tatsachen, die für ihn zu Lebzeiten undurchschaubar waren:

Flugzeuge schwenkten laut über mich hinweg in den Nachmittag hinein oder stiegen hinauf in die höheren Himmel, unter denen die Stadt festgezurt und bewegungslos auf der sandigen Erde lag. [...]

Und während Feuchtigkeit sich auf die spiegelnde Schneide des Messers neben dem Sessel senkte, auf meine Pupillen und das stockende Blut, sah ich, wie sie unter den kahlen Bäumen wegging und folgte ihr. Sah zum ersten Mal jene Geste, mit der sie sich durchs Haar strich. Erinnernte mich an ihre Lippen. Roch wieder ihre Haut. Hatte nicht bemerkt, daß sie schön war.

Und ich sah, wie die Dämmerung ihr aus der Hand fraß und wie sie hochschaute zu dem offenen Fenster im zweiten Stock, hinter dem ich lag. Verfolgte ihren Blick, zurück zu ihr und weiter in sie hinein, als meine Zunge sie gekannt hatte. Hörte, was sie dachte, und spürte, wie sie fror. Sah, wie der Nachmittag um sie herumfloß, als wäre sie unter Wasser. Wußte, daß sie sich schon kaum mehr an mich erinnerte. Und wie sie sich darüber wunderte, sah ich, und wie die Stadt sich um sie zusammenzog wie eine Haut über der Haut, in der sie ging. (Hettche 1995: 12-14)

Der Stil des Erzählers schwebt zwischen eindringlicher Bildhaftigkeit („weiter in sie hinein, als meine Zunge sie gekannt hatte“) und Kitsch („wie die Dämmerung ihr aus der Hand fraß“), als wollte er einen Spielraum für Distanz hinterlassen, so dass die Vergegenständlichung der Protagonistin zu extrem wäre, um durchgängig ernst genommen zu werden. Erst der Tod gewährte dem Erzähler den wahren Überblick, der sich jedoch auf nichts anderem als der Reduktion zur Körperlichkeit gründet. Für den Erzähler wirkt der an ihm verübte Gewaltakt transgressiv, gar transzendent, er ermöglichte ihm die Überschreitung der Grenzen von der dargestellten Welt. Über diese Verwandlung reflektiert er selbst und stellt fest, dass man sich von den Dingen paradoxerweise erst befreien kann, nachdem man selbst zum Ding wird:

Alles, was geschieht, nistet an den Dingen, oxidiert und überzieht sie mit einem unsichtbaren Schmelz. Man sieht das nicht. Der Körper, in dem wir sind, tut nur so, als gehorchte er uns. Doch er allein entscheidet, wohin er den Blick wendet, und wir bemerken nicht, daß wir durch seine gleichgültigen Augen über die Dinge huschen, wie er will. Nur, wenn man tot ist, hört man, wie in einer Stadt alles die Steine zerfrißt. Nun den Dingen gleich, öffnete die Stadt sich hinein in meinen Kopf, und mein Körper reflektierte ihren Lärm. (Hettche 1995: 30-31)

Der Körper selbst scheint als ein endgültiger Wissens- und Erfahrungsträger nicht glaubwürdig zu sein. Nur die Überwindung des Körpers durch Gewalt verleiht der Körpererfahrung Züge des Authentischen. Die dem Körper angetane Gewalt soll dementsprechend zur Gewalt über den Körper führen. Ob die Mörderin den Schriftsteller mit der Absicht getötet hat, ihm diese Macht zu verleihen, bleibt unklar. Der Mord verläuft aber so leidenschaftslos, dass er einer Hinrichtung, oder, was in diesem Kontext besonders gewichtige Assoziationen auslösen lässt, einem Ritual ähnelt.

Interessanterweise empfindet die Mörderin nach ihrer Tat auch ein gewisses Gefühl der Verdinglichung. Wie der Erzähler schon suggerierte, wird sie zu einer Haut, die sich bewegt:

Der Hund zu ihren Füßen stellte ein Ohr am noch reglosen Körper. Dann, als er aufsprang, erwachte auch sie und sah die Männer in ihren offenen Mänteln herankommen und, ohne sie zu beachten, an ihr vorbeigehen.

[...] Sie dachte, daß sie noch immer ihren Namen nicht mehr wußte. Wenig mehr von sich als das, was ihre Haut registrierte. Die Kälte und die Weise, wie sie atmete und wie die Muskeln sich spannten. War ein Tier neben dem Tier, das neben ihr lag. (Hettche 1995: 37)

In ihrem Fall hat die Verdinglichung eine Reduzierung der Wahrnehmung zur Folge. Nicht nur verliert sie sich in Gewalt bis zu diesem Grad, dass sie den eigenen Namen vergisst, sondern sie wird auch gegen die Informationsüberflutung, die sie umgibt, immun. Als sie unmittelbar nach der Ermordung des Schriftstellers mit der U-Bahn gefahren ist, war sie gegenüber allen irrelevanten Reizen gleichgültig. Die direkte Gewalterfahrung scheint die Welt zu vereinfachen:

Sie fuhr, ohne zu überlegen, quer durch die Stadt. Sah nicht, wie die Fahrgäste wechselten, registrierte weder Kleidung und Gesichter, noch, welche Bezirke sie unterirdisch querte. Nur, als der Zug unter dem Ost-Sektor langsamer wurde und die dunklen und wie ausgebleichten Stationen Rosenthaler Platz, Weinmeisterstraße, Alexanderplatz, Jannowitzbrücke und Heinrich-Heine-Straße vorbeiglichen, hakte sich für Momente in ihrem Kopf fest, wo sie war. (Hettche 1995: 26)

Die Änderungen in den Wahrnehmungsmustern der Protagonistin korrespondieren mit der Darstellungsweise des Erzählers. Zuerst schildert er die Umwelt der Mörderin überdetailliert (Hettche 1995: 15, 31-33). Eine Menge von Daten wird von ihm als gleichbedeutend dargestellt, was den Eindruck von der Informationsüberflutung der postmodernen Welt wecken kann. Im Verlauf der Handlung beginnt sich aber die Erzählung des toten Schriftstellers an die reduktionistische Macht der Gewalttaten anzupassen. Solange die Mörderin im Bann der Gewalt lebt, nimmt sie die Welt vereinfacht wahr und nimmt keinen

Notiz von der Informationsüberflutung. Der Erzähler verzichtet dann auf die akribische Datensammlung und fokussiert sich auf die körperlichen Oberflächen, die auch das Hauptobjekt der Mörderin-Wahrnehmung darstellen. Erst nachdem die Protagonistin mit ihrem Gewaltritual zu Ende kommt, kehrt der Erzähler wieder zur olympischen Perspektive und berichtet wieder aus dem Null-Fokus über den Aktienmarkt, den Kurs ostdeutscher Währung oder die Trauerfeier für ein Mitglied der Odin-Loge des Deutschen Druiden-Ordens VAOD (Hettche 1995: 146-148). Im Kulminationspunkt, in dem die Mörderin ihren eigenen Körper fremder Gewalt aussetzt, erinnert sie sich wieder an ihren Namen. Die Gewalt gegen den Körper des Anderen hat ihre Welt vereinfacht, erst die Gewalt gegen sich selbst ermöglicht es ihr, sich in der komplexen, komplizierten und früher unüberschaubaren Welt zurechtzufinden.

Die „transgressive“ Gewalt stützt sich also auf eine Dualität - der Gewalttäter ist nicht nur dazu bereit, dem Anderen Schaden zuzufügen, sondern er nimmt auch in Kauf oder zielt sogar unmittelbar darauf ab, selbst Gewaltopfer zu werden. Gewalt verwandelt sich so in einen Übergangsritus. Nach Arnold van Gennep bestehe solch ein Ritus aus drei Phasen, der Ablösungs-, Zwischen- und Angliederungsphase (Gennep 2005: 21). Diese Phasen sind auch in den nächtlichen Abenteuern der Protagonistin zu sehen. Die Ablösungsphase bildet der Ritualmord an dem Schriftsteller, der die Protagonistin von der Gesellschaft ablöste, indem er ihre soziale Position zu der einer Mörderin auf der Flucht reduzierte. Symbolisch kommt diese Ablösung durch das Vergessen des Namens zum Ausdruck. Sie trennt sich nicht nur von der Gesellschaft, sondern auch von der eigenen Identität, nicht nur ihr Name, sondern auch ihr Gedächtnis, ihre Erinnerungen an die eigene Person sind in Vergessenheit geraten:

Es war, als entkleidete sich beim Gehen ihr Gedächtnis mit jedem Schritt. Verschwunden schon die eigene Geschichte. Wie fremde Photographien blitzten Erinnerungsbilder auf, die sie, gleichgültig, nicht mehr ordnete. (Hettche 1995: 27)

Der Verzicht auf die eigene Identität wird durch den Wunsch begleitet, zu einem Ding, wie ihr Opfer, zu werden. Die Protagonistin hört deshalb auf, ein Gewalt ausübendes Subjekt zu sein, und wird zum Objekt, dem Gewalt zugefügt wird. Als sie durch Berlin irrt, landet sie in einem Restaurant, wo sie einem seltsamen Paar, Lara und David, begegnet. Als die Frau sie zu Tisch bittet, beginnt sich diese scheinbar unauffällige Begegnung in einen surrealen, sexuellen Akt zu verwandeln, an dem neben der Mörderin und dem Paar auch das im Restaurant bedienende Mädchen teilnimmt:

Sie sah, wie der Blick des Mannes [Davids], als suchte er etwas, unruhig über das weiße Tischtuch strich. Und konnte, den Atem der Frau [Laras] an ihrer Wange, nicht wegsehen. Dann spürte sie den sanften Druck als sie ihren Unterarm faßte, stand auf und ließ sich hinüberführen dorthin, wo er auf sie wartete. Strich mit der Hand über das Tischtuch und setzte sich.

Auf einem Tisch, dachte sie, liegt alles offen, in Reichweite von Hand und Blick. Alle Dinge, dachte sie, besiedeln einmal seine Oberfläche und warten darauf, daß man sie gebraucht. Wie auf eine Lichtung kommen sie zuverlässig hierher. Nur ich, dachte sie, habe keinen Ort und bin weniger als die Dinge.

[...] Wie sie heiße, fragte die Frau. Sie antwortete nicht. Ich bereite mir, dachte sie, einen Tisch im Angesicht meiner Feinde. Sie strich über die Tischdecke hin. Will mich, dachte sie und mußte lächeln bei dem Gedanken, wie die Dinge niederlassen in ihren Blicken, die sich über mir kreuzen sollen wie über allem anderen.

Sie stand auf, schob den Stuhl zurück und kroch, mit den Händen sich haltend und mit dem linken Knie voran, auf den Tisch. Drehte sich aus der Hocke auf den Rücken. Im Nacken und in den Kniekehlen hart die Kanten des Tisches. Kreuzte Arme über der Brust und schloß die Augen.

Dachte an das Messer und daran, wie die Erinnerung ihr durch den Leib schnitt. Welchen Namen, dachte sie, hat das Ding, das ich bin? (Hettche 1995: 41-43)

Sie erzielt die erwünschte Verdinglichung durch einen zufälligen Geschlechtsverkehr mit David. Die Szene kommt unvermittelt vor. Wie ein Einschnitt in die dargestellte Wirklichkeit irritiert sie das Verhältnis von Ursache und Wirkung, zumal die Erzählung hier extern fokalisiert ist. Der Erzähler gibt wenig Bescheid über Motive oder Gefühle der Teilnehmer an dieser kleinen Orgie, berichtet wird nur von den sichtbaren Oberflächen der Körper und von den Absichten der Mörderin, die sich in der Verdinglichung auflösen will. Gleich wie sich die Protagonistin gegenüber sich selbst befremdet, wirkt auch die ganze Szene befremdlich. Außerdem stellt sich heraus, dass David verstümmelt ist, was dem Akt sadomasochistische Züge verleiht. Die Erfahrung des fremden Schmerzes scheint auf die Mörderin erfrischend zu wirken:

Es war, als sähe sie sich selbst, verletzt und aufgerissen, und die verschiedenen Körper wären nur Hüllen über dem einen. Als öffnete allein der Anblick die fremde Erinnerung, spürte sie noch einmal, wie die Klinge ihm in die Haut fuhr. Phantome der Wunde strichen über sie hin solange, bis der Schmerz schließlich die Grenze zwischen Kopf und Körper durchbrach und sie als Lust durchschob. (Hettche 1995: 45-46)

Sex verflucht sich hier mit Gewalt. Schließlich beruhen beide Phänomene auf der Reduzierung auf Körperlichkeit (Reemtsma 2008: 126, 139-140). Der fremde Schmerz verwandelt sich für die Mörderin in Lust, die aus Gewalt in Form vom Beherrschen anderer Körper und fremder Erinnerung entsteht. Für die Protagonistin scheint das der erste Schritt zu sein, um den

eigenen Körper und die eigene Erinnerung auf dieselbe Art und Weise zu beherrschen. Sie lässt sich deshalb auf weitere sadomasochistische Kontakte ein. Wiederum wird der Geschlechtsverkehr der Protagonistin von surrealen und grotesken Szenen begleitet, die die Ernsthaftigkeit des Dargestellten zersprengen. Nach einem sexuellen Abenteuer am Bord eines Party-Schiffes wird die Protagonistin am Ufer des Landwehrkanals allein gelassen. Sie begegnet noch einmal dem ostdeutschen Paar, das sie auf dem Empfang kennengelernt hat. Der Blick ist pop-gerecht übertrieben und absurd:

Ein Schiffshorn dröhnte. Der Motor wurde lauter, der Rumpf erzitterte stärker, und zuerst nur sachte, doch dann immer schneller, trieb das Schiff vom Ufer weg. An der Reling prostete und johlte man. Wir fahren zur Mauer! Wir fahren in den Osten! [...]

Als sie sich umdrehte, standen Heiko und Heike hinter ihr, eine Ananas im Arm und einen Westberliner Stadtplan, und in ihrem Rücken ragte das Hotel Esplanade hoch auf. Grußlos gingen sie zu einem weißen Trabant hinüber, der am Straßenrand parkte. Jemand hatte eine Rose unter einen Scheibenwischer geklemmt. (Hetteche 1995: 76)

Die Geschehnisse der unruhigen Nacht unbeachtet führt die Mörderin ihren Übergangsritus fort, indem sie sich der Verdinglichung hingibt. Die Reduzierung auf den Körper kennzeichnet die Zwischenphase des Rituals und bildet die Grundlage für den (Wieder)Aufbau der eigenen Persönlichkeit (vgl. Gennep 2005: 73-78). Die atavistische Rückkehr zur Körperlichkeit steht im Widerspruch zu der Wirklichkeit, die die Protagonistin umgibt und die vor allem einen Zeichencharakter hat. Der Schmerz setzt in der flüchtigen Welt feste, unüberschreitbare Grenzen - die Grenzen des eigenen Körpers.

Da die neu gewonnene Körperlichkeit in der Mörderin das Gefühl der Selbstentfremdung weckt, könnte ihre Lage der einer Person in psychotischen Zuständen ähneln, die dem eigenen Körper Leid zufügen muss, um sich des Körpers zu vergewissern. Der depersonalisierte Körper wird verletzt und durch den Schmerz kommt es zu einer Vereinigung, die Einheit der Person wird wiederhergestellt (Resch 2001: 101-108, hier 106). So scheint auch die Protagonistin darauf zu zielen, ihre ganze Person auf ein Bündel einfachster Reflexe und Instinkte zu reduzieren⁷³. Die Gewalt eines Initiationsritus bringt die Identität auf Null und

73 Die identitätsstiftende Funktion des Schmerzes wurde auch von Wolfgang Sofsky angesprochen. Was er darüber schreibt, ist besonders für die Interpretation der Gewaltästhetik von *Nox* besonders aufschlussreich: „Nirgendwo ist der Mensch mehr Kreatur als im Zustand unerträglicher Schmerzen. [...] Der Schmerz tilgt den Abstand zur Situation und zu sich selbst. Das Selbst wird in die Gegenwart eingeschmolzen. Die Differenz zwischen Außen und Innen, zwischen Geschehnis und Erlebnis ist ausgelöscht. Im Schmerz ist der Mensch ganz Leib, nichts sonst. Die Kontrolle über den Körper ist dahin. Er ist kein Werkzeug des Handelns

versetzt somit die betroffene Person in einen Schwebestand zwischen der alten sozialen Ordnung, von der sich die Person in der ersten Phase des Rituals abgelöst hat, und der neuen, in die sie erst nach der Vollendung des Rituals eingegliedert wird. Victor Turner bezeichnet diesen Schwebestand als Phase der Liminalität (Turner 2008: 94-96). Da die liminale Phase im Leben der Protagonistin auf ein kollektives Fest der Liminalität zwischen der alten Ordnung des Kalten Krieges und dem, was nach dem Mauerfall kommt, fällt, drängt sich wieder eine wendebezogene Interpretation des Textes auf. Die Mörderin stellt in einem Gespräch mit David fest, dass in dieser Nacht alle ohne Namen seien wie sie (Hettche 1995: 109). So könnte ihr Schicksal als ein Symbol der beiden deutschen Gesellschaften betrachtet werden, die sich in der neuen Wirklichkeit zurechtfinden wollen. Die Übertriebenheit mancher Szenen, die überdeutlich künstliche Erzählsituation und die Darstellungsweise des Erzählers, der ständig zwischen Pathos und Kitsch laviert, führen jedoch eine erhebliche Dosis Ambiguität in jeden Interpretationsversuch ein. Was Hettches Text anspricht, ist zweifelsohne der Zeitgeist der beginnenden 90er Jahre, der natürlich auch von historischen Ereignissen geprägt wurde. Den Kern dieses Zeitgeistes bilden jedoch Subkulturen, wie BDSM⁷⁴, die zur Zeit der historischen Wende, mainstreamfähig geworden sind und immer häufiger in Popkultur und -musik ihren Ausdruck fanden (Borchardt 1999: 183) Als ein Vertreter der Szene könnte David angesehen werden, in dessen Haut die typischen Sado-Maso-Parolen eingebrannt sind (vgl. Jähner 1995):

Sie tastete über die Buchstaben auf seinen Pobacken hin und las wieder die ungeschlachte Schrift. Ich lasse in meinen Mund scheissen und pissen. Schlagt mich hart. [...] Bedient euch an mir wie an einem Tierweibchen. [...] Mein Mund und mein Arsch sind offen. (Hettche 1995: 100)

Der Zeitgeist kann auch für den Kulminationspunkt des Textes, in dem die Protagonistin ihr Ritual zur Vollendung bringt, als Interpretationsschlüssel gelten. Nach ihrer Irrfahrt durch Berlin gelangt sie schließlich in das berühmte Ost-Berliner Krankenhaus Charité. Sie kommt

mehr. Der Schmerz entmacht die Person.“ In der Fußnote zu dieser Passage erwähnt Sofsky Rituale der Initiation und asketische Techniken als Beispiele für kulturelle Praktiken des Schmerzes. Sofsky 1996: 74, 231.

⁷⁴ Interessant sind die Bedeutungen, die von Subkulturen der BDSM oder des Modern Primitivism dem Schmerz beigemessen werden. Die Erfahrung der Körpergewalt wird der Entrealisierung der Cyberspace-Epoche gegenübergestellt. Die Rückkehr zum physischen, verletzbaren Körper bildet eine Art Selbstbesinnung, den Wiedergewinn von haltbaren Grenzen. „Das Spiel mit dem Körper ist [...] vor allem ein Spiel mit dem Schmerz. Die als bedrohlich empfundene Entmenschlichung durch ein Fortschreiten der Technik wird [...] immer mit einer Verdrängung des Menschen in der Welt assoziiert. [...] Um ein neues Bewusstsein für den Körper zu schaffen, wählt der Künstler den Schmerz als stärkste mögliche Körperwahrnehmung, um öffentlich dessen Bedeutung zu proklamieren. Der Mensch ist erst wieder Mensch, wenn er dem Leid in seinem Leben seinen Platz zugesteht.“ Klotz 2012: 61-62.

dorthin zusammen mit Lara, die sich in dem „Anatomischen Theater“, wie man den Sektionshösrsaal bezeichnete, mit ihrem Mann, dem Leiter des Instituts für Pathologische Anatomie der Charité, Professor Matern, treffen will. Das Ziel des Besuches ist der Mörderin unbekannt. Der Leser erfährt von einem Gespräch zwischen zwei anderen Protagonisten, dass es sich um irgendeine Filme handelt, die von Ost-Berlin geholt werden müssen. Warum der Inhalt der Filme heikel ist, bleibt unklar, der Erzähler berichtet darüber aus dem externen Fokus, es liegt nur die Vermutung nahe, sie können einen pornographischen Charakter haben. Für die Mörderin unerwartet verwandelt sich die Begegnung in ein bizarres, orgiastisches Ritual, in dem sie die Hauptrolle spielen soll. Sie willigt jedoch darin ohne Widerstand ein. Bevor es jedoch dazu kommt, lernt sie Professor Matern, der später die Rolle des Zeremonienmeisters bei der Orgie übernimmt, kennen. Bei dem kurzen Gespräch fallen Worte, die den Interpretationsschlüssel zur Pop-Gewalt in *Nox* bieten:

Er hat blaue Augen, dachte sie und bemerkte, wie unter dem hageren Gesicht mit tiefen Falten auf den glattrasierten Wangen spitz der Adamsapfel über den weißen Stehkragen des Arztkittels zuckte. Rotgewaschene Hände. Nervös und unruhig rieben sie sich aneinander, und sein Blick wischte unetst über sie hinweg, so, als hätte man ihn bei etwas unterbrochen und er wüßte nicht, was nun zu tun sei.

Ich bin Professor Matern. Guten Abend. Waren Sie schon mal im Osten?

Sie schüttelte den Kopf.

Hic nox hic salta, sozusagen. Sie sind doch nicht etwa nervös?

Sie verstand nicht. Nox, wußte sie, hieß Nacht. Er zischte das Wort, bis der Ton nur mehr ein scharfer Hauch war. Wie Gas, das aus einer Kartusche entwich. Sein Blick ging ziellos über sie hinweg. Doch plötzlich verharrte er und wurde ruhig. Jetzt sieht er Lara an, dachte sie.

Am lebendigen Leib, verstehen Sie? Sie reißen die Narbe auf, die so gut verheilt schien. In dieser Nacht, verstehen Sie? Man muß neu begrenzen, ins Wuchernde schneiden, tief ins Lebendige hinein.

So, als liefte ein Film weiter, der unbelichtet nur noch Weiß zeigt und sich dennoch schattenhaft auf der Leinwand mit Bewegung füllt, hörte sie ihm zu. (Hettche 1995: 127-128)

Wie der ganze Roman ist auch die kurze Passage ambig und entspricht der postmodernen Doppelkodierung. Wovon Matern eigentlich spricht ist unklar, die Metaphorik des lebendigen Leibes und der Narbe kann sowohl für das geteilte Deutschland und die Berliner Mauer stehen (er hat doch schon die Metapher in diesem Kontext verwendet), als auch für die Folderséance, die Matern vorhat (das würde seine Frage, ob die Mörderin nervös sei, aufklären). Materns prägnanter Satz - „Hic nox, hic salta“ - spielt auf den lateinischen, aus

einer Fabel von Äsop stammenden Spruch „hic Rhodus, hic salta“. Die Nacht steht hier für einen Ausnahmezustand, der die bisher gültigen Grenzen, sowohl die politischen als auch die moralischen, abschafft⁷⁵. Erprobt werden in der Nacht verschiedene Lebensentwürfe, der Satz kann sowohl im Hinblick auf die Wende, als auch auf den Zeitgeist oder auf die einzigartige Pilgerreise der Protagonistin zum Wiedererlangen der eigenen Identität interpretiert werden. Gemeinsam ist bei allen diesen Interpretationswegen nur dasjenige Phänomen, dessen Auftauchen den Moment der Verifizierung aller früher deklarierten Absichten markiert; den Moment, in dem der Spruch „Zeig, was du kannst“ zum Grundprinzip zwischenmenschlicher Beziehungen wird. Das Phänomen bildet Gewalt, die zum Augenblick der Probe, zum Moment der endgültigen Entscheidung, die keine Rückkehr oder nochmaliges Nachdenken zulässt, zum Prüfstein der Existenz und der eigenen Möglichkeiten wird. Das Einsetzen von Gewalt verifiziert den nächtlichen Sprung, unabhängig davon, ob dieser Sprung für die individuelle Identitätssuche im Zeitalter der Postmoderne oder für den Initiationsritus, dem sich die Protagonistin stellvertretend für die ganze Gesellschaft unterzieht, steht.

So nimmt die Mörderin an einer seltsamen Folderséance blindlings teil. Die nackte Protagonistin trifft in dem „Anatomischen Theater“ fast alle Personen, mit denen sie früher sexuelle Kontakte hatte. Das, was ihr bevorsteht, interpretiert die Mörderin im Sinne der vitalistischen Deutungen von Gewalt. Der menschliche Körper sei Ort eines Krieges, dessen Ziel zunächst unbekannt ist. Im Laufe dieses Krieges stellt sich jedoch heraus, dass die gegen den Körper gerichtete Gewalt einer Gewalt über den Körper gleicht. Sich dieser Gewalt auszusetzen bedeutet paradoxerweise eine Befreiung von fremder Beeinflussung (z.B. von Kultur oder medialen Diskursen) und eine Rückkehr zum Nietzscheaner Willen zur Macht. Erst wenn man Gewalt am eigenen Leib erlebe, könne man sich von fremden Mächten (Staat? Medien?) befreien, die den Krieg um den Körper führen:

Meine Haut ist die Topographie eines Krieges, dachte sie. Pläne und Intrigen, Grabenkämpfe, Partisanentrupps, Bündnisse und Übergabeforderungen haben auf ihr Platz. Meine Haut ist das Gelände einer Schlacht, deren Verlauf ich nicht begreife. Man verhandelt auf mir und fliegt Angriffe, deren Ziele ich nicht kenne. Zettelt Scharmützel an, und ich weiß nicht, gegen wen. Begradigt mir unbekannte Fronten, schließt Verträge, und ich weiß nicht, zu welchem Preis. Doch immer lesbarer wird die Schrift, dachte sie und sah, wie die Feuchtigkeit um Davids Mund glänzte. (Hettche 1995: 133)

75 Die im Roman dargestellte Nacht des Mauerfalls könnte als Zeit des Karnevals im Sinne Bachtins verstanden werden. Die sozial-politische Ordnung wird vorübergehend abgeschafft, wobei es aber nicht eindeutig ist, ob die kontrollierte Unordnung als Sicherheitsventil und Bestätigung der bisherigen Machtinstanzen dient. Die Beteiligung von Vertretern des bisherigen Systems, wie der Senatsrat Roll, an dem Karnevalgeschehen macht jedoch die Interpretation plausibel.

Der postmoderne Übermensch, der aus diesem Kampf entstehen soll, unterscheidet sich doch von Nietzsches Vorbild, denn er ist postmodern-gerecht ambig. Schmerz verbindet sich mit Lust, Härte mit Wärme, die Sehnsucht nach Überwindung mit der nach Sich-Auflösen. Unter Küssen und Liebkosungen wird die Mörderin an einen Sektionstisch angebunden und dann mit einer Winde hochgezogen, wie ein biologisches Präparat, an dem eine Vivisektion durchgeführt werden soll. Tatsächlich droht sich die Orgie in eine Vivisektion auf dem lebendigen Leib der Protagonistin zu verwandeln, worauf Matern in ihrem ersten Gespräch doch anspielte:

Sie sah im Augenwinkel, wie David vom Tisch herunterstieg und zu Matern hinüberging an die Winde. [...]

Lara, die, ohne zu beachten, was um sie geschah, neben ihr gestanden hatte, beugte sich langsam wie über einen Wasserspender hinab auf ihr Geschlecht und leckte darüber hin. [...]

Ich finde, dachte sie, keine Schuld an ihr und nichts, was des Todes wert wäre. Darum will ich sie züchtigen. Warum spricht sie nicht mit mir? Weiß sie nicht, daß ich die Macht habe, sie loszugeben? Lara nahm ein hölzernes Etui aus einer Schublade des stählernen Tisches. Klappte es auf und strich mit der Hand über den kalten Stahl der Skalpelle und Lanzetten, Klemmen, Scheren und Wundhaken.

Ein Betrachter, der zwei Punkte sieht, verbindet sie automatisch durch eine Linie zu einer Strecke. Drei Punkte zu einem Dreieck. Immer ergibt sich das, was man Sinn nennt, dachte Lara. [...]

Man darf nicht vergessen, daß diese Ordnungsfähigkeit beschränkt ist, dachte sie. Unmöglich, zehn oder zwanzig scheinbar willkürlich angeordnete Punkte zu einer imaginierten geometrischen Figur zu verbinden. [...] Was also ist Wahrheit? [...] Welch ein Mensch, dachte Lara und wählte aus dem Kästchen ein Skalpell mit sichelförmiger Schneide. (Hettche 1995: 136-138)

Die symbolische Beladung bewirkt, dass die Szene provokant und zugleich absurd ist. Die Anspielung auf das biblische Verhör von Jesu vor Herodes und Pilatus (Lk 23/1-25) entspricht der pop-ästhetischen Strategie der Umkontextualisierung. Das Aufhängen der Mörderin könnte sogar als satanistisches Pendant zur Kreuzigung Christi (sie hängt doch kopfüber), oder als Aufopferung der eigenen Person im Namen der wahren Erkenntnis interpretiert werden. Die Anspielung auf Pilatus' Frage nach dem Wesen der Wahrheit sowie andere, den Pop-Knalleffekt preisgebende Elemente (z.B. das Gespräch mit dem Schutzengelhund, in dem explizit auf die Unglaubwürdigkeit aller Geschichten verwiesen wird), stellen alle möglichen Bedeutungen des pop-ästhetischen Umkontextualisierungsspiels infrage.

Was hier auf jeden Fall zum Ausdruck kommt, ist die Transgression. Nicht nur die Grenzen der Körperlichkeit werden hier überschritten, sondern vielmehr die der Diskursen - Sacrum prallt mit Profanum zusammen, die Unterscheidung zwischen Fiktion und Faktum wird aufgehoben sowie die Grenze zwischen gewöhnlichen und extremen sexuellen Praktiken. Dass der Pop-Knall darüber hinaus noch irgendeinen Sinn hat, ist nicht unentbehrlich. Wie Lara feststellt, immer ergebe sich das, was man Sinn nenne. Was sich dagegen aus diesem gewaltsamen Zusammenprall ergibt, ist die totale Annihilation des Sinns.

Wenn die Anzahl von Daten, die irgendwie zu bearbeiten sind, das menschliche Wahrnehmungsvermögen überschreiten, verliert der Mensch Sinn sowie die Fähigkeit, Sinn zu geben⁷⁶. Der Fall der Mörderin scheint darauf zu deuten, dass man erst durch die Reduzierung durch Gewalt zu einem Sinn kommen kann. Gewalt reduziert die Welt auf das Notwendigste und deshalb ermöglicht die angeborene Ordnungstätigkeit in Gang zu setzen. Wenn etwas zu kompliziert und deshalb undurchschaubar wird, muss man es zuerst zerstören, um es in eine einfachere durchsichtigere Form zu bringen, so dass es möglich wäre, dem einen Sinn zu geben.

Zumindest trifft das im Fall der Mörderin zu, die im letzten Augenblick vor der Vivisektion, sich Übersicht über die eigene „Topographie des Krieges“ verschafft und von ihrem Schutzengelhund gerettet wird. In einer Art Deus ex Machina-Lösung erfährt die Protagonistin wieder ihren Namen, wodurch das Ritual der transgressiven Gewalt zur Vollendung gebracht wird:

Die Winde zog schnarrend, Zahnrad auf Zahnrad, an, das Seil zitterte, doch kurbelte Matern sie versehentlich nach oben, und plötzlich war sie ganz nah bei David und sein Mund an ihrem Ohr. Denk an mich, flüsterte er, und sie küßte ihn schnell. Noch heute wirst du mit mir im Westen sein. Dann klapperte die Winde, und die Kälte des Metalls verbrannte ihren Rücken. Sie wurde umgedreht, man löste ihre Handfesseln, und der Hund setzte, ohne zu zögern, mit einem Sprung hinter ihr auf den stählernen Tisch.

Sie schrie, versuchte ihm zu entkommen, für einen Moment verloren seine Pfoten unter ihrem Zukken auf dem glatten Metall den Halt, er rutschte weg, jaulte auf, doch fester gruben sich die Krallen erneut in ihre

76 Zygmunt Bauman behauptet in seinem Vergleich der modernen und postmodernen Individualitätskonstruktionen, das postmoderne Individuum sei vor allem als konsumierender Körper konstruiert, der Empfänger von Empfindungen und Erfahrungen sei. Die Grundkategorie, die dieses Individuum in seiner Fähigkeit, Empfindungen entgegenzunehmen, bestimme, sei daher Fitness. Der Zustand der Unfitness, also die Unfähigkeit, (noch mehr) Reize wahrzunehmen, stehe dagegen für Mattigkeit und Apathie (Bauman 1997: 187-194). Die Gegenseite der Reizbereitschaft bildet also die Ohnmacht. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Fähigkeit, Reize wahrzunehmen, irgendeinen Grenzwert an Reizen hat, nach dessen Erreichen, das Individuum in eine Wahrnehmungsohnmacht geraten kann.

Haut. Speichel tropfte ihr auf den Rücken, und seine Zunge leckte darüber hin. Der Schmerz war ein glänzendes, gläsernes Stückchen Zeit, das sich einbrannte und in ihr zu schwelen begann. Ein Augenblick, in den sie wie in glitzernde Scherben stürzte, und die Wunde verlief durch sie hindurch, die aufgebrochene Wunde. Im Schoße der Jungfrau die geronnenen Gedanken Gottes, dachte sie. Dann war plötzlich die Schnauze des Hundes neben ihrem Kopf, Hecheln ganz dicht an ihrem Ohr, und der Hund flüsterte ihren Namen. (Hettche 1995: 139-140)

Gewalt erreicht ihren Kulminationspunkt, die Protagonistin wird der unbegrenzten Gewalt ausgesetzt, was das Ritual abschließt und die Angliederungsphase einleitet. Wendebezogen gesehen kann das Sich-Ausliefern der Gewalt als eine Art Selbstopferung der eigenen Identität angesehen werden, die zur Aufnahme in den Westen führt. Dabei wird hier der Westen nicht nur politisch verstanden, sondern auch als die Welt der Postmoderne, mit ihrer flüchtigen Grenzen, in denen der Aufbau der eigenen Persönlichkeit einen nie endenden Prozess bildet. Die Anspielung auf den Bibelvers⁷⁷ verweist hingegen auf den rituellen Charakter der dargestellten Folterorgie.

Der Roman von Thomas Hettche besitzt ein bewusst aufgebautes, allegorisches Potential, das aber den Leser ebenso bewusst in die Irre führen kann. In diesem Kontext bleibt Gewalt das einzige sichere Phänomen im Text, dessen Anwesenheit unübersehbar und unbestreitbar ist. Der rasche und zugespitzte Übergang von einer Orgie zu einer Vivisektion hin, die manchmal groteske Verbindung von Schmerz und Lust, sowie die Tatsache, dass die Brutalitäten jeden Deutungsversuch zu entkommen scheinen, veranlassen zur Feststellung, dass es sich in *Nox* um Pop-Gewalt handelt. Der im Auftakt dargestellte Gewaltakt erfüllt die Distinktionsmerkmale der Pop-Gewalt, die im vorigen Kapitel angenommen wurde, er ist konkret-physisch und gleichzeitig wirkt er abstrakt, weil die Handlungsmotive der Täterin unbekannt bleiben. Ebenso befremdlich sind weitere Gewalttaten, die die Protagonistin entweder selbst verübt, oder dessen Opfer sie wird. Hettche verbindet in seiner „schwarzen Komödie“ (Steinert 1995: 126) eine in ihrer Präzision kunstvolle und stilsichere Sprache und ausgedachte Erzählweise mit den banalsten Formulierungen und trivialsten Inhalten. Er lässt die Suche nach Identität mit Pornographie zusammenprallen. Dazu kommt noch die Aufarbeitung der jüngsten Geschichte, die wider der meisten Rezipientenerwartungen verläuft. Alle genannten Elemente werden miteinander durch Pop-Gewalt verbunden, die als verstörender und verfremdender Faktor auf die Absichtlichkeit dieses Zusammenpralls verweist und den Text erst als schwarze Komödie lesen lässt.

77 „Und Jesus sprach zu ihm: Wahrlich ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradiese sein.“ Lk 23, 43.

5.2 Sehnsucht nach dem Leviathan - Christian Krachts Faserland

Christian Krachts Debütroman, der Mitte der 90er Jahre die deutschsprachige Popliteratur wieder in Schwung gebracht hat, wurde nach seiner Veröffentlichung zuerst alles andere als hermeneutisch gelesen. Die meisten Kritiker, die eine zurückhaltende bis ablehnende Haltung zu dem Text eingenommen haben, knüpften in ihrer Beurteilung an Vorwürfe, die gegen Popliteratur von jeher erhoben wurden. *Faserland* wurde als Lifestyle-Prosa ein mangelnder ästhetischer Wert, billiger Ästhetizismus oder als Labelcrashing bezeichneter, leerer Markenfetischismus vorgeworfen⁷⁸. Der angebliche Markenfetischismus bildete aber gleichzeitig die Grundlage für die affirmative Haltung gegenüber dem Text, die einige Vertreter der jungen Autorengeneration zu einer emphatischen Lektüre des Romans veranlassten. So widmet Florian Illies dem Debütwerk von Kracht einige Passagen in seiner *Generation Golf*:

Ende der achtziger Jahre erschien in Amerika der Roman *American Psycho* von Bret Easton Ellis, der uns weniger wegen der blutrünstigen Gewaltphantasien interessierte als wegen der Dokumentation des Markenfetischismus unserer Generation. [...] Damals war es aber noch nicht so weit wie 1999, als Harald Schmidt im Wiener Burgtheater Auszüge aus Bret Easton Ellis vorlas - hätte er es damals gemacht, hätte man das noch in hundert Jahren als Gründungsveranstaltung unserer Generation feiern können. Weil es aber eben noch zehn Jahre dauern sollte, kam glücklicherweise vorher Christian Kracht.

Im Jahre 1995 erschien sein Roman *Faserland*. Zum einen war das ein wunderbares Buch, in dem Kracht Bret Easton Ellis' Markenkompendium kongenial auf die deutsche Produktwelt übertrug. Zum anderen aber las man hier erstmals von einem Sohn aus sehr gutem Haus und von seinen dekadenten Reisen zwischen Sylt und dem Bodensee, man erfuhr, daß ihm das Kindermädchen früher die Krüstchen vom Brot abgeschnitten hatte und daß er Taxi fuhr, sooft es ihn Spaß machte. Daß man in Bars ging, um einen Drink zu nehmen. Eines der zentralen Motive des Buches war zudem eine Barbour-Jacke, und die Ernsthaftigkeit, mit der Kracht Markenprodukte einführte und als Fundamente des Lebens Anfang der neunziger Jahre vor Augen führte, wirkte befreiend. (Illies 2000: 154)

Interessanterweise stimmt Illies in seiner Interpretation von Krachts *Faserland* mit einigen kritischen Pressestimmen überein, die den Roman als deutschsprachige Adaptation von Bret Easton Ellis' *American Psycho* angesehen und sich vor allem auf den Übereifer für

78 Den Kern dieser Vorwürfe bildete die Vermutung, der Autor verweigere die gesellschaftskritische Stellungnahme, indem er die Markenwelt affirmativ übernehme, und verfehle somit die Rolle von Literatur. Vgl. dazu Piegras 1995, Seibt 1995, Groß 1995, Falcke 1995. Maxim Biller erkennt zwar dem Debütroman von Kracht in seiner Auseinandersetzung mit der Gegenwartsliteratur eine „künstlerische Konsequenz“ zu, aber er wertet den Erzähler des Textes als „Barboursjackennazi“ ab. Siehe Biller 2000.

Markenaufzählung konzentriert haben. Wenn aber Illies diese Eigenschaften von Krachts Prosa recht enthusiastisch begrüßte, standen die meisten Rezensenten der Vorliebe für Markennamen sehr kritisch gegenüber. Erstaunlicherweise scheinen sowohl Illies als auch die genannten Pressekritiker das Textverständnis zu verfehlen (vgl. Mertens 2003: 204-208). Außerdem ist bereits in einer der ersten Passagen von Krachts Roman sichtbar, dass sich der namenlose Hauptprotagonist und Erzähler für die von ihm häufig genannten Markennamen nicht besonders begeistert. In dem Gespräch, das er mit seiner Bekannten Karin führt, werden mehrere Labels genannt, doch der Erzähler legt keinen Wert darauf, vielmehr der Smalltalk ist ihm offensichtlich zuwider. Wenn Karin sich über die einzelnen Marken auslässt, hört der Erzähler einfach weg:

Jetzt erzählt sie von Gaultier und daß der nichts mehr auf die Reihe kriegt, designmäßig, und daß sie Christian Lacroix viel besser findet, weil der so unglaubliche Farben verwendet oder so ähnlich. Ich hör nicht genau zu. (Kracht 2004: 14)

Vom Anfang an wird der Leser mit einer Fülle von Markennamen konfrontiert. Diese scheinen jedoch für den Erzähler weder aufregend, noch lebensnotwendig zu sein. Der Erzähler lebt in einer bestimmten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umgebung, die durch die Konstellation verschiedener Marken kurz und präzise beschrieben werden kann. In diesem Sinne wirken die Namen von bekannten Kneipen, Discos, Getränken oder Kleidung wie eine Art Mindmap, die denjenigen, die diese Marken kennen, eine sofortige Orientierung ermöglichen. Für den Erzähler ist die Möglichkeit, sich durch Markennamen konkret zu verständigen, umso wichtiger, als er sonst, wie auch seine Schicht- und Generationengenossen, Kommunikationsprobleme hat (Baßler 2005: 113). Beim hermeneutischen Lesen, bei dem der Text die einzige Grundlage der Analyse bleibt, kommt die Einstellung des Protagonisten bereits in seinen ersten Worten deutlich zum Ausdruck:

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deswegen so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. [...]

Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. [...] Ich esse inzwischen die zweite Portion Scampis mit Knoblauchsoße, obwohl mir nach der ersten schon schlecht war. Der Himmel ist blau. Ab und zu schiebt sich eine dicke Wolke vor die Sonne. Vorhin hab ich Karin wiedergetroffen. Wir kennen uns noch aus Salem, obwohl wir damals nicht miteinander geredet haben, und ich hab sie ein paar mal im Traxx in Hamburg gesehen und im P1 in München. (Kracht 2004: 13)

Zu Wort kommt hier ein autodiegetischer Erzähler, der womöglich in Echtzeit seine spontane Reise von Norden nach Süden Deutschlands, die auf Sylt beginnt und in der Schweiz endet, schildert. Der Anfang des Textes, mit dem die Erzählung *in medias res* einsetzt, relativiert gleichzeitig die scheinbare Unmittelbarkeit des Dargestellten. Die Wendung „Also, es fängt damit an“ könnte ebenso gut auf die Künstlichkeit des Erzählten verweisen, sei es als eine in Präsens wiedergegebene Erinnerung, sei es als eine durchgängig ausgedachte Geschichte. Die Fokalisierung ist hauptsächlich intern, abgesehen von einigen Paralipsen. Der Erzähler wechselt auf die externe Fokalisierung vor allem in denjenigen Passagen, in denen er über Homosexualität reflektiert und die den Text als eine Coming-Out-Geschichte interpretieren lassen (vgl. Baßler 2005: 113, Mertens 2003: 208). Außerdem ist der Erzähler stellenweise unglaubwürdig, z.B. als er von dem Streit mit Alexander, einem Freund von ihm, berichtet und verschiedene Gründe für den Streit angibt (Kracht 2004: 62 und 73-74).

Von Anfang an hebt Kracht die Präsenz von pop-ästhetischer Ambiguität in seinem Text hervor, was jedoch bei einer emphatischen Lektüre, wie der von Illies, völlig außer Acht gelassen wird. Uneinheitlich ist auch das Bild des Protagonisten, das aus seinen Gedanken in den ersten Romansätzen entsteht. Der Erzähler gibt sich als eine Art depressivem Dandy (Glawion/Nover 2009), der sich darin auskennt, was schick und modisch ist, und zugleich damit übersättigt ist. Wie Baßler bemerkt, wählt der Erzähler bei Fisch-Gosch ein internationales, statt fangfrisches Gericht und macht dabei einen grammatischen Fehler bei der Pluralform (Scampis statt Scampi). Er scheint auch nicht der Klügste zu sein, obwohl er die renommierte Schule in Salem absolviert haben will (Baßler 2005: 112). Auf die Lücken in seiner Ausbildung können auch die Tatsachen hindeuten, dass er Hermann Hesse mit Ernst Jünger als ähnlich schreibende Schriftsteller verbindet (Kracht 2004: 58-59) und Walther von der Vogelweide und Bernhard von Clairvaux für mittelalterliche Maler hält (ebd.: 67). Als Konsument scheint er auch nicht unbedingt bewusst vorzugehen, weil er eine zweite Portion Scampi isst, obwohl ihm schon die erste nicht schmeckt und keine Freude bereitet (vgl. Baßler 2005: 112). Der Behauptung Illies' zum Trotz werden hier popkulturelle Zeichen weder mit Ernsthaftigkeit noch mit Begeisterung behandelt. Der Hauptprotagonist ist mit Markenprodukten als Fundamente des Lebens eher frustriert, was sich in seinen bissigen Kommentaren ausdrückt. Der marktorientierte Zeitgeist der populären Kultur der 90er Jahre wird thematisiert, aber keineswegs verherrlicht, sondern in genuiner Pop-Manier umkontextualisiert und ins Absurde getrieben. Wie Baßler zu Recht feststellt, hängt alles Pop-Artige im Sinne des medialen Hype um Popliteratur in den 90er Jahren (Lifestyle,

Markenfetischismus) an der Beschaffenheit des Ich-Erzählers, der als ein beispielhafter Vertreter der Barbour-Schnösel-Salem-Kultur (ebd.) konzipiert ist.

Das eigentliche Pop an dem Roman bildet die Konfrontation dieser Figurkonzeption mit dem durchaus traditionellen Rahmen eines Bildungsromans, in den die Figur eingefügt wird. Der erzählerische Telos der Selbstfindung kann aber im Falle des Ich-Erzählers von *Faserland* nicht gelingen. Die Figur des Erzählers bleibt skizzenhaft geschildert, der Leser erfährt wenig über ihren Hintergrund und die Verankerung in der Wirklichkeit. Angedeutet wird, dass der Ich-Erzähler aus guten Verhältnissen stammt und sich keine Sorgen um Geld machen muss. Er hat die renommierte Schule in Salem besucht, was jedoch in seinem Wissensstand oder in seinem Sprachbewusstsein (vgl. Baßler 2005: 115-121, Frank 2003: 224) keine Spuren hinterlassen hat. Die Figur des Erzählers bleibt oberflächlich, ebenso oberflächlich sind seine Bemerkungen und Urteile über seine Mitmenschen. Als Maßstab jeglicher Bewertung wird von ihm vor allem der ästhetische Blick verwendet, in dem die Markennamen Richtwerte bilden. So taxiert der Erzähler jeden neu kennengelernten Menschen und dehnt die ästhetische Bewertung auf die angeblichen Charaktereigenschaften des Beobachteten, die seiner Meinung nach aus den Details des Aussehens und der Kleidung zu schließen sind:

Sergio, das ist so einer, der immer rosa Ralph-Lauren-Hemden tragen muß und dazu eine alte Rolex, und wenn er nicht barfuß wäre, mit hochgekrempten Hosenbeinen, dann würde er Slipper tragen von Alden, das sehe ich sofort. (Kracht 2004: 18)

Statt in einen Markenfetischismus zu geraten, gebraucht der Erzähler die Warenzeichen zur schnellen Einschätzung und/oder zur Abwertung der Personen, auf die er während seiner Reise stößt. Sein Blick bleibt dabei merkwürdigerweise in einem besonderen Maße Bildern des Peinlichen (Seeßlen 2001) bzw. des Kreatürlichen verhaftet. Sogar die flüchtigsten Beobachtungen könnten z.B. Bilder von Erbrechen enthalten:

Karin und ich laufen zu ihrem Wagen, und unterwegs sehe ich, wie ein völlig betrunkenen junger Mann auf die Tür seines maulbeerfarbenen Porsche-Cabrios kotzt, während er versucht, den Wagen aufzuschließen. Ich sehe schnell auf die Autonummer. D wie Düsseldorf. Aha, ein Werber, denke ich. Das muß man sich mal vorstellen: Ein maulbeerfarbener Porsche. (Kracht 2004: 21)

Neben dem Erbrechen (z.B. Kracht 2004: 45-46 oder 75) schenkt der Erzähler viel Aufmerksamkeit dem Verrichten von Notdurft (ebd.: 26-27) oder den Exkrementen eines Hundes (ebd.: 14-15). Dieses eindringliche Verletzen von bürgerlichen Tabus deutet auf die schwankende Lage des Erzählers, der eine Art verlängerter Pubertät erlebt und der sich also noch in der Phase der Liminalität befindet. Er schwebt zwischen der schon verlorenen

Kindheit, an die er sich häufig zurückerinnert, und dem Erwachsensein, vor dem er Angst spürt (vgl. Glawion/Nover 2009: 106). Implizit äußert sich diese Angst in der Verweigerung, einen festen Ort in der Welt zu haben. In einer Bar in Frankfurt begeistert sich der Erzähler für Gläser, in denen in dem Lokal Apfelwein serviert wird. Die Beobachtung veranlasst ihn zu Überlegungen über die Möglichkeit, ein eigenes Zuhause zu haben:

Hinter der Bar ist so ein großer Spiegel, und während ich hineinsehe und mich dabei beobachte, wie ich die Augenbrauen hochziehe, um zu sehen, wieviele Falten ich schon auf der Stirn habe, sehe ich hinter mir ein paar hübsche Mädchen hereinkommen. Ich zünde mir eine Zigarette an und trinke einen Schluck Apfelwein aus dem geriffelten Glas. Ich denke daran, daß diese einfachen, in sich gemusterten Äppelwoi-Gläser wirklich sehr hübsch sind und daß ich mir eigentlich welche kaufen sollte, aber ich weiß nicht, wohin ich die Gläser stellen würde, und dann denke ich daran, daß es eigentlich ziemlich albern ist, sich irgendwelche Gläser kaufen zu wollen. (Kracht 2004: 78-79)

Die Sehnsucht nach der Jugend, die allmählich in Vergangenheit gerät, kommt auch in dem vom Erzähler nie direkt ausgedrückten, jedoch offensichtlich verfolgten Wunsch, alte Freunde und Bekannte aufzusuchen, zum Vorschein. Allerdings erscheint die Reise durch Deutschland auf keinen Zweck, der außerhalb ihr selbst liegt, hinzusteuern, vielmehr entspricht sie dem Schwebezustand, in dem der Erzähler lebt. Er scheint keinen festen Wohnort zu haben und weist den Gedanken über ein Zuhause, wohin er die Gläser stellen könnte, ab. Er tut das mit der herabmindernden Feststellung, solche Sehnsüchte seien albern, obwohl er das Zeitvergehen (die Falten auf der Stirn) selbst bemerkt. Einen weiteren Grund für die Unmöglichkeit des erzählerischen Telos der Selbstfindung, die somit als Erwachsenwerden verstanden werden kann, bildet die nächste Diskrepanz: nicht nur steht die vage Erzählerfigur im Kontrast zu dem konkreten Zweck eines Bildungsromans, sondern zeichnet sich das Verhalten dieser Figur durch große Widersprüchlichkeit aus. Der entschlossenen ästhetischen Beurteilung des Erzählers steht seine Sprache gegenüber, die voll von relativierenden Partikeln und Redewendungen ist, was auf die Unsicherheit des Erzählers hindeutet:

Links und rechts der Straße rast Sylt an uns vorbei, und ich denke: Sylt ist eigentlich super schön. Der Himmel ist ganz groß, und ich habe so ein Gefühl, als ob ich die Insel genau kenne. Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen. (Kracht 2004: 15)

Die fast obsessive Verwendung von Relativierungen kann als die Unfähigkeit des Erzählers, klare und eindeutige Urteile zu fassen, verstanden werden. Die Abneigung gegen Stellungnahme bildet ein Anpassungsversuch an die ständig umwandelnden Umstände der Postmoderne, die eben Flexibilität erfordern. In einer Wirklichkeit, die keinen festen Wert

hat, eine unerschütterliche Stellung zu irgendetwas zu nehmen, scheint im besten Fall ein Anachronismus zu sein. Als solcher könnten zunächst die strengen Geschmacksurteile des Erzählers wirken. Sie werden jedoch durch die unsichere Ausdrucksweise relativiert. Die Unmöglichkeit, eine eindeutige Stellung zu nehmen und strenge Urteile zu fassen, hat den Mangel an Distinktion zur Folge, wenn nicht die totale Unmöglichkeit, sich von der Umgebung zu unterscheiden. Das Begehren nach Differenz mit ihrer gleichzeitigen Unrealisierbarkeit tragen zu der Identitätsverschwommenheit des Erzählers bei.

Da er nicht dazu imstande ist, sich von Anderen abzugrenzen und das eigene Ich zu konstruieren, verweigert er das Erwachsen-, sowie das Mannwerden (Glawion/Nover 2009: 106). Was bei dem inszenierten Gespräch in *Tristesse Royale* als (vor allem) ästhetische Distinktion gilt und dem Manifestieren einer „theatralisierten Männlichkeit“ (Breger 2003: 211) dient, nämlich der dandyhafte Ennui und fanatischer Markenfetischismus, schrumpft im Falle des *Faserland*-Erzählers zum Ausdruck von Indifferenz der Hauptfigur. Trotz einer relativ großen Markenkennerschaft kann sich der Erzähler in der Informationsflut der Massenkultur nicht behaupten, was ihn gleichgültig und zugleich unsicher macht. An einigen Stellen wirkt sich die Entrealisierung, d.h. das Gefühl von Unwirklichkeit der umgebenden Welt, sogar einschränkend auf das Wahrnehmungsvermögen des Erzählers aus:

Der Frankfurter Flughafen ist so wuchtig, der erschlägt mich jedesmal wieder. Immer, wenn ich da ankomme, denke ich, der Flughafen wird so schwarze Noppen auf dem Fußboden haben, aber ich kann mich später nie daran erinnern, ob es diese Noppen wirklich gibt, oder ob ich sie mir immer nur vorstelle. Es wird einem einiges vorgegaukelt auf diesem Flughafen, so eine große Welt, die im Innersten von Mannesmann und Brown Boveri und Siemens zusammengehalten wird, weil ja überall diese hintergrundbeleuchteten Reklameschilder hängen, die die ankommenden Geschäftsleute darauf hinweisen sollen, was für ein großartiger Industriestandort Deutschland ist. (Kracht 2004: 65)

Angesichts verschiedener Marketingmaßnahmen hat er den Eindruck von Unwirklichkeit. Das gleiche Gefühl ergreift ihn bei Beobachtung von zügellosen Partys (Kracht 2004: 41) oder Drogenexzessen seiner Bekannten (ebd.: 49-50). Mit dem von äußeren Faktoren verursachten Gefühl der Unwirklichkeit bzw. Unglaubwürdigkeit geht auch Ärger und Sehnsucht nach Authentischem einher. Die Sehnsucht geht wegen mangelnden Durchsetzungsvermögens des Erzählers nie in Erfüllung, der Erzähler unterzieht sich dem Gefühl der Unwirklichkeit. So entscheidet er sich auf einer Party, die ihm unwirklich und deswegen peinlich vorkommt (ebd. 41), die ihm vorgeschlagenen Drogen zu nehmen, obwohl diese keineswegs positiv seine Wahrnehmung beeinflussen und ihm auch „absolut widerlich“ seien. Die Unsicherheit des

Erzählers nimmt manchmal so ein erhebliches Ausmaß, dass er sogar seine eigene erzählerische Kompetenz in Frage stellt:

Während ich mich zurechtmache, erzählt Nigel schon wieder von dieser blöden Party, und ich denke daran, daß mir Partys eigentlich nicht so wichtig sind, obwohl sie für Nigel das wichtigste der Welt sind, glaube ich. Das ist mir nicht ganz verständlich, denn, na ja, vielleicht sollte man das nicht so ausdrücken, wenn man ihn beschreibt, aber ich sage das jetzt mal trotzdem: Vielleicht mag der Nigel Partys so gerne, weil er im Grunde ein asozialer Mensch ist, Gott, das würde ich ihm nie sagen, aber irgendwie ist er nicht kommunikationsfähig, ich meine, vielleicht mag er Partys, weil das so rechtsfreie Räume sind, wo er funktionieren kann, ohne kommunizieren zu müssen. (Kracht 2004: 36-37)

Diese Unsicherheit und Unfähigkeit, sich eindeutig zu entscheiden, stehen allen Stereotypen über Männlichkeit gegenüber. Die mangelnde Männlichkeit drückt sich in der traditionell als eher weibliches Verhalten interpretierten Bulimie des Erzählers (Degler/Paulokat 2008: 100-105) aus. Der Protagonist wird zum erbrechenden Körper reduziert, was in gewisser Hinsicht (Reduzierung auf den Körper) als eine gegen sich selbst gerichtete Gewalt betrachtet werden kann. Mit Erbrechenexzessen reagiert der Erzähler auf Grenzsituationen, die mit dem Übergang von (unschuldiger, d.h. frei von medialen Diskursen) Kindheit zu (mit einer Überzahl von massenkulturellen Zeichen belastetem) Erwachsensein verbunden sind. So endet zum Beispiel der Besuch bei den Eltern seiner ersten großen Liebe mit einem extremen Fauxpas – der Erzähler beschmutzt das Bett, das ihm zur Übernachtung geboten wurde, mit Exkrementen (Kracht 2004: 32-33).

Der Erzähler erwägt mehrere Auswege aus dem Schwebestand. Er denkt utopische Fluchtszenarien aus, wie die einer Flucht zusammen mit Isabella Rossellini auf eine Insel, die von einer atavistisch wirkenden Natur beherrscht ist (ebd.: 56-57, 152). Ebenso atavistisch, als eine Art edlen Wilden, interpretiert der Erzähler die Trainingsanzugsträger aus dem Osten (ebd.: 106), deren Ankommen die zweite Utopiemöglichkeit bildet. Beiden Phantasien ist die Loslösung des Erzählers von seiner Umgebung sowie ein latentes Potential an Gewalt gemeinsam. Sie markieren auch den Übergang zu einem Naturzustand, in dem, symbolisiert von der wilden Natur der Insel wie von der angeblichen Unzivilisiertheit der Ostmenschen, das Individuum der Gefahr ausgesetzt wäre, auf einen Körper reduziert zu werden. Glawion und Nover verweisen zurecht auf Alexander von Schönburgs Feststellung aus *Tristesse Royale*, die reduktionistisch verstandene (als „Unsichtbarwerden“) Spiritualität bilde den Ausweg aus der medial kreierten Spirale von Scheinwelten (Bessing u.a. 2009: 161), als eine mit der Geistesverfassung des Erzählers von *Faserland* korrespondierende Stelle. Übersehen wird aber das Gewaltpotential, das nach den Adlon-Diskutanten dieser Spiritualität

konsequenterweise entspringen muss⁷⁹. Laut Glawion und Nover verweist Kracht auf das Element der Gewalt erst in seinem nächstfolgenden Roman *1979*. Der Bewusstseinsstrom des *Faserland*-Erzählers ist aber auch durch eine latente Sehnsucht auf Gewalt durchdrungen. In einer der ersten Romanpassagen phantasiert er über ein Missgeschick, das einem anderen Kunden von Fisch-Gosch widerfahren könnte, nicht ohne Vergnügen:

Andauernd ruft jemand von Gosch über das Mikrophon irgendwelche bestellten Muschelgerichte aus und das lenkt mich immer wieder ab, weil ich mir vorstelle, daß eine der Muscheln verseucht ist und heute nacht irgendein chablistrinkender Prolet ganz schlimme Bauchschmerzen kriegt und ins Krankenhaus gebracht werden muß mit Verdacht auf Salmonellen oder irgendsowas. Ich muß grinsen, wie ich mir das vorstelle, und Karin denkt, ich grinse über den Witz, den sie gerade erzählt hat und grinst zurück, obwohl ich, wie gesagt, gar nicht zugehört hab. (Kracht 2004: 14)

Hier kann es noch nicht von Gewalt die Rede sein, der phantasierte Schaden wird dem Gosch-Kunden nicht vom Erzähler zugefügt, es gibt hier überhaupt keinen „Täter“. Was den Erzähler amüsiert, ist nur die Tatsache, dass jemandem Übel passiert. Nicht nur in dieser Passage empfindet der Erzähler eine Lust an Leid seiner Mitmenschen. Manchmal entwickelt sich das Gefühl zu einer Lust am Gewaltgeschehen (z.B. Kracht 2004: 30, 116, 119-120) bis zu dem Wunsch, eine Gewalttat selbst zu verüben (ebd.: 53-54, 58). Die Gewaltphantasien des erzählenden Ichs fügen sich gut in die pop-ästhetische Ambiguität, die den Tenor von Krachts Debütroman ausmacht. *Faserland* hat aber auf den ersten Blick wenig mit Gewalt und um so weniger mit dem Blutrausch z.B. eines Patrick Bateman auch *American Psycho*, zu tun. Der Text beinhaltet keine Darstellungen von großangelegten Mordszenen oder Blutbäder, angerichtet von Rambo-ähnlichen harten Typen oder janusköpfigen Psychopaten. Doch ist der Roman auch nicht gewaltfrei. Die Spannung äußert sich in den Gedanken des Erzählers, die oft von Hass und Gewaltphantasien erfüllt sind. Der erzählende Hauptprotagonist spielt oft mit Gedanken an Reduzierung der Anderen zu ihrer Körperlichkeit. Solch eine Reduzierung hat oft Züge von Gewalt. Erscheinungen von realer Gewalt werden vor allem aus dem ästhetischen Blick betrachtet, einschließlich des ihnen innewohnenden subversiven Potentials des Tabu-Bruches. So geht der Erzähler beim Nachdenken über Zugtoiletten, in denen Exkremete auf Gleisen hinausgeworfen werden, und über die damit verbundenen Beschwerden von Menschen, die unter Eisenbahnbrücken wohnen, zu einem durchaus

79 Bessing spricht von der Spiritualität einer Sekte, in der das Leben des Individuums einem strengen Tagesablauf und dem Willen eines Gurus unterordnet wird. Für Bessing endet solch eine Spiritualität „logischerweise im Massenmord“ (Bessing u.a. 2009: 162)

drastischeren Beispiel über, das aber in ebenso gleichem Widerspruch zu dem, was als *political correct* gelten könnte, steht:

Irgendwo habe ich mal gelesen, daß sich irgendwelche Menschen bei Kassel immer beschwert haben, [...] immer wenn ein Zug über sie hinwegdonnerte, die Scheiße aus den Toiletten auf ihre Häuser gefallen. Und wenn sie vor die Tür gehen oder im Garten grillen, dann fällt die Kacke ihnen direkt auf den Kopf oder auf ihre Plastikmöbel im Garten.

Ich muß grinsen, und dann fällt nur noch ein, daß es eine andere Brücke gibt, irgendwo in Belgien oder in Luxemburg da wohnen auch irgendwelche Leute drunter, und die beschweren sich immer, weil genau diese Brücke bei Selbstmördern so beliebt ist, jedenfalls springen die immer da runter und, genau wie bei der Brücke in Kassel, fallen den Leuten auf die Häuser oder purzeln mitten ins schönste Grillfest. Die Körper sind dann immer ganz zerquetscht, die müssen sie darin mit einer Schaufel zusammenkratzen. Das habe ich jedenfalls auch mal gelesen, und ich denke daran, was wohl besser ist, Scheiße oder Körpermatsch, und wo ich wohl lieber wohnen würde, wenn ich wählen müßte, in Kassel oder in Luxemburg. (Kracht 2004: 27-28)

Der Pop-Ästhetik gemäß entkommt diese harsche Zusammenstellung von Exkrementen, die vom Zug herunterfallen, und Selbstmörderleichen einer eindeutigen Bedeutung. Die hier befremdlich wirkende Drastik⁸⁰ (die Vorstellung fällt mitten in den Bericht über die sonst eher friedlich verlaufende Zugfahrt) könnte als ein sinnzerstörender Faktor gelten, der durch Erzeugung eines Verfremdungseffektes zur Macht über den Diskurs führt, nur dass sich der Erzähler der Diskursen nicht bewusst ist und (populär)kulturelle Zeichen unreflektiert reproduziert. Deshalb ist auch sein Greifen nach Drastik und Gewaltbildern eher der Oberflächenästhetik verpflichtet, statt einer tieferen Reflexion. Die Passage könnte auch, Carsten Gansel folgend, im Hinblick auf den Themenkomplex der Adoleszenz interpretiert werden. Gansel interpretiert *Faserland* als Adoleszenzroman, der den Abschied von Kindheit und eine zweite Chance der Individuierung thematisiert, in der neue Lebensentwürfe erprobt werden (Gansel 2003: 237). Angesichts der Pop-Attitüde des Romanerzählers, die die „Es wird nur erprobt“-Haltung durch ständige Als-ob-Konstruktionen zur Sprache bringt, scheint diese Interpretation plausibel zu sein. Die am Anfang des Kapitels genannten Widersprüchlichkeiten des Textes lassen jedoch daran zweifeln, ob die Reise des Erzählers einen Initiationscharakter hat, wie es Gansel interpretiert. Der Erzähler prallt an den Oberflächen der Wirklichkeit ab, es gibt aber nichts, an dem er sich halten würde. Im Kontrast

80 Von Gewalt kann hier nur begrenzt gesprochen werden. Die Szene, die der Erzähler in seinen Gedanken schildert, ist drastisch (vgl. Mora 2006), enthält aber an sich keine Züge von Gewalt. Die Art und Weise, wie der Erzähler über die Leichen der Selbstmörder berichtet, weist dagegen Aspekte von Gewalt. Als sprachliche Gewalt kann die Reduzierung von Person des Selbstmörders auf eine Körpermasse, die denselben Status wie Ausscheidungen hat und nur wegzuschaffen ist, verstanden werden.

zu Holden Caulfield – dem Protagonisten von Jerome David Salingers *Der Fänger im Roggen* (1951), dessen Typus der *Faserland*-Erzähler nach Gansel folgt, wirken die desillusionierenden Erfahrungen des Erzählers keineswegs als Schwelle, nach deren Überschreiten sich die Verfassung oder die Lage des Protagonisten ändern. Gegenüber allen seine Erwartungen enttäuschenden Erlebnissen bleibt der Erzähler eigentlich emotional indifferent, wenngleich er aber ästhetisch angewidert ist. Im Gegensatz zu z.B. der Mörderin aus *Nox* hat der *Faserland*-Erzähler auch keine Erlebnisse, die als Teile eines Übergangsritus betrachtet werden könnten. Er scheint von jeder Menschengemeinschaft losgelöst zu sein, oder er sehnt sich das zumindest herbei. Gleichzeitig ist er aber kein Ausgestoßener, was sich aus seiner stabilen finanziellen Lage (er muss sich um Geld keine Sorgen machen) und ebenso reichen gesellschaftlichen Beziehungen (er hat doch einen großen Freundeskreis, in fast jeder besuchten Stadt stößt er auf Bekannte) schließen lässt. Gleich Schrödingers Katze ist er in der Wirklichkeit verankert und zugleich ist er das nicht.

Die adoleszenten Züge des Erzählers könnten deshalb eher als ein ironisches Spiel betrachtet werden, statt als ein ernster Versuch, die Thematik zu (pop)literaturisieren. Sollte die Adoleszenz auf der Identitätssuche durch Infragestellen der Diskurse der Eltern beruhen (vgl. Erdheim 1996), könnte Pop als eine Kultur der Adoleszenz verstanden werden, die jedoch ihre Konsumente im Prozess der Infragestellung konserviert, was zu Ungunsten der Identitätssuche wirkt, denn es verhindert die Vollendung des Übergangsritus. Durch Anspielen an die angeblichen Adoleszenzprobleme des Erzählers dekonstruiert Kracht diese Kultur der Adoleszenz. Die Begeisterung des Erzählers für das Leid seiner Mitmenschen steht natürlicherweise der sozialen Sensibilität der 68-Generation, d.h. der Elterngeneration, gegenüber. Dasselbe gilt für das ostentative, politische Desinteresse, wie in der folgenden Passage:

Das Taxi fährt die Milchstraße hoch, dann biegen wir ab, und schon sind wir im dicksten Pöseldorf. Wir halten vor Nigels Wohnung, und ich bezahle den Taxifahrer, der zum Glück während der Fahrt kein einziges Wort gesagt hat, weil er sauer war, daß wir beide gleich alt sind und ich ein Jackett von Davies & sons trage und er auf Demos geht.

Obgleich, wenn ich es nur überlege, hätte ich gerne mit ihm geredet und ihm gesagt, daß ich auch auf Demonstrationen gehe, nicht, weil ich glaube, damit würde nun auch mir einen Furz erreichen, sondern weil ich die Atmosphäre liebe. Es gibt nämlich nichts besseres als den Moment, in dem die Polizei sich überlegt, loszuschlagen, weil wieder ein paar Flaschen geflogen sind, und dann gibt es einen Adrenalinrausch bei der Polizei und auch einen bei den Demonstranten, und dann rennt die Polizei los, eine Leuchtpurrakete fliegt über die Straße, und ein paar Flaschen fliegen hinterher, und dann stolpert ein Demonstrant, irgend so ein

armes Schwein, der sich die Schnürsenkel an seinen blöden Doc Martens nicht gescheit zugebunden hat, und dann fallen ungefähr achtzig Polizisten über den her und prügeln auf ihn ein. Davon gibt es dann Fotos in der Zeitung, und dann wird wieder diskutiert, ob die Polizei zu gewalttätig ist, oder die Demonstranten oder beide und ob die Gewaltspirale eskaliert. Das ist wieder so ein unglaublicher Satz. Daran läßt sich doch alles ablesen über diese Welt, wie unfäßbar verkommen alles ist. Aber das würde der Taxifahrer nicht verstehen, weil er sonst ja auch ein Jackett von Davies & sons tragen würde, sich die Haare anständig schneiden und kämmen und seinen Regenbogen-Friedens-Nichraucher-Ökologen-Sticker von seinem Armaturenbrett reißen würde. Also zahle ich dem Taxifahrer seinen Fahrpreis und gebe ihm noch ein dickes Trinkgeld, damit er in Zukunft weiß, wer der Feind ist. (Kracht 2004: 29-31)

Die Begeisterung für Demonstrationen, die der Erzähler erklärt, geht über die bloße Auflehnung gegen den Pazifismus der 68er hinaus. Was auffällt, ist das Unvermögen, mit Anderen zu kommunizieren, was der Erzähler doch (in seiner eigenen Sprache - „ziemlich“) wollte. Daher überlegt er nur, was er dem Taxifahrer mitteilen würde, statt ihm das wirklich zu sagen, und phantasiert über Gewaltexzesse. Er nimmt eine bewusst provokative Stellung, indem er aus der Stimmung der Demonstration nur die dekontextualisierte Prügelei hochschätzt. Diese steht nicht nur mit der Idee des politischen Engagements in Widerspruch, sondern sie bildet auch ein Beispiel für eine völlig andere Gewaltart, als die 68ern in Namen des politischen Kampfes nicht hinzunehmen imstande wären. Es handelt sich hier nämlich um eine Gegenüberstellung autotelische – lozierende Gewalt. Das, was den Erzähler anzieht, ist der autotelische Moment der fast jeder Demonstration zumindest als latentes Potential innewohnenden Gewalt. Das Flaschenwerfen fügt sich noch in eine Zweckrationalität ein, d.h. als ein Mittel, um die eigenen Anforderungen mittels Gewalt zu erpressen. Als Gewaltakt ist sie also instrumental, oder nach der Reemtsmaer Klassifizierung lozierend. Wenn aber achtzig Polizisten aus purem Adrenalinrausch einen Demonstranten verprügeln, wird der Rahmen der Zweckrationalität gesprengt, die Gewalt wird autotelisch. Der Augenblick der autotelischen Gewalt begeistert den Erzähler. Was er dagegen unfassbar findet, sind die Versuche, diese Gewalt im Nachhinein doch in ein zweckrationales Gefüge zu stellen, indem man von einer Gewaltspirale oder Machtmissbrauch der Polizei spricht. Der Augenblick des Unbegreiflichen, der aus der Tatsache resultiert, dass sich autotelische Gewalt außerhalb des rationalen Sinns befindet, entspricht der Unsichtbarkeit, nach der der Erzähler strebt. Er will sich von der sich abgrenzenden Welt abgrenzen und anders sein als alle, die sich durch das eigene Anderssein von Anderen unterscheiden wollen (Frank 2003: 224-226). Die paradoxe Anforderung könnte im Akt der autotelischen, also jeden Sinn zersprengenden Gewalt, in Erfüllung gehen. Daher phantasiert der Erzähler gern von Gewalt, die aus seiner Betrachtungsweise oft Züge des Autotelischen gewinnt, wie in der Passage, wo er von

Berliner Autonomen in Somalia imaginiert. Was anfangs als Distanzierung von der linksorientierten Weltanschauung vom Nachkommen der 68-Generation erscheint, endet als ein Wunschtraum über eine sinnlose, grotesk wirkende Gewalt:

Also, während wir auf dieser endlosen deutschen Autobahn nach Lindau fahren, [...] erzählt mir Rollo von Berliner Autonomen, die in Frankfurt gebrauchte Fiat Unos kaufen, diese dann mit der Fähre nach Nordafrika verschiffen, um sie quer durch die Sahara bis nach Douala zu fahren, das liegt an der Küste von Kamerun, und sie dann dort für das Fünffache zu verkaufen, na jedenfalls, und jetzt komme ich darauf, werden die Autonomen immer mitten in der Sahara erschossen aufgefunden, ohne Auto natürlich.

Irgendein Nomadenvolk, Tuareg oder Polisario-Guerillakämpfer oder was auch immer, lauert denen auf, da unten. Sie versperren die Straße mit Benzinfässern, erschießen dann die Autonomen, wenn sie so dumm sind und anhalten, und dann nehmen sie die Autos einfach mit. Mehrere Male sei das schon passiert, erzählt Rollo, und in dem Moment, als ich mir das vorstelle, weiß ich nicht, was komischer ist, die toten Autonomen mit ihren verfilzten lila Haaren und den Nasenringen, die ohne ihre blöden Doc Martens in der Wüste liegen und ausdörren, oder die Vorstellung, daß da unten ein ganzer Haufen Tuareg mit strahlend blauen Turbanen und Doc Martens an den Füßen Fiat Uno fährt. Wahrscheinlich schieben sie die Hausbesetzer-Kassetten in die Auto-Anlage und klatschen in die Hände und freuen sich, wenn Ton Steine Scherben aus den Lautsprechern plärrt oder The Clash oder was auch immer Autonome so für Kassetten mitnehmen wenn sie durch die Wüste fahren.

Ich stelle mir das vor. wie The Clash *Sandinista* singen oder *Spanish Bombs in Andaluçia*, so Aufrührerlieder eben, und die Tuareg heizen mit diesen blöden Kleinwagen durch die sengende Wüste, und ab und zu schießt einer mal aus dem Fenster in die Luft, und alle haben einen irrsinnigen Spaß dabei. Die Autonomen hatten in ihren Autos nämlich auch noch große Gras-Beutel und flaschenweise Jack Daniels versteckt, obwohl das ja so ein völlig reaktionäres Schweine Red-Neck-Getränk ist, aber Berliner Autonome trinken das nun mal. Die sind eben etwas verdreht im Kopf, aber jetzt sind sie sowieso tot, und sie liegen am Straßenrand, und die Sonne schält ihnen die Haut von ihren ausgemergelten Verliererphysiognomien. und nach Aas aus dem Schnabel riechende Geier hacken ihnen jetzt die Augen aus, den blöden Hausbesetzern. Schön dumm. (Kracht 2004: 119-120)

An solch einer Gewalt teilzunehmen, würde bedeuten, unsichtbar zu sein. Da die selbstbezügliche Gewalt aus der Sicht der gängigen Diskurse unfassbar ist, ist sie auch für diese Diskurse gewissermaßen unsichtbar. Dadurch könnte sich das diese Gewalt verübende Individuum von den Diskursen differenzieren.

Gewalt wird hier aus dem historisch-politischen Kontext gerissen und ohne Berücksichtigung der Verhältnisse, die zu ihrer Entstehung beigetragen haben, als eine Art ästhetischem Erlebnis wahrgenommen, das der Erzähler mit der Feststellung „schön dumm“ quittiert. Die

politischen Bezeichnungen bleiben nur Labels („was auch immer“). Die Tuareg stehen nach dem Erzähler für ein sich an einfachen und fast atavistischen Regeln haltendes Volk⁸¹, das unbelastet von der Zeichenüberflutung der Marktgesellschaft einen klaren, wenn nicht schwarz-weißen, Überblick über die Wirklichkeit hat. Dasselbe lässt sich keineswegs von den Autonomen sagen, die nicht nur Getränke präferieren, die ihrer Ideologie nicht gemäß sind, sondern sich auch auf Angelegenheiten einlassen, von denen sie keine Ahnung haben. An der Gewalt wird ihre Vitalität geschätzt, sie wird als attraktive Möglichkeit begriffen, den eigenen Willen ohne mediale oder symbolische Vermittlung durchzusetzen. Die von den Tuareg verübte Gewalt, die ursprünglich einen deutlich lozierenden Charakter hat⁸², nimmt in der Darstellung des Erzählers groteske Züge (die jubelnden Tuareg mit blauen Turbanen versus ausdörrende Autonomenleichen), so dass sie autotelisch wirkt. Statt mit dem Kampf als innerem Erlebnis begeistert sich der Erzähler mit dem Kampf als Oberflächen-Glamour⁸³ (daher ist die Geschichte „schön“), der im Widerspruch zu jeglichem Sinn steht (daher auch „dumm“).

Die Distinktion durch Undifferenziertheit und Unbestimmtheit bildet für den Erzähler eine Selbstbehauptungsstrategie in der nach Differenz gierenden, popkulturellen Moderne. Diese Strategie wird durch Verschwinden des Sinns verwirklicht, wozu autotelische Gewalt ein geeignetes Mittel bildet. Gleichzeitig ist der Erzähler aber zur Gewaltanwendung nicht fähig, zumindest nicht unmittelbar. Denn die Unentschlossenheit und Unsicherheit, die in der Erzählweise zum Ausdruck kommen, beeinflussen auch die Konfrontationsbereitschaft des Erzählers.

Ein Betriebsratsvorsitzender, der sich gerade zaghaft ein Salamibrötchen besieht, guckt ganz, kritisch, so mit zusammengezogenen Augenbrauen, als ob er das, was ich da mit der Lufthansa-Verpflegung tue, nicht gutheißen kann, und wenn ich ein Ausländer wäre und kein Jackett an hätte, wofür er einen halben Monatslohn hergeben müßte, dann hätte er auch bestimmt etwas gesagt. Und weil er so frech guckt und gar nicht aufhört damit, Stopfe ich mir noch zwei Ballistos in die Tasche und noch zwei Joghurts und nehme mir auch noch acht weiße Plastiklöffel. Dann esse ich ganz schnell hintereinander zwei Joghurts auf. Während ich das tue, starre ich dem Mann ins Gesicht, bis er wegguckt, denn konfrontiert werden mag er ja auch nicht, dieses SPD-Schwein. Daun merke ich, daß ich ganz furchtbar niesen muß, und da kommt es auch schon, und ich niese wie ein Wahnsinniger auf das ganze blöde Sortiment der Lufthansa.

81 Wie an einer anderen Stelle die Trainingsanzugsträger aus dem Osten (Kracht 2004: 106)

82 Die Autonomen werden als Hindernis aus dem Weg zur Erreichung der Beute (des Fiat Uno) geräumt.

83 Das wohl krasseste Beispiel von Gewaltdekontextualisierung, die offensichtlich eine Anspielung an der Elan der *violencia* zum Ziel hat, ist die Vermarktung von T-Shirts unter dem Label „Prada Meinhof“ von der Hamburger Boutique "Maegde und Knechte Elternhaus". Zur Verbindung von Gewalt und Glamour sehe Kraushaar 2007.

Der Mann ist jetzt richtig erbost, und murmelt: So eine Freiheit oder irgend etwas ähnlich Belangloses, und ich starre ihn an und sage ganz leise, aber so, daß er es hört: Halt's Maul, du SPD Nazi. (Kracht 2004: 53)

Das einzige, wozu sich der Erzähler auffaffen kann, ist eine leise Beschimpfung, die zwar sein Aggressionspotential nicht löst, aber sich gut in die von ihm gewählte Strategie der Distinktion durch Unbestimmtheit einfügt. Die absurde Verbindung von Sozialdemokrat und Nazi irritiert die gängigen Diskurse und steht bestimmt im Widerspruch mit den von einem *angry young man* zu erwartenden Beschimpfungen. Der so konstruierte Erzähler spielt mit den Leseerwartungen – einerseits scheint sein Verhalten die These einiger Kritiker zu bestätigen, es handele sich hier um eine Literatur der „Schlappschwänze“ (Biller 2000), andererseits ist es überdeutlich, dass der Ennui des Protagonisten eine mehr oder weniger bewusst eingenommene Pose ist. Außerdem bedarf es einer emphatischen, den Autor mit dem Erzähler gleichsetzenden Lektüre, um zu übersehen, inwiefern die Figur des Erzählers den vom Protagonisten eines Pop-Romans angeblich zu erwartenden Schnösel-aus-der-Obersicht-Diskurs nachahmt und zuspitzt. Ein totaler Schlappschwanz ist der Erzähler nicht. Außer Momenten, in denen er seinem Ennui zum Opfer fällt, kann er sich auch bewusst provokant verhalten (als er ostentativ in der Nichtraucherzone raucht – Kracht 2004: 58) oder Vergnügen an von Anderen verübten, manchmal indirekten, Gewalttaten finden, wie in der folgenden Passage:

Rollo und ich trinken unser Bier aus. Wir haben keine Lust mehr, hier zu sitzen und die Menschen zu beobachten. Wir stehen also auf, und Rollo läuft auf einen Typen zu, der aussieht wie dieser blöde Kurt Cobain, komplett mit blonden langen Haaren und Pyjama. Ich gehe Rollo nach. Der Cobain-Mensch ist völlig weggetreten. Ich verstehe gar nicht, warum Rollo überhaupt mit dem redet, und dann sehe ich, wie Rollo, während er auf ihn einredet, ihm die zwei Pillen von dem Glatzen-Hippie vorhin in seinen Pappbecher mit Chai hineinbugsiert, ohne daß der es merkt. Das ist natürlich grandios.

Dann gehen wir zu Rollos Auto. Unterwegs sehen wir tatsächlich diesen einen Hippie, den mit dem rasierten Schädel und den Socken mit den Löchern vorne. Er liegt mit offenem Mund auf der Wiese neben einem geparkten Auto und schläft den tiefen Valium-Schlaf. Seinen Kunstfellrucksack hält er ganz fest an sich gedrückt. Rollo grinst und meint: Da hat er sie jetzt, seine reine Wahrheit. Ich denke, daß es vielleicht doch kein so guter Streich ist, weil vielleicht wacht der gar nicht mehr auf. Ich glaube manchmal, Rollo hat eine ziemlich böartige Ader. (Kracht 2004: 112-113)

Die provokative Haltung des Erzählers entkommt dabei den auf Adoleszenz bezogenen Interpretationen. Laut Gansel sei die Kritik an „SPD-Nazis“ Teil adoleszenter Größen- und Allmachtsphantasien (Gansel 2003: 238-239). Angesichts der Gewaltphantasien des Erzählers und seiner Tiraden gegen seine Mitmenschen, scheint die These von einem euphorischen, zu

Selbstüberschätzung neigenden Gefühl und dem Bedürfnis, etablierten Instanzen und Systeme anzuzweifeln und Utopien zu verwirklichen (ebd.), plausibel zu sein. Wenn aber die Tatsache berücksichtigt wird, dass die Streitsucht von einer enormen Unentschlossenheit und Unsicherheit, die dem Erzähler am eigenen Wahrnehmungsvermögen zweifeln lassen, begleitet werden, verliert dieses Bild an Eindeutigkeit. Dazu kommt noch die Passivität, mit der der Erzähler von einer zu der anderen Station seiner Reise driftet und durch die er beinahe Opfer einer Vergewaltigung wird (Kracht 2004: 102-104). Von einer konkreten Utopie oder irgendwelchen Idealen, nach deren Verwirklichung sich der Protagonist sehnt, kann auch keine Rede sein. Hinter seiner scheinbaren Auflehnung gegen alle klafft eine Leere. So ist die Behauptung, er gebe dem Taxifahrer Trinkgeld, damit dieser in Zukunft wisse, wer der Feind sei, ebenso sinnentleert, wie SPD-Nazi-Beschimpfungen – der Feind sind alle und niemand zugleich. Der Erzähler kennzeichnet sich weniger durch eine narzisstische Überschätzung des Ich und optimistisches Allmachtsbewusstsein, als durch tiefgreifende Verzweiflung, Frustration und Lebenspessimismus. Die äußere Welt wird in Frage gestellt, jedoch das Ich genügt nicht, um sich vor der Unsicherheit zu schützen – die einzige Möglichkeit der Selbstbehauptung besteht paradoxerweise auf dem Verschwinden des Ich (vgl. Glawion/Nover 2009). Verwirklicht wird das durch die Verschwommenheit des eigenen Verhaltens, das in keinen klaren Kategorien gefasst werden kann. Womit man in *Faserland* zu tun hat, ist also kein Adoleszenzroman, sondern höchstens dessen postmoderne Dekonstruktion.

Die Abgrenzung von der 68-Generation gilt also nur als Ablehnung eines gängigen, medialen Diskurses, ihr folgt aber kein Versuch, auf dieser Opposition seine eigene Identität zu bauen, auch nicht mit Hilfe des Markenfetischismus. Im Gegensatz zu dem Hautprotagonisten in Stuckrad-Barres *Soloalbum* bietet der *Faserland*-Erzähler keinen eigenen Diskurs auf. Wenn Stuckrad-Barres Erzähler aus durchdachten Geschmacksurteilen und Lifestyle-Tipps eine Art Lebensphilosophie, die sich natürlich auch gegen die 68-Generation richtet, zusammenbastelt, geht der *Faserland*-Erzähler in einer gegen alle Zeitgenossen gerichteten Widerwille auf. Eine ablehnende Haltung weist der Erzähler sowohl gegenüber linksorientierten Vertretern der in Tradition der 68er stehenden Gegenkultur (Kracht 2004: 39-41, 62, 108, 119-120), als auch gegenüber mutmaßlichen Nazis (ebd.: 114-115) auf. Er spricht dekontextualisierte Beschimpfungen ohne Sinn und Verstand aus, als wollte er Unverständnis bei seiner Umgebung erzeugen (Frank 2003: 225), oder als wäre er eine lebendige Umkontextualisierungsmaschine, ein Pop-Mensch eben.

Auch die soziale Differenzierung ist in der Darstellung des Protagonisten labil. Während der angeführten Taxifahrt scheint er anfangs sein Davies&sons-Jackett, sowie die Abneigung gegen politisches Engagement in Form von Demonstrationen als Distinktionsmerkmale zu benutzen. Am Ende der Passage stellen sich jedoch die angeblichen Unterschiede zwischen ihm und dem Taxifahrer als Gemeinsamkeiten heraus, über die sich die beiden gut unterhalten könnte, es sei denn, der Erzähler würde seine Kommunikationsunfähigkeit überwinden.

Ebenso vage sind die Überlegungen des Erzählers, die er über die Bekleidungsstrategie seines Freundes Nigel anstellt. Nigel behauptet, er trage T-Shirts mit bekannten Firmenlogos, um alle zu provozieren (Kracht 2004: 34). Die Strategie scheint der Erzähler erst während des Flugs begreifen, als er von einer Konfrontation mit einem weiteren Mitreisenden phantasiert:

Über den Rand der Zeitung beobachte ich, wie der Mann von eben mit einer Stewardess spricht und dann immer zu mir herschaut, und jedesmal, wenn unsere Blicke sich treffen, grinse ich ihn an. Ich hoffe sehr, daß wir im Flugzeug nebeneinander sitzen werden, weil ich dann, und für solche Fälle habe ich ja noch die Joghurts, mich wie ein Irrer betrinken werde und die Joghurt und den Ballisto-Matsch aus meinem Mund dribbeln lassen werde. Ich lächle so in mich hinein, und plötzlich wird mir klar, warum der Nigel immer T-Shirts mit Firmenlogos drauf trägt und warum das so eine Provokation ist, aber dann muß ich an die ganze Sache gestern abend und heute früh denken, und Nigel erscheint mir auf einmal sehr dumm und peinlich, und ich bin froh, daß ich ihm seinen Schlüssel zurückgegeben habe, und ab jetzt werde ich nicht mehr an Nigel denken. (Kracht 2004: 54)

Die Provokation, die vom System vorgesehen wird, ist doch keine. Der Erzähler erinnert sich an die Party am Tag zuvor, auf der Nigel sich dem Sozialleben hingeben hat, und zwar ohne Spur einer Provokation und zusammen mit allen, gegen die diese Provokation gerichtet sein sollte, also Linken, Nazis, Ökos, Intellektuellen usw. (Kracht 2004: 31). Der Erzähler stößt, wenn auch offensichtlich unbewusst, auf die Unmöglichkeit der Subversion im Rahmen der Popkultur, die alles umgreift und alles zu vermarkten, Subversion einschließlich, imstande ist. Zur Aufklärung über diesen Zustand kommt er aber nicht, dagegen versucht er das im Kontext der Geschichte zu deuten:

Es gibt so Momente, in denen ich alles genau verstehe, so, wie mit Nigel und seinen T-Shirts, und dann plötzlich entgleitet mir wieder alles. Ich weiß, daß es mit Deutschland zu tun hat und auch mit diesem grauenhaften Nazi-Leben hier und damit, daß die Menschen, die ich kenne und gern habe, so eine bestimmte Kampfhaltung entwickelt haben und daß es für sie nicht mehr anders möglich ist, als aus dieser Haltung heraus zu handeln und zu denken. Das verstehe ich ja noch. Aber manchmal verstehe ich den Ansatz dieser Haltung nicht, die Herangehensweise, und dann frage ich mich, ob das immer schon so war und ob ich nicht vielleicht auch so bin, eben für die anderen überhaupt nicht mehr nachvollziehbar. (Kracht 2004: 69-70)

Durch den Verweis auf das latente Gewaltpotential in Form einer gewissen Kampfhaltung verfremdet der Erzähler den eigenen Gedankengang, so dass er gleich wie Nigel wird, nämlich nicht nachvollziehbar (und worauf er übrigens zu zielen scheint). Der Erzähler beobachtet bzw. sehnt sich nach Spuren von Gewalt in seiner Umgebung. Seine Gewaltphantasien werden von ihm aber nicht in die Tat umgesetzt, vielmehr scheint er aller Situationen, die in einer physischen Auseinandersetzung resultieren könnten, auszuweichen. Im Gegensatz zu dem selbsternannten Stadtguerillero Enzberg aus Albigs Roman *Velo*, handelt der *Faserland*-Erzähler, als ob die Welt von Gewalt durchdrungen war, jedoch mit der Betonung auf das „als-ob“. Diese Gewalt bleibt nur eine eskapistische Spekulation. Begleitet wird sie von vagen Hoffnungen auf eine Durchschaubarkeit der Wahrnehmung, wofür das Gewaltgeschehen die Voraussetzung bilden sollte.

Krachts Strategie der Dekonstruktion, die den Gedankengang des Erzählers gestaltet, bezieht sich nicht auf die Gegenüberstellung zur 68er-Generation, sondern auf die Spannung zwischen autotelischen und anderen Gewaltarten. Der Erzähler geht von plausiblen Beobachtungen aus, um sie mit einer unbegründeten Erwartung von Gewalttaten oder einer Lust an von anderen geübter Gewalt in Zusammenhang zu bringen. Die Lust an Gewalt scheint ästhetischer Natur zu sein. Der Erzähler findet es großartig, wenn Rollo dem Kurt-Cobain-Doppelgänger eine Valium-Pille in den Pappbecher hineinwirft. Ästhetik bedeutet hier nur Wahrnehmung und keine geistige Aufarbeitung des Wahrgenommenen – somit ist die beobachtete Gewalt ein interessanter Blick, der einfach „was hat“⁸⁴. Die Allmachtphantasien könnten in das allzu offensichtliche Schema dekadente Langweile – Mordlust, wie es Alexander von Schönburg in *Tristesse Royale* darstellt, übergehen. Tatsächlich erscheint es auf den ersten Blick plausibel, dass der von Ennui geplagte Protagonist von der vitalen Kraft der Gewalttaten phantasiert. Da er aber über keine eigene Sprache verfügt, sondern nur die ihm umgebenden Diskurse und Zeichen wie ein lebendiges Archiv aufnimmt und reproduziert, sind auch seine Gewaltgedanken irgendwie unauthentisch. Darauf kann auch die Diskrepanz zwischen den Hassgedanken und der Unfähigkeit einer direkten Konfrontation hindeuten. Die Gewaltphantasien des Erzählers sind im überwiegenden Teil als Ausdruck fremder Sprache zu verstehen, als massenkulturelle Zeichen, die der Erzähler ebenso unbewusst aufnimmt, wie Markennamen oder gängige Klischees.

84 Ähnlich reduktiv ist die Ästhetisierung von Gewalt in Albigs *Velo* zu verstehen. Ästhetisierung steht hier dafür, einem Phänomen einen bestimmten Wert im Wahrnehmungssystem zu verleihen. Wenn aber Gewalt für den *Faserland*-Erzähler nur etwas Sehenswertes ist, bildet sie für Enzberg ein Maßstab der Stärke bzw. der Bedrohung. In beiden Fällen bildet sie aber den Fokus der Wahrnehmung.

Gewalt könnte auch als die Möglichkeit, die „Spirale der Illusion“ zu brechen, verstanden werden. Da aber die Spirale, wie Kracht in *Tristesse Royale* später feststellt, nur ein Abbild der Welt sei (Bessing u.a. 2009: 160), gebe es nichts außer Abbildern. Die Illusionen, aus der sich die Spirale zusammensetzt, also Markennamen, Popkultur oder sogar Gewalt, die zweckrational interpretiert wird, gehören zum Bereich der Kultur. Das einzige also, was außerhalb der Spirale stehen würde, ist die kulturfeindliche Selbstbezüglichkeit der Gewalt (Grimminger 2000), d.h. – die autotelische Gewalt, die der Erzähler oft aufzuspüren versucht.

Die Rolle, die in *Faserland* Gewalt zugeschrieben wird, erinnert an die Funktion von Gewalt im Gedankensystem Ernst Jüngers. Die Kälte des Hauptprotagonisten erinnert an die von Jünger postulierte Kälte der Betrachtung, die das moderne Individuum von der Einwirkung des technischen Schmerzes schützen soll. So soll die Gefühlskälte des Protagonisten vor der Indifferenz der postmodernen Popkultur, in der alles möglich ist und enthusiastisch empfangen wird, schützen. Besonders zum Ausdruck kommt sie während der Geburtstagsparty seines Freundes Rollo. Als der Erzähler und Rollo in der Villa dessen Eltern eintreffen, beginnt er sich um den Freund zu kümmern, jedoch nicht ohne die relativierende, kalte Distanz:

Normalerweise finde ich diesen ganzen Hippie-Kram ja auch furchtbar ermüdend, aber bei Rollo eben nicht. Er hat so eine nette Art, und früher hätte ich so etwas ziemlich Scheiße gefunden, ich meine, wenn jemand auf Parkplätzen ganz alleine grauenvolle Lieder hört, in die Abendsonne starrt und sich selber leid tut, und sein Vater ist irgendwo in einem Aschram in Südindien und kriegt auch nichts auf die Reihe, und seine Mutter, von der Rollo übrigens nie spricht, ist sicher Alkoholikerin und sitzt den ganzen Tag vor einer Leinwand und malt den Bodensee im Garten der Villa, vor sich eine immer leerer werdende Flasche Pernod.

Das sind natürlich alles eher billige Bilder, die ich mir über Rollos Leben ausdenke, und früher hätte ich, wie gesagt, das alles sehr albern gefunden. Heute aber interessiert es mich. Ich weiß nicht, warum sich das geändert hat. Vielleicht liegt es am Alter, daß man sich zusehends billigere Sachen ausdenkt. (Kracht 2004: 124)

Das Interesse des Erzählers an Rollos problematische Familienlage resultiert nicht aus moralischen, sondern ästhetischen Gründen. Wie Gewalt, der der Erzähler begegnet ist, sind die Probleme seines Freundes, nur ein interessanter Blick. Hinter seiner Sorge stehen nicht Verantwortungsgefühle, sondern eine geistige Leere. Der Protagonist weiß voraus Rollos Depression hinausläuft, entscheidet sich jedoch Gefühle auszuschließen und ein kälter Beobachter zu sein.

Ich ziehe den Knoten fest, mit beiden Händen, und sehe dabei in mein Gesicht im Spiegel. Ich sehe nicht wirklich hin, nur so an die Ränder, und dann habe ich wieder dieses Gefühl von vorhin, diese merkwürdige

Vorahnung, daß da bald etwas kommen wird. Ich denke an Alexander, daran, daß er seine Barbourjacke vermißt, es ihm aber wahrscheinlich auch egal ist. Wenn ich sage, ich würde an die Ränder sehen, dann meine ich das wirklich so. Die Mitte von meinem Gesicht, die will ich gar nicht mehr sehen, nur noch die Umrisse. Das geht natürlich nur, wenn man dabei die Augen zukneift, dann wird es so, daß die Mitte verschwindet.

Ich kneife also die Augen zu und denke an Rollo und an seinen Valium-Konsum, wie er immer ein kleines Viertelchen der Tablette nimmt, aber gar nicht müde wird, sondern lustig und aufgedreht, obwohl er am Tag zwei oder drei ganze Valium nimmt. Ich denke, daß er das von seiner Mutter geerbt haben muß, obwohl ich sie ja noch nie zu sehen bekommen habe. Rollo hat sie auch erst ein oder zwei Mal erwähnt, seitdem wir uns kennen.

Ich stelle mir das so vor, daß sie sich auch mit diesen Schlaftabletten betäubt, den ganzen Tag lang, um dann nachts wachzuliegen, weil die Nacht, die Zeit im Bett mit sich selbst, natürlich viel erträglicher ist als das wirkliche Wachsein. (Kracht 2004: 128)

Durch Kälte scheint der Erzähler den gewünschten Ausweg aus den Simulationen der Wirklichkeit erzielen zu können. Georg Seeßlen nennt als ein der Merkmale von Popliteratur die besondere Härte der Beschreibung, die er auf die Beschaffenheit der kapitalistischen Wirklichkeit – der natürlichen Umwelt des Pop – zurückführt:

Popliteratur, wenn sie gut ist, beschreibt einen Teil unserer gesellschaftlichen Realität, der bislang der Beschreibung entzogen war, weil er selbst einen Endlostext in den Medien, den Waren, der Werbung und den Ritualen des Entertainments bildet. Dabei droht sie (und ihre klügeren Exponenten wissen das) jederzeit in diesen Endlostext selber zurückzufallen. Im autobiographischen Gestus wird aber auch die Distanz der beiden Texte sichtbar. Im schlimmsten Fall wird aus den Resten der Distanzierung eine Art literarischer Comedyshow. Im zweitschlimmsten entsteht so etwas wie die ironische Erbauungsliteratur des Neoliberalismus: Ephraim Kishon für die Töchter und Söhne von Nike und Nokia. Der Metatext freilich ist auch hier (und damit unterscheidet sich Popliteratur wiederum von den wirklich komischen Autoren) die eigene Einsamkeit. Stuckrad-Barre schreibt um eine Wahrnehmung im Stande der Isolation herum, Krachts Faserland ist gleich eine Passionsgeschichte der eigenen Gefühlskälte. [...]

Der Mensch, einschließlich des Ich-Autors, wird vor allem als ein Triebwesen geschildert, dem der Kapitalismus und seine absurden Maskierungen zur zweiten Natur geworden sind. Die "Härte" der Beschreibung aber kann den schreibenden Romantiker, das sehnsüchtige literarische Subjekt, nicht verbergen, das es doch eigentlich ganz anders will. (Seeßlen 2001: 7)

Wenn Seeßlen auch zurecht auf *Faserland* als Passionsgeschichte der Gefühlskälte verweist, begeht er dabei den bekannten Interpretationsfehler und setzt den Ich-Erzähler mit dem Autor gleich („der *eigenen* Gefühlskälte“). Die Eigenart des Krachtschen Erzählers beruht auf der Dekonstruktion der von Seeßlen richtig aufgefassten Paradigmen des Pop-Schreibens. Der

Erzähler wollte sich bestimmt als ein romantisches Individuum von seiner Umgebung abgrenzen und versucht dies eigentlich, indem er sich z.B. über den Leerlauf seiner Zeitgenossen empört. Er kann jedoch keine Züge eines romantischen Individuums aufweisen. Hinter der harten Beschreibung steckt ein Individuum, das am liebsten verschwinden würde, weil es sich nur auf diese Art und Weise von anderen unterscheiden könnte. Die Kälte des Blicks des Krachtschen Protagonisten ist im Grunde genommen eine ganz andere Kälte als die von Jünger plädierte. Wenn die Jüngersche Kälte eine Eigenschaft der Stärke und ein Mittel, zum Nietzsche'schen Übermenschen zu werden, sein sollte, ist die Pop-Kälte des Erzählers in *Faserland* Ausdruck der Unmöglichkeit, in postmodernen Umständen zur inneren Stärke zu gelangen und dadurch zum Übermenschen zu transzendieren. Die Kälte gilt also der Oberfläche, ist eher eine Anpassung an die Umstände, statt ein Mittel, sie zu Überwinden. Eine Möglichkeit der Transzendenz zeichnet sich aber ab, sie wohnt der, zwar verschleierte, aber doch intendierten Gewalt, die nicht anderes als eine Reduzierung des Menschen zu einem Triebwesen bildet.

Einen Augenblick von solch einer Reduzierung erlebt der Erzähler während einer Reise nach Mykonos, als er ungewollt zum Begehrenobjekt der Gäste von einem Strand für homosexuelle Nudisten wird. Obwohl er auf einmal nicht nur mit einem Haufen nackter Männer, die ihn nur im Hinblick auf seine Körperlichkeit zu betrachten scheinen, sondern auch mit den eigenen homophoben Ängsten (u.a. davor, auf ein (homo)sexuelles Begehrenobjekt reduziert zu werden), konfrontiert wird, wird das Erlebnis erstaunlicherweise nicht zu einer traumatischen Erinnerung. Im Gegenteil erinnert sich der Erzähler während Rollos Party an diese Episode, als einen selten erreichbaren Moment der erwünschten Stille:

Mitten an diesem gräßlichen Ort, mit bleicher Haut, umringt von ungefähr einer Milliarde nackter brauner Männer, sehe ich, ganz weit draußen, im heller werdenden Blau des Meeres einen Dampfer vorbeifahren. Ich zeige mit dem Finger auf den Dampfer, bewege mich dabei nicht und kann sehen, wie das Schiff sich in Relation zu mir bewegt. Ganz klein, hinten, wo der Horizont fast schon weiß ist, fährt es an meinem ausgestreckten Finger vorbei. Und das Beste daran ist: Meine Kopfschmerzen gehen weg, die Panik wegen den Schwulen geht weg, alles geht wieder in Ordnung. Es ist fast so, als ob ich keine Angst mehr haben müßte im Leben, für einen Moment. [...]

Das ist natürlich etwas schwierig zu erklären, aber es ist ein bißchen so, als finde man seinen Platz in der Welt. Es ist kein Sog mehr, kein Ohnmächtigwerden angesichts des Lebens, das neben einem so abläuft, sondern ein Stillsein. Ja, genau das ist es: Ein Stillsein. Die Stille. (Kracht 2004: 137-138)

Mit der Reduzierung der Wahrnehmung (sowohl als Wahrnehmender, als auch als Wahrgenommener) kommt die Macht über die Wirklichkeit. Nach diesem schwerwiegenden Erkenntnis des Erzählers kommt der Moment, der in Bezug auf die relativ konventionelle Form des Romans, als ein Kulminationspunkt des Textes verstanden werden kann. Der verzweifelte und von Alkohol und Valium betäubte Rollo begeht Selbstmord. Der Erzähler ist sein letzter Begleiter, seine Beteiligung an dem Vorfall bleibt vieldeutig:

Drüben, auf der anderen Seite des Rasens, am See, steht Rollo. Er schwankt hin und her. Sein Blick ist auf etwas draußen auf dem See gerichtet. Ich gehe zu ihm hin. Er sieht furchtbar aus. Seine Augenlider Hauern noch stärker als vorhin, und er ist sehr betrunken.

Ich fasse ihn am Arm, und zusammen gehen wir auf den kleinen Bootssteg, der vom Rasen in das dunkle Wasser ragt. Vorne, am Ende des Stegs bleiben wir stehen. Weit draußen, auf dem See, blinkt ein grünes Licht auf. Ich sehe eine Weile hin, und dann merke ich, daß Rollo neben mir weint. [...]

Ich nehme wieder seinen Arm. Der Stoff am Ärmel seines Abendanzugs fühlt sich seltsam an, trocken und wann. Als er den Druck meiner Hand spürt, fängt er an, unkontrolliert zu zittern, und dann heult er richtig. Es schüttelt ihn, so schlimm ist es. Ich denke, daß ich das nicht lange ertragen kann, dieses Schluchzen und das Weinen. Es ist einfach zuviel.

Er murmelt irgend etwas. Ich verstehe nicht, was er sagt. Ich denke, er sagt irgend etwas von Schlaftabletten, damit das Zittern aufhört, damit er nachts wieder schlafen kann. Ich weiß nicht, ob ich ihn richtig verstanden habe, aber ich sage ihm, daß durch die Tabletten das Zittern doch noch schlimmer werden würde, das könne er mir glauben, wirklich.

Mehr sage ich ihm nicht, obwohl ich es vielleicht gekonnt hätte. Ich drücke seinen Arm noch einmal und sage ihm, ich will mir ein Getränk holen, und dann lasse ich ihn da stehen, auf dem Bootssteg.

Ich weiß genau, daß ich mir kein Getränk holen werde und noch viel genauer weiß ich, daß ich Rollo nicht wiedersehen werde. (Kracht 2004: 144-145)

Aller seinen Gewalt- und Allmachtsphantasien zum Trotz stellt sich am Ende heraus, dass der einzige Gewaltakt, zu dem sich der Erzähler aufrafft, ein verschleierter Mord an seinem Freund Rollo ist. Kracht dekonstruiert auf diese Art und Weise die pop-ästhetischen Gewaltphantasmata, von denen Alexander von Schönburg in *Tristesse Royale* spricht. Die Tatsache, dass im Gegensatz zur als Vitalismus imaginierten Gewalt die reale als Nicht-Handeln realisiert wird, kann als eine bissig zugespitzte Grotteske und die totale Dekonstruktion der pop-modernen Gewaltsehnsüchte betrachtet werden. Nicht unumstritten ist zwar, ob eine Hilfeunterlassung, als Gewalt interpretiert werden kann. Sollte aber Selbstmord als Akt autoaggressiver Gewalt verstanden werden, wäre dann die bewusste

Unterstützung der Selbstmordwünsche eines Anderen auch ein Gewaltakt. Durch seine Passivität und Gefühlskälte wird der Protagonist zum Mitschuldigen an Rollos Tod - eine Rolle, die ihm erstaunlicherweise gut passen muss, weil er später Rollos Auto stiehlt und sich wie ein Mittäter an einem Mord verhält:

Den Porsche habe ich vor zwei Tagen am Züricher Flughafen geparkt. Die Autoschlüssel habe ich ins Handschuhfach gelegt und dann ein Taxi zurück zur Innenstadt genommen. Ich denke, daß ich alles richtig gemacht habe. Sogar das Lenkrad habe ich mit einem Tuch abgewischt, obwohl ich mir dabei idiotisch vorgekommen bin. (Kracht 2004: 148)

Dem Erzähler gelingt es endlich zu verschwinden. Er fährt in die Schweiz und als er die Grenze überquert, fragt niemand nach seinem Paß (Kracht 2004: 146). Die Nachricht von Rollos Tod scheint keinen Eindruck auf ihn zu machen. Als er in einem Straßencafé Bier mit Sirup trinkt, stößt er auf Rollos Namen in der Zeitung:

Ich sehe immer wieder Rollos Namen auf der Seite. Rollo, der erst morgens früh um acht gefunden worden ist, nachdem sich sein Abendanzug in den Ästen eines Baumes verheddert hat, der direkt am Wasser stand. Rollo, in dessen Magen man eine Überdosis Valium gefunden hat und eine viel zu große Menge Alkohol. Rollo, der Gastgeber der Party, der es allen immer recht machen wollte. Rollo, der junge Millionärserbe, dessen Vater in Indien ist und dessen Mutter in einer Anstalt in der Nähe von Stuttgart.

Der rote Sirup klebt mir im Mund. Ich denke an Rollos Wagen, der am Flughafen steht, und daran, wie lange der da jetzt wohl stehen wird. Das ist das erste, woran ich denke. (Kracht 2004: 150)

Was ihm nur übrig bleibt, ist völlig zu verschwinden. Nach einem misslungenen Versuch, Thomas Manns Grab aufzufinden, leiht er ein Boot aus und fährt in den See. Wie sein voriges Verhalten, ist das auch nicht eindeutig zu interpretieren. Baßler meint, die Schlusszene lasse sich als allegorisches Ende einer Comming-out-Geschichte interpretieren (Baßler 2005: 113).

Die Endung des Romans tut aber auch der vom Erzähler verwendeten Strategie der Distinktion durch Unbestimmtheit Genüge. Die Strategie würde schließlich im Verschwinden resultieren, mit dem die Macht über die mit medialen Zeichen überladene Wirklichkeit kommt. Wenn aber für den Erzähler in Thomas Hettches *Nox* das tatsächliche Verschwinden die Allmacht über die Erzählung bring (und, da sich die Erzählung als wirklichkeitsstiftend erweist, auch die Allmacht über die Wirklichkeit), würde für den *Faserland*-Erzähler das Verschwinden im Zürichsee das Scheitern der eigenen Selbstbehauptungsversuche bedeuten. Zur Macht über die Wirklichkeit (oder zumindest über ihre diskursive Repräsentationen) zu gelangen, ist für ihn unmöglich, weil er sich der Sprache nicht bewusst ist und über die eigene Erzählung nicht herrscht. So zeigt er Abneigung gegen allen seinen Zeitgenossen, indem er

floskelhafte Äußerungen mit Hilfe ebenso floskelhaften Beurteilungen kritisiert. Der Erzähler ist dazu unfähig, soziale Kontakte aufzunehmen, sehnt sich nach einfachen und atavistischen Lebensumständen und nach Momenten des Erhabenen (wie im Flug oder dem Moment der Stille am Schwulenstrand). Gleichzeitig scheint er sich jedoch in der medialen Wirklichkeit gut auszukennen, nimmt populärkulturelle Zeichen und Floskel durcheinander auf und verhält sich als eine Maschine zur Umkehrung der vorhandenen Zeichen. Der Erzähler nimmt den Standpunkt eines ständigen Widerparts, er richtet sich sowohl gegen das Anderssein, das er kritisiert, als auch gegen jegliche Gemeinschaft, deren Teil zu sein er verweigert. Durch absurde aber auffällige Umdeutungen von Zeichen, wie die Beschimpfung „SPD-Nazi“ verkörpert der Erzähler das Pop-Verfahren selbst. Er ist sozusagen ein Zerrbild des Pop und deutet auf die möglichen Irrwege der Pop-Ästhetik – wenn alles zum Pop wird, wäre nur das Verschwinden die einzige Möglichkeit, um außerhalb des Pop zu sein. So wird der Erzähler von einer Art Todestrieb geplagt, der auf die Rückkehr zu einem akulturellen Zustand zielt. Dies kann durch autotelische Gewalt erzielt werden – durch eine totale Negation, die zur Atrophie jeglichen Sinns führt, die aber als sinngebendes System nicht funktionieren kann. Zum Vorschein kommt das im Höhepunkt des Textes – im Akt der ersehnten Gewalt, die aber in der einzigen möglichen Pop-Variante des verschleierte Mordes an Rollo als Sinngebungsversuch (als „transzendente Gewalt“) misslingt und dazu führt, dass der Erzähler das Verschwinden im Zürichsee wählt, statt irgendeine Transzendierung, wie es noch beim *Nox*-Erzähler der Fall war.

In diesem Sinne wäre *Faserland* als ein Meta-Pop-Roman zu interpretieren, in dem der Erzähler als Verkörperung des Pop-Verfahrens gilt. Im Zuge der steigenden Veroberflächlichung und Dekontextualisierung wird der Pop stark floskelhaft. Im Bemühen nach dem Das-Andere-Zu-Sein greift er sogar auf die sinnzerstörende Gewalt, was jedoch nichts anderes zur Folge haben könnte als eine Atrophie *jeder* Bedeutung. Die Rückkehr zum Atavismus der Körperlichkeit wird Kracht wieder in seinem nächsten Roman *1979* aufgreifen, der von manchen Kritikern als Ende des popliterarischen Hypes angesehen wurde.

5.3 Bewusstseinstrom eines *angry young man* - Benjamin von Stuckrad-Barres Soloalbum

Der Debütroman von Benjamin von Stuckrad-Barre beginnt mit einer Szene, die dem an Actionfilme gewöhnten Leser ein hohes Maß an Gewaltszenen zu versprechen scheint:

Gleich stehen sie vor meinem Bett. Gronkwrömm. Das klingt nach Kieferchirurg, schwerer Eingriff, Kasse zahlt kaum was zu. Ein grauenhaftes Schmirgelgebrumm, und das kann ich nun nicht mehr ignorieren, schließlich kreischt das (was auch immer!) deutlich lokalisierbar direkt vor meiner Wohnungstür. Ich ziehe mir ein T-Shirt an, mache Licht und gucke durch den Tür-Spion. Draußen stehen viele Leute. Es ist ungefähr 2 Uhr nachts, die Leute tragen Uniformen, und ich glaube, gleich steckt der Bohrer oder die Dampftramme, oder was immer das ist, direkt in meinem Bauchnabel. Sie klingeln übrigens auch Sturm, das wird aber durch das Gruselwerkzeug weitestgehend übertönt. (Stuckrad-Barre 1999: 13)

Einem Leser, der nach Lektüre der Kurzbeschreibung⁸⁵ blutrünstige Action erwartet, werden Enttäuschungen allmählich preisgegeben. Zuerst entpuppt sich das, was zumindest nach einem brutalen Einbruch in die Wohnung des Hauptprotagonisten aussieht, als etwas völlig Gegensätzliches, nämlich eine Bergungsaktion, die von dem zu bergenden unerwünscht ist. Ebenso unerwünscht scheinen in seiner Geistesverfassung jegliche Kontakte mit der Außenwelt zu sein, was sich erst im Laufe des Textes herausstellt und was einen sich nach turbulenter und spannender Handlung sehnenen Leser sicherlich nicht befriedigen kann.

Der namenlose Hauptprotagonist und zugleich autodiegetische Erzähler des Romans leidet unter einer Depression, nachdem er von seiner Freundin Katharina, mit der er die letzten vier Jahre zusammen war, den Laufpass bekommen hat. Da er von sich kein Lebenszeichen gegeben hat, hat Isabell, eine Bekannte, mit der er verabredet war, Hilfe geholt. Das Rettungsteam bringt den Protagonisten mit dem unerwarteten Einsatz wieder zum Leben. Bereits am Romananfang zeichnet sich der Unterschied zu Christian Krachts *Faserland* ab. Wenn für den *Faserland*-Erzähler das Verschwinden die einzige mögliche Strategie der Selbstbehauptung in der durch Popkultur dominierten Wirklichkeit bildete, ist das in der dargestellten Wirklichkeit von *Soloalbum* gerade unmöglich:

Ich glaube, wir können gehen, sagen die Feuerwehrleute.

Und Sie haben uns nicht gehört, ja?

Ich habe geschlafen.

Dann haben Sie aber einen gesegneten Schlaf.

Ja, vielleicht; ich dachte, ich träume.

85 Laut der Kurzbeschreibung in der 7. Auflage der KiWi-Originalausgabe erzähle Soloalbum „von schönen Mädchen und blöden Parties, von coolen Platten und steinwerfenden Greisen; sehnsüchtig und böse zugleich“. Der Roman enthalte auch „das alte Lied vom Lieben und Sterben“ Stuckrad-Barre 1999: 3. Es könnte angenommen werden, dass zumindest die Feststellungen „steinwerfende Greise“ und „Lieben und Sterben“ auf turbulente Szenen verweisen.

Und legen Sie mal Ihren Telefonhörer wieder auf, dann muß man Ihnen auch nicht die Tür aufbrechen.

(Und wie ich den aufgelegt hätte, wenn ich gewußt hätte, daß die Alternative so aussieht: Ein ungefähr 15köpfiges Expertenteam - wo sind eigentlich die Schlauchboote? - steht auf meiner Schmutzwäsche und beäugt mißtrauisch, dabei nicht desinteressiert, das Ergebnis von ein paar Wochen Depression und Trunksucht.)

O jaja, genau. Und das Schloß, das ist jetzt, äh ...?

Jaja, das ist hin, das ist klar, da müssen Sie 'n ganz neues montieren, das ging nun nicht anders. Naja, denn mal gute Nacht, nicht.

Der Trupp verabschiedet sich, bleibt noch Isabell. [...]

Und tatsächlich waren wir auch verabredet gewesen. Aber ich hatte es mir einfach plötzlich anders überlegt, war zwar schon rausgeputzt und in froher Erwartung eines schönen Ablenkungsmanövers mit dieser durchaus passablen Frau - doch dann wollte ich niemanden mehr sehen, keinen Quatsch mehr hören und reden müssen. Einfach allein sein und vielleicht irgendwann schlafen. Ich hatte den Telefonhörer danebengelegt und mir ein Kissen über den Kopf gestülpt, gegen all die hallo, du bist doch zu Hause-Geräusche. Da will man mal seine Ruhe haben und mag einfach keine Menschen mehr sehen - und dann kommt sofort ein Mannschaftswagen und zertrümmert dir die Tür. (Stuckrad-Barre 1999: 14-15)

Der Erzähler erfährt eine postmoderne Aporie – die Unmöglichkeit bzw. Unfähigkeit zu kommunizieren wird durch die Unmöglichkeit des Nicht-Kommunizierens begleitet. In der Welt der Postmoderne darf man nicht außer Kontakt sein, und zwar unter Androhung von Sturm durch eine ganze Rettungsmannschaft. Auffällig ist dabei die Gleichgültigkeit der Feuerwehrleute, die mehr an den Oberflächen, d.h. dem Zustand der Wohnung, als an dem angeblich zu rettenden Mann interessiert sind und die sich, nachdem es sich herausgestellt hat, dass hier keine *Action* zu erwarten sei, unvermittelt verabschieden („Naja, denn mal gute Nacht, nicht“). Der Erzähler verhält sich auch ziemlich indifferent, zwar gibt er zuerst vor, Angst vor Einbrechern zu haben, als sich aber der Vorfall klärt, ist er weder erleichtert, noch aufgeregt. Er nutzt aber diese Episode als Anlass zum Nachdenken über seine frisch beendete Beziehung und vielmehr über Phänomene seiner Gegenwart. Dieser Auftakt zu einer Handlung, die eigentlich gar keine ist, denn der Anfang bildet einen der wenigen Handlungsmomente des sonst durchaus handlungsarmen Romans, kann als repräsentativ für die literarische Methode Stuckrad-Barres betrachtet werden. Der Protagonist will außer Kontakt in einer Epoche des ständigen In-Kontakt-Bleibens sein, deshalb zertrümmert ein 15-köpfiges Team seine Tür. Stuckrad-Barre greift hier Paradigmen der pop-modernen Wirklichkeit, lässt sie einen theatralisch indifferenten Erzähler wiedergeben, spitzt sie durch

nicht plausible Elemente – hier durch Gewaltandeutung – zu, um den gezielten Effekt – Ironie – zu erreichen.

Stuckrad-Barre spielt in der Anfangsszene offensichtlich mit den Lesererwartungen und Klischees aus populärkulturellen Produktionen, sowohl aus dem Bereich des Filmes als auch der Literatur. Der aktionsreiche Auftakt des Romans steht in vollem Widerspruch zum Rest des Textes, der sich eigentlich nur im Bewusstsein des Hauptprotagonisten abspielt. Von einer Handlung im klassischen Sinn kann hier nicht die Rede sein, vorhanden ist nur ein „erzähltechnischer Trick“ (Baßler 2009: 108), der dem Protagonisten einen vagen Anhaltspunkt in der Romanwirklichkeit gibt. Das ist die Geschichte einer misslungenen Liebe, die ganz pop-mäßig so oberflächlich, wie es nur möglich ist, dargestellt wird. Baßler stellt fest, der Liebeskummer sei nur Lizenz für das enzyklopädische Verfahren (Baßler 2009: 102). Anders als in *Faserland* ist in Stuckrad-Barres Roman kein Telos festzustellen, außerhalb vielleicht eines ästhetischen (Frank 2003: 227). Die zynische und ablehnende Haltung des Protagonisten bleibt im Laufe des Romans konstant, ebenso sein Liebeskummer, der ihm eigentlich keine seelischen Sorge bereitet, sondern nur dazu dient, Katalysator für Überlegungen zu sein. Der Text endet nicht mit einem Wiedersehen mit der Ex-Freundin oder mit einer neuen Liebe, sondern mit einem Konzertbesuch, der als Höhepunkt und/oder Bestätigung der um die Britpopband Oasis kreisenden, ästhetischen Lebensphilosophie des Erzählers betrachtet werden kann⁸⁶.

Die Handlungsarmut bedeutet aber nicht, dass die Anfangsszene die einzige ist, die mit Gewalt Assoziationen wecken kann. Der Erzähler ergeht sich in endlosen Hasstiraden, die aber im Unterschied zu den verfremdenden Beurteilungen des *Faserland*-Erzählers in der Regel plausibel und nachvollziehbar sind. Der Protagonist aus *Soloalbum* sehnt sich auch nach keiner Transzendenz, die beim *Faserland*-Erzähler durch das Stillsein konkret verkörpert ist. Was das intellektuelle Niveau anbetrifft, scheint sich der *Soloalbum*-Erzähler auch von dem aus Krachts Text zu unterscheiden. Er ist nicht nur in schöngestiger Literatur belesen (vgl. Degler/Paulokat 2008: 87-92), sondern weist er auch ein Sprachbewusstsein, das dem *Faserland*-Erzähler fremd ist. Das eigentümliche an dem Erzähler in Stuckrad-Barres Text ist die Tatsache, dass er an den Diskursen, dessen er sich bewusst ist, ebenso bewusst teilnimmt, d.h. eine durchaus pop-mäßige Haltung vertritt. Er kritisiert sprachliche Klischees

86 Auffällig sind die Veränderungen, die in der 2003 veröffentlichten Verfilmung des Romans (Regie: Gregor Schnitzler) vorgenommen wurden. Da der Text nicht besonders filmfähig zu sein scheint, wurden viele Elemente überarbeitet und zusätzliche Szenen (Versöhnung mit Katharina) hinzugefügt.

mit einer Klischeesprache (vgl. Mertens 2003: 211). So missbilligt er beim Fernsehen Medien, die seiner Meinung nur alte Inhalte wiederverwenden. Als der Protagonist auf eine Sendung stößt, die von einem von ihm nicht besonders beliebten Journalisten moderiert wird, ist er jedoch trotz seiner ablehnenden Haltung gleichzeitig von dem Programm begeistert:

Nachts ein Pet Shop Boys-Konzert. Live aus Rio de Janeiro!!, eine Stunde, einfach so. Ich bin begeistert, vielleicht zahle ich aus lauter Dankbarkeit dann jetzt doch mal meine Gebühren. Vielleicht. Nach wenigen Stunden ist allerdings auch klar, daß sich ansonsten nichts geändert hat im Fernsehen. Es sind ein paar merkwürdige Sender dazugekommen, die aber nur konsequent weiterdenken und -werben, was SAT 1 und RTL vor 10 Jahren begonnen hatten, keine Panik also. Und RTL2 trasht auch immer noch, so gut es eben geht - diese halbseidenen Reportermagazine, die sind schon sehr lustig. Auf Sat 1 erzählt eine dicke Friseurin, wie sie in einem Jahr dank der "Flirt-Line", einem Telefonservice, bei dem nur Männer zahlen und Frauen einen Riesenspaß und eine Riesenauswahl haben, wie sie da also in einem Jahr 29 Männer kennengelernt hat (=getroffen und gefickt), das hat sie alles säuberlich aufgelistet. Ulrich Meyer, die Drecksau, schmunzelt. Das Schmunzeln soll zeigen, daß er doch ganz schön Distanz hat. Sachen gibt's, sagt der Blick von Ulli Meyer; eigentlich sieht Ulrich Meyer so aus wie Roland Kaiser, bloß nicht schnapstrinkend. Beim Schmunzeln Ulli Meyers kann ich nicht mittun - die Liste der Frau finde ich *tatsächlich* imposant. Eine ganze Din-A4-Seite, und dabei nicht gerade groß geschrieben. Ich dagegen würde wohl mit einem Post-it-Zettel prima hinkommen. (Stuckrad-Barre 1999: 24)

Er verwendet die dargestellte Strategie und stellt später eine Liste von seinen Sexualpartnerinnen auf. Der kleine Abschnitt zeigt außerdem den besonderen Modus der pop-modernen Medien, bei dem die Unterscheidung Quelle – Folge diffus ist. Obwohl der Erzähler sich in der Regel zurückhaltend, wenn nicht ablehnend, über Medien äußert, findet er die Idee der Freundinnenliste doch imposant und ahmt das nach, was in den Medien als Teil des Lifestyle dargestellt wurde. Ob Medien nur die Wirklichkeit, d.h. den Lifestyle, darstellen oder sie auch mitschaffen oder sogar als Muster für sie dienen, ist schwer festzustellen.

Der Erzählmodus des *Soloalbum*-Protagonisten ist also ein Pop-Verfahren schlechthin, in dem Diskurse neutralisiert und dekontextualisiert werden (vgl. Mertens 2003: 213). Wenn aber der *Faserland*-Erzähler einen Ausweg aus dem System des Pop suchte, um sich behaupten zu können, gelingt dem *Soloalbum*-Protagonisten dasselbe, ohne die Pop-Wirklichkeit transzendieren zu müssen. Den Kern des Verfahrens von Krachts Protagonisten bildete das Verschwinden, dessen Andeutung Gewalt bzw. der Gedanke an Gewalt ist. Die Grundlage des Verfahrens vom *Soloalbum*-Erzähler machen dagegen die ebenso wie Gewalt sinnenleerende Selbstbezüglichkeit und Tautologisierung aus. Ein Musterbeispiel, wie das

Wiederholen des Sich-Immer-Wiederholenden ins Unendliche wiederholt werden kann, liefern die Überlegungen des Protagonisten über einen Fußballskandal:

Ein Fußballtrainer wird entlassen. Und dann beschwert er sich hinterher, daß ihn die lokalen Medien und das Präsidium und einzelne Spieler gemobbt haben. Recht geben wir ihm, dem Armen, die fiese Mafia, so was aber auch. Daß er scheiße trainiert hat oder was auch immer, daß jedenfalls was passieren mußte und man nie eine Mannschaft, immer nur den Trainer rauswerfen kann und irgend jemanden halt rauswerfen mußte, damit alle wieder ein bißchen ruhig sind, das vergessen wir. Und jetzt beschwert sich der Trainer über den brutalen Rauswurf, während die Verbleibenden über das Schmutzige-Wäsche-Waschen klagen. Das finden sie jetzt gar nicht o.k. Daß die Wasche schmutzig ist, bestreitet niemand. Aber daß sie gewaschen wird, vor aller Leute Augen, das ist nicht in Ordnung. Das ist Verrat. So haben alle Gründe genug, sich weiter ungut zu verhalten. (Stuckrad-Barre 1999: 68-69)

Hinter diesem Gedankengang klafft eine Leere, der Protagonist kehrt zurück zum Ausgangspunkt, den er scheinbar kritisierte, mit der Überzeugung, alles sei in Ordnung, das System habe sich selbst bestätigt. Die Arbeit an Klischees unterscheidet sich von der ebenso klischeehaften Sprache des Erzählers aus Christian Krachts Text, weil es im Falle des *Soloalbum*-Erzählers eine bewusste Arbeit ist, die auch autotelisch ist, d.h. sein Ziel in sich selbst hat. Der Zynismus und Sarkasmus des Erzählers gelten also keinem Nihilismus, der sich in der Ablehnung des Systems eine Transzendenz sehnt, im Gegensatz sind sie eher als Teil des Systems, als Kritik, die vom System vorausgesehen wird, zu betrachten⁸⁷. In der Welt der Simulakra fällt es besonders schwer, den Ursprüngen eines Phänomens nachzugehen. Die tautologische, sich in Kreisen bewegende Argumentation des Erzählers kann also als eine Anpassung an die Umstände der postmodernen, durch Medien kreierten Wirklichkeit betrachtet werden. Der Erzähler scheint eine Ohnmacht-Stimmung, die den Zeitgeist beherrscht, zu diagnostizieren, nur um in ebendiese Stimmung zu geraten. Als er sich z.B. über die „immerselben, alten Fressen“ im Fernsehen empört, fällt ihm plötzlich eine Idee ein:

Gestern habe ich einen guten Witz gehört. Ich habe vergessen, wie er ging. Aber er ging. Dann geht's ja. (Stuckrad-Barre 1999: 54)

Diese Sentenz bringt die Strategie des Funktionieren aus dem Nichts heraus (Mertens 2003: 213) auf den Punkt.

87 In diesem Sinne ist Stuckrad-Barre popliterarischer als Kracht. Der *Soloalbum*-Erzähler verkörpert das Pop-Verfahren der Wiederverwendung von Zeichen. Obwohl das Verhalten des *Faserland*-Erzählers auch stellenweise genuin pop ist, wird das vom erzählerischen Telos der Selbstfindung relativiert, das sich schließlich im Verschwinden realisiert, das aber ständig in den Sehnsüchten des Protagonisten nach Stille implizit präsent ist.

Die Wiederverwendung von Klischees wird vom Erzähler oft offensiv verwendet. Er kennzeichnet sich durch eine konfrontative Haltung, die aber immer im Bereich des Diskursiven bleibt. So verwendet der Erzähler auf einer Party klischeehafte Sprache eines Großkonzernvertreters, um die tautologische Arbeit zu leisten, also die eigenen Vermutungen, deren Richtigkeit er sich sicher ist, zu bestätigen:

Mit einer ziemlich schrecklichen Frau komme ich dann ins Gespräch über den Film [...]

Sie will über Sexismus und Gewaltverherrlichung in der neuen deutschen Komödie reden, wenn ich das jetzt richtig verstanden habe. Aber das war doch gerade gar keine deutsche Komödie! Das scheint egal. Gut, also Komödie, neuer deutscher Film, Hitlerjunge Schweiger, diese Diskussion. Dann will ich aber ich spinnen und sage ihr, daß das ja alles sehr interessant sei für mich, weil ich vom Siemens Dialog-Center komme und mich mal so unter die Szene mischen wolle. Unter die Szene! Da guckt sie zunächst mitleidig bis angewidert. Aber sie ist schnell umzustimmen.

- Du guckst leicht irritiert, das bin ich gewohnt, aber wir bei Siemens lernen ja auch dazu. Ich sage immer: Wer kämpft, kann verlieren, wer nicht kämpft, hat schon verloren! Nich, so in der Art eben. Wir begreifen uns nicht länger als Rüstungskonzern, haha, sondern drängen jetzt verstärkt in Richtung Bindung zur Kultur, wo kann man sich einmischen, wo kann man Beziehungsfelder herstellen, wo kann man voneinander lernen, oder auch ganz profan - wo können wir als Weltkonzern mit dem entsprechenden finanziellen Background mit anpacken, wo gibt es Projekte, die wir supporten können, alles im Nonprofit-Rahmen versteht sich, das ist im Grunde nichts anderes als ein Vor-Ort-Kultur-Sponsoring. [...]

So kriegt man diese Menschen immer. Sie erzählt von ihrer Projektgruppe, die Stummfilme über verfallene Industrieanlagen erstelle und natürlich "meistens an dem Knete-Ding" scheitere. Leider hätte ich meine Karte nicht dabei, aber das sei prinzipiell kein Thema, kein Problem, sie soll mir ihre Nummer "oder habt ihr eine Broschüre" geben, dann melden wir uns, das erledigen wir, grinsgrins, auf dem kleinen Dienstweg. Natürlich hat sie eine Broschüre dabei, die ist so schlecht kopiert, daß man kaum was lesen kann, aber ich sage:

Toll, hey hey, richtig professionell, gut, du, ich mische mich mal wieder unters Volk, man sieht sich ja wohl noch. Sonst, ist klar, wir telefonieren, hat mich gefreut. (Stuckrad-Barre 1999: 32-34)

Da der Erzähler sich bereits anhand einer ästhetischen Beurteilung ein Gesamtbild seiner Gesprächspartnerin konstruiert hat⁸⁸, ist das Irreführen der Frau für ihm nur eine Art böartigem Spaß. Diese aggressive Stellung gegenüber Menschen, die er kritisch betrachtet⁸⁹,

88 Als Beispiel dafür, wie Stuckrad-Barres Umgang mit Kulturklischees gut nachvollziehbar und treffsicher ist, führt Baßler die Geschichte einer Rostocker Bekannten und Tori-Amos-Hörerin zugleich, die sich durch diese Passage so stark angesprochen fühlte, dass sie sich eine CD der ihr unbekanntes PJ Harvey anhörte und davon begeistert war. Der *Soloalbum*-Erzähler hat angenommen, dass die „ziemlich schreckliche Frau“, mit der er gesprochen hat, sowohl Tori Amos als auch PJ Harvey für ihre Lieblingsmusikerinnen hält. (Baßler 2005: 106)

89 D.h. eigentlich gegenüber allen Menschen, vielleicht unter Ausschluss von anderen Oasis-Fans.

findet ihren Ausdruck in Gewaltbildern und -fantasien. Dabei tendiert die vom Erzähler vorgestellte Gewalt dazu, dem rationalen Zweck-Mittel-Verhältnis zu entgleiten. So wirken seine hasserfüllten Bemerkungen über Plattenhändler grotesk (Stuckrad-Barre 1999: 20-22). Die „Second Hand-Verbrecher“ werden allen möglichen Bösartigkeiten bezichtigt und nicht besonders einfallsreich beschimpft („arrogante Idioten“, „Arschlöcher“). Da aber der Erzähler Platten bei diesen Händlern verkauft und nicht daran denkt, alternative Methoden aufzusuchen, um die überflüssigen Platten loszuwerden, trifft seine Kritik in die Leere. Ebenso wenig plausibel ist sein Ärger über die Musikbranche, die seine Arbeit als Musikjournalist erst ermöglicht:

Ich arbeite in einer hippen Firma, habe ich in der Zeitung gelesen. In einem Jubelporträt über den Chef dieser Ladens stand eigentlich nichts anderes, 2 Seiten lang. Die hätten ja auch mal recherchieren können. Aber nein, sie haben ihm alles geglaubt, was er immer wieder gerne, ohne rot zu werden, daherquatscht, über "Unterstützung einer musikalischen Gegenbewegung", "ein junges, engagiertes, szenengebundenes Team" und "unkonventionelle Vertriebs- und Marketingaktionen". Wenn die "Gegenbewegung" ein fetter HipHop-Neger ist (vorbestraft wegen schwerer Körperverletzung) oder ein Technoschlager namens "Robby Roboter", oder der Richard Clayderman des Techno (Robert Miles), dann ist ja gut. Richtig ist: Wir beschäftigen uns mit der Entdeckung und Vermarktung durchaus zeitgemäßer Musik und sind, genau, wenigstens das: alle ziemlich jung. Morgens sind wir immer alle ganz ruhig und verdattert (der Vorabend! die Szene! haha!), und dann wird konferiert und gesabbelt und telephoniert und übertrieben - und es wird immer lauter. Am frühen Abend sind alle wieder bei Laune und Kräften, und oftmals geht die Arbeit direkt über in etwas, das sich auch noch bemüht, zumindest Job-assoziiert zu wirken, aber nichts anderes ist als laute Musik und laute Menschen und lauter ungesunde Sachen. Das macht Spaß. [...] Am besten sind die zahlreichen Goldverleihungen. Wenn irgendein Arschgesicht von einem infantilen Stückchen Technoscheiße 250.000 Stück an wahllos zuschnappende Blödis verkauft hat, wird sich selbst gefeiert, daß es nur so kracht. Die meist sehr fetten Produzenten stehen da mit ihren Interpreten-Dummerchen und freuen sich, daß sie jetzt noch mehr Geld für häßliche Autos, Goldketten und Sweatshirts haben. Weil man das nüchtern nicht erträgt, sind alle schon gegen 9 Uhr volltrunken, und dann kommt das Büffet, und wieder ist ein Abend rum. Wir können unseren Job alle nicht. Und wenn wir es mit den durchweg 20 Jahre älteren, 40 Kilo schwereren Vertriebsmenschchen zu tun haben, knallen die gegenseitigen Kompetenzanzweiflungen schauernd durch den Raum; aber so lange es insgesamt erstaunlich gut läuft, ist tatsächlicher Krieg überhaupt nicht sinnvoll, sind unsere kleinen, eher rituellen Scharmützel nichts weiter als Brunftgeschrei und Versuche gegen die Langeweile. [...] Sie sind die Profis, wir die Idioten, aber wir sind in der Überzahl, und so verkehrt sich das Machtverhältnis, das ist ja immer so. (Stuckrad-Barre 1999: 86-87)

Die von aggressiven Schimpfwörtern volle Kritik ist eigentlich keine, denn sie kehrt zum Ausgangspunkt zurück. Der Erzähler unternimmt eine Art gedanklichem Litotes, er grenzt sich von der Musikbranche, zu der er auch gehört, ab, indem er sie als eine Gegenseite stark kritisiert. Seine Kritik beruht aber auf den von Musikjournalisten verwendeten Klischees,

wodurch seine eigene Partei als ebenso kritikwürdig dargestellt wird. Die Verhaltensweise der Parteien wird bestätigt, der Status quo erhalten und der Erzähler nimmt trotz scheinbar heftiger Kritik seinerseits keinen eigenen Standpunkt. Wie in der früher angeführten Passage über den vergessenen Witz, ist nur wichtig, dass es weitergeht, egal was eigentlich geht. Ähnlich verfährt der Erzähler, sowohl wenn er sich mit seinen links-liberal orientierten Zeitgenossen (z.B. mit „Hippie-Klaus“, Stuckrad-Barre 1999: 26-27) auseinandersetzt, als auch wenn er am neokonservativen, markenweltbegeisterten Denken Kritik übt (ebd.: 47-48).

Moritz Baßler behauptet, Stuckrad-Barre rekonstruiere durch enzyklopädisches Sammeln von Artefakten des Alltags kulturelle Paradigmen, um auf dieser Grundlage weitere generieren zu können (Baßler 2009: 101-110). Die im Bewusstsein des Helden lauenden Hassgedanken legen also die Vermutung nahe, die angeblich gewaltfreie und sich nach den Regeln der *political correctness* richtende, populärkulturelle Öffentlichkeit sei keineswegs von Spannungen befreit, die in Gewalt münden können. So wurde dem Autor in einigen Presserezensionen unterstellt, er bediene sich einer Ästhetik des Hasses und sein Text sei als „Amoklauf eines Geschmacksterroristen“ (Anonym 1998) zu betrachten⁹⁰. Dies deutet nur auf das Gelingen der pop-ästhetischen Strategie von Stuckrad-Barre hin, deren provokatives Potential somit in Erfüllung geht. Die populärkulturellen Zeichen werden pop-mäßig dekontextualisiert und somit werden die ihnen zugrunde liegenden Paradigmen dekonstruiert. Bei dieser Dekonstruktion spielt autotelische Gewalt als sinnzerstörendes Faktor eine wichtige Rolle. Anders jedoch als in *Faserland* führt die Pop-Dekonstruktion in Richtung keiner Transzendenz hin, sie bleibt selbstbezüglich, als eine Aufnahme der Möglichkeiten, schließlich als Archiv des Alltags. Beispielsweise wird zum Bestandteil der Alltagserfahrungen auch die noch nicht bewältigte Vergangenheit. Als der Erzähler ein Fahrrad von einem älteren Mann kaufen will, fällt ihm eine historische Assoziation ein:

Es riecht nach Staub und Kartoffeln, man muß trocken herumhusten.

- Jaja, sagt der Opa, könnte auch mal wieder 'ne Grundreinigung vertragen.

Grundreinigung, meine Güte - immer gleich alles und zwar ganz und gar sauber, das ist diese Hitlergeneration. Da steht das Fahrrad, ich will ihm schnell das Geld geben, will raus. (Stuckrad-Barre 1999: S.60-61)

90 In ähnlicher Stimmung wie die Spiegel-Rezension hat Gustav Seibt in seiner Überblicksdarstellung der jüngeren Autorengeneration geschrieben. In Popromanen, worunter auch *Soloalbum* genannt wurde, werde Moral durch einen Jugend- und Modedarwinismus ersetzt, der aussortieren, was falsch sei, solle. (Seibt 2000).

Durch eine vage Anspielung an die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs wird die Vergangenheit, die in den Diskursen des Alltags noch anwesend ist, heraufbeschwört. Dabei sorgt der Zusammenprall der angedeuteten „Reinigung“ mit dem Kontext der Kellerreinigung für den pop-artigen Verfremdungseffekt. Der implizite Bezug auf Gewalt passt im Kontext des Kelleraufräumens zu keinem zweck-rationalen Rahmen, er soll hier nur poppen. Was daraus entsteht, ist nur eine effektvolle Bemerkung, die die unbewusste Annahme, die Vertreter der älteren Generation seien versteckte Nazis, ans Licht bringt. Darauf folgt jedoch keine weitere Reflexion und, anders als beim *Faserland*-Erzähler, keine Umkontextualisierung, die das Transzendieren der gerade diagnostizierten Diskurse ermöglichen könnte.

Die geistige Bearbeitung des Wahrgenommenen hört also mit der Beobachtung der Oberfläche, die dann im Hinblick auf ästhetische Kriterien beurteilt wird, auf. Die ästhetischen Geschmacksurteile gelten also auch als lebensweltliche Paradigmen, was durch den Kulminationspunkt⁹¹ des Oasis-Konzertes besiegelt wird (Baßler 2009: 121).

Das sinnzerstörende Potential der autotelischen Gewalt wird also völlig dem pop-eigenen Zyklus von Dekonstruktion und Archivierung und der darauffolgenden Produktion von Pop-Zeichen untergeordnet. Autotelische, d.h. kontextfreie Gewalt wirkt dabei als ein plötzlicher Einfall des Nicht-Diskursiven, als Null-Moment, der die durch den Zeichenüberschuss abgeschwächte Aufmerksamkeit wieder erregen soll. So unterbricht der Erzähler sein Bericht über ein Telefonat mit seinem Bekannten Thomas mit einer unerwarteten Fernsehmeldung von Gewalt:

Als Thomas sie mal vier Tage nicht gesehen hatte - nachts nicht und tagsüber auch nicht - da dachte er, sie sei jetzt vergeben, weg, verliebt. Oder gestorben. Aber dann war sie wieder da. Wahrscheinlich ist sie verrückt und esoterisch.

Fernsehen:

- Morgen in *Explosiv*. "Meine Frau wollte mich verbrennen". Oder umgekehrt, jedenfalls sollte irgendwer verbrannt werden. Irgendwann werde ich Barbara Eligmann töten. Und weil ich das nie tun werde, gehe ich jetzt arbeiten, irgendwas muß man ja tun. Denkt wohl auch mein Konto Allerdings: Am Wochenende habe ich nur 15 Mark ausgegeben. Ich bin nicht rausgegangen. Ich habe hier gesessen, gelegen, an die Wand geguckt und traurige Musik gehört. (Stuckrad-Barre 1999: 106-107)

91 Von Kulmination könnte hier nur im übertragenen Sinne die Rede sein, denn die Haltung des Erzählers unterliegt keiner Entwicklung oder keinem Wandel. Somit markiert das Konzert keinen Durchbruch, noch bestätigt es keine Haltung, die ins Wanken gebracht wurde. Die Überzeugung des Erzählers von der Richtigkeit der eigenen Ansichten und des musischen Geschmacks bleibt in ganzem Text konstant.

Nach der unerwarteten Erwähnung von Gewalt wird die Erzählung fortgesetzt, obwohl das Thema gewechselt wird. Interessanterweise wird Gewalt hier autotelisch interpretiert. Was an der Gewalttat für den Erzähler wichtig ist, ist eben die Tatsache, dass das eine Gewalttat war, dass „irgendwer verbrannt werden“ sollte. Die wie ein Gag aus einer Slapstick-Komödie wirkende Unterbrechung durch Gewalt sprengt die Einheit einer längeren Erzählung, doch die Gewalt selbst und die beteiligten Akteure sind von keiner Bedeutung. Der Einfall der Gewalt soll die Erzählung, die zu tief in Details zu entgleisen droht, wieder zu ihrem üblichen Oberflächen-Duktus zu bringen.

Das Verfahren kann auch anders interpretiert werden. Der Erzähler greift auf Gewaltdarstellung, um wieder auf den Boden des Authentischen, d.h. des mit dem eigenen Körper Erfahrbaren, zurückzukommen. So könnten überraschende Selbstmordanspielungen betrachtet werden. Begeistert mit dem Kauf eines Fahrrades ruft der Erzähler seine Bekannte aus London an, dann schlägt seine Stimmung um:

Abends versuche ich einen Witz, ich rufe eine Freundin in London an und sage ihr: "Die Pfunde purzeln!" Sie solle sich auf den Euro freuen. Sie lacht nicht. Wie auch, es war ja nur der Anrufbeantworter dran. Außerdem ist "Freundin" übertrieben, aber wir mochten uns mal gerne, und das war, bevor sie nach London zog. Ich finde es weiterhin chic zu behaupten: Ich habe eine Freundin in London. Die Freuden des dicken Mannes. Ich will gerne sterben. Ich benehme mich wie ein 12jähriger. Nur nicht ganz so cool. (Stuckrad-Barre 1999: 62)

Wenn auch Selbstmordgedanken bei der geistigen Verfassung nach dem Ende einer langjährigen Beziehung irgendwie wahrscheinlich sind, wirkt die Darstellung des Erzählers übertrieben und daher vielmehr komisch als traurig. Die Anspielung auf autoaggressives Verhalten bricht auch den Bann der medialen Übermittlung, die der Erzähler auch selbst zu dekonstruieren anfing. Das Gespräch mit der Freundin erweist sich als Hinterlassung einer Nachricht auf dem Anrufbeantworter, übrigens sei das eigentlich keine Freundin, nur eine Bekannte usw. Die Simulation, eine Freundin in London zu haben, ist für den Erzähler gewissermaßen attraktiv, er dekonstruiert jedoch seine eigene Vorstellung mit dem Selbstmordgedanken, der unmittelbar danach, als er formuliert wird, als Verhalten eines 12jährigen relativiert wird. So kehrt die Stimmung nach der momentanen Erregung wieder zum Ausgangspunkt.

In dieser Hinsicht beeinflusst Gewalt die Wahrnehmung und wird vom Erzähler als ein Werkzeug zur Dekonstruktion gebraucht. Das Hinzufügen einer Gewaltanspielung, die unverhältnismäßig zum Kontext ist, verweist auf die Unglaubwürdigkeit des gerade

Dargestellten. Beim Nachdenken über seine Beziehung mit Katharina kommt der Erzähler auf die Idee, sich Schaden zuzufügen. Wiederum wäre das nachvollziehbar, hätte der Erzähler das nicht ins Absurde getrieben:

In ihrer Not und ihrem Post-Trennungsdesinteresse gab sie den schmalsten Gedanken mir zu Gehör, den eine solche Situation nur hervorbringen kann: "Versuch mich zu hassen!" Und infam hintangestellt: "Du hast allen Grund dazu", und blöd wie man immer ist, falle ich darauf hinein, hoffe auf mindestens eine dramatische Träne, aber da kommt nichts, und so sage ich's trocken:

- Ich liebe dich doch, wie soll ich dich da hassen?

Nehme noch eine Tablette. Um mir Schaden zuzufügen, vielleicht. Tabletten nehmen ist schöner als alles andere, Spritzen sind eklig, Tropfen stechen unangenehm in der Nase, aber Tabletten sind großartig, und es sieht auch immer ein bißchen nach verzweifelter Morgenmantelwitwe mit Cognacschwenker aus.

Ich gehe nach draußen. Ich habe nie Geld zu Hause, nur 50-Pfennigstücke für die Waschmaschine im Keller und andere unnütze Kleinmünzen (keine silbernen), die einem aus den Taschen fliegen, wenn man schlafen geht. Die kommen auf einen Haufen, und irgendwann werfe ich sie weg. 2-Pfennigstücke haben ja mit Geld nun wirklich nichts mehr zu tun [...] (Stuckrad-Barre 1999: 49)

Dass auch Tropfen als Mittel, um sich Schaden zuzufügen, erwägt werden und alle genannten Mittel nur im Hinblick auf Ästhetik und nicht ihre Wirkung beurteilt werden, nimmt den Drohungen jeden Ernst ab. Autoaggressive Gewalt wird als eine Möglichkeit überlegt, ohne ernste Absichten, von ihr eventuell Gebrauch zu machen. Wieder lenkt sie aber die Erzählung um.

Da er rein ästhetischer Art ist, könnte der Umgang des *Soloalbum*-Erzählers mit Gewalt zunächst als ein anderes Verfahren erscheinen, als in den anderen, in dieser Arbeit analysierten Texten. Im Unterschied zu den Exzessen der Mörderin aus *Nox*, dem Ennui des verzweiferten Dandys aus *Faserland* und der Militärlogik des Stadtguerilleros Enzberg aus *Velo* bleibt Pop-Gewalt dem Oberflächenkult des Pop II verhaftet, ohne jegliches Potential der Subversion, das sogar in der vagen Sehnsucht nach Transzendenz des *Faserland*-Erzählers zu spüren ist. Wenn Pop-Gewalt in den anderen Texten eine Rolle bei den Selbstbehauptungsversuchen der Protagonisten spielte, scheint sich der *Soloalbum*-Erzähler trotz seiner Beziehungsbruchkrise ganz gut in seiner Umwelt behaupten zu können. Das Zugreifen auf Gewalt dient ihm nicht dazu, Diskurse zu transzendieren. Dazu scheint er sich in verschiedenen medialen Diskursen zu gut zurechtzufinden. Gewalt treibt für ihn die Abwechslung der Diskurse an, so dass einen von ihm unerwünschten Zustand verhindert wird. Dieser unerwünschte Zustand wäre für die Protagonisten aus den anderen analysierten

Texte die aus medialen Zeichenüberschuss resultierende Ohnmacht. Für den Erzähler in *Soloalbum* ist das in erster Linie Langeweile, die aber denselben Grund hat (die Unzahl der Zeichen) und auch in Ohnmacht mündet.

Die Angst vor Langeweile kommt am deutlichsten am Sonntag zum Ausdruck⁹², der ein sowohl von Arbeit als auch von Unterhaltung (wegen des Katers nach der Party am Samstag) freier Tag ist, mit dem das sich in einem Ohnmachtszustand befindende Individuum nichts anfangen kann:

Dann ist der Sonntag da. Da darf man nicht liegenbleiben, egal, wie erledigt man ist, denn der Sonntag will irgendwas von dir. Der Sonntag schreit geradezu nach der "Erledigung" von "Liegegebliebenem".

Doch am besten schreit man zurück und tut was anderes. Aus Western-Filmen weiß man ja, daß "erledigen" auch immer töten bedeuten kann, und die Liegegebliebenen sind ohnehin erledigt. Mit diesem wenig stabilen Ausredenkonstrukt steht man da, meist unter der Dusche. Kopf und Wasser rauschen. Und es ist wirklich wie im Western: Sonntags alleine aufwachen macht dich zum Cowboy, und deshalb nix wie raus aus der Wohnung, raus in die Prärie, unter die Leute. Wichtig aber: unter Leute, die man nicht kennt und nicht kennenlernen wird. Sei allein am Sonntag. Ist besser so. (Stuckrad-Barre 1999: 63)

Die Anspielung auf die aus Western-Filmen bekannte „Erledigung von Liegegebliebenen“ behält den Reiz des Gewalttätigen, womit die Wendung in ihrer ursprünglichen Bedeutung verbunden ist. Sie erscheint im Kontext des Sonntags-Katers doch als ein völlig unschuldiges Gedankenspiel, das den Erzähler nur zur Aktivität bewegen soll. Die Anspielung markiert aber keine einzige Stelle in der Beschreibung des Kater-Sonntags, an der der Erzähler Ohnmacht und Langeweile mit Gewaltbereitschaft assoziiert. Erwähnt wird das auch bei der Darstellung von Methoden, wie man mit der Sonntagstristesse zurechtkommen kann:

Ganz gut ist es dann, sich in einer Stadt mit mehr als 100.000 Einwohnern Richtung Hauptbahnhof aufzumachen. Dort herrscht gerade am Sonntag ein außerordentlich reger Betrieb, man muß nicht direkt teilnehmen, aber wird doch durch Energiefelder oder was auch immer in einer Art auf die Welt zurückgeholt; was gut und unabdingbar ist. Kleinstadtbahnhöfe aber sind zu meiden, sonst bringt man sich vor lauter Imbißtristesse noch um oder verprügelt einen Hund, was zwar in englischen Slackerfilmen immer recht in Ordnung, ja sogar phantastisch cool wirkt. Aber die Wirklichkeit sieht natürlich ganz anders aus. Auch das ist so eine Sonntags-Grunderkenntnis. (Stuckrad-Barre 1999: 64)

92 Das Motiv vom Sonntag als dem schrecklichsten Tag der Woche taucht auch in Sibylle Bergs Roman *Ende gut* auf, in dem das Pop-Alltag aus einer anderen, weniger affirmativen Perspektive betrachtet wird. Berg 2004: 17-27.

Sich umzubringen oder einen Hund zu verprügeln heißt auf eine Lebensmüdigkeit zu reagieren, analogisch zu Hassgedanken und aggressiven Kritiken, mit denen der Erzähler seine Zeichenmüdigkeit kompensiert. Im Gegensatz jedoch zur imaginierten Gewalt, die somit als ein bewusstes Gedankenspiel zu interpretieren ist, wird die potentielle Gewalt, die aus „Imbißtristesse“ resultiert, vom Erzähler kommentiert und als nicht empfehlenswert beurteilt.

Die autotelische Gewalt, die beim Nachdenken über Phänomene des (Medien)Alltags als eine Art Gegengift im Sinne Baudrillards⁹³ auftaucht, wird keiner moralisierenden Reflexion unterworfen. Im Gegensatz wird sie pop-mäßig übertrieben enthusiastisch entgegengenommen, so dass die Beschwörung auf Pop-Gewalt eher komische Effekte zur Folge hat, statt irgendwie beunruhigend zu wirken. Der Erzähler verfährt derart, als er darüber erzählt, wie er sich durch Verüben von psychischer Gewalt in gute Laune versetzen kann:

Ich habe einen ganz guten Trick gegen schlechte Laune: Ich höre mir Demotapes an. Lauter überwiegend schlechte Bands schicken einem pro Tag ungefähr 100 Kassetten. Dazu Bilder und Informationen. [...] Man will das natürlich alles nicht hören und angucken, das sind meistens, ach was: immer, gänzlich untalentierte, unsympathische Bands, eigentlich habe ich noch von KEINEM EINZIGEN sogenannten Signing gehört, das auf diesem grausigen Weg "aufgerissen und eingestielt" (so sagen die Leute im Büro) wurde. Aber wenn ich diese Fotos (schwarz-weiß mit Instrumenten/Sonnenbrillen/Kopftüchern vor altem Auto/vor Burgruine/am Strand/inmitten alter Industrieanlagen) sehe, diese Infos lese [...] und diesen DRECK höre, dann kann ich immer schön lachen und schreibe lustige Ablehnungsschreiben oder demütige die Leute, wenn sie tatsächlich vorbeikommen, anderweitig. Ganz gut sind lange Sachdiskussionen [...] im Verlaufe derer man ihnen zunehmend ungetarnt mitteilt, daß an ihnen eigentlich ALLES scheiße ist. Doch so garstig man auch ist, die völlig unangebrachte Ehrfurcht vor "der Industrie" und ihre schlichte Bauernblödsinnigkeit hindert diese Menschen an jedem Widerspruch, manchmal machen sie sich sogar NOTIZEN. Menschenverachtend? Ja, und lustig. (Stuckrad-Barre 1999: 109-110)

Das Demütigen von jungen Musikern ist wie ein Hobby für den Erzähler und so wird es dargestellt, unterstrichen durch eine auffallende Zusammenstellung von Epitheta (menschenverachtend und lustig). Sollte das absichtliche Anrichten von psychischem Schaden als Gewalt klassifiziert werden, so wäre das Verhalten des Erzählers als gewalttätig zu bezeichnen. Diese Gewalt tendiert dabei zum Autotelischen, der Erzähler verübt sie zum Spaß, der auf der Lust an Leid der Mitmenschen beruht. Sonst verfolgt diese Gewalt kein anderes Ziel außer ihr selbst. Die Aggressivität des Erzählers resultiert aus Langeweile und

93 Nach Baudrillard sei Haß die letzte vitale Reaktion gegen die entrealisierte Welt, die von Massenmedien simuliert wird (Baudrillard 1996: 223).

diese ist wiederum Folge der Datenüberflutung – er bekommt mehr Angebote von jungen Musikern, als er zu verarbeiten imstande ist, deshalb wird er dadurch erschöpft, gelangweilt und schließlich aggressiv.

Obwohl ganz konkret formuliert und an konkrete Personen gerichtet, bleibt die Feindlichkeit des Erzählers gleichzeitig gewissermaßen abstrakt, weil sie sich vor allem in seinem Bewusstseinsstrom abspielt. Die Haltung des Alles-infrage-Stellens geht selten in Form von realer Gewalt in Erfüllung. Im Gegensatz zu dem *Faserland*-Erzähler stehen jedoch die konfrontativen Hassgedanken des *Soloalbum*-Erzählers nicht in totaler Opposition zu seinem Verhalten. Er benimmt sich ruhig, weil er behauptet, er sei friedliebend (Stuckrad-Barre 1999: 162). Bei frenetischen Partys schreckt er jedoch davor nicht zurück, Grenzen des in der Gesellschaft Erlaubten nicht nur in seiner Gedankenwelt, sondern auch in Wirklichkeit zu sprengen.

In dem als *Whatever* betitelten Kapitel⁹⁴ geht der Erzähler mit David, einem Freund von ihm, abends aus. Die beiden gehen auf ekstatische Abenteuer mit einer indifferenten Haltung ein:

Am Freitag gehen wir aus, wir gehen so was von raus, aus, es knallt richtig, und schon um 22 Uhr sind wir angenehm betrunken und gehen in eine Spielhalle, schießen auf Monster, fahren Autorennen und flippern am infernalisch lauten "Guns'n'Roses"-Flipper. Der rockt total. Laute Gitarren, stramme Möpfe, wummernde Eisenkugeln, alles andere wird vergessen. [...]

Wenn man bloß nicht aufgibt und sich bemüht, wird alles nett, denke ich so vor mich hin, bin eben betrunken, ganz klar. Wir tanzen, es ist so etwa 5 Uhr, ich bin nicht müde, wir haben zwar nichts genommen, uns bloß 'ne Menge vorgenommen, sind noch lange nicht fertig mit diesem Abend, dieser Welt. Wir sprechen mit Mädchen aus Frankfurt, ich glaube, sie sehen ganz gut aus. Wir machen Witze, die nicht gut sind, aber ausreichend, und so kommen die Mädchen mit uns auf den Fischmarkt. Lauter hellwache Menschen bauen ihre Stände auf, wir pissen ins Wasser und kriegen Schläge angeboten von einem Standbesitzer, der den Geruch, den Anblick nicht erträgt. Wir hauen ab.

- Euch kriege ich!

Er kriegt uns nicht. Die Mädchen sind weg, wo sind die Mädchen, die Mädchen sind egal. (Stuckrad-Barre 1999: 136-137)

Der Erzähler scheint nach einem *anything goes*-Prinzip zu handeln. Einerseits begeistert er sich für die Attraktionen des Abends, andererseits macht er aber den Eindruck, gleichgültig und von allem gelangweilt zu sein. Eine Erklärung für eine solche Stellung liefert natürlich

94 Alle Kapitel sind nach Oasis-Songs betitelt.

die nicht aufgearbeitete Trennung von Katharina, der Abend soll eine Ablenkung davon ermöglichen. Was der Erzähler jedoch vor allem tut, ist eine sachliche Sammlung von Phänomenen des Party-Alltags (Baßler 2009: 108). Interessanterweise ist darunter auch Gewalt zu spüren, die die Form einer oberflächlichen Auffälligkeit nimmt:

Da vorne werden lebendige Tiere verschachert. Das ist ja interessant. [...] Dann kaufen wir ein lebendes Huhn. Einfach mal so, um zu gucken, ob das geht. Es geht.

- Können Sie gleich den Kopf abhacken? fragt David höflich. Der Mann ist irritiert. Ihm ist zwar auch klar, daß diese Tiere dem Tod geweiht sind, aber er will jetzt hier kein Blut sehen, außerdem fragt er sich wahrscheinlich, was wir überhaupt mit diesem Huhn wollen, eine berechnete Frage ist das. Wir haben die neuen Sonnenbrillen auf und sind sehr betrunken. Insgesamt dürfte das eher lächerlich aussehen. Aber wir sind nicht laut, irgendwann kommt ja beim Betrunkensein der Punkt, an dem man wahnsinnig sensibel und höflich und leise und exakt wird. Das kann dann ewig andauern. Es dauert ewig. Der Mann will den Kopf nicht abhauen. Um uns herum bleiben Menschen stehen und husten und reden. Sie wollen dieses Geschäft verhindern. Aber für den Verkäufer sind es 20 Mark, die sind echt und da kann man nichts machen, das ist unser Huhn und es kommt in einen Pappkarton mit ein bißchen Stroh und einigen Luftschlitzen. Wir tragen es weg, schütteln ein bißchen, im Karton ist die Hölle los. Das Huhn weiß Bescheid. Ich möchte es sofort in den Fluß werfen, David möchte es auf meinem Balkon aussetzen, wir behalten es zunächst einmal. (Stuckrad-Barre 1999: 137)

Obwohl die Gewaltabsichten gegenüber dem Huhn vor allem autotelischer Natur sind, könnte Gewalt eine epistemologische Funktion beigemessen werden, sie gilt als Maßstab der Möglichkeiten (die Frage, „ob das geht“). Gewalt wird auch im den Macht-Ohnmacht-Kontext gestellt. Aus Überdruß an der medial inszenierten Ohnmacht, an der der Erzähler durch Beschäftigung mit Populärkultur teilhat, widmet er sich einem sinnlosen Herumlaufen mit dem Huhn, um die eigene Übermacht über es zu genießen. Der *violentia*, die auch nur potentiell ist, wohnt ein deutlicher Moment der *potestas* inne. Das Huhn wird gequält, damit die Protagonisten, nur vorläufig, durch die Macht über es ihr Ohnmachtsgefühl überwinden. "Können Sie gleich den Kopf abhacken?" - die Frage resultiert teilweise aus Langeweile, teilweise aus Neugier, wie das aussehen würde, jedenfalls kommt hier autotelische Gewalt zum Vorschein, die ebenso konkret, wie auch abstrakt, weil aus jeglicher Zweckmäßigkeit gerissen, ist. Die Absurdität der Vorgänge wird auch vom Erzähler selbst als eine Art Verfremdungseffekt wahrgenommen, durch den er allmählich zur Besinnung kommt. Nach der abenteuerlichen Nacht kehrt der Erzähler zum Ausgangspunkt der eigenen Indifferenz zurück, diesmal aber mit einer eher affirmativen Haltung:

Dann gehen wir endlich pissen (damit alles immer weitergeht) und lassen das Bier da stehen, es geht nichts

mehr rein. Wir haben das Huhn vergessen, das arme Huhn. Es steht/liegt aber seelenruhig (oder tot?) im Karton, neben Patrick-Frank. Oder wie der heißt. Die Oma singt und singt, und wir sind glücklich. Es wird nichts mehr passieren in diesem Leben, vielleicht sterben wir hier & heute, das wäre eigentlich das Schönste. Es ist eine der wenigen Nächte, in denen ich GAR NICHT an Katharina denke, fällt mir auf. Das Bemerkte dieser Tatsache allerdings hebt sie auf. Also doch. Aber nur kurz, erst zum Schluß. (Stuckrad-Barre 1999: 139)

Die als Ablenkung beabsichtigte Nacht führt nach einem kurzen Gewaltexzess, bei dem neue Alternativmöglichkeiten erprobt wurden, zu dem Ausgangszustand zurück.

Auf Gewalt, wenn auch in Form von Gewalt-Assoziationen oder Hassgedanken, greift der Erzähler in Umbruchmomenten zu. Da die Anknüpfungen an Gewalt abstrakt und manchmal grotesk übertrieben sind, werden dadurch alternative Szenarien nur erprobt, ohne jegliche Aussicht, in Erfüllung zu gehen. Vielmehr führen sie dazu, dass sich der Erzähler seiner Lebensphilosophie vergewissert. So zeigt er beim Aufräumen der Wohnung, von der er ausziehen will, eine besondere Wut gegen Insekten:

In der Reinigung um die Ecke leihe ich – mit Isabell (solche Sachen weiß die!) – für 20 Mark einen "Feuchtsauger". Sieht aus wie ein Insektenvernichtungspanzer. Riecht auch so. Das Zeug muß eine Stunde einwirken, ich sitze solange auf dem Balkon und fange an, mir erstmals zu überlegen, was es WIRKLICH heißt, hier wegzuziehen. Ich könnte heulen. Aber ich muß nicht heulen. Es ginge, aber es ist nicht nötig. Eine Stunde rum, nicht geheult. Sauge das Zeug weg. Der Teppich ist jetzt sehr hell. Die Ascheflecken – weg. Sogar der große Rotweinfleck. Alles weg. Da – eine Fliege. Ich nenne sie Jürgen und sprühe sie tot. Den Rest von dem Teufelszeug sprühe ich in das Ameisennest auf dem Balkon. Da ist dann augenblicklich auch Ruhe. Der Sauger ist gut. Wahrscheinlich längst verboten, aber der Reinigungsbesitzer ist ein Ex-Ossi, ist wahrscheinlich NVA-Material. Giftgas, keine Ahnung, jedenfalls: alles sauber. (Stuckrad-Barre 1999: 198-199)

Die Ironie und Absurdität der Pop-Gewalt kommt hier deutlich zum Ausdruck. Die Reinigungswut des Erzählers erinnert an seine eigenen Überlegungen über Grundreinigung, von der der alte Mann, der dem Erzähler ein Fahrrad verkaufte, sprach und die der Erzähler als Nachlass der Hitlergeneration interpretierte (Stuckrad-Barre 1999: 61). Jetzt gibt sich der Erzähler selbst einer Sauberkeitseuphorie hin, die er früher mithilfe von so überspitzten, historischen Parallelen kritisierte.

Obwohl die häufigen, kritischen Äußerungen des Erzählers ein hohes Gewaltpotenzial aufweisen, gelingt es ihm, Konfrontationen in Wirklichkeit auszuweichen. Im Gegensatz zu dem *Faserland*-Erzähler ist jedoch der Hauptprotagonist aus *Soloalbum* zur Gewaltanwendung bereit. Dass es nicht zu einem Gewaltausbruch kommt, verdankt er oft

Interventionen von Anderen. So setzt er sich auf einer Party, wo er die Rolle eines DJs übernehmen will, mit einem anderen Gast über den musischen Geschmack auseinander. Als er der ersten richtigen Schlägerei in seinem Leben nah ist (Stuckrad-Barre 1999: 211), wird die Konfrontation von einer zufälligen Person unterbrochen und das Gewaltpotential wird entladen. Der Erzähler rächt sich jedoch auf eine besondere, ihm eigene Art und Weise, indem er die Partygäste mit einer zum Tanzen nicht geeigneten Musik quält. Schließlich stiehlt er auch eine Platte (ebd.: 211-212). Das Ausüben von indirekter Gewalt macht dem Erzähler großen Spaß.

Die ernsteste Konfrontation, an der der Erzähler teilnimmt, resultiert aus Meinungsunterschieden im Bereich der Lifestyle. Die Geschmacksurteile machen seine Identität aus, deshalb ist er bereit, um die Ästhetik zu kämpfen, sogar im wortwörtlichen Sinne. Als er auf einer Party Männer trifft, dessen Stil er ablehnt, schreckt er davor nicht zurück, seine Meinung den Anderen ins Gesicht zu sagen:

Ich kenne niemanden mehr, Christian ist auch weg (WOHIN?), die verbliebenen Männer sind allesamt so Verbindungstrottel mit Uniform und vernarbter Fresse. Der eine guckt mich an, mein Pullover mißfällt ihm offenbar. Er ist nicht betrunken, er ist besoffen.

- Ist hier jetzt Pulloverparty, du kleiner Straßenköter?

- Ja, genau, Pulloverparty, aber Fettsäcke mit großem Latinum dürfen auch im Matrosenanzug kommen, das ist kein Problem. Oder hattest du Probleme, reinzukommen?

Das war jetzt ein guter Witz, würde ich sagen, auch angemessen, da er ja angefangen hat usw. Kann ich gleich vergessen diese Argumente, denn jetzt sagt er seinen Freunden Bescheid, so läuft das ja immer. Man muß dann einfach abhauen. Habe ich jetzt verpaßt. Ganz so böse meinte ich es auch nicht, im Gegenteil, ich finde es sogar fair, so Verbindungswichsern mal einen objektiven Tip zu geben hinsichtlich ihrer Kleidung, Gesinnung und Lebensführung, denn deshalb sind sie ja in einer Verbindung, um genau dem zu entgegen - das sind in der Schule immer die Dicken oder Stotternden oder Pickligen oder Schüchternen gewesen, die (gleich nach Lego-Technik statt Playmobil) zur Schach-AG rannten und dann später froh waren, daß es außer "Actionfilmen", Toten Hosen-Konzerten, der Zeitschrift P.M. und Stephen King-Büchern noch was gibt. Sie fangen an, ein bißchen zu schubsen. Es sind so Leute, die beim Falschparken lauthals rumidioten:

- No risk - no fun!

Statt Orangen- oder Apfelsaft sagen sie "O-Saft" und "A-Saft", diese A-Löcher. Amerika nennen sie "Amiland", und wenn ihnen was gefällt, knarzen sie:

- Das hat was! [...]

Gleich gibt's wohl Haue. Aber ein Strickjackenhitler mit Kniebundhosen greift sich gerade noch rechtzeitig

den Dicken und sagt ihm, daß "der kleine Aso-Penner" (gemeint bin ich!) jetzt nach draußen befördert würde, "mit Nachdruck", und dann sei es aber auch gut.

- Das lohnt doch gar nicht, Mensch!

Finde ich auch! Ich gehe also, und der Dicke, den sie immer noch zu zweit festhalten müssen, schreit hinter mir her

- Früher oder später kriege ich dich! (Stuckrad-Barre 1999: 222-223)

Aus dieser Passage lässt sich das erzählerische Verfahren in seinem Kern ablesen. Der autodiegetische, intern fokalisierte Erzähler verbindet seine Wahrnehmung mit seinen Geschmacksurteilen und mit den sich auf ästhetischer Beurteilung der Oberflächen stützenden, weitgehenden Spekulationen. Durch kritische Beurteilung der Oberflächen dekonstruiert er kulturelle Paradigmen und verwendet sie dann wieder, um sich von ihnen abzugrenzen. Wie es auch übertreiben erscheinen mag, hält sich der Erzähler an seinen Lifestyle-Paradigmen so fest, dass er sogar zu einer physischen Konfrontation bereit ist, um sie zu behaupten. Dazu kommt es jedoch wegen fremder Einwirkung nicht, nach dem Moment der Gewaltandrohung nimmt alles ihren üblichen Gang. Durch die überstandene Mutprobe bestätigt und verfestigt der Erzähler seine Lebensphilosophie. Dadurch wird veranschaulicht, wie Gewalt, obwohl sie ein Phänomen bleibt, das momentan jeden Sinn zu zerstören imstande ist, innerhalb des Pop-Systems funktionieren kann und trotz seines nie verschwindenden Potentials der Subversion zum Mittel der popkulturellen Affirmation wird.

Benjamin von Stuckrad-Barres Debütroman fällt bei Recherchen über Gewalt in Popliteratur nicht unbedingt als Erster ein. Eigentlich hat der Text wenig mit Gewaltästhetik zu tun. Aufzufinden sind lediglich Spuren von Gewalt in der ungezügelt Phantasie des Romanerzählers, was sich natürlich nicht mit den ausschweifenden Gewaltdarstellungen in solchen als Popliteratur zu klassifizierenden Texten wie Tim Staffels *Terrordrom* oder Sibylle Bergs *Ende gut* vergleichen lässt. Die manchmal sehr vagen Gewaltspuren in *Soloalbum* zeigen jedoch die Art und Weise, wie Gewaltdarstellung oder nur -andeutung zum Pop-Phänomen wird. Gewaltanspielungen werden vom Erzähler unreflektiert eingesetzt, was aber nicht mit der Unreflektiertheit seitens des Autors gleichzusetzen ist. Der Erzähler bedient sich der Methode Pop, indem er alle wahrgenommenen Phänomene des Alltags und der von ihm rezipierten Populärkultur dekonstruiert und veroberflächlicht. Zu den Phänomenen gehört auch Gewalt, die jeglicher moralischen Konnotationen beraubt als eine kräftige Oberfläche, d.h. als Erscheinungsbild der *potestas*, wiederverwendet wird. Die eigenartige

Adiaphorisierung (Bauman 1992, 1997: 240-247, 2009) lässt den Erzähler sich der gängigen Diskurse der Geschichte zu bemächtigen, indem z.B. die Vorliebe für Ordnung eines älteren Mannes auf die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs zurückgeführt wird. Ebenso führt die Benutzung von Gewaltbildern, in denen die Tat von Moral getrennt wird, zur Macht über die den Rezipienten überwältigenden Mediendiskurse (z.B., durch Phantasieren über Erschießung des Fernsehmoderators Peter Hahne, Stuckrad-Barre 1999: 66). Somit wird Pop-Gewalt zum Mittel der Erprobung und Spekulation über verschiedene Möglichkeiten. Sie dekonstruiert durch den Knall-Effekt Zeichen wie Diskurse und erlaubt es, populärkulturelle Paradigmen zu rekonstruieren.

5.4 Durch die Brille von Gewalt - Jörg-Uwe Albig's *Velo*

Der Debütroman des deutschen Journalisten und Schriftstellers Jörg-Uwe Albig steht unter dem philosophischen Zeichen von Thomas Hobbes und seiner Diagnose des Urzustandes der Menschheit als eines Krieges aller gegen alle. Seine Endzeitpoetik löst Assoziationen mit Zeitdiagnosen von linksorientierten Moralisten wie Hans Magnus Enzensberger oder Ernst Bloch aus. Der Erzähler und durch seine Vermittlung auch die Romanfiguren beziehen sich explizit auf das Gedankengut Thomas Hobbes, der namentlich als Inspirationsquelle des Hauptprotagonisten genannt wird, und Hans Magnus Enzensbergers, auf dessen Werk *Aussichten auf den Bürgerkrieg* mehrmals verwiesen wird, obwohl er selbst beim Namen nur als Autor der verwendeten Samples am Ende des Textes erwähnt wird. An Enzensberger erinnert auch der Namen des Hauptprotagonisten - Enzberg.

Einige formale Maßnahmen, wie die explizite Verweisung auf intertextuelle Elemente oder die Übertragung der Gewalt und ihrer Ästhetisierung aus der Ebene der Handlung auf die der inneren Erlebnisse der Protagonisten, verleihen dem Text von Jörg-Uwe Albig einen reflexiven, fast essayistischen Charakter⁹⁵. *Velo* handelt nicht explizit von Gewalttaten, Gewalt spielt sich eigentlich hauptsächlich nur im Kopf der Hauptfigur Enzberg ab. Eine Handlung im herkömmlichen Sinne gibt es im Text nicht, sie ist stark reduziert, bis auf ein paar Ereignisse, die das Leben der Protagonisten und die von ihnen erwählte Existenzform bestimmen.

95 Vgl. die Presserevisionen, z. B. Anonym 1999: 268.

Enzberg stammt aus Vechta, einer Stadt in Niedersachsen, lebt als Fahrradkurier in Berlin, weil nur die Straßen der Hauptstadt ihn in eine geeignete Stimmung versetzen, nämlich in die Stimmung der kriegerischen, totalen Mobilmachung. Weiter ist seine Arbeit für ihn keine bloße Einkommensquelle, die Tätigkeit, die er beruflich betreibt, hat einen existenziellen, wenn nicht metaphysischen Sinn. Enzberg stilisiert sich zu einem Kämpfer, einem Stadtguerrillero, dessen Waffe das Fahrrad ist und dessen Schlachtfelder die Straßen der Metropole bilden. Der von Gewalt- und Kriegsfantasien besessene Protagonist begegnet auf seiner Suche nach großstädtischer Kriegsgewalt Lolli, einer Krankenschwester und Geistesverwandten, die Panther verehrt und sich für die rohe, brutale Kraft der Natur und die ebenso leidenschaftslose Zwangsläufigkeit der Evolution begeistert. Die beiden entscheiden sich zusammenzuziehen und eine Art Beziehung zu bilden, obwohl sie sich an keine Liebeserklärung wagen. Der schwankende Lebensentwurf kommt zum Scheitern, als in das Leben der Protagonisten Figuren eindringen, die ein wenig realitätsnäheres Verhältnis zum Leben und zur Gewalt kennzeichnet. Eines Tages stößt Enzberg auf Bill, offiziell - Geschäftsmann aus der Telekommunikationsbranche, in Wirklichkeit - wahrscheinlich Kleinkrimineller. Zuerst verachtet der Fahrradkurier den neuen Bekannten. Als Lolli einen Künstler namens Schratt trifft und sich mit ihm in ein sexuelles Spiel einlässt, nähert sich Enzberg dem bis vor kurzem kennengelernten Gauner. Bill bildet für Enzberg, der von einer neuen Obsession getrieben wird, nämlich der Rache für Lollis Untreue, einen Anschlusspunkt an die Welt der wirklichen Gewalt, mithilfe deren er seine Rache zu verwirklichen glaubt. Daran hindert ihm nicht einmal die Tatsache, dass er eigentlich keinen Bescheid davon weiß, an wen er sich rächen sollte. So wird er zu Bills Beauftragtem, der Geld von einem säumigen Gläubiger erpressen soll. Schließlich will sich Enzberg als Söldner am Balkankrieg verdingen, aber er wird bei einer erfolglosen Bewerbung bei einer kroatischen Kampfgruppe erschossen. Nach seinem Tod wendet sich Lolli Bill zu, doch letztendlich betrügt sie ihn und läuft von ihm weg, um sich schließlich durch Vergiftung mit Blättern der *Dieffenbachia*, die sie zusammen mit Enzberg gezüchtet hat, umzubringen.

Von den ersten Passagen wird Enzberg auf einen *angry young man* stilisiert. Sogar das den Text einleitende Motto von Johnny Cash⁹⁶ provoziert bestimmte Assoziationen, Enzberg erscheint als ein kampflustiger und vor Wut kochender, selbsternannter Stadtguerrillero, der sich mit dem eigenen Dämon zurechtfinden muss. Solch ein Dämon scheint Gewalt zu sein,

96 "God help the beast in me" Albig 1999: 5.

die für ihn einen vielmehr weiteren Sinn hat, als nur eines Mittels zur Erreichung der bestrebten Ziele. Gewalttätiges Verhalten gilt für ihn als ein Vorzeichen des Vitalen und des Authentischen. So verwendet er zum Beispiel im alltäglichen Straßenverkehr keine Signale, sondern er schreit einfach die anderen Verkehrsteilnehmer an.

Enzberg liebte sein Fahrrad, nur die Klingel nicht. Das Gebimmel wollte ihm weismachen, er sei auf der Kuhweide, dabei war er in der Löwengrube. Wenn er in Helm und Harnisch durch das Getümmel pflügte, benutzte er die Klingel nie. Er hatte einen Schrei gelernt, früher, als er seinen Körper noch mit asiatischen Kampfsportarten wartete. Der Schrei war besser als jedes Zeichen. Schreie sind immer besser als Zeichen. Zeichen sind besser als Wunder. (Albig 1999: 9)

Der Schrei als etwas Körperliches, also hautnah Erfahrbares und somit Authentisches ist besser als abstrakte Zeichen, die sich nur auf die Welt des Symbolischen beziehen. Nach solchen Erlebnissen scheint sich Enzberg zu sehnen, was seine provokative Einstellung in mehreren Situationen erklärt. Dabei wird Gewalt, sei es als tatsächlich gewalttätiges Verhalten, sei es nur als diffuse Androhung, zur Dominante in der Wahrnehmungsmatrix von Enzberg. Die Ästhetik der Gewalt ist hier also in der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes *αἴσθησις* zu verstehen – als Wahrnehmung oder Empfindung (Hügli/Lübke 1991: 60-61). Enzbergs Ästhetisierung der Gewalt beruht darauf, dass er alles durch den Filter von, meistens nur potenzieller, Gewalt wahrnimmt, alles mit Kriegsbildern und -metaphern assoziiert und die von ihm wahrgenommene Wirklichkeit nur in Bezug auf die Gewalt als den universellen Beweggrund und gleichzeitig auch Ziel aller Phänomene erklärt. Enzbergs ausgeprägter Sinn für Gewalt scheint expansiv zu sein und seine gegenwärtige Lebensgefährtin Lolli in seinen Sog einzuziehen. Die Panther liebende Krankenschwester stimmt mit dem Hauptprotagonisten in der Überzeugung überein, die Welt sei ein Dschungel und deshalb müsse man einen ständigen Kampf ums Überleben führen. Dass die nur auf Gewalt eingestellte Wahrnehmungsmatrix des Hauptprotagonisten zur Dominante des Textes wird, hängt vor allem an der Erzählweise, die Jörg-Uwe Albig in seinem Roman verwendet hat.

Der Erzähler ist heterodiegetisch mit einer grundsätzlich internen Fokalisierung. Er macht jedoch mehrere Fokuswechsel - vor allem Paralipsen, wenn er wenig sagt, als man der Figur zumuten konnte, z. B. Enzbergs Abneigung gegen den eigenen Vater wird aus der Perspektive seiner Gewaltästhetik erklärt, Enzberg lehne seine Vater ab, weil dieser zu gutmütig sei, um ihn hassen zu können (Albig 1999: 33). Dass die Feststellung irgendeine Aufarbeitungsstrategie bildet, lässt sich leicht vermuten. Unklar bleibt dagegen, welche

Gefühle Enzberg zu dem Vater eigentlich hegt oder wegen welcher Vorfälle er sich mit ihm entzweit hat. Da der Erzähler Einsicht in die Art und Weise, wie der Protagonist die Welt wahrnimmt, hat, liegt die Vermutung nahe, dass er auch zu seinen verheimlichten Gefühlen Zugang hat. Der Erzähler gibt sich hingegen mit mehreren Unterstatements zufrieden, wenn es auf die Schilderung der Innenwelt der Protagonisten ankommt. Der Erzähler verwendet auch einige Paralepsen, wenn er aus dem Null-Fokus berichtet, z. B. über Schratts oder Bills Hintergrund oder Enzbergs Tod usw. Die Fokuswahl des Erzählers schwebt eigentlich ständig zwischen dem Null-Fokus und der internen auf Lolli oder Enzberg fixierten Fokalisierung. Im Hinblick auf das klassische Modell von Stanzel wäre der Erzähler von *Velo* eher als ein auktorialer, statt als personaler zu bezeichnen (Stanzel 1989: 240-301 und Stanzel 1993). Obwohl der Erzähler Einsicht in die Gedanken und Gefühle von Enzberg hat, gleitet er auf der Oberfläche, berichtet nur darüber, was Enzberg postuliert, beschreibt nur den Entwurf der Identität, den Enzberg geschaffen hat und nicht seine eigentliche Person. Die Distanz des Erzählers zu den Figuren kommt in dem Bericht von Enzbergs Tod überdeutlich zum Ausdruck. In dieser Passage nimmt der Erzähler eine äußerst auktoriale Perspektive, die die Unzugänglichkeit zur Innenwelt der Protagonisten zur Folge hat. Die personale Erzählsituation tendiert nach Stanzel zur Widerspiegelung des Bewusstseinsdramas und der erlebten Innenseite (Stanzel 1993: 98). Der Erzähler in *Velo* spielt nur dem Leser eine personale Perspektive vor. Erzählt werden jedoch nur die Manifeste des eigenen Ich, die die Protagonisten energisch und gewaltbereit skandieren, das Bild der eigenen Person, das sie von sich selbst behaupten. Die wahren Gefühle der Figuren werden verschwiegen, der Erzähler erhebt sich in der Schilderung nicht über den Schein, mit dem sich die Figuren schmücken. Dabei verfügt er über das dazu notwendige Wissen, er kennt die Emotionen und Gedanken der Protagonisten, zu denen sie sich sehr ungern bekennen würden, denn sie passen nicht zu ihrem so fleißig aufgebauten Selbstbild. So stellt sich gewissermaßen beiläufig heraus, dass der vom Militärischen besessene und sich nach einem Krieg sehnde Enzberg eigentlich Drückeberger ist:

Als Kind las er das Dschungelbuch, später auch Genet. Im Regenwald kann kein Sämling in der Nähe des Elternbaums überleben. Jeder Baum kämpft um einen Platz an der Sonne. Wenn er ihn gefunden hat, bleibt der Nachwuchs im Dunkeln. Manche Bäume lassen deshalb ihre Samenkapseln explodieren und schleudern die Saat in die weite Welt.

Enzberg kam nur bis Berlin. Mehr noch als die Unlust zum Wehrdienst waren es der Müll, die Stadt und der Tod, die ihn nach Berlin gelockt hatten, ein Versprechen von grausamen Liebkosungen, für die er unablässig seinen ländlichen Nacken spannte, bis die Sehnen strammstanden. (Albig 1999: 62.)

Die möglichen Gründe der Versäumnis, wie Faul- oder Feigheit, werden verschwiegen, weil der Erzähler die Abwehrtechniken der Figur übernimmt und die unbequeme und die Authentizität seiner Kriegsbegeisterung in Zweifel ziehende Nachricht mit der zur Selbststilisierung gehörenden Behauptung überdeckt. Der Erzähler gibt angeblich die Innenwelt der Protagonisten wieder, doch die Kluft zwischen den postulierten Gedanken oder Gefühlen der Protagonisten und ihren tatsächlichen Handlungen legt die Vermutung nahe, dass sich das Bewusstseinsdrama woanders abspielt und für den Erzähler kaum von Interesse ist. Aus der Innenwelt nimmt der Erzähler nur die für die äußere Welt bestimmte Oberfläche, d. h. das von den Protagonisten kreierte Image, und will sich keineswegs in den Ursprung des Sich-selbst-Kreierens, in die Beweggründe und die unterdrückten Gefühle der Protagonisten vertiefen. Auf diese Art und Weise ist das Bericht vom Tod Enzbergs nicht als ein besonderes Verfremdungsmittel zu begreifen, sondern es ergibt sich aus der im Roman verwendeten Erzählsituation. Dabei fällt die Knappheit dieses Berichtes auf, die ebenso nur die Oberfläche des gewaltsamen Geschehens berührt und wie eine Sendungsunterbrechung mit einer brühwarmen Nachricht wirkt. Der Erzähler bewegt sich nur im Rahmen der Oberflächen, was sowohl die Berichte über die Innenwelt der Protagonisten, als auch die über ihre Handlungen in der Außenwelt anbetrifft.

Das Verhalten des Erzählers entspricht gewissermaßen der im Text allgegenwärtigen Logik der Gewalt. Die Betonung der Oberfläche ist die natürliche Konsequenz der Gewaltästhetik. Nach vitalistischen Interpretationen, in denen Gewalt als Energiereservoir betrachtet wird, ermöglicht ihr Verüben, die Kompliziertheit der Welt zu verflachen, klare Grenzen zwischen Feind und Freund zu ziehen und die Menschheit auf schwarz-weiße Weise in Täter und Opfer aufzuteilen (vgl. Waldenfels 2000: 9-24). Der Entweder-Oder-Gestus der vitalistisch verstandenen Gewalt schließt alle möglichen Nuancierungen aus und verlangt ein vereinfachtes, binäres Weltbild⁹⁷. Andererseits bedeute der Gewaltakt immer eine Reduzierung des Anderen, an dem die Gewalt verübt wird, auf den Körper (Reemtsma 2008: 124-128). Somit kann die Gewaltästhetik, also die Wahrnehmung nur im Hinblick auf die möglichen Gewaltakte, die man begehen oder dessen Opfer man werden kann, eine Fixierung auf die Oberfläche zur Folge haben, analogisch zum Markenfetischismus aus anderen Pop-Texten. Der Gewaltakt führe die Vereinfachung der Wahrnehmung nicht nur auf Seiten des

⁹⁷ Krasse Beispiele für ein solches Gewaltverständnis liefern Texte von verschiedenen terroristischen Gruppen, die in der Verübung von politisch motivierter Gewalt eine geeignete Maßnahme zur Durchsetzung der eigenen Postulate sehen. Dazu siehe z. B. Berendse 2005: 17-34 oder Musolff 1996.

Täters herbei, sondern auch auf der des Opfer, das sich selbst nur in Hinsicht auf die eigene Körperlichkeit wahrnehme (vgl. Améry 1997). Das Wahrnehmungsmuster, das in ihren Mittelpunkt das Phänomen von Gewalt stellt, muss demnach zu einer doppelten Verengung der Perspektive führen. Zum einen sieht ein Mensch, der Gewalt zu seiner Weltsicht macht, in allen Anderen nur Körper, die zu Objekten seiner Brutalität werden können. Deshalb richtet er seine Aufmerksamkeit nur auf die Oberfläche, die für die Verwirklichung der gewaltsamen Absichten von Bedeutung sein könnte. Die Tatsache, dass das potentielle Opfer muskulös ist, wäre in diesem Kontext wichtig, die Identitätskrise des möglichen Opfers oder ihre Überlegungen über brennende gesellschaftliche Probleme - nicht. Zum anderen sieht der von Gewalt Besessene sich selbst auch als einen Körper, dem Schaden zugefügt werden kann. Deshalb kümmert er sich vor allem um die Oberfläche, z. B. darum, ob er Kleider trägt, die seine Kampffähigkeit beeinträchtigen oder sich bei einer möglichen Flucht als höchst unpraktisch erweisen könnten. Die Gewaltästhetik bildet also zugleich eine Ästhetik der Oberfläche, sie macht die Oberfläche zu ihrem Fokus. Auf diese Art und Weise ähnelt die Gewaltästhetik Enzbergs dem sich in gleichem Maße an Oberflächen orientierenden Markenfetischismus der namenlosen Erzähler von *Faserland* und *Soloalbum*. Umgekehrt könnte man auch feststellen, dass die Strategie, Menschen aufgrund von Marken der von ihnen getragenen Kleider einzuschätzen und sie nach demselben Kriterium in Gruppen einzuordnen, einen Gewaltakt darstellt. Beide Strategien zielen darauf, die von den Protagonisten wahrgenommene Wirklichkeit auf ihre Oberfläche zu reduzieren. Beide Strategien können auch als Ausdruck der symbolischen Gewalt verstanden werden, mit Hilfe deren die privilegierten Gruppen ihre Sicht der sozialen Welt legitimieren und ihre Perspektive als die natürliche und selbstverständliche unbemerkt aufzwingen (vgl. Schmidt/Woltersdorff 2008: 8-9). In *Faserland* und *Soloalbum* wäre das die Modetrends bestimmende, gesellschaftlich Oberschicht. In *Velo* sind dagegen die Massenmedien Träger der symbolischen Herrschaft und sie verüben durch die von ihnen verbreitete Kriegs- und Gewaltästhetik symbolische Gewalt an ihren Zuschauern, die so die Rolle der untergeordneten Schicht erfüllen. In beiden Fällen ziehen diese Gruppen aus der symbolischen Gewalt einen deutlichen Nutzen. Für die pop-modernen Dandys zählt nur das soziale Kapital, das sie durch ihre Position als markenfetischistische Trendsetter genießen und akkumulieren können⁹⁸. Der Gewinn der Medien besteht darin, dass sie durch die von ihnen

98 Dem Dandyismus, der sich doch auf die Gewalt des Dandys über den guten Geschmack gründet, wohnt ein gewisses Machtstreben, zumindest in Bezug auf symbolische Werte, inne. Nicht ohne Grund bezeichnet Jules

verwendete Kriegs- und Gewaltästhetik bei den Zuschauern Bedrohungsgefühle erwecken, die wiederum das Bedürfnis hervorrufen, rechtzeitig informiert zu sein⁹⁹. Dieses Bedürfnis können wiederum nur dieselben Medien befriedigen und auf diese Art und Weise binden sie die Zuschauer an sich. Zum Opfer dieser Gewalt fallen Enzberg und Lolli. Zum Ausdruck kommt das deutlich in Enzbergs Wahrnehmung des Straßenverkehrs, wenn sich zwei Ästhetiken in - Gewalt- und Markenfetischismus – in seinem Bewusstsein überlappen:

Draußen lungerten quallige Horden, lauerten, drohten, sperrten. Milizen kontrollierten die Straßen, wuchsen, teilten sich, schlossen sich neu zusammen. Sie trieben durch die Welt wie Ölteppiche, umzingelten und erstickten alles, was herausragte. Weil die Qualle ebenso schwer ist wie ihre flüssige Umgebung, kennt sie weder Sinktendenz noch Auftrieb. Ihr genügen minimale Antriebe. Sie bildet Staaten, die an der Oberfläche driften. Auf den Strand hinausgeworfen aus ihrem Element, sinkt sie in sich zusammen.

In den Augen dieser schweißgebadeten, ekstatischen Horden war nur Amok, Leere und Wahnsinn. Sie pißten in Jogginghosen und reckten die Arme. Sie wurden reich und griffen im Boss-Anzug grinsend in Enzbergs Lenker. Sie wurden alt und hakten ihre Krückstöcke in seine Speichen. Sie gebaren schreiende Engerlinge und versperrten ihm mit Kinderwagen den Weg. Sie überlappten und bildeten Schnittmengen. (Albig 1999: 20-21)

Die Ästhetik der Markenfetischismus klingt in dieser Passage nur in der einzigen Erwähnung der Marke Hugo Boss durch. Obwohl sie negativ assoziiert wird, die Marke des Boss-Anzuges kennzeichnet doch die Angreifer, funktioniert die Strategie der Markennennung ähnlich wie in den Pop-Romanen von Kracht oder Stuckrad-Barre. Die Markenbezeichnung übt nämlich eine semantische Funktion aus (Degler/Paulokat 2008: 37-38), durch die Aufladung mit klischeehaften Assoziationen wirkt die Benennung der Marke wie eine Art Mind-map (vgl. Baßler 2005: 106). Die Oberflächenästhetik der Marken wird aber durch die Oberflächenästhetik der Gewalt überdeckt. Aufschlussreich ist die Anfangspassage, in der der Erzähler bei der Darstellung der Horden von der Metapher der Qualle, die an der Oberfläche driftet, Gebrauch macht. Der Metapher folgend könnte festgestellt werden, dass der Markenfetischist und pop-moderne Dandy auch solcher Qualle gleichen, die sich gut in ihrem

Barbey d'Aurevilly das Dandytum als „eine kühne und geglückte Diktatur in Sachen Putz und äußere Eleganz“ (d'Aurevilly 2006: 27). Obwohl sich der Dandy als eine am Rande der Gesellschaft existierende und oppositionell oder sogar revolutionär gesinnte Figur versteht, bleibt seine Haltung solange wirkungsvoll bis er ein Publikum hat, das er provozieren und beeinflussen kann (Tacke/Weyand 2009: 7-16).

⁹⁹ Das steht mit der erwünschten, guten Vorbereitung auf die Gefahren, die laut der Medienberichte auf jeden lauern. Diese Vorbereitung umfasst nicht nur die Aufrüstung oder das Fit-Bleiben für den Krieg, sondern auch eine gute Versorgung mit Informationen, die sich im Falle eines Krieges oder einer sonstigen Bedrohung als (über)lebensnotwendig erweisen können. Vgl. Holert/Terkessidis 2002: 7-21.

flüssigen¹⁰⁰ Lebensraum, in der Welt der Oberflächen, bewegen. So könnte diese Stelle als eine Anspielung auf die pop-moderne Markenästhetik verstanden werden. Deren Vertreter ist der quallige Amokläufer im Boss-Anzug, der dem Spuren von Gewalt erkennenden und auf Äußerste bereiten Enzberg feindlich gegenübersteht. Somit bekennt sich Enzberg deutlich nur zu einer der Oberflächenästhetiken, nämlich der Gewaltästhetik.

Wenn in den *Faserland* und *Soloalbum*, die symbolische Gewalt der Oberflächenästhetik den erzählenden Instanzen zugehört und sich aus diesem Grund gewissermaßen reibungslos in die Erzählung einfügt, ist die Strategie der ästhetischen Verflachung durch Gewalt in *Velo* auffälliger, weil der Erzähler dagegen immun zu sein scheint und dadurch Distanz zur Figur Enzbergs schafft, die der dieser Gewalt völlig unterworfen ist. Den Kulminationspunkt sowohl des *discours* als auch der *histoire* bildet die bereits erwähnte Passage, in der der Erzähler über die Ermordung Enzbergs in einem balkanischen Wald Auskunft gibt. Was die *histoire* anbetrifft, kann diese Stelle als ein Höhepunkt der fragmentarischen Handlung betrachtet werden, denn sie markiert nicht nur den Tod eines der Hauptprotagonisten, sondern auch das Scheitern seines schwankenden Lebensentwurfes. Dieser beruhte auf einem realitätsfremden und durch Medien entwirklichten Verständnis von Gewalt, das in Bosnien auf drastischste Art und Weise mit der Realität konfrontiert wurde. In Bezug auf die Ebene des *discours* ist diese Passage auch von großer Bedeutung, weil der Erzähler an dieser Stelle in Erscheinung tritt, dazu eine Perspektive wählt, die ausdrücklich nicht der persönliche Blickwinkel irgendeiner Figur ist, und dadurch die eigentliche Struktur der Narration offenbart. Im ganzen Kapitel 52 berichtet der Erzähler über Enzbergs Versuche, Kontakte mit den in der General-Steinhoff-Kaserne stationierenden Soldaten der 3. Luftwaffendivision aufzunehmen. Der Hauptprotagonist, befangen in dem Wahn eigener Gewalt- und Kriegsphantasien, sucht nach der nur teils gelungenen Racheaktion gegen Scheljew, einen säumigen Schuldner von Bill, weitere Möglichkeiten, sich in die Welt der unbegrenzten Gewalt zu vertiefen. Enzberg hat nur die Wohnung des Mannes mit „betreter Gründlichkeit“ (Albig 1999: 125) verwüstet, den Schuldner selbst hat er nicht aufgegriffen. Er bedauert diesen Misserfolg sehr stark, seit mehreren Tagen phantasiert er über die Gewalttaten, die er an Scheljew verüben möchte. Enzbergs Faszination von Gewalt verwandelt schließlich in eine Obsession. Nachdem er sich für das Militär zu interessieren begonnen hatte, brauchte er keinen Feind in Gestalt von Scheljew mehr. Ihm scheint es, als

100 vgl. die Hautmetapher in Zygmunt Baumans Theorie über die Postmoderne als Zeit der flüchtigen, bzw. flüssigen (nach dem englischen Titel seines Werks – *Liquid Modernity*) Moderne.

hätte er den längst ersehnten Krieg gefunden, deshalb verkehrt er täglich in einer Kneipe bei der Kaserne. Der Erzähler stellt Enzbergs Aufenthalt in der Kneipe dar, berichtet über seine Versuche, sich an den Zapfenstreich zu gewöhnen und endet auf einmal das ganze Kapitel mit der folgenden Passage:

Er bemühte sich, nie der letzte zu sein; und so fiel niemandem auf, daß er eines Tages nicht mehr in die Kneipe kam. Die Agenturmeldung aus Bosnien, nach der zwei Söldner der privaten »Einheit der Bestrafenden« des kroatischen Generals und Unterweltkönigs Mladen »Tuta« Naletilić einen Deutschen, der sich vergebens bei ihrer Kampfgruppe beworben hatte, in ein Waldgebiet gelockt und erschossen hatten, um sein Überlaufen zur gegnerischen Seite zu verhindern, erwähnte nicht einmal seinen Namen. (Albig 1999: 138)

Die Nachricht von Enzbergs Tod ist Popgewalt reinster Art. Wie eine Gewaltszenen in pop-modernen Kulturtexten kommt die Information vor – plötzlich, unvermittelt, lakonisch, scheinbar nebenbei erwähnt und leidenschaftslos zugespitzt. Die Schockwirkung ergibt sich aus der Übersteigerung des Verhältnisses zwischen Ursache und Wirkung, die Konsequenzen der bisher fast ungefährlichen Gewaltobsession des Protagonisten werden äußerst zugespitzt, der Weg zwischen dem Sitzen in einer Kneipe bei der Kaserne und dem Partisanenkampf in den Wäldern Bosniens radikal gekürzt. Dabei sprengt der schockartige Einbruch der konkreten, d. h. physischen, wirklich stattfindenden Gewalt die Handlung, die mehr auf tragem Dahindämmern der Figuren basierte, als auf konkreten Ereignissen.

Angesichts der Allgegenwart von Gewalt, die Enzberg tagtäglich im Fernsehen beobachtet, sehnt er sich nach realer, nach seiner Meinung vitalistischer Brachialgewalt, die die entwirklichte Illusion zum Einsturz bringen würde. Aus der Gewalt wird dabei nur ihr Erscheinungsbild rezipiert, sie wird nur als Energie, Kraft oder bloße körperliche Handlung wahrgenommen. Enzberg nimmt die von den Medien verbreiteten Bilder der Welt als des Ortes von Gewalt wahr, stellt seine These von allgemeinen Gewaltbereitschaft aller Menschen auf, übernimmt aus Hans Magnus Enzensbergers *Aussichten auf den Bürgerkrieg* die Theorie vom „molekularen Bürgerkrieg“, jedoch er macht sich über die Ursprünge dieses Zustands, oder die Motive der Täter usw. keine Gedanken. Seine Betrachtung der Gewalt und Begeisterung davon bleiben nur an der Oberfläche und er vertieft sich in keine Nuancen.

Gewalt wird der Pop-Ästhetik gemäß als reizvolle Oberfläche betrachtet und dekontextualisiert, was ihre Rolle als Verfremdungsmittel steigert. Wenn Passanten plötzlich zu Amokläufern in Boss-Anzügen werden, wirkt der unerwartete Kontext von Gewalt befremdlich. Da Enzberg über die Quellen der von ihm wahrgenommenen Gewalt und der

vermeintlichen Gewaltbereitschaft aller Menschen, an die er immerhin unerschütterlich glaubt, nicht nachdenkt, betrachtet er Gewalt sozusagen als ein reines Phänomen, dem er dann gemäß seiner Weltanschauung eine bestimmte Bedeutung beimisst und in einen, seiner Meinung nach passenden, Kontext einbettet. Dieser Prozess der ständigen De- und Rekontextualisierung von Gewalt schwächt die Aussagekraft der Brutalitäten, über die der Protagonist fantasiert, ab. Zusätzlich wird die Distanzschaffung durch die Ironie verstärkt, die sich einerseits aus der Diskrepanz zwischen den Gedanken und Absichten Enzbergs und seinen wirklichen Handlungen, andererseits aus der Erzählsituation und der Anwesenheit eines heterodiegetischen Erzählers, der aus dem Null-Fokus berichten kann, ergibt. Die Strategie der Ironisierung erlaubt es, Enzbergs Gewalt- und Kriegswahn und Lollis obsessive Begeisterung über die Brutalität des Dschungels als besondere Ausdrücke eines Lebensgefühls oder Versuche, mit dem Zeitgeist und den ökonomisch-gesellschaftlichen Umständen zurechtzukommen zu betrachten, und nicht gerade sofort als Symptome einer psychischen Krankheit. Es liegt an der Ironie, dass die Kriegsfantasien Enzbergs eher als Bekenntnisse eines verzweifelten, jungen Mannes und nicht als Manifest eines künftigen Amokläufers zu begreifen sind. Schließlich sorgt der unendliche Zyklus von De- und Rekontextualisierung auch dafür die vom Kontext befreite Gewalt den Protagonisten als eine autotelische Gewalt erscheint. Obwohl sie tatsächlich in den meisten Fällen eine andere Gewaltart bildet, wird in den Wahrnehmungsmatrizen der Protagonisten vor allem der autotelischen Gewalt die Schlüsselrolle zugeschrieben.

Die genannten Einzelaspekte der Gewaltästhetik lassen sich also grob in drei Kategorien einteilen. Zum einen unterliegt Gewalt einem Prozess der De- und Rekontextualisierung, die eine ironische Haltung voraussetzt. Die Pop-Ästhetisierung der Gewalt wird erst durch diesen Mechanismus überhaupt möglich. Zum anderen bleibt die Betrachtung der Gewalt immer an der Oberfläche, sie wird als abruptes und extremes Ereignis betrachtet, dem durch diese Beschaffenheit vitale Züge beigemessen werden und das imstande ist, den Rahmen der medialen Illusion zu sprengen. Zuletzt wird der auf diese Art und Weise wahrgenommenen Gewalt der autotelische Charakter zugeschrieben, unabhängig davon, wie die wirkliche Gewalttat aus phänomenologischer Sicht einzustufen wäre.

Sowohl Enzberg als auch Lolli denken die ganze Zeit an Gewalt, wobei der Fahrradkurier entschieden in den Vordergrund tritt, der Erzähler schenkt ihm eindeutig mehr Beachtung, die Figur Lollis wirkt dagegen nur komplementär für Enzberg, dessen übergroße Ego sich auf das

Bewusstsein seiner Begleiterin ausdehnt¹⁰¹. Die beiden Figuren leben Gewalt. Die Vorliebe für das Drastische und Brutale bringt sie erst einmal zusammen:

Die Wartung seines Rennrads hatte Enzberg zur Wartung seines Körpers geführt. Die Vorbereitung auf den Ernstfall erlaubte ihm den Glauben an den Ernstfall, der ihm teuer war. Vom Kampfsport war er zum Freeclimbing übergegangen, wo Vorbereitung und Ernstfall enger beieinanderlagen. Eines Tages, beim Erklettern der Route »Offenbarung II« an den Bärenschluchtwänden, brach ihm eine Zwischensicherung aus dem Fels. Dieser Ernstfall machte Enzberg mit Lolli bekannt. Ihre gemeinsame Vorliebe für Ernstfälle brachte sie einander nah. (Albig 1999: 11)

Der Glauben an den Ernstfall scheint hier wichtiger zu sein als der Ernstfall selbst. Gewalt leben heißt in Falle der beiden Figuren die Gewalt zum symbolischen Mittelpunkt des Denkens und Wahrnehmens zu machen und nicht unbedingt unmittelbare, physische Gewalt anzuwenden. Enzberg versteht sich als Einzelkämpfer, jedoch versagt er bei der Umsetzung dieser Vorstellung in die Praxis, was für ihn schließlich tragische Konsequenzen hat. Bevor sein durch Gewalt durchdrungener Lebensentwurf im balkanischen Wald an wirklicher Gewalt von wirklichen Einzelkämpfern scheitert, kommt seine Unfähigkeit zu tatsächlichen Gewalttaten mehrmals zum Vorschein, z. B. als er seine anfängliche Abneigung gegenüber Bill nicht zum Ausdruck zu bringen vermag. Er erweist sich als ein „jugendlicher Kamikaze-Spießer“ (Anonym 1999), der sich ein gewalttätiges Alter Ego aus mehreren Medienzitate zusammenphantasiert, um seine soziale Ohnmacht zu überwinden und den eigenen Dominanzanspruch zumindest symbolisch zu befriedigen¹⁰². Obwohl Enzberg sich selbst als einen allmächtigen Stadtguerrillero vorstellt, scheint er sich gleichzeitig über seine miese soziale und finanzielle Lage im Klaren zu sein. Dass seine Berufstätigkeit nicht besonders perspektivisch ist, ist ihm völlig bewusst:

Jeden Tag der Kampf gegen die ersten zehn Kilometer. Am Abend Kopfschmerzen von den Auspuffgasen. Und wenn die Ozonwerte hoch waren, ein knallroter Kopf und angegriffene Schleimhäute bis zum Nasenbluten. Nach ein paar Jahren: Knie und Handgelenke kaputt, da nützen auch die gefederten Gabeln der 5000-Mark-Bikes nichts. Bei Regen stopft man sich Plastiktüten unter die Socken, und ab. (Albig 1999: 49.)

101 Das Ungleichgewicht zwischen den beiden Hauptprotagonisten wurde zum Objekt der Kritik in einigen Rezensionen. Zum Beispiel wirft Werner Schuster aus dem Online-Literaturmagazin *eselsonen.at* dem Autor vor, dass er hinter einer seltsamen Geschichte gängige Geschlechtsstereotype versteckt habe und dass Lolli für eine dumpfe Weiblichkeit stehe, die den Einzelkämpfer Enzberg von seinem einsamen Weg abbringe (Schuster 1999).

102 So kann man die Figur Enzberg in einen der wichtigsten Kontexte für Mediengewalt einreihen, nämlich den des Spannungsfeldes zwischen sozialer Ohnmacht und der (vor allem) männlichen Macht bzw. Machtanspruch. Vgl. Fiske 1989, S. 136-139.

Die Ohnmacht, die Enzberg befällt, lässt sich nicht nur auf seine Lebenslage zurückführen, sie steht auch mit dem Überfluss an Daten und Eindrücken, dem er jeden Tag ausgeliefert ist, im Zusammenhang. Um sich gegen das nicht zu verarbeitende Übermaß an Informationen zu wehren, behandelt er die von ihm wahrgenommene Wirklichkeit als ein feindliches Gegenüber. Die Prinzipien der Bewegung und Geschwindigkeit, zu denen er sich bekennt, haben auch eine Filtrierung der Sinneseindrücke zum Ziel (Meike 2003: 17-20). Die Abtrennung der relevanten Eindrücke von dem übrigen Informationslärm unternimmt er jedes Mal, wenn er durch die Stadt Rad fährt:

Enzberg schob das Kinn vor, legte die untere Zahnreihe frei, schrägte sein Profil zur Diagonale, die den Überhang der Häuser auffangen könnte. Er wünschte sich Häuserklippen aus Rost und Beton, die ihm über den Kopf wüchsen und seinen Blick aufs Wesentliche zurückstießen. Er wünschte sich neue steinerne Horizonte, weil die alten durch ihre Entfernung unerreichbar und kalt geworden waren. Er wünschte sich Wände, die das Geflecht der Zusammenhänge zerschnitten und den Sinn des Ganzen zerhackten. Er wünschte sich Enge, damit ihm die Enge unerträglich würde.

Wir hauen uns ohnmächtig auf die Köpfe, stellen uns einfach blind. Die viele Luft zwischen den langen, kahlen Riegeln der Plattenbauten spürte er als Wunde. Hier wurde jetzt aufgefüllt. *Räume werden enger, jede Ordnung verschwimmt.* (Albig 1999: 40)

Die in Kursivschrift hervorgehobenen Zitate aus dem Song *Chaos* des deutschen Poprockmusikers Herbert Grönemeyer liegen die Vermutung nahe, dass die Schwierigkeiten Enzbergs mit dem Informationschaos der ihn umgebenden Wirklichkeit nicht nur epistemologischer, sondern auch axiologischer Art sind. Enzberg würde sich gern Enge wünschen. Sie ist nicht nur als Klarheit der Wahrnehmung, sondern vielmehr als eine klare eindeutige Ordnung, gegen die man sich auflehnen kann, zu verstehen. Wenn alles erlaubt ist, bleibt die Rebellion unmöglich. Ohne Regel gibt es keine Subversion, keine Auflehnung. Grönemeyers Text, der in dieser Passage zitiert wird, handelt von einer in Chaos gesunkenen Welt, in der Menschen keinen Halt haben und nicht leben können, weil sie Regeln gewohnt sind. Rettung bringt den Menschen die Natur, die „die Geldgier in Katastrophen schickt“¹⁰³. Enzberg dürstet nach Übersicht in weiterem Sinn, nicht nur in Bezug auf die Sinneswahrnehmung, sondern auch auf eine feste und vor allem klare gesellschaftliche Ordnung. In dem Ernstfall, also dem Ausnahmezustand, besteht die Möglichkeit, diese Ordnung zu schaffen. Der Ausnahmezustand gleicht einer Dekonstruktion der gegebenen,

103 Der Text des Liedes ist auf der offiziellen Homepage von Herbert Grönemeyer erhältlich. URL: <http://www.groenemeyer.de/musik/chaos/> Zugang am 15.04.2016.

unübersichtlichen Wirklichkeit und ermöglicht durch die Enthüllung der wahren Verhältnisse in der Gesellschaft und der aller medialen Simulationen zugrunde liegenden Realität (Röggla 2006: 7-30) eine Rekonstruktion, die gemäß Enzbergs Gedankengang dem Chaos ein Ende setzen soll. Seine Hoffnung setzt Enzberg, ähnlich wie das lyrische Ich des Songs von Grönemeyer, auf die Natur, weil er die Gewalt, die er zur *axis mundi* erwählt, eben der Natur zuordnet.

Einerseits bilden die allgegenwärtigen Assoziationen mit Gewalt eine Ästhetik im Sinne eines Wahrnehmungsmodus, andererseits ist die Gewaltästhetik auch als eine Ästhetisierung zu verstehen, d. h. als Verwandlung eines Phänomens nicht künstlicher Art zum Objekt der künstlerischen Betrachtung. Um das zu verwirklichen, müssen der Gewalt die Züge des Bösen entzogen werden, die alltägliche Kriegsästhetik muss dem Prozess der Entübelung der Übel, der laut Odo Marquard für die Moderne spezifisch ist (Marquard 2003: 14), untergeordnet werden. Die Umwandlung der Gewalt vom Objekt der ethischen Beurteilung zu dem der ästhetischen verläuft pop-mäßig, nämlich durch Dekontextualisierung des Phänomens von Gewalt, seine Befreiung von jeglichem außertextuellen Zusammenhang und danach folgende Rekontextualisierung. Die Gewalt, die gleichzeitig zum Gegenstand der ästhetischen Urteile der Protagonisten und zur Grundlage ihrer Wahrnehmung wird, ist daher selbstreferentiell.

Obwohl Jörg-Uwe Albig weder dem popkulturellen Quintett angehört, noch in Zusammenhang mit den anderen, popliterarischen Enkeln von Grass & Co. (Hage 1999, Ernst 2001: 72-79) erwähnt wird, weist sein Roman mehrere Merkmale auf, die als charakteristisch für die Popliteratur der 90er Jahre zu betrachten sind (Degler/Paulokat 2001: 7-14). Die zwei wichtigsten popliterarischen Züge von *Velo* sind das Spiel mit der Oberfläche und die eng damit verbundene Ironie. Sie werden durch die eigenartige Erzählweise erzielt. Der Erzähler scheint Enzbergs auf Gewalt und Krieg fixierte Wahrnehmungsweise zur Schilderung der Romanwirklichkeit zu bevorzugen. Wenn er dieselbe Wahrnehmung aus mehreren Perspektiven beschreibt, schenkt er dem Fokus von Enzberg immer die größte Aufmerksamkeit. Er selbst bleibt dabei für die Gewaltästhetik unempfänglich, in den wenigen Passagen, wo der Erzähler in Erscheinung tritt, taucht statt der Kriegsmetaphern eine sachliche, kühle und leidenschaftslose Berichterstattung. Wenn er aus der Perspektive der Protagonisten berichtet, bleibt er kommentar- und kritiklos gegenüber der verwendeten Gewaltästhetik, so dass die Erzählung eine ironische Aussage bekommt. Im Kapitel 12, wo der Erzähler über eine 24-Stunden-Autowaschanlage, die sich neben Lollis Wohnung befindet, berichtet, führt er die Vergleiche mit militärischem Handeln bis ins Absurde:

Hinter dem Fenster erklang jedem ein anderes Lied. Die 24-Stunden-Autowaschanlage auf der gegnerischen Straßenseite: Für Lolli war sie der unerträgliche Frieden, für Enzberg der ersehnte Krieg. Das schlotternde Zischen der Waschpistolendruckdüsen klang für Lolli wie eine Riesendose Haarspray, die ihren Alltag verklebte - Enzbergs Luftraum riß es auf wie Rausehen von Marschflugkörpern. Der Rhythmus der Klopfvorrichtung für die Fußmatten erinnerte Lolli an ihr stumpfes, nicht aus dem Takt zu bringendes Herz - Enzberg fühlte sich beschossen. Wenn die Alarmanlagen der gewaschenen Wagen aufheulten, hörte Lolli die Autos weinen. Enzberg hörte Sirenen.

Der Blick auf die Frontlinie kam ihm immer dann zu Hilfe, wenn er durch sein Hirn jagte auf der Suche nach dem Schwerpunkt. Aral-Tankstelle, Automarkt Mitte, Autowäsche »Car Clean«: eine Phalanx. [...] Hinter der Schlachtreihe bleckte verbrannte Erde; der S-Bahnhof Jannowitzbrücke lag in Trümmern aus gelbem Backstein, haltlos durchratterten ihn schmutzige gelbrote Züge. [...].

An der Waschanlage strömten Enzbergs Verkehrsgegner in einem Blickfeld zusammen. Der chemische Nebel heilte ihre Wunden, sie rüsteten ihr Gerät, machten sich einsatzbereit für die tägliche Schlacht. Autos weideten an den türkisen Röhrenbäumen der Staubsauganlage. [...] Die präzise Brutalität, mit der die Fußmatten gegen die Metallroste flappten, beantwortete das innige Massieren und Reiben in der Abteilung »Car Cosmetic«: ein Biß, ein Streicheln.

Es war eine Kultstätte, die sich so selbstverständlich als Darstellung der Stadt verstand, daß sie ihre Insassen zwischen weißen Linien und orangefarbener Hüttchen auf die Straßenverkehrsordnung verpflichtete. Hier reihten sich die gepanzerten Menschen in die Prozession ein und gaben ihren freien Willen auf. Kurze Befehle von Uniformierten ließen die rollenden Käfige stoppen und vorrücken und überantworteten sie dem Ritual der Bürsten und Düsen. Sie tauchten in den Strom, unterzogen sich der Taufe. Über der Ausfahrt, aus der sie geläutert wieder auftauchten, leuchtete ein Piktogramm im roten Kreis; ein Männchen mit gestreckten Beinen und ausgebreiteten Armen. Es war das Zeichen des gekreuzigten Fußgängers. (Albig 1999: 26-28)

Was das Ironische dieser ganzen Passage ausmacht, ist nicht nur die Gegenüberstellung der durchschnittlichen, großstädtischen Waschanlage mit der durchaus unangemessenen, mit Kriegsparolen überfüllten Gewaltmetaphorik, die zu ihrer Schilderung verwendet wurde, sondern die Strategie des Erzählers, der durch mehrere Fokuswechsel eine nicht eindeutige Stimmung der Ironie schafft. Im ersten Absatz der angeführten Passage scheint die Fokalisierung des Erzählers leicht identifizierbar zu sein – er wechselt zwischen der internen Fokalisierung auf Lolli und Enzberg. Bevor er jedoch die Eindrücke von der Waschanlage auf die Wahrnehmungsweise der beiden Protagonisten aufteilt, stellt er den Gegenstand der bevorstehenden Betrachtung, die Waschanlage, und die Erwartung, dass diese Sätze unfokalisiert¹⁰⁴ bleiben, wäre nicht unbegründet. Doch bezeichnet der Erzähler die

104 Oder zumindest, dass der Erzähler seinen Fokus an einem fernerem Ort hätte, als das Blickfeld des jeweiligen Protagonisten.

Straßenseite, auf der sich die Waschanlage befindet, als gegnerisch, was bedeutet, dass er an dieser Stelle die Gewaltästhetik Enzbergs verwendet. Inwiefern gerade dieser Fokuswechsel beabsichtigt ist und inwiefern er der Unerfahrenheit des Debütanten Jörg-Uwe Albig entspringt, ist irrelevant, denn in dem letzten Absatz, wo der Erzähler wiederum scheinbar aus der unfokalierten Perspektive erzählt, hallt Enzbergs Gewaltästhetik und auch sein Kulturpessimismus wider. Dasselbe geschieht am Anfang des Kapitels. Obwohl der Erzähler den weiteren, räumlichen Hintergrund für die Überlegungen der beiden Protagonisten vermutlich aus dem olympischen Blick¹⁰⁵ schildert und erst später, in dem zweiten Absatz auf die Perspektive von Enzberg fokussiert, vertritt er von Anfang an die kulturpessimistische Weltanschauung und drastikorientierte Wahrnehmungsweise des Protagonisten, indem er die Wanderung der Sonne über den Himmel als quälend bezeichnet und den Himmelskörper Signale von Sinnlosigkeit morsen lässt.

Das Grauen brandete bis an die Fassade. Gleich hinter dem Fenster lagen Automarkt, Tankstelle und Waschstraße. Auf den Fassaden der umliegenden Hochhäuser wanderte die Sonne quälend langsam von Fenster zu Fenster und morste Signale von erschütternder Sinnlosigkeit. Die blendenden Reflexe verbargen die Perversionen, die in den Wohnungen wucherten.

Der Himmel verstopfte Enzbergs Fenster mit blauem, opakem Flimmern. Der Himmel über Berlin war eine Bildstörung. Er war Betrug: Den Himmel kannte er noch aus Vechta. (Albig 1999: 26)

Darüber hinaus berichtet der Erzähler über Perversionen, die in den Wohnungen stattfinden sollen, eine deutliche Bewertung, die dem Lebensgefühl Enzbergs entsprechen würde, die aber mit der Gewissheit einer außenstehenden Erzählerfigur geäußert wurde. Deutlich übernimmt der Erzähler die Perspektive Enzbergs erst in dem zweiten Absatz, wenn er über die Impressionen des Himmels, die die Hauptfigur in dem Fenster in Lollis Wohnung erlebt, informiert. Würde die Bemerkung, dass sich in anderen Wohnungen Perversionen abspielen, von Enzberg bzw. von dem auf seinen Blickwinkel fokussierten Erzähler stammen, müsste sie auch auf irgendeine Art und Weise als bloße Vermutung oder Beurteilung der Figur gekennzeichnet werden. Sie gehört aber zu der Schilderung des Raumes, in dem die Figuren agieren, und ist dem Erzähler zuzuschreiben. Der Erzähler stellt einfach fest, dass es in den Wohnungen zu beunruhigenden Ereignissen kommt.

105 D. h. aus einem sehr entfernten Fokus bzw. aus dem Null-Fokus. Vgl. Genette 1998: 134-138 und 241-244.

An mehreren Stellen zeigt der Erzähler diese Affinität zu Enzbergs Gewaltästhetik. Die Spannung zwischen der subjektiven und sehr spezifischen Wahrnehmungsweise der Figur und der Position des Erzählers, der über Objektivität verfügen soll, macht die Ironie der Erzählung aus, zumal der Erzähler sogar in Momenten der größten Widersprüchlichkeit kommentarlos bleibt. Durch die Darstellung der Romanwirklichkeit, die von dem üblichen Alltag der liberaldemokratischen Konsumwelt des Westens nicht abweicht¹⁰⁶ und als solche auch stellenweise¹⁰⁷ zum Vorschein kommt, durch die Brille der auf Gewalt fixierten Wahrnehmung von Enzberg kommt es zu mehreren komischen Szenen, in denen die Gewaltsehnsüchte und Kriegswünsche Enzbergs an der nicht so gewaltbereiten, wie es sich der Protagonist hoffen könnte, Wirklichkeit scheitern müssen. Der Protagonist erkennt aber keineswegs die Inadäquatheit der eigenen Wahrnehmungsmuster. Er deutet die nur als eine besondere List der Welt, die den von ihm erklärten Krieg nicht annehmen und somit ihn in Sicherheit wiegen will. Der heterodiegetische Erzähler, der als außer der dargestellten Welt Stehende über die wahren Umstände und Verhältnisse klare Übersicht hat, versucht die Diskrepanzen zwischen Enzbergs Theorie vom allgegenwärtigen Krieg und der Praxis des eher friedlichen Alltags nicht zu klären oder kommentieren. Er verstärkt sie dagegen, wenn die Wahrnehmungsweise des Hauptprotagonisten auf seine Erzählung überträgt. Auf diese Art und Weise berichtet er ganz ruhig z. B. von greisen Gästen einer Imbissbude, die sich beim Essen wild wie Tiere umblicken und weitere Bissen von ihrer Beute (wahrscheinlich von einem Kebab oder Currywurst) brutal abbeißen (Albig 1999: 9). Der Zusammenprall zwischen dem Objekt der Darstellung, das weitgehend als neutral¹⁰⁸ zu betrachten ist, und der Darstellungsweise, die sich gemäß Enzbergs Ästhetik nur auf Gewalt, Krieg und Brutalität bezieht, nimmt der Darstellung jeden Ernst ab. Da der Erzähler aber niemals eingreift, ist diese so geschaffene Ironie nicht eindeutig, was eine Stimmung der Unsicherheit von dem Status des Ironischen zur Folge hat. Es liegt die Vermutung nahe, dass davon keine Spur zu sehen wäre, wenn die Figur selbst die Rolle eines homodiegetischen Erzählers übernehmen würde.

106 Zumindest weicht die in *Velo* dargestellte Welt nicht von den Bildern des Alltags in der Popliteratur ab, deren Wert als Zeitzeugnis und Versuch, den Alltag zu archivieren, in mehreren Analysen betont wird (Degler/Paulokat 2001: 63-73; Baßler 2005).

107 An den Stellen, wenn der Erzähler aus der unfokussierten Perspektive berichtet.

108 D. h. aus dem Null-Fokus, ohne auf die Perspektive irgendeiner Figur Bezug zu nehmen, denn aus der Perspektive von Enzberg wären die Kunden der Imbissbude nicht so unschuldig wie z. B. „alte Frau“ zu bezeichnen, sondern sie würden bestimmt im Rahmen der Wahrnehmungswelt von Enzberg irgendwie bewertet, sei es als potenzielle Feinde und Angreifer, sei es als Hindernisse bei der möglichen Flucht oder Kampf usw.

Ins Absurde getrieben wird die Kriegs- und Gewaltretorik in einer Szene, wo Enzberg das Paket, das er zur ADAC-Zentrale liefern soll, als Briefbombe fantasiert und den bevorstehenden Terroranschlag mit Spannung erwartet. Die ironische Distanz zu dem angehäuften Reservoir an kriegerischen Metaphern wird aber erst durch den Erzähler möglich, der außer der Gewaltästhetik von Enzberg auch den Blick aus der unfokussierten Perspektive durchschimmern lässt.

Der Briefumschlag in seiner Packtasche, den er zur ADAC-Zentrale an der Güntzelstraße liefern mußte, borgte Enzberg ein kitzliges Hochgefühl.

Als er den Verkaufsraum durchschritt, [...] untersuchte er mit festlich angefachtem Blick den Umschlag auf verdächtige Beulen und fand nichts. Er freute sich über den Fortschritt, der Sprengladungen erfand, die flach waren wie Kreditkarten. [...]

Im ersten Stock bebten die Dinge im Countdown. Der mauvefarbene Teppichboden war zum Zerreißen gespannt. Auf den bleichen Deckenplatten rannten, flüchteten Kleckse. Neonlampen verschanzten sich hinter quadratischen Gittern. Zylindrische Pokale starrten atemlos durch prekäres Vitrinenglas. Binnen Sekunden zog ihr Leben an ihnen vorbei, das Avus-Rennen 1972 wie die 1993er Geländefahrt durch die Heiligenseer Sandberge. Ein hellblaues Fotokopiergerät summte nervös.

Die Menschen hatten keinen Blick für Menetekel. Ihre schnellen Sohlen bemühten sich noch um Bodenhaftung. Ein Mann, der aus dem Zimmer mit dem Schild »Schatzmeister« trat, hatte sorglos das Jackett abgelegt, als könne ihm nichts passieren; sein Arm balancierte in lässigem Winkel eine Untertasse mit leerer Tasse. [...]

Als er Zimmer 144 verließ, begann er zu laufen. [...] Im Treppenhaus lehnte er sich an die Metalltür und wartete, zerkaute seine Backen und zermahlte seine Kiefer.

Allein der Urknall kann aus dem Chaos ein Universum machen. Enzberg ahnte hinter seinen geschlossenen Lidern, wie sich jenseits der Tür jetzt die Preßspanplatten klumpten und sich der Raum gegen Null zusammenzog. Die Nerven seines Trikots registrierten, wie zugleich die Hitze ins Unendliche wuchs, so daß alle Zutaten der Ursuppe, daß Protonen, Neutronen, Photonen, Elektronen, Neutrinos und ihre Antiteilchen, daß auch Hängeordner, Augen, Computermäuse, Finger, Brillen, Brüste unendliche Geschwindigkeit erreichen würden, die sie sämtlichen nuklearen und elektromagnetischen Anziehungskräften entzöge. Er wartete, daß die Ausdehnung des gestauchten Raums dann die Temperatur empfindlich stürzen ließe, bis sich die Teilchen wieder gemäß ihrer Anziehungskraft neu zusammenballten zu schwerem Wasserstoff und Helium, zu Fingermäusen, Brillenbrüsten und Augenordnern und schließlich zu Milchstraßen verdichten würden [...]

So wartete Enzberg zehn Milliarden Jahre lang. Nach einer Viertelstunde drückte jemand von innen die Klinke und drängte gegen die Tür. Enzberg gab ein paar Zentimeter nach und warf sich dann wieder mit dem Rücken gegen das Metall, hörte einen Fluch und klirrendes Porzellan und schritt, Hoffart im Herzen, die

Treppe hinab. (Albig 1999: 65-68)

Das Katastrophenszenario, von dem Enzberg fantasiert, löst sich nach dem Eingriff einer Person auf, die Enzbergs Fantasien zum Trotz nicht in einer Riesenexplosion im ADAC-Büro umgekommen ist, sondern sie will einfach durch die Tür zum Treppenhaus gehen und stößt dort auf einen sich bizarr benehmenden, jungen Mann. Diese Desillusionierung wäre natürlich unmöglich, sollte die Geschichte nur aus der Perspektive von Enzberg erzählt werden.

Da der Erzähler immer anwesend bleibt, können sich die von Gewaltvisionen durchdrungenen Wahrnehmungen Enzbergs als Ausdrücke einer Obsession, oder sogar eines Wahns entpuppen. Gewalt ordnet Enzberg Weltvorstellung, nach Gewaltassoziationen richtet sich seine Wahrnehmung. Die Neonlampen verschanzen sich, Kleckse flüchten, der Teppichboden ist zum Zerreißen gespannt, die ganze Umwelt, die Enzberg umgibt, scheint in der Erwartung eines Ausbruches von unvorstellbarer Gewalt verharren. Obwohl Enzberg ständig über Gewalt phantasiert, alles auf sie zurückführt und sich für bevorstehende, harte Kämpfe rüstet, erweckt er den Eindruck sowohl eines nicht besonders gewaltbereiten als auch im Umgang mit Gewalt unerfahrenen Menschen. So ergeht er sich nach dem zufälligen Kennenlernen von Bill in endlosen Hasstiraden gegen den neuen Bekannten, er fantasiert über all die Gewalttaten, die er an Bill verüben wollte. In Wirklichkeit tut er jedoch während der Begegnung mit Bill nichts, außer feindselig zu grimassieren und hasserfüllte Blicke zu werfen, so dass seine Abneigung verkannt wird und der Mann sich mit ihm befreunden will. Seinen Hass gegen Bill teilt Enzberg nur Lolli mit:

Später, vor dem Fernseher, malte Enzberg der teilnahmslosen Lolli leise seinen Haß aus. Er hätte dem Analphabeten seine fleischige Zunge mit der Tropfkerze ansengen mögen, bis sie eine Brailleschrift aus Blasen geworfen hätte, sagte er. Er hätte die zugewachsenen Auglein des Ignoranten immer wieder gegen die Tischecke schlagen wollen, bis ihre Blindheit zur plötzlichen Erkenntnis aufgeplatzt wäre. [...]

Damit sie ihm glaubte, schickte Enzberg so viel Gewalt mit seinem Blick in ihre Augen, daß sein Körper hohl wurde.

- Und was hast du getan, fragte Lolli.

- Ich genoß seine Leber mit ein paar Fava-Bohnen, dazu einen ausgezeichneten Chianti, sagte Enzberg. (Albig 1999: 81-82)

Interessanterweise ergänzt er die bei dem Treffen in der Kneipe fehlende Gewalterfahrung mit medial vermittelten Gewaltbildern, die sich in Form von einem Zitat aus dem Film *Das Schweigen der Lämmer* materialisieren. Eigentlich scheint seine Gewaltobsession kein

Ausdruck des wirklich empfundenen Hasses oder der Frustration zu sein, sondern sie bildet die symbolische Grundlage eines Lebensentwurfs, den Enzberg in seinem gesellschaftlichen Umfeld für die einzig durchsetzbare Möglichkeit hält. Die Selbstbestimmung durch Gewalt, die in dem Motiv des Überlebenskampfes versinnbildlicht wird, stützt sich auf kein inneres Bedürfnis der Protagonisten nach aggressivem Verhalten oder wirklich empfundene Hassgedanken, sie hat ihren Ursprung in der alltäglichen Erfahrung der Gewalt symbolischer Art. Weder Enzberg noch Lolli erleben Gewalt auf eigenem Leib, was aber nicht mit der Gewaltfreiheit in der alltäglichen Erfahrung gleichzusetzen ist. Einerseits werden die Protagonisten mit medialen Gewaltbildern überschüttet, andererseits scheinen sie unter diesem Stand der Dinge nicht unbedingt zu leiden, besonders Enzberg erweist sich als unersättlicher Konsument von Gewaltbildern aus der ganzen Welt. Fernsehen bleibt seine Lieblingsfreizeitaktivität, Nachrichten aus Brennpunkten sozialer und politischer Konflikte gehören zu seinen Lieblingssendungen. Mit immer neuen Bildern des Schreckens füttert Enzberg seine Gewaltfantasien, mit Passagen aus Hans Magnus Enzensbergers *Aussichten auf den Bürgerkrieg* untermauert er seine auf Gewalt fixierte Weltvorstellung und -anschauung. Wenn es schließlich zu Taten kommt, kommen sie unverhältnismäßig zu dem, worüber er früher fantasiert hat. Seine brutale Aktion, die in der Vernichtung einiger Dinge in der Wohnung von Scheljew mündet, erweist sich als eher lächerlich im Kontext der Massenkriegphantasien, die er spinnt, und angesichts des Einzelkämpferbildes, das er von sich selbst kreiert.

Gewalt wird von den beiden Protagonisten gemäß den vitalen Erklärungsversuchen interpretiert, d. h. geschätzt wird an Gewalt nur ihre Erscheinungsform, die rohe Kraft und die Plötzlichkeit, mit der sie verbunden ist. Durch diese Beschaffenheit kommt Gewalt den Protagonisten als eine lebendige Energie vor, die mit dem Alltag in kapitalistisch orientierter Gesellschaft stark kontrastiert. Für Enzberg richtet sich die Gewalt zunächst gegen seinen eigenen Körper, ihr wichtiges Mittel bildet die Hygiene, die den Körper bezwingen und Enzbergs Willen unterordnen soll. Die alltägliche Hygiene und Übungen reichen aus, um fit zu bleiben, aber um die symbolische Macht über den Körper zu befestigen, organisiert Enzberg gelegentlich regelrechte Machtproben, in denen die gegen den eigenen Leib gerichtete Gewalt zum Prüfstein der Existenz wird, ihr wird also ein ritueller Wert beigemessen¹⁰⁹. So treibt Enzberg verschiedene Extremsportarten, die mit Verletzungs- oder

109 Hier könnten Parallelen zu dem erhöhten Interesse an Hygiene aus der Zeiten der Belle Epoque vor dem

sogar Todesgefahr - mit allem, was nach seiner Terminologie als „Ernstfall“ bezeichnet werden kann - verbunden sind¹¹⁰. Falls er keine Möglichkeit dazu hätte, versuchte er seinen Körper doch auf irgendwie Art und Weise abzuhärten, was in dem Vorfall im Krankenhaus deutlich zum Ausdruck kommt:

Enzbergs Körper putschte. Der Körper, den Enzberg jahrelang betreut hatte, den er von morgens bis abends gefoltert, erzogen, überwacht, belohnt, konditioniert und kontrolliert hatte, schwang sich zum Diktator auf. Er schlug auf den Tisch, schmollte, gab Befehle. Er zwang seinen Eigentümer, zwang Ärzte, Schwestern und Putzfrauen, seinen Wünschen zu willfahren. Er gewährte kein Veto.

Enzberg blieb nur der Widerstand. Er organisierte Guerillaaktionen gegen seinen eigenen Leib. Eines Nachmittags fand Lolli ihn in der Badewanne. In seinem blauen Gesicht glühte Siegerleuchten. Mit heftigem Zittern meldete der unterworfenen Körper Widerspruch an, vergebens. Lolli tauchte die Hand ins Wasser; es war eiskalt. Der Körper war von der gelungenen Offensive so erstarrt, daß Lolli ihn mit beschämender Routine aus der Wanne wuchten mußte. (Albig 1999: 11-12)

Das Versagen des eigenen Körpers begreift Enzberg als einen Angriff, gemäß seiner Gewaltästhetik personifiziert er den Leib zu einem Feinden, gegen den er Guerillaaktionen führt. Wie auch immer komisch diese Aktion wirkt, wird sie von den beiden Hauptprotagonisten todernst genommen. Für Enzberg bedeutet sie einen weiteren Sieg im Krieg gegen den eigenen Körper, in Lolli erweckt der Vorfall ein tiefgreifendes Interesse für den außergewöhnlichen Patienten. Dass der übertriebene Gestus Enzbergs einen Eindruck der Ironie bei den Lesern hinterlassen kann, leitet sich ein weiteres Mal ausschließlich aus der Erzählperspektive, aus der Distanz des Erzählers zu dem Erzählten, her. Die Macht über den eigenen Körper bildet für Enzberg die Voraussetzung für den eventuellen Sieg in dem ständigen Überlebenskampf, den er zu führen glaubt. Zum zentralen Begriff dieses Kampfes wird die Bewegung, aus Beweglichkeit macht der Hauptprotagonist nicht nur seine Einkommensquelle, sondern sie gilt als sein Credo:

Ersten Weltkrieg gefunden werden, die z. B. in dem literarischen Schaffen von Peter Altenberg zum Ausdruck kommt. Die Hygiene als Macht über den eigenen Körper wurde zur wichtigsten Aufgabe des modernen Kulturmenschen und zugleich unterlag sie dem Prozess der Ästhetisierung, was sich in dem Altenbergschen Spruch „Ästhetik ist Diätetik! Schön ist, was gesund ist“ (Altenberg 1919: 128) äußerte. Siehe dazu auch Leutner 1997: 60-71. Dabei muss es beachtet werden, dass die als Macht über den Leib verstandene Hygiene keine Erfindung dieser Epoche, sondern sogar auf ältesten magischen Texte, die laut dem Literaturwissenschaftler Hermann Bahr schließlich alle hygienisch seien, zurückzuführen ist. Das Besondere der Zeiten bestehe nur darin, dass die Hygiene der Sehnsucht der Generation entgegenkomme, die daran leide, dass der Körper dem Willen nicht nachkomme (Bahr zitiert nach Kosler 1984: 200).

110 Die Möglichkeit, sich einer (Lebens)Gefahr auszusetzen, bildet den Kern des Extremsports, dessen Hauptziel nicht die Hygiene im weiteren Sinn, sondern das Erleben von extremen Erfahrungen ist. Ohne den hohen Risikofaktor wären die Eindrücke nicht extrem genug. Siehe Bette 2004.

Erst die Fortbewegung trieb Enzbergs Evolution voran. Die einzige Alternative war der Rückweg zur Pflanze. Erst die Fortbewegung hat das Tier zum Individuum gemacht und die Pflanze zum Futterlieferanten degradiert. Enzberg sagte: Geschwindigkeit ist Hygiene, denn Schnecken machen Schleim. Enzberg sagte: Beweglichkeit ist Tod, nur Bäume und Mikroben sind unsterblich. Enzberg sagte: Beweglichkeit ist Freiheit. Beweglichkeit ist die Antwort auf den Mangel. (Albig 1999: 18)

Die Fortbewegung bildet in Enzbergs Vorstellungssystem nur eine Äußerungsform von Gewalt. Sie wird gleichzeitig als Lösung aller Probleme, d. h. als Freiheit und Antwort auf den Mangel, und als Tod eingeschätzt. Die einzige Möglichkeit, den eigenen Körper und folglich auch das eigene Leben zu beherrschen, bringt Tod, jedoch der Protagonist scheint diese Tatsache ohne Vorbehalt in Kauf zu nehmen. Er kennzeichnet sich durch die Selbstlosigkeit, die der von ihm mehrmals zitierte Hans Magnus Enzensberger als Grundzug der Kombattanten von Bürgerkriegen der Moderne diagnostiziert (Enzensberger 1993: 28-36). Enzensberger knüpft in dieser Diagnose auf Hanna Arendts Studie über die Ursprünge des Totalitarismus (Arendt 1986: 663-702). Wenn aber Arendt den Hang zur Selbstlosigkeit als Eigenschaft der modernen Masse, die eher mit der Depersonalisation verbunden ist, begreift (Arendt 1986: 660 u. 679), drückt sich in diesem Phänomen nach Enzensberger vor allem das unreal gewordene und autistisch geschrumpfte Ich aus (Enzensberger 1993: 70). Zu einem ähnlichen Schluss kommen Tom Holert und Mark Terkessidis in ihrer Studie zum Begriff des Krieges als einer häufigen Metapher der medialen Öffentlichkeit. Der Amokläufer ist laut der beiden Autoren als schwarze Avantgarde der Individualisierung sozialer Konflikte und des Zerfalls traditioneller Vorstellungen von männlicher Subjektivität¹¹¹ zu verstehen (Holert/Terkessidis 2002: 73). Der Grund des Exzesses bilde die Gleichgültigkeit, die sowohl als Gleichgültigkeit des sozialen Umfeldes gegenüber dem künftigen Amokläufer, als auch als Gleichgültigkeit des Täters gegenüber seinem Schicksal begriffen werden kann (ebd.). Noch wichtiger als die Selbstlosigkeit des (post)modernen Gewalttäters ist im Falle Enzbergs der

111 Interessanterweise weist auch Enzensberger auf das Problem des umwandelnden Männlichkeitsverständnisses hin, das sich vor allem durch Autismus und Überzeugungsschwund kennzeichne. Die Gewalttäter der Gegenwart würden sich im Unterschied zu den werdenden Machos der vergangenen Epochen nach keinem Ehrenkodex mehr richten (Enzensberger 1993: 22). In Bezug auf die Gestalt Enzbergs trifft diese These nur teilweise zu. Der Protagonist aus Jörg-Uwe Albigs Roman leidet tatsächlich unter einer gewissen Orientierungslosigkeit im Bereich der Sexualität, die aus dem Redefinieren der Geschlechterrollen und dem daraus folgenden Wandel des Männlichkeitsbegriffes resultiert. Darauf könnte z. B. der Traum hindeuten, den er im Zusammenhang mit einer Pressemeldung über einen misogynen Angreifer bringt und in dem er als hilflose Schildkröte sein Gesäß hinausstrecken muss (Albig 1999: 76). Die Diagnose Enzensbergers ist aber im Falle des Hauptprotagonisten von *Velo* in dem Bereich unzutreffend, wenn dem Verhalten des selbst ernannten Einzelkämpfers Regellosigkeit vorgeworfen würde. Enzbergs Gewaltobsession hält sich an sich selbst eigene Regeln, die zwar mit den „uralten Traditionen“, von denen Enzensberger erzählt, nichts zu tun haben, die aber Enzberg nicht als einen chaotischen, nicht methodisch handelnden und nur mediale Berühmtheit suchenden Amokläufer bezeichnen lassen.

Einfluss der Massenmedien. Obwohl Enzberg zum Fassen von kritischen Urteilen fähig ist, wovon die zahlreichen, an den Text von Enzensberger anlehenden Überlegungen zeugen, konsumiert er die ihm von Massenmedien, insbesondere vom Fernsehen, angebotenen Inhalte unreflektiert. Er gerät in einen Teufelskreis, wenn er in den medialen Berichten von immer neuen Gräueltaten die Bestätigung seines Verständnisses der Welt findet, zu dem er erst durch die Medien gekommen ist. Enzberg scheint auf halbem Wege zur völligen Aufklärung über die Mechanismen der symbolischen Medienherrschaft angehalten zu haben. Einerseits setzt er kein Vertrauen auf Statistiken und Medienberichte, die er andererseits als Bestätigung seiner festen Überzeugung vom Krieg aller gegen alle betrachtet, was in der folgenden Passage deutlich zum Ausdruck kommt:

Den Statistiken war nicht zu trauen. Berlin sei, las Enzberg, die Hauptstadt des Verbrechens, belege aber in der gesamten Verbrechensstatistik nur den dritten Platz. Alle 54 Sekunden registrierte die Polizei eine Straftat. Im Minutentakt werde in Wohnungen und Geschäfte eingebrochen, würden Handtaschen geklaut, Menschen niedergeschlagen. [...]

Statistiken sagten ihm nicht, was er wußte. Der Bürgerkrieg ist ja molekular. Er kann, wie das Beispiel von Los Angeles zeigt, jederzeit eskalieren und zum Flächenbrand werden.

Enzberg war nicht lebensfeindlich. Er liebte das Leben, weil es abhärtet gegen das Leben. Aber besser noch als Leben ist Überleben. Wer überlebt, dem genügt in Zukunft eine Planke. Erst seitdem er ahnte, daß er nicht nur überleben würde, regte sich in ihm die Sorge. (Albig 1999: 42)

Diesem Gedankengang, der die Fähigkeit des Protagonisten, kritische Urteile zu fassen, bestätigt, folgt eine Collage aus Presseberichten über Gewalt, die den Protagonisten nicht so misstrauisch machen, wie die Statistiken.

Ein Kernphysiker aus Pankow hatte seine Frau, eine arbeitslose Köchin, mit mindestens 127 Hammerschlägen schwer mißhandelt, bis sie an einer Lungenembolie starb. Enzberg atmete auf. Die Zeitung war eine Stadt. Sie bestand aus Bruchstücken. Keines von ihnen sprach zum anderen, und jedes sprach ins Nichts. Ihre Botschaft war, daß alles eins ist. Ihre Botschaft war, daß nichts zusammengehört. Sie tat Enzberg gut.

Aus Angst vor dem Teufel habe ein Berliner nach eigener Aussage seinen Stiefvater mit einem Samurai-Schwert geköpft, las Enzberg. Wegen Totschlags müsse sich der 24 Jahre alte Mann vor dem Berliner Landgericht verantworten. Eine »innere Stimme« habe ihm eingegeben, der 85 Jahre alte Stiefvater sei die Verkörperung des Bösen. (Albig 1999: 43)

In dieser Passage wird die Wirkung der medialen Gewaltberichte im Kleinformat dargestellt (vgl. Holert/Terkessidis 2002: 14). Die Gewaltstatistiken verursachen, dass Enzberg ein

wachsendes Unbehagen verspürt. Die innere Unruhe versucht er irgendwie mit seiner Weltanschauung in Einklang zu bringen, indem er zu dem Schluss kommt, dass Menschen miteinander einen ständigen Krieg führen. Die Pressemeldungen, die er anschließend liest, bestärken ihn in dieser Überzeugung.

Krieg bedeutet für Enzberg das Leben. Krieg leben heißt für ihn sich gegen den Krieg abzuhärten, um fit für den Krieg zu sein. Das als ständiger Krieg betrachtete Leben wird somit zum Selbstzweck, die Medien dagegen zu einer für das Überleben im Krieg unentbehrlichen Ressource. Einige Handlungen des Protagonisten scheinen darauf hinzuweisen, dass er selbst dazu fähig ist, Distanz zu wahren. Zu solchen Handlungen gehört die Konstruktion einer „darwinistischen Skulptur“ nach der Lektüre eines Artikels über einen Kriminalfall in Frankreich. Die Publikation bespricht den Fall eines japanischen Kannibalen, Issei Sagawa, der eine Frau ermordet und dann gegessen hat. Enzbergs Faszination von diesem Mordfall geht über seine gewöhnliche Vorliebe für das Grausame hinaus und kann vieldeutig interpretiert werden. Seine Reaktion auf den Artikel wirkt zunächst durch ihre Übertriebenheit als eine Geste der Ironie:

Enzberg bedauerte, daß er nicht zum Kannibalen geboren war. Das Konzept des Kannibalismus zitterte in seinen erstklassig leitenden Knochen allenfalls noch nach. Es ist zweifellos natürlicher, das Übermächtige zu verschlingen, um es zu neutralisieren. Die bulimische westliche Zivilisation aber spuckt das Feindliche aus. Auch Enzberg neigte zum Ausspucken.

Er kaufte zwei Koffer, wie Sagawa sie besessen hatte, groß genug für zwei halbe Menschen, stellte sie aufrecht vor das Fenster, darauf den Fernseher. Abends betrachtete er diese klotzige Dreieinigkeit, die aussah wie eine darwinistische Skulptur, gekrönt von der eckigen Kristallkugel, in der der Dschungel wohnte. (Albig 1999: 73)

Die Ironie ergibt sich jedoch wiederum aus der Erzählsituation. Die Szene, in der der von Gewalt besessene Protagonist vor einer Installation sitzt, die aus einem Fernseher und zwei, an Attributen eines Kannibalen erinnernden Koffern besteht, und fernsieht, wirkt ironisch nur aus dem Grund, dass sie von außen, von einem außenstehenden Erzähler beobachtet wird. Der Protagonist selbst scheint die „Skulptur“ ernstzunehmen, zumindest sind die Sehnsüchte, als deren Ausdruck sie verstanden werden kann, für ihn von großer Bedeutung. Es ist die Transzendenz, die Überwindung der Oberfläche, wenn auch im wortwörtlichen Sinne. Besonders aufschlussreich ist eine Stelle aus dem Artikel, die den Protagonisten besonders begeistert:

Das Fleisch eines geliebten Menschen zu essen, sagte er in einem Interview, sei ein weitaus entwickelterer

Ausdruck der Liebe als der bloße Akt. Er wollte das Innere ihrer Haut schmecken und ihr Wesen spüren. Einen kurzen Moment lang schwelgte er glücklich in ihrem Fleisch und war im nächsten Moment ernüchtert: Das Fleisch war bloß Fleisch und nicht mehr Renee. Ununterbrochen hörte er Polizeisirenen. Trauer überfiel ihn. (Albig 1999: 70)

Die Bekenntnisse des Kannibalen erinnern an die popliterarische Figur von Patrick Bateman, den Hauptprotagonisten aus Bret Easton Ellis' Erfolgsroman *American Psycho* (1991). Die Morde Batemans, samt seiner ins Extrem getriebenen Strategie des Markenfetischismus, können als folgerichtige Metaphern der in Ellis Roman dargestellten Welt verstanden werden, als wortwörtliche Suche nach Tiefe unter der Oberfläche (Mertens 2003: 205). Auf ähnliche Art und Weise scheint sich Enzberg danach zu sehnen, die Oberfläche des durch massenmedial übertragene Populärkultur dominierten Alltags zu transzendieren. Ironischerweise begreift er Gewalt als das Mittel zur Verwirklichung dieses Ziels, dieselbe Gewalt, auf die sich überhaupt die Medienübertragung stützt. In der angeführten Passage verleiht Enzberg seinen Gewaltphantasien einen konkreten, postmodernen Kontext, symbolisiert von der darwinistischen Skulptur. Die Koffer, die an den Kannibalen Sagawa erinnern, gelten als Symbol der Verflachung aller Lebensbereiche, die in der Reduzierung des Menschen zu der Oberfläche, zu einem lebenden Klumpen Fleisch, zum Ausdruck kommt. Dieses Totem strahlt eine Versprechung der Überschreitung aus, die in der Aufnahme in die privilegierte und aufgeklärte Gruppe der Einzelkämpfer resultiert, die sich nicht davor fürchten müssen, dass sie in dem ständigen, täglichen Krieg nicht überleben. Deshalb schätzt Enzberg so hoch die körperliche Erfahrung und zieht das Radfahren jeder anderen Bewegungsform vor. Das Radfahren wird zu einem Kampf im Sinne Ernst Jüngers, zu einem inneren Erlebnis, das die Überwindung des Menschen in Richtung des Übermenschen herbeiführt:

Das Geheimnis ist der Runde Tritt. Kein Quentchen Kraft darf vergeudet werden. Das leichte Heben und Senken der Fußspitze am Zenit der Pedaldrehung sind süße Momente eines Verharrens, das die Geschwindigkeit erhöht; das bange Stocken des Achterbahnwagens vor der wonnigen Schußfahrt in den Abgrund. Die Angstlust beim freien Fall ist ein Beleg für die Macht des Geistes über das Fleisch. (Albig 1999: 50-51)

Die Gewalt als Macht über das Fleisch gewinnt bei Enzberg ontologische Züge, sie begründet und bestätigt seine Existenz. Er setzt den eigenen Körper einer Gefahr aus, um sich über die Zwänge der eigenen Körperlichkeit aufzuheben und sich somit seines Selbst zu vergewissern. Das Spiel mit der Gewaltästhetik ist daher weder ideologisch, noch als totale Ironie zu begreifen, es ist nur als Versuch der Bestandsaufnahme der eigenen Möglichkeiten und des

„Abtastens“ der Welt. Um seine Grenzen zu überschreiten, muss man sie erst überhaupt erfahren - diese Regel wird Enzbergs Grundsatz, nicht nur in Bezug auf Ausnahmesituation, wie die in dem Krankenhaus, sondern sie gilt auch bei so scheinbar alltäglichen und prosaischen Tätigkeiten wie Kopfscheren:

Enzbergs famose Hormone begannen, die Stirn von den Flanken her aufzurollen. Im Badezimmer nahm er die Schere und machte kurzen Prozeß. Das Licht stob in winzigen Sternschnuppen von seinem Kopf. Daß es eine Wiedergeburt war, eine Grenzbereinigung, merkte er erst hinterher. Hinterher sah er in den Spiegel und erkannte sich zum erstenmal. Endlich sah er, wo er aufhörte und wo die Welt anfang. Um seine Grenzen zu überschreiten, muß man sie sehen.

Zu seinen hart erarbeiteten Überzeugungen gehörte es, daß die Welt eine Frau ist, der man die kalte Schulter zeigen muß, damit sie einen liebt. Zwar hatte das manchmal mit Frauen geklappt. Die Welt aber nahm die kalte Schulter oft nicht zur Kenntnis und wurde frech. Das änderte nichts an Enzbergs Grundsatz. Grundsätze enthalten das Versprechen des Sieges. Seine Glatze zeigte der Welt endlich ihre Grenzen.

Hinter dem Fernseher war es schon dunkel. Er rückte den Fernseher beiseite. [...] Er war froh, die Dämmerung verpaßt zu haben. Er war für klare Verhältnisse. (Albig 1999: 73-74)

Die Wahrnehmung der eigenen Oberflächlichkeit bildet nach Sigmund Freud die Grundlage für die Herausbildung des Ich¹¹² (Freud 1923: 18-30). Enzberg vergewissert sich der eigenen Persönlichkeit, indem er seiner Oberfläche Grenzen setzt. Ähnlich verhält sich auch Lolli. Sofern sich aber Enzberg auf eher symbolische Gewalt beschränkt, tut sich Lolli wirklichen Schaden an. Sie ritzt in ihre Haut ein, um die Wirklichkeit und Authentizität des eigenen Körpers zu genießen (Albig 1999: 27). Für die beiden Protagonisten bedeutet Gewalt nicht nur die Basis ihrer Wahrnehmungsmuster, sondern sie bestimmt auch ihren ontologischen Status. Somit gleicht das Ausüben der Gewalt einem Übergangsritus in seiner liminalen Phase. Da die Medien in der in *Velo* dargestellten Welt eine Stimmung des ständigen Bürgerkriegs schaffen, kommt die Vorläufigkeit dieses Schwellenzustandes, der sich auf die ganze gesellschaftliche Wirklichkeit bezieht¹¹³, nie zum Ende. Die dargestellte Welt in *Velo* befindet sich also in einem Zustand der „permanenten Liminalität“ (Szokolczai 2005: 211), in dem Gewalt paradoxerweise sowohl die von Enzberg verherrlichte Antwort auf den Mangel, als auch den Ausdruck des Mangels und dazu seine Quelle bildet – ein durchaus pop-

112 Der Freudsche Begriff des Ich ist natürlich nicht mit dem Alltagssprachlichen Verständnis des Wortes gleichzusetzen. Er ist aber damit verbunden und für die Zwecke der literaturwissenschaftlichen Analyse reicht es aus, auf die Beziehung zwischen der Erfahrung des eigenen Körpers und die Entwicklung des Gefühls, ein „Ich“ zu sein, zu verweisen, ohne auf Einzelaspekte der Psychoanalyse einzugehen.

113 Zur Übertragung der Kategorie der „Liminalität“ auf eine großmaßstäbige Kategorie, die ganze Gesellschaften betreffen kann, siehe Eisenstadt 1995: 306-327.

gerechter Wirrwarr. Die beiden Protagonisten suchen nach dem Halt in der Welt, den nichts anderes bieten kann, als der eigene Körper. In ihm schlummern vitale Reserven und ein Gewaltpotential, das das Überleben ermöglicht, deshalb besteht die einzige Angst Enzbergs darin, „keine Angst vor seinem Inneren haben zu müssen“ (Albig 1999: 68). Enzberg könnte demzufolge höchstens als ein Mochtegernamokläufer bezeichnet werden, obwohl sein Faible für die als vitalistisch verstandene Gewalt dem Kriegs- und Gewaltenthusiasmus aus den Zeiten vor dem ersten Weltkrieg ähnelt (vgl. z. B. Schenkel 2008: 113). Das legt die Vermutung nahe, dass seine Vorliebe für Gewaltbilder und -metaphern weder in seiner psychischen Verfassung ihren Ursprung hat, er ist doch kein psychotischer Amokläufer, obwohl er sich das sicher wünschen würde, noch ist sie ausschließlich auf den feindseligen Einfluss der Massenmedien zurückzuführen. Enzberg stellt fest, dass die das Fundament seines Lebensentwurfes bildende Beweglichkeit die Antwort auf den Mangel darstellt. Gewalt kann demnach als eine Abwehrreaktion auf eine Mangelerfahrung verstanden werden. Dabei trifft ein Detail aus Holerts und Terkessidis' Studie über die mediale Gestalt des Amokläufers im Fall Enzbergs zu, nämlich die soziale Vereinzelung des potentiellen Gewalttäters (Holert/Terkessidis 2002: 72). Der Mangel, auf den Beweglichkeit und folglich auch Gewalt die Antwort bilden und den Enzberg nie direkt benannt hat, ist eigentlich der Mangel an soziale Bindung. Trotz seiner Ablehnung der Masse scheint Enzberg irgendeiner Gruppe angehören zu wollen, worauf sein Umzug aus Vechta nach Berlin und schließlich auch die misslungene und tragische Konsequenzen bringende Bewerbung bei der bosnischen Truppe hindeuten. Lolli scheint dagegen unter einem anderen Mangel zu leiden, dem sie einen konkreten Namen gibt:

Lolli fehlte nichts. Allenfalls fehlte ihr das Nichts. Sie wünschte sich kleine Lichtungen des Todes in der dichten Vegetation der Ereignisse, die pelzig ihre Tage überwucherten. (Albig 1999: 14)

Diese Mangelerfahrung ist nur scheinbar einer anderen Art, als die Enzbergs, eigentlich sehnt sich Lolli nach einer Welt der klaren, schwarz-weißen Verhältnisse, die am häufigsten in Ausnahmesituationen, in Ernstfällen, zum Ausdruck kommen. Wenn sich bei Enzberg der Wunsch nach Ausnahmezustand und die damit verbundene Gewaltverherrlichung in ein Bedürfnis, einer Gruppe von ähnlich Denkenden anzuhören, ummünzt, wendet sich Lolli der Natur zu, die sie als Ort des ständigen Kampfes, der vitalen Energie und vor allem der Authentizität begreift. Die Gewalt, die Lolli zum Hauptpunkt ihrer Wahrnehmung macht, ist eine atavistische Urkraft, die mehr mit der rücksichtslosen Logik der Evolution zu tun hat, als mit den Kriegen, von denen Enzberg träumt. Lolli glaubt dagegen den Krieg nicht (Albig

1999: 26), er scheint ihr zu eng mit der Zivilisation und Kultur verbunden zu sein. Authentisch sind für die Protagonistin nur Erfahrungen, die direkt aus der Naturwelt und ihrer Unmittelbarkeit stammen. Dazu gehören vor allem die Erfahrungen des Körpers, deshalb verletzt sie sich mit der Rasierklinge, um „den unbeirraren Wiederaufbau ihres Körpers“ (Albig 1999: 27) zu genießen und geht lieber in ein Gewächshaus, statt wie Enzberg stundenlang vor dem Fernsehgerät zu sitzen. Wie aber die Welt den ihr von Enzberg erklärten Krieg nicht angenommen wollte, könnte auch Lolli keinen Eingang in das Gewaltreich der Natur finden:

Sie glaubte ebenso an die Macht der Wildnis wie an ihre drohende Niederlage. Auf der orthopädischen Station stellte sie mit täglich wachsender Sorge fest, wie die Zivilisation der Natur ihre Rechte streitig macht und dabei unaufhaltsam an Boden gewinnt. Sie hatte längst beschlossen, der Natur Asyl zu gewähren. Sie öffnete ihre Grenzen für die Lebensströme, die von Religion, Gesellschaft, Technik und Medizin eingedämmt, kanalisiert und zurückgedrängt waren, die sich an Krankenhauskacheln brachen und unter gleißenden OP-Sonnen dörrten, *das Dunkle hinter dem Hellen, das Harte hinter dem Weichen*.

Lolli bot sich an als Leck im Staudamm. Aber trotz ihrer schmerzhaften Bereitschaft drang nicht oft etwas Wildes bis zu ihr vor und begehrte Einlaß. Die Ströme, die derart komprimiert wurden, daß sie eigentlich zu allesvernichtendem Wildwasser ansteigen mußten, fanden offenbar Auswege, die sie nicht kannte.

Lolli hatte beschlossen, sich selbst zur Natur zu zählen, nachdem sie zwei Jahre lang miterlebt hatte, wie selbst Studienräte und Fotomodelle unter dem Neon der Flure und dem prüfenden Blick der Ärzte zu Natur wurden. Sie zerfielen in Organe, Fleisch und Knochen. (Albig 1999: 31-32)

Im Kampf der Natur mit der Zivilisation verliert nach der Protagonistin die erste, somit verliert auch das Leben an seiner Authentizität. Ein Mensch kann sich als Studienrat oder Fotomodell vorstellen, das einzige jedoch, was man mit völliger Sicherheit von ihm sagen kann und was jederzeit verifizierbar ist, ist sein Körper, der in „Organe, Fleisch und Knochen“ zerfällt. Es lässt sich dabei kaum übersehen, dass die Weltanschauung der Protagonistin gängige Genderklischees reproduziert¹¹⁴, sie assoziiert z.B. solche Eigenschaften wie Entschlossenheit und Tatkraft mit dem männlichen Geschlecht. Deshalb verleiht sie dem Dschungel, der die Verkörperung ihrer Sehnsüchte darstellt, männliche Züge:

Die Ewigkeit war für Lolli ein Schrecken. Sie wollte blühen wie die Königin der Nacht, kurz und glühend. Dafür brauchte sie Licht und Feuchtigkeit.

Der Dschungel mit seinen steinernen Blättern und seinen knöchernen Stämmen nahm sie mit großer

114 Zum Begriff Gender im Allgemeinen siehe Butler 1991. Zur Gender-Problematik in der Popliteratur siehe Kauer 2009, Degler/Paulokat 2008: 74-84, Renz 2011 und Menke 2010: 37-56.

Selbstverständlichkeit auf. Seine Unverwüstlichkeit, die keine Gärten und keine Jahreszeiten zu brauchen schien, verwandelte ihr Leben in einen kurzen Moment auf der Zeitachse. Weil der Dschungel ewig war, entband er sie von ihrer eigenen Ewigkeit. Der Dschungel war männlich, denn er schloß keine Kompromisse mit dem Menschen. Die Haltungen dieser Pflanzenkerle waren entschieden und unzweideutig. (Albig 1999: 141)

Das Sich-Einfügen in Geschlechterklischees passt zur Strategie der Vereinfachung und Verflachung der unübersichtlich gewordenen Wirklichkeit. Um aus dem nicht zu verarbeitenden Datenüberfluss der postmodernen Welt irgendeine Ordnung zu schaffen, in der es möglich wäre, sich zurechtzufinden, versucht Enzberg die Sinneseindrücke zu filtern und seine Wahrnehmung auf die hautnahe und deshalb authentische Erfahrung der Gewalt zu reduzieren. Lolli sucht dagegen die Antwort auf den Mangel in der Natur und in dem, was ihrer Meinung nach zur Natur gehörte. Im Gegensatz zu Enzberg versucht Lolli zunächst keine direkten Erfahrungen der körperlichen, rohen Gewalt zu sammeln, stattdessen wendet sie sich dem Fotografieren zu. Interessant ist dabei, dass das Fotografieren selbst als ein Akt der Gewalt verstanden werden kann¹¹⁵. Das Fotografieren des Anderen reduziert ihn auf seine Körperlichkeit. Sollte das Foto von einem Anderen ohne dessen Bewilligung gemacht werden, wäre die Tat einem Angriff gleichzusetzen. Obwohl Lolli nicht so gewaltbereit zu sein scheint, wie Enzberg, oder zumindest nicht auf Schritt und Tritt ein Faible für Gewalttaten postuliert, verübt sie in gewissem Sinne mehr Gewalttaten als ihr Partner, indem sie andere Menschen ohne ihre Erlaubnis und sogar gegen ihren Willen fotografiert:

Als Enzberg wieder die Treppe hochspurtete, das Fahrrad auf der Schulter, kreuzte Lolli schon mit ihrer Kamera durch die Stadt. Die Schwarzweißfotografie ordnet die Welt in Ordnung und Unordnung. Harte Kontraste im viereckigen Rahmen geben der Welt Eindeutigkeit. Farbe ist Verrat. [...]

Lolli fotografierte fünf orangefarbene Kräne, die gleichgerichtet hinter der Akademie standen wie ein Exekutionskommando. Wenn sie nicht hinsah, veränderten sie heimlich ihre Position. [...]

Sie fotografierte den ehemaligen Todesstreifen, auf dem erst jetzt der Tod flächendeckend herrschte; eine graupicklige, planierte Wüste, in der sich die Wildnis auf eine kleine struppige Oase zusammengezogen hatte. Sie fotografierte Reste von Löwenzahn, die dem Kahlschlag entkommen waren und sich jetzt hilflos durchs Gitter streckten. [...]

Lolli fotografierte die Pipelines, die sich an Stelle der Mauer hoch über den Köpfen durch die Luft

115 Susan Sontag bezeichnet das Fotografieren in ihrem bekannten Studium als etwas Räuberisches. Der Akt des Fotografierens verwandle den Fotografierten in einen Gegenstand, den man symbolisch besitzen kann. Der Fotoapparat bilde eine Sublimierung für eine Pistole, das fotografische Aufnehmen des Bildes einer Person bilde den sublimierten Mord an ihr. Sontag 1977: 14-15. Vgl. dazu Olechnicki 2006: 121-139.

schlängelten und durch die unablässig das Grundwasser pumpten. Sie waren blau und violett wie Venen und Arterien auf medizinischen Schautafeln. Es waren Adern auf Stelzen, die dem Boden das Blut abzapften, um ihn auszutrocknen. [...]

Sie stieg die Freitreppen hoch zur Info-Box, einem signalroten Propaganda-Container zur Einschwörung der Berliner auf den Feldzug gegen die Natur. Dort oben kontrollierten entfremdete Touristen den Frontverlauf. Lolli fotografierte durch die Glasscheibe in den Norden hinein: links die gezähmte und dafür gehätschelte Natur des Tiergartens, rechts die ungezähmte und deshalb ausgerottete Natur des ehemaligen Mauerstreifens. [...]

Sie fotografierte das weiße Fischgrätenmuster der Parkplatzmarkierungen [...]. Aus einem Wellblechwürfel mit getönten Scheiben trat ein dürrer Wachmann auf Lolli zu, streckte seinen Echsenkopf aus dem blauen V-Ausschnitt und sagte:

- Hier kommt man nicht mehr raus.

Lolli hob die Nikon, drückte ab, mitten ins Gesicht des Wachmanns, und drehte sich um. (Albig 1999: 88-92)

Die Protagonistin streicht durch das ehemalige Grenzgebiet zwischen Ost- und Westberlin, das sich nach dem Mauerfall zu einer riesigen Baustelle verwandelt hat, herum. Das Fotografieren gilt für sie sowohl als *violencia*, als auch als *potestas*. Fotografieren heißt die wirre Welt der sich gleichzeitig aufdrängenden Eindrücke in die eigene, ordnungsschaffende Gewalt zu bringen. Fotografieren bringt die Macht, über die Ordnung der Welt zu bestimmen. Da sich Lolli, nach einer klaren Ordnung sehnt, macht sie schwarz-weiße Fotografien, die der Welt „Eindeutigkeit geben“. Das Fotografieren ermöglicht es, die Gewalt über die Wirklichkeit auszuüben, die Tätigkeit selbst ist aber als eine Gewalttat im Sinne der *violencia* zu betrachten. Lolli drückt auf den Auslöser des Fotoapparates, wie auf den Abzug eines Revolvers.

Das Verhalten der Protagonisten kann einerseits als Konsequenz ihrer Sehnsüchte nach einer geregelten, übersichtlichen Welt betrachtet werden, andererseits kann es sich aus den Schwierigkeiten mit der eigenen sexuellen Identität ergeben. Im Vergleich zu dem großwahnwitzigen, selbsternannten Einzelkämpfer Enzberg wirkt Lolli passiv und dumpf. Es lässt sich aber kaum übersehen, dass die Tatkraft Enzbergs eigentlich Pose ist. Erst nach dem Tod Enzbergs entscheidet sich Lolli für Taten, dabei will sie aber immer ihr Verständnis von den Gesetzen der Natur folgen:

Lolli war jetzt erst wirklich bereit, mit Bill zu jagen. Sie beschloß, ihren erfrischten Bund mit einem Menschenopfer zu besiegeln, ihm den Gläubiger Frenzler zuzutreiben wie die Löwin dem Löwen eine Antilope. Sie war sogar bereit, ihren Körper einzusetzen, weil sie jetzt wußte, daß er keine Ware sein sollte,

sondern ein Faustpfand des Todes.

Die lichtsatte, bislang unnütze Unberührbarkeit, in der die Außerirdischen ihren Körper zurückgelassen hatten, fand sie jetzt als Waffe vor, die sie in ihre leidenschaftslose Jagd einbringen konnte. Es müßte theoretisch möglich sein, überlegte sie, Haß zu machen ohne Haß, so wie man Liebe macht ohne Liebe. (Albig 1999: 153-154)

Lolli will ihrer Weltanschauung sogar in den Gewalttaten, die sie zu verüben vorhat, treu bleiben und ihre Gewaltsamkeit geschlechtsspezifisch nach dem Vorbild einer Löwin, nicht eines Löwen, realisieren. Dabei entschwindet das eigentliche Ziel, das durch Gewalt erreicht werden soll, die Gewalt wird zum Selbstzweck, zu einem Hass, ohne irgendjemanden zu hassen, was der Obsession Enzbergs ähnelt. Letztendlich scheitert Lollis Versuch, Gewalt zu leben, weil ihr Enzberg fehlt, der zum Objekt einer Sehnsucht wird, die sich die Protagonistin nur unvollständig vergegenwärtigen kann. Dass sich Lolli ohne ihren männlichen Gefährten nicht verwirklichen kann, könnte als ein weiteres Genderstereotyp betrachtet werden. Der analoge Misserfolg des männlichen Protagonisten legt jedoch die Vermutung nahe, dass das Scheitern des fragilen Lebensentwurfes der beiden Protagonisten auf andere Gründe zurückzuführen ist. Die beiden Figuren erweisen sich als emotional defizitär, sie sind weder zur Anpassung an die Normen ihrer Umgebung, noch zur Äußerung der Gefühle, die sie füreinander empfinden, imstande. Ihre Beziehung zueinander sowie der von ihnen gewählte Lebensentwurf scheinen äußerst schwankend zu sein, deshalb suchen sie nach einem festen Halt, durch den sie sich in der Welt zurechtfinden und auf den sie ihre Identität gründen könnten. Einen Halt, der der Wirklichkeit eine klare Ordnung aufzwingen kann und zugleich sich von Anderen abgrenzen lässt und somit identitätsstiftend wirkt, finden sie in dem Phänomen der Gewalt.

Die Gewalt, die den Filter für die Wahrnehmungen der Protagonisten bildet, ist fast ausnahmslos autotelisch oder sie wird zumindest als autotelisch empfunden. Diese Interpretationsweise kommt in der Faszination Lollis von dem Dschungel deutlich zum Ausdruck. Die Brutalitäten¹¹⁶, die in der Naturwelt als Zwangsläufigkeit im Überlebenskampf

116 Man muss sich dabei die Tatsache vergegenwärtigen, dass bereits die Bezeichnung „Brutalität“ eine Interpretation enthält. Die Tötung eines Tiers durch ein anderes Tier kann nur aus der Sicht des Menschen als gewalttätig bezeichnet werden und dies auch nur im metaphorischen Sinne. Die „Gewalt“ in der Naturwelt ist nur Folge von Instinkten und Trieben, daher kann das aggressive Verhalten von Tieren nicht einmal als Gewalt bezeichnet werden, zumindest nicht nach der Gewaltdefinition von Reemtsma. Von Gewalt unter Tieren zu sprechen wäre in diesem Kontext eine Anthropomorphisierung, die es zur Folge hätte, den Tieren freien Willen zuzuschreiben. Der Täter muss den freien Willen haben, um eine Gewalttat zu verüben, das Opfer muss auch den freien Willen haben, gegen den sich der Angriff des Täters richtet. Bei den meisten

der einzigen Gattungen vorkommen, werden von Lolli als Ausdrücke der der Natur innewohnenden, vitalistischen Kraft interpretiert. So anthropomorphisiert die Protagonistin ihre Dieffenbachia und schreibt ihr Intentionalität und sogar Selbstbewusstsein zu:

Nach reiflicher Überlegung erkor Lolli Dieffenbachia zum Inbegriff der Natur. Ein Nachtschattengewächs wie die bäurische Kartoffel und die bodenständige Tomate, aber durch die Arbeit prächtiger Schmetterlinge zur giftigen Königin veredelt. [...]

Denn Dieffenbachia, die brennende Liebesflamme, war nicht die Natur, die in Lollis Kräutergläsern wohnte. Die Natur hat ja auch ihre dunkle Seite, wie jeder weiß; fressen und gefressen werden, Malaria tropica und Beulenpest, der spuckende Pinatubo und der schwellende Ganges, suizidale Lemmings, kannibalische Gottesanbeterinnen, die zynischen Mahlzeiten des Sonnentaus.

Erst Enzberg hatte Lolli die Augen geöffnet. Lollis gedankenloser Vater, der die gefangene Blume seiner Tochter geschenkt hatte, wußte zwar, daß sie in Brasilien oder Westindien zu Hause, aber nicht, wie rachsüchtig sie ist. (Albig 1999: 30-31)

Die Pflanze wird als rachsüchtig bezeichnet und aus ihrem Gift, das im Zuge der Evolution entstand und sich nicht aus dem Willen der Pflanze, sondern eben nur aus der Logik der biologischen Fortentwicklung ergibt, wird eine Waffe, die zur Verwirklichung der mörderischen Rachsucht dienen soll. Auf diese Art und Weise wird aus dem Akt der Vergiftung, die gegebenenfalls als lozierende Gewalt verstanden werden könnte¹¹⁷, eine sich selbst antreibende Obsession, eine Sucht, die in autotelischer Gewalt resultiert. Interessant ist dabei, dass Lolli diese Sehweise erst nach der Begegnung mit Enzberg zu übernehmen scheint. Vorher war Lolli ebenso von der Natur begeistert, sie schätzte die Wildnis als Ort der vitalen Kräfte hoch. Die Gewalt, die in dem Dschungel allgegenwärtig zu sein scheint, nahm sie in Kauf als einen unentbehrlichen Teil der natürlichen Welt. Unter dem Einfluss von Enzberg begann sie aber der Gewalt einen transzendenten Wert beizumessen, was sich in ihrer Haltung gegenüber der Dieffenbachia manifestiert, die prompt von einer gewöhnlichen Pflanze zum Inbegriff der in der brutalen und aggressiven Natur verborgenen Vitalität wurde. Enzberg macht die Pflanze zur Kumpanin seiner Sitzungen vor dem Fernsehen, während deren er seine Philosophie der Gewalt aus Nachrichtensendungen, Pressemeldungen,

Tieren (abgesehen von den Tieren mit den höchstentwickelten Gehirnen, wie z. B. Primaten) ist jedoch das aggressive Verhalten nur als Konsequenz des evolutionären Selektionsdrucks und der Anpassungsversuche an ihn (wie z. B. die wechselseitige Beeinflussung der Evolution von Raubtier und Beute) zu verstehen, sie bildet keineswegs ein Resultat der freiwilligen Entscheidung des Tieres. Siehe Lorenz 1984: 37-66 und 271-298 und Safranski 1997.

117 Vorausgesetzt, dass der Pflanze überhaupt das Vermögen zusteht, intentionales Handeln durchzuführen.

Werbeslogans und Lektüren, vor allem von Hans Magnus Enzensbergers Texten, zusammenbastelt:

Enzberg hatte die Dieffenbachia vor Lolli gerettet, die ihn nach seiner Entlassung in ihre Wohnung aufnahm.
[...]

Schritt für Schritt akkreditierte er die unterjochte Dieffenbachia als Botschafterin des Dschungels. Sie war die Blüte des leuchtenden Unheils, das die Welt und die Zweiraumwohnung überwucherte, wenn Enzberg den Fernseher anstellte; Sarajevo, South Central, Grosny, Bronx, Berlin nach dem Mauerfall. *Das Individuum läßt seine Standards sausen*. Autowracks, Baulücken, Erdtrichter. Penner vor brennenden Ölfässern, Dealer an der Ecke. *Gewalt wirkt ansteckend und vermag in einer Kettenreaktion ein ganzes Kollektiv in den Sog zu reißen*. Einschußlöcher in Verkehrsschildern, Berlin nach dem Mauerfall.

Es ist nicht ohne Ironie, sagte er sich, daß die einstige Zone wieder zur Zone wird.

Das Nachbild des Fernsehers hielt sich noch über Stunden auf der Netzhaut seiner starren, fast brauenlosen Kuppelaugen, während er in schimmernder Wehr auf seinem Fahrrad durch die kochenden Straßen ritt und schreiend die Kreuzungen zerschnitt. Weil er seine Stimme zu hoch fand, setzte er auf den Doppler-Effekt. (Albig 1999: 16-17)

Das Übermaß an Berichten von Gewalt bestärkt den Protagonisten in seiner Überzeugung vom allgegenwärtigen Bürgerkrieg, zu der er nach der Lektüre von Enzensbergers *Aussichten auf den Bürgerkrieg* gekommen ist. Obwohl die in der dargestellten Welt von *Velo* funktionierenden Medien die Brutalitäten in ihrer Meldungen am häufigsten als eine lozierende, bzw. raptive Gewalt darstellen und Enzensberger die geheimnisvolle Gewaltbereitschaft von den Kämpfern im molekularen Bürgerkrieg eher als lozierende Gewalt zu erklären versucht¹¹⁸, empfindet Enzberg die Gewalt, nach der sich seine Wahrnehmung richtet, vor allem als eine autotelische Gewalt. Zumindest schenkt er dieser Gewaltform die größte Beachtung, weil er vor allem dieser Form vitale Züge zuschreibt und sich von ihr authentische Lebenskraft verspricht. Enzberg neigt dazu, die von sich selbst wahrgenommene Gewalt immer als eine autotelische zu interpretieren. So überträgt er den Inhalt der Nachrichten über somalische Milizionäre auf die vermutliche Stimmung der Autofahrer in Deutschland ohne Berücksichtigung der tatsächlichen Ursachen des gewalttätigen Verhaltens und der politisch-gesellschaftlichen Umständen der Ereignisse (Albig 1999: 64-65). Dadurch wird die von ihm ästhetisierte Gewalt zu einer Art Simulakrum,

118 Der Gewaltakt ermögliche der irreal gewordenen Person, die mediale Aufmerksamkeit auf sie momentan zu lenken (Enzensberger 1993: 70). Solch ein Gewaltakt könnte deshalb als lozierende Gewalt, bzw. als ihre besondere Form, d.h. captive Gewalt, verstanden werden. Die Opfer der Gewalt eines Amokläufers gelten in diesem Kontext als Mittel zur Erpressung vom medialen Ruhm.

die sich auf keine Wirklichkeit außer sich selbst bezieht. Begleitet von Zitaten aus Enzensbergers Essay versucht Enzberg bei seiner Fahrt durch die Stadt den molekularen Bürgerkrieg in kleinsten Spuren des Alltags aufzufinden (Albig 1999: 50-55). Wegen der von der Erzählerfigur geschaffenen Distanz und Ironie entsteht die Frage, ob die kleinen Bosheiten des Alltags wirklich als „winzige, stumme Kriegserklärungen“ (Albig 1999: S. 52, Zitat von Enzensberger 1993: 52) zu deuten sind, oder nur der Protagonist alles so interpretiert, um seine These vom Krieg aller gegen alle zu bestätigen. Selten ist die Gewalt, auf die Enzberg beim Radfahren oder Fernsehen stößt, autotelisch, bei der Ästhetisierung der Gewalt übergeht er jedoch den Kontext der Gewalt, betrachtet sie als ein reines Phänomen. So überinterpretiert er die Parolen an den Mauern in Berlin als Manifeste einer geheimnisvollen, gewalttätigen Kraft, die Menschen in den Bürgerkrieg treibt:

Mit scharfen Rädern schnitt sich Enzberg sein episches Leben zum Trailer zurecht. Auf die Dialoge konnte er verzichten. In seinem Kopf waren die Mauern von Berlin, die bemalt waren mit strahlenden Wörtern:

- WARZONE.

- TERROR.

- DESASTER.

- CHAOS.

- KLASSE GEGEN KLASSE.

Er sah magere junge Männer in zerrissenen T-Shirts, in Tarnhosen, Leder und Fliegerstiefeln oder sprungbereit in straffen Sneakers, die knochigen Schädel ver mummt in Kapuzen, die verbleibenden weichen Körperteile mit harten kleinen Gegenständen gespickt.

- PROTEST + SURVIVE.

- OHNE HASS KANNST DU NICHT LEBEN.

- CHAOS STATT SICHERHEIT.

- GLASPALAST ZU SCHERBENHAUFEN.

Sie marschierten unbekanntem Gestellungsbefehlen hinterher, sahen sich nicht um, schlichen mit ausgreifenden Schritten sicher um Ecken.

-HURT.

-AGONY.

-PAIN.

-LOVE-IT.

Der Krieg, Vater aller Dinge, ist auch der Vater der Kriegsgründe. Ist der gerechte Krieg erst einmal da, hat er auch die gerechte Sache im Schlepptau. Aber der Krieg war nicht so leicht zu finden, wie die Schreie an den Mauern verhiessen. (Albig 1999: 62-64)

In Wirklichkeit könnten diese Aufschriften unendlich viele Bedeutungen haben, sie könnten als Ausdruck der Langeweile, Orientierungslosigkeit oder Verzweiflung betrachtet werden. Vielleicht wurden sie von adrenalinsüchtigen Jugendlichen geschmiert. Es ist auch möglich, dass sie keinen Sinn ergeben und nur zum Spaß gemalt wurden. Um den wirklichen Sinn dieser Parolen zu deuten, fehlt es an Kontext und Hintergrundwissen, Enzbergs Interpretation sagt mehr von ihm selbst und von seiner Geistesverfassung, als von den mutmaßlichen Sprayern. Als der Protagonist endlich den konkreten Auftrag bekommt, Bills säumigen Schuldner zur Rückzahlung zu „überzeugen“, beginnt er sich nach anfänglicher Entzückung um die Reinheit und Absolutheit seines Hasses Sorgen zu machen:

Aus Bills Brief ging immerhin hervor, daß der Feind Scheljew hieß und Bill viel Geld schuldete, das zweifellos nicht einklagbar war. Lieber als in den Dienst an Bills unsteter Geldgier hätte Enzberg seinen schlingernden Haß in den einer nackten, unpersönlichen Grausamkeit gestellt. Weil aber so viel Geld und mithin so viel Verbrechen im Spiel schienen, daß Bill sich offenbar scheute, persönlich aufzutreten, entflammte Enzberg.

Scheljew hatte eine Telefonnummer, die mit acht begann. Daß ihm die Telefonnummer auf Anhieb viel konkreter erschien als das Foto, machte Enzberg an seiner Feindschaft irre. Sein wertvoller, schillernder Haß, kaum in Form gegossen, drohte vorzeitig dem Pragmatismus zum Opfer zu fallen. Enzberg fürchtete, ihn von niederen Beweggründen überwuchert zu sehen, die ihn zerfressen würden wie Rost das Schwert. (Albig 1999: 113)

Die Gewalt, die bisher nur als Abstraktheit in Enzbergs Gedankenwelt existierte, droht sich nicht nur in Form von konkreten Taten zu materialisieren, sondern ihr wird auch etwas Konkretes und Pragmatisches zum Ziel gesetzt. So verliert sie ihren Status einer mythischen Kraft, die eine Quelle der Vitalität bildet, die Gewalt wird zu einem bloßen Mittel zur Erreichung eines Ziels reduziert. Das instrumentale Verüben von Gewalttaten kann Enzberg keineswegs befriedigen, denn es würde ihn von den Akteuren der medialen Wirklichkeitsübertragung, die ständig von Akten der lozierenden oder raptiven Gewalt berichtet, kaum unterscheiden. Somit will Enzberg durch autotelische Gewalt eine Differenzerfahrung erzielen. Bevor der Auftrag Bills ihn in das Dilemma zwischen seinem Glauben an autotelische Gewalt als eine Art Absolutheit und der Möglichkeit an Gewalt teilzunehmen versetzte, hatte Enzberg bereits die Gelegenheit darüber nachzudenken, nach

welcher Gewaltform er sich eigentlich sehnt. Als Lolli ein paar Tage nach Hause nicht zurückkam, wurde er unruhig:

Nach bewährtem Rezept schaltete er den Fernseher ab und kauerte sich in den Bunker. Dieffenbachia besonnte ihn mit wildem Mitleid, hinter dem er Lolli vermutete. Aber Lolli selbst, die bislang Dieffenbachia rankend ergänzt hatte, blieb abwesend. Daß die globale Katastrophe jetzt persönlich zu werden drohte, war eine Zudringlichkeit. Er empfand es als Mangelwirtschaft, seinen kargen Haß rationieren und einer Einzelperson zuteilen zu müssen. Das Böse meint es nie persönlich. Das Böse ist ein Wirbelsturm. Sein Kennzeichen ist die Willkür.

Enzberg hatte seine Bosheit für erwachsener gehalten. Plötzlich stellte sich heraus, daß sie von Gründen abhing. Enzberg hatte sich darauf verlassen, *daß es jenseits dessen, was der Mensch zu begreifen, zu erklären und zu ändern in der Lage war, Formen sadistischer Gemeinheit und Gewalttätigkeit gäbe, die im Unbewußten lauern und nur zu unterdrücken, nicht zu ergründen sind.* Auf diese unterirdischen Formen, diese unergründliche Kraft, hatte Enzberg sich lauernd gegründet. Nun, verglichen mit den Gründen, der banalen, aber prägnanten Kausalität, waren sie formlos geworden. (Albig 1999: 96)

Enzberg scheint auf Lolli nicht wegen ihrer Abwesenheit zornig zu sein, sondern er findet, dass der konkrete Ärger über Lolli ihn von seinem fast transzendent wirkenden Hass gegen Alle abbringt. Dabei übersieht er jedoch die Tatsache, dass auch Fälle von extremer Gewalt, die sich anders als autotelisch kaum interpretieren lassen, zum Medienalltag geworden sind. Der Amoklauf, der zu den auffälligsten Beispielen autotelischer Gewalt zuzuzählen ist, funktioniert als eine „regelmäßige Einzigartigkeit“ (Holert/Terkessidis 2002: 76), einerseits hat er das massenkulturelle Zertifikat einer Ausnahmerecheinung, andererseits entwickelten die Massenmedien genaue Strategien der Übertragung solcher *Medienereignisse* (Dayan/Katz 1992). Die Gewalt des Amoklaufs wird durch die mediale Inszenierung der Live - Übertragung sofort entwirklicht und in das System der *Kultur der Angst* (vgl. Furedi 2007 und Barber 2004) eingegliedert.

Enzberg ist dem durch die mediale Informationsüberflutung angetriebenen Zwang unterworfen, immer größere Leistungsfähigkeit aufzuweisen, was sich in seinen Obsessionen mit Beweglichkeit, Geschwindigkeit und letztendlich Gewalt äußert. Unter den Bedingungen des ständigen Steigerungsdrucks gleicht Stabilität dem Tod, deshalb bleibt dem nicht-mehr-wachsen-könnenden Individuum paradoxerweise nur der Tod, als einzige Möglichkeit der Zustandsveränderung. Dieser Todestrieb¹¹⁹, der bei Enzberg die Form der Gewaltfaszination annimmt, bildet jedoch nicht, wie der Protagonist hofft, die Negation der in *Velo* dargestellten

119 Nicht zu verwechseln mit dem Begriff von Sigmund Freud.

Ordnung, sondern ihre Konsequenz und die Steigerung bis zum Extrem, ganz in popliterarischer Manier (Degler/Paulokat 2001: 103-104), in der die Verneinung des Systems zugleich seine krasseste Bestätigung bildet.

Die Wahrnehmung von Gewalt bleibt das Zentralmotiv im Leben der Protagonisten von Jörg-Uwe Albig's *Velo*. Dabei bleibt auch die Gewaltart, die als Orientierungspunkt für die Protagonisten gilt, konstant, es handelt sich nämlich um die autotelische Gewalt. Diejenige Gewalt also, die als etwas Fremdes vorkommt, sich kaum rationalisieren und in irgendein gesellschaftliches oder kulturelles System integrieren lässt. Anhänger extremer Ideologien oder Terroristen, von deren Taten die Medien unerhört berichten, begehen lozierende Gewalt, die als ein Mittel zu dem von ihnen erstrebten Ziel gilt. Für die Medien selbst ist die von ihnen an den Zuschauern verübte Gewalt auch gewissermaßen lozierend, sie treibt die Zuschauerzahl an, indem sie das Gefühl der Bedrohung und folglich das Bedürfnis erweckt, genug leistungsfähig zu sein, um den Gefahren die Stirn zu bieten. Dagegen ist die Gewalt, an die Lolli und Enzberg glauben, sie fast verehren und sich nach ihr sehnen, einen Selbstzweck, sie ist zweifellos autotelisch. Die Darstellung solcher Ansichten der beiden jungen Menschen würde Gefahr laufen, sich entweder in eine moralische Abhandlung über die *conditio humana*, oder in eine hemmungslose und moralisch bedenkliche Gewaltverherrlichung zu verwandeln, wenn sie nur völlig ernstzunehmen wäre. Enzbergs und Lollis Geschichte kann aber weder als eine unmittelbare Diagnose des Zeitgeistes, noch als treue Aufnahme der Gewaltästhetik der Gegenwart wortwörtlich interpretiert werden. Vor solchen Totalitätsansprüchen wird der Text von der Hülle der Ironie geschützt. Ähnlich wie in *Faserland* und *Soloalbum*, wo die Hauptprotagonisten ihr Gedankenspiel mit autotelischer Gewalt selbst durch ihre ironische Haltung abschwächen, oder wie in Tim Staffels *Terrordrom*, wo die Ironie aus dem unterschiedlichen Wissensstand der zahlreichen Protagonisten entsteht, kommt die Ironie in *Velo* vor allem auf der Ebene des *discours* vor.

Die Faszination, die in *Velo* von der autotelischen Gewalt ausgeht, gleicht nicht der Begeisterung des Marquis de Sade oder der Anziehungskraft verschiedener Serienkiller aus zahlreichen Kriminalromanen. Das *L'art pour l'art* der Gewalt, mit dem die Protagonisten ein gefährliches Spiel führen, scheint in der Epoche des postmodernen Wirrwarrs, in der fast alles erlaubt ist, das Einzige zu sein, was nicht erlaubt ist und auf Entrüstung stößt. Somit bildet es die einzige Möglichkeit, das wichtigste, existenzielle Bedürfnis der Protagonisten zu befriedigen, nämlich das Bedürfnis nach Rebellion. Es ermöglicht den Protagonisten ihr Selbst und ihr Anderssein unüberhörbar zu betonen. Das Faible für Gewalt ist eher auf die

Identitätssuche der Figuren und die Erprobung aller Lebensmöglichkeiten zurückzuführen, als auf Lollis und Enzbergs besonderen Hang zur Brutalität zurückzuführen. Obwohl die Protagonisten im Moment ihren aktuellen Lebensentwurf todernst betrachten, halten sie ihn nicht für endgültig und scheinen sich nicht aller Konsequenzen ihrer Wahl bewusst zu sein, zumindest nehmen sie nicht alle in Kauf. Dass die Vorliebe für autotelische Gewalt ein nicht völlig überlegtes Element der Ich-Suche zu betrachten ist, wird durch die Erzählsituation im Roman deutlich, d. h. durch die von dem heterodiegetischen Erzähler geschaffene Ironie.

Der auf Gewalt basierende Lebensentwurf scheitert auf doppelte Art. Zum einen bildet die Gewaltästhetik Enzbergs keine Auflehnung gegen die symbolische Übermacht der Medien, sondern umgekehrt ist sie eher als ihr Ergebnis zu betrachten. Der Möchtegern-Amokläufer Enzberg findet für seine Postulate keine Realisierung. Die von den Hauptprotagonisten ersehnte autotelische Gewalt, die als Grundlage für einen postmodernen Lebensentwurf dienen sollte, erweist sich als künstlich ankurbelte, mediale Seifenblase, die in Konfrontation mit realer, nicht medial entwirklichter, lozierender Gewalt eines Gauners oder eines kroatischen Kommandos zerplatzen muss. Zum anderen schlägt die ständige Bereitschaft auf den „Ernstfall“ als postmoderne Lebensstrategie fehl. Die Vitalität, die sich Enzberg von der autotelischen Gewalt verspricht, ist eine Illusion, die aus dem Status dieser Gewaltform, aus ihrer Außerordentlichkeit, d. h. der Nicht-Zugehörigkeit zu irgendwelcher Ordnung, auch zu derjenigen, der der Protagonist als starr und unauthentisch versteht, resultiert.

6 Pop-Gewalt? - Versuch der Begriffsbestimmung

Die grundlegende Analyse gewählter Pop-Romane, sowie die die Analyse begleitende Lektüre von Texten, die einen tieferen Einblick in den kulturellen Kontext von Gewalt und Popliteratur gewähren, veranlasst zur Wiederholung des Gedanken, nach dem in der Szene des zufälligen Mordes wegen Straßenunebenheit aus Tarantinos' *Pulp Fiction* die Quintessenz der Pop-Gewalt zu sehen ist. Für die genaue Beschreibung dessen, was unter diesem Begriff zu verstehen ist, reichte eigentlich aus, das bestimmte Feeling festzulegen, das dafür sorgt, das etwas als Pop-Gewalt empfunden wird. Pop-Gewalt wäre demnach jede Darstellung von Gewalt, deren Ästhetik, d.h. die Art und Weise, wie die Gewalt von der sie darstellenden Instanz (z.B. dem Erzähler) wahrgenommen wird, im Rezipienten solche Gefühle, wie Ekel, Erstauen, Konsternation und Vergnügen, Entzücken, Spaß gleichzeitig weckt. Ästhetik gilt hier vor allem als eine Wahrnehmungsweise, erst in zweiter Linie bedeutet Ästhetik die Beurteilung in Hinblick auf ästhetische Kategorien, d.h. die des Schönen, Erhabenen und Ansprechenden, statt auf moralische, d.h. des Guten und des Bösen.

Als Pop-Gewalt wäre also jede Gewalt zu bezeichnen, die als pop-artig empfunden wird. Diese tautologische Definition ist nach Fiedlers Auffassung von postmoderner Literaturkritik zweifelsohne pop-gerecht. Da Pop im Allgemeinen Gefühle, statt Gedanken anspricht und daran arbeitet, ist das irgendwie logisch. Das Feeling, das hinter Pop-Gewalt steckt und die ästhetischen Mittel zu seinem Hervorrufen, können aber ziemlich präzise aufgefasst werden, wovon die hier unternommene Textanalyse zeugt.

Aus dem Einblick in die Geschichte der Popkultur lässt sich herleiten, dass das Grenzenüberschreiten das zentrale Motiv aller Werke bildet, die dem Pop irgendwie verpflichtet bleiben. Das Durcheinander von Nicht-Zusammengehörendem und die Vermischung von Kontexten ist also eine Strategie, die genuin pop ist und die dafür sorgen soll, dass die an populärkulturellen Zeichen, d.h. letztendlich an dem Banalen, arbeitende Popkultur, die Grenzen des Banalen, des Üblichen und Konventionellen überschreitet. Dabei kann das Ziel der Überschreitung selbst recht Banal sein, nicht immer geht es im Pop, wie einige Kritiker der „neuen“, bzw. „mainstream gewordenen“ Pop-Formen es wollten (z.B. Diederichsen, Ullmaier oder Zaimoglu) um Subversion. Allen irgendeine Transzendenz Suchenden zu Trotz zielt die pop-ästhetische Überschreitung nur darauf, eine bessere, weil die Grenzen der gängigen und abgenutzten Zeichen der Populärkultur überschreitende,

Unterhaltung zu bieten, oder, anders formuliert, die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu erregen. Schockierende Bilder, die jedoch gleichzeitig amüsierend, vergnüglich und leicht rezipierbar sind, bilden die genaueste Verkörperung der Idee von Pop. In diesem Kontext ist die Häufigkeit, mit der Pop-Werke nach Gewaltbildern greifen, nicht verwunderlich. Vielmehr ergibt sie sich als logische Konsequenz der kulturellen Paradigmen des Pop, und zwar keineswegs in dem Sinne, dass Pop an die niedrigsten Instinkte des Publikums appelliert und sich deshalb auch den trivialsten und vulgärsten Bildern bedient, sondern Gewalt ist schon in den Hauptvoraussetzungen des Pop eingebettet. Zum einen ist Pop die ständige Überschreitung der gängigen Kulturdiskurse. Da Gewalt im Sinne der *violentia* ein Gegensatz zur Kultur bildet, ist sie Überschreitung der Kulturdiskurse par excellence. Zum anderen kann die Umkontextualisierung der Zeichen, die die Grundlage des Pop bildet, als eine Form von Gewalt am Zeichen verstanden werden: Zeichen werden aus dem Kontext gerissen und der ursprünglichen Intentionen zuwider wiederverwendet. So werden Zeichen entschärft und neutralisiert. Das Pop-Verfahren führt zur Verfügungsgewalt (*potestas*) über Zeichen.

Die parallel geführte Auseinandersetzung mit Narrationen um die Phänomene Gewalt und Pop enthüllt in den Pop-Diskursen zahlreiche Analogien zu verschiedenen Auffassungen des Gewalt-Phänomens. Die Analyse konkreter Beispiele von Pop-Werken scheint die These zu bestätigen, dass Gewalt als Paradigma des Pop präsent ist. Als solch eine Gewalt am Zeichen und brutale Überschreitung des herkömmlichen Kunst-Diskurses kann bereits Marcel Duchamps *Fontanna* (1917) verstanden werden. Andy Warhol bediente sich neben aus dem Alltag bekannten Zeichen, wie eine Dose der Campbell-Suppe auch Fotos von Verkehrsunfallopfern. Die eigenartige Gewalt-Affinität ist in verschiedenen Bereichen der Popkultur zu sehen – von Popmusik, wie die direkt an Gewalt anspielenden Genres wie Death Metal oder die vor allem die Attribute des Aggressiven verwendeten wie Punk (Sonnenschein 1999), bis hin zur Popliteratur.

Aus den widersprüchlichen Erwartungen, die gegenüber Popliteratur gehegt werden, ergibt sich der paradoxe Doppelcharakter der Popgewalt. Sie scheint in der sich nur auf die Oberflächlichkeit konzentrierenden Welt des Massenkonsum und Spaß ein kaum zu erwartendes Phänomen zu sein, deshalb wirkt jeder Einbruch der Gewalt in das genußorientierte Leben schockartig und verfremdend. Die Popgewalt nimmt Form unerwarteter, brutaler „Schnitte“, Eingriffe in die bequeme Existenz der Protagonisten an. Was aber das Besondere daran ausmacht, ist die Tatsache, dass sie nicht so unerwartet vorkommt, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Paradoxerweise empfinden die

Protagonisten mit dem Auftreten der Gewalt Erleichterung, sogar Erfüllung ihrer Wünsche, denn Gewalt taucht in den meisten Fällen nicht unvorbereitet vor, sie wird durch diffuse Sehnsüchten und die geistige Stimmung der Tristesse und Dekadenz eingeleitet. Die Popgewalt, obwohl sie plötzlich und überraschend in Erscheinung tritt, wird zugleich herbeigesehnt. Sie ergibt sich aus der Logik der konsumorientierten Welt des Überdrusses, in dem alles vorhanden und käuflich ist. Fast alle Wünsche der Wohlstandsbürger gehen in Erfüllung. Das Einzige, was noch nicht direkt vermarktet wurde, also was noch aus eigener Kraft und nicht gegen Geld zu erreichen ist, bleibt Gewalt, selbst wenn es gegen die eigene Person ausgerichtet sein sollte.

So bildet für z. B. den ebenso vermögenden wie verzweifelten Rollo aus Krachts *Faserland* oder den in immer exzessiverem Drogenkonsum neue Reize suchenden Chris aus Alexa Henning von Langes *Relax* der eigene, gewaltsame Tod die letzte Grenze, die sich in der grenzenlosen Welt der fließenden Postmoderne überschreiten lässt. Dazu kommen das Verüben von Gewalt gegen Anderen (Thomas Hettches *Nox*) oder selten in Erfüllung gehende Träume davon (Jörg-Uwe Albigs *Velo*). Über die mögliche Vermarktung von Gewalt phantasiert Tim Staffel, indem er in seinem *Terrordrom* ein Endzeitszenario des Krieges aller gegen alle, der allerdings pop-gerecht in allen Massenmedien live übertragen wird, ausmalt. Andere Protagonisten vergnügen sich nur damit, mit einem Huhn in der Stadt herumzulaufen, Fliegen mit einem Hochdruckreiniger totzusprühen (Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum*) oder in einer Nichtraucherzone zu rauchen (Christian Krachts *Faserland*). Nicht nur Verüben von Gewalt wird gewünscht und herbeigesehnt. Für einige Protagonisten aus Pop-Texten bildet auch das Erfahren von Gewalt eine Erfüllung, Befriedigung oder Erleichterung (wieder Hettches *Nox*). Deshalb verkündet der Klappentext zu Sibylle Bergs *Ein paar Leute suchen das Glück*, dass alle Protagonisten, bis auf eine Ausnahme, die am Ende der Handlung noch am Leben ist, ihr Glück finden.

In den analysierten Texten der Popliteratur erscheint Gewalt als grundlegendes Mittel des Pop-Repertoires, wenn auch nicht immer explizit. So ist das Zugreifen auf Gewaltdarstellung bzw. -vorstellung im Falle der Romane *Nox* und *Velo* eher offensichtlich. *Faserland* und *Soloalbum* scheinen dagegen arm an Gewaltszenen zu sein. Die Hauptprotagonisten der beiden Texte bereichern aber ihre Erzählungen mit Anspielungen an Gewalt und Gedanken, in denen Gewalt ein attraktives Als-ob-Szenario bildet. Diese vorgestellte Gewalt ist umso attraktiver, als sie von Anfang an nur als eine Art Gedankenspiel oder Spekulation konzipiert ist, d.h. sie lässt sich in keinen Interpretationsrahmen einfügen, an sich ergibt sie keinen Sinn,

obwohl sie ganz bewusst, methodisch sogar, gefasst wird. So als wollten die Protagonisten untersuchen, was für eine Gewalttat sich noch der Mensch ausdenken kann und ob man mit dieser Vorstellung die mediale, popkulturelle Maschine zersprengen kann. Pop-Gewalt bedeutet demnach, eine diskursive, d.h. aus der Anhäufung von Diskursen und Überzahl von Zeichen resultierende Spannung mithilfe von außerdiskursiven Phänomenen (oder nur gedanklichen Anspielung darauf) zu entladen. Um die Worte des *Soloalbum*-Erzählers zu benutzen – irgendwer soll verbrannt werden, und zwar ohne einen konkreten Grund, nur um zu prüfen, ob es geht, das medienfähig zu machen. Es geht.

7 Literaturverzeichnis

1. Primäre Literatur

1. Albig, Jörg-Uwe (1999): *Velo*. Berlin.
2. Berg, Sibylle (1997): *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*. Leipzig.
3. Berg, Sibylle (1999): *Sex II*. Leipzig
4. Berg, Sibylle (2004): *Ende gut*. Köln.
5. Bessing, Joachim u. a. (2009): *Tristesse Royale: Das popkulturelle Quintett*. Berlin.
6. Ellis, Bret Easton (1999): *American Psycho*. New York.
7. Herrndorf, Wolfgang (2011): *In Plüschgewittern*. Reinbek.
8. Hettche, Thomas (1995): *Nox*. Frankfurt/Main.
9. Illies, Florian (2000): *Generation Golf. Eine Inspektion*. Berlin.
10. Illies, Florian (2003): *Generation Golf zwei*. München.
11. Kracht, Christian (Hrsg.) (1999a): *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*. Stuttgart.
12. Kracht, Christian (1999b): *Der Gesang des Zauberers*. In: ders. (Hrsg.) (1999): *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*. Stuttgart.
13. Kracht, Christian (2001): *1979*. Köln.
14. Kracht, Christian (2004): *Faserland*. München.
15. Lange, Alexa Henning von (1997): *Relax*. Hamburg.
16. Staffel, Tim (2000a): *Terrodrom*. München.
17. Staffel, Tim (2000b): *Heimweh*. Berlin.
18. Staffel, Tim (2002): *Rauhfaser*. Frankfurt/Main.
19. Stuckrad-Barre, Benjamin von (1999): *Soloalbum*. Köln.
20. Welsh, Irvine (1993): *Trainspotting*. Berlin.
21. Wirz, Mario (2004): *Umarmungen am Ende der Nacht. Erzählungen*. Berlin.

2. Andere Literatur

1. Camus, Albert (1994): *Der Fremde*. Reinbek.
2. Kleist, Heinrich von (1965): *Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik*. Stuttgart.
3. Lem, Stanislaw (2006): *Solaris*. List Taschenbuch Verlag: Berlin.

3. Sekundäre Literatur

1. Pop

1. Altenburg, Matthias (2001): *Pipi-Mädchen-Prosa*. In: *Die Woche* vom 12.10.2001.
2. Artmann, H.C. (1964): *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken: eintragungen eines bizarren liebhabers*. In: Gleba, Kerstin; Schumacher, Eckhard (Hrsg.) (2007): *Pop seit 1964*. Köln, S. 26-27.
3. Baacke, Dieter (Hrsg.) (1998a): *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen.
4. Baacke, Dieter (1998b): *Neue Ströme der Weltwahrnehmung und kulturelle Ordnung*. In: ders. (Hrsg.) (1998a): *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen, S. 29-57.
5. Bartels, Gerrit (2001): *Wenn Verzweiflung am allergrößten ist*. In: *taz* vom 10.10.2001.
6. Baßler, Moritz (2005): *Der Deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München.
7. Behrendt, Eva (1998): *Das Rädchen ein bißchen weiterdrehen*. In: *taz Berlin*, Nr. 5680 vom 7.11.1998, S. 32.
8. Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/Main.
9. Berg, Hubert van der (1999): *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg.
10. Biller, Maxim (1991): *Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel*. In: *Die Weltwoche* vom 25.07.1991.
11. Biller, Maxim (1992): *Popismus*. In: Gleba, Kerstin; Schumacher, Eckhard (Hrsg.) (2007): *Pop seit 1964*. Köln, S. 218-220.
12. Biller, Maxim (2000): *Feige das Land, schlapp die Literatur. Über die Schwierigkeiten beim Sagen der Wahrheit*. In: *Die Zeit* vom 13.04.2000. Zugang über http://www.zeit.de/2000/16/200016.moral_.xml Zugang am 15.04.2016.
13. Borchardt, Kirsten (1999): *Stop Making Sense. Supermarkt des Erhabenen: New Wave und Pop in den Achtzigern*. In: Kemper, Peter; Langhoff, Thomas; Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.) (1999): *»alles so schön bunt hier« Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart, S. 175-183.
14. Breger, Claudia (2003): *Pop-Identitäten 2001: Thomas Meineckes Hellblau und Christian Krachts 1979*. In: Lützeler, Paul Michael; Schindler, Stephan K.

- (Hrsg.) (2003): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Multikultur*. Bd. 2. Tübingen, S. 197-225.
15. Brinkmann, Rolf-Dieter (1968): *Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter*. In: Uwe Wittstock (Hrsg.) (1994): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig, S. 64- 77.
16. Brinkmann, Rolf-Dieter (1983): *Der Film in Worten*. In: ders.; Rygulla, Ralf-Rainer (Hrsg.) (1983): *Acid. Neue amerikanische Szene*. Reinbek bei Hamburg, S.381-399.
17. Bronner, Stefan (2012): *Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen: das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen Faserland, 1979 und Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Tübingen.
18. Browne, Ray (1994): *The Dynamics of Popular Culture Studies*. In: Freese, Peter; Porsche, Michael (Hrsg.) (1994): *Popular Culture in the United States*. Essen, S. 31-48.
19. Buhr, Elke (2001): *Durch nichts erregt werden*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 10.10.2001.
20. Bürger, Gottfried August (1844): *Sämtliche Werke. Neue Original-Ausgabe in vier Bänden*. Göttingen.
21. Büsser, Martin (1999): *Der von Zuweisungen befreite Mensch. Der Autor Hubert Fichte*. In: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte, Bd. 7: Pop und Literatur*, Mainz 1999, S. 186-199.
22. Degler, Frank; Paulokat, Ute (2008): *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn.
23. Diederichsen, Diedrich (1985): *Sexbeat. 1972 bis heute*. Köln.
24. Diederichsen, Diedrich (1992): *The Kids Are Not Alright. Abschied von der Jugendkultur*. In: *Spex* 11/1992, S. 28–34.
25. Diederichsen, Diedrich (1996): *Pop - deskriptiv, normativ, emphatisch*. in: *Rowohlt's Literaturmagazin 37: Pop Technik Poesie*, Reinbek bei Hamburg, S. 36-44.
26. Diederichsen, Diedrich (1999): *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln.
27. Diederichsen, Diedrich (2002): *Sexbeat. Neuauflage*. Köln.
28. Diez, Georg (2012a): *Die Methode Kracht*. In: *Der Spiegel* 7/2012.
29. Diez, Georg (2012b): *Meine Jahre mit Kracht*. In: *Der Spiegel* 9/2012.
30. Döring, Jörg (2009): *Paratext Tristesse Royale*. In: Tacke, Alexandra;

- Weyand, Björn (Hrsg): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, S. 178-198.
31. Drügh, Heinz (2009): *Dandys in Zeiten des Massenkonsums. Pop-Literatur als Neo-Décadence*. In: Tacke, Alexandra; Weyand, Björn (Hrsg) (2009): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, S. 80-100.
32. Ernst, Thomas (2001): *Popliteratur*. Hamburg.
33. Fiedler, Leslie A. (1968a): *Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik*. In: *Christ und Welt*, 13.09.1968, S. 9-10.
34. Fiedler Leslie A. (1968b): *Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science Fiction und Pornographie: die Zukunft des Romans hat schon begonnen*. In: *Christ und Welt*, 20.09.1968, S. 14-16.
35. Fiedler, Leslie A. (1969): *Cross the Border, Close the Gap*. In: *Playboy*, 12/1969, S. 151, 252-258.
36. Fiedler, Leslie A. (1994): *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne* [Cross the Border. Close the Gap (1969)]. In: Uwe Wittstock (Hrsg.) (1994): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig, S. 14-39.
37. Fischer, David (2014): *Das Bildnis des Christian Kracht: Wie sich der Autor Christian Kracht im Internet und im Beiwerk von Büchern selbst inszeniert*. Hamburg.
38. Fiske, John (1989): *Understanding Popular Culture*. London.
39. Flender, Reinhard/Rauhe, Hermann (1989): *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt.
40. Frank, Dirk (2003): *Die Nachfahren der ›Gegengegenkultur‹. Die Geburt der »Tristesse Royale« aus dem Geist der achtziger Jahre*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) (2003): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. München, S. 218-233.
41. Gansel, Carsten (2003): *Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Popliteratur*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) (2003): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. München, S. 234-257.
42. Gansel, Carsten (2004): *Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung*. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*. XIV Jg., Heft 1 (2004), S. 130-149.

43. Glawion, Sven; Nover, Immanuel (2009): *Das leere Zentrum*. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘. In: Tacke, Alexandra; Weyand, Björn (Hrsg.) (2009): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, S. 101-120.
44. Gleba, Kerstin; Schumacher, Eckhard (Hrsg.) (2007): *Pop seit 1964*. Köln.
45. Goebel, Johannes; Clermont, Christoph (1999): *Die Tugend der Orientierungslosigkeit*. Reinbek bei Hamburg.
46. Groys, Boris (1992): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München.
47. Hall, Stuart (1980): *Encoding / Decoding*. In: ders. u.a. (Hrsg.) (1980): *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. London, S. 128-138.
48. Hebdige, Dick (1997): *Ein kleiner Planet der Gleichzeitigkeit (Gespräch mit Dick Hebdige)*. In: SPoKK (Hg.): *Kursbuch Jugendkultur*. Mannheim, S. 14-21.
49. Hecken, Thomas (Hrsg.) (2007): *Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*. Opladen.
50. Helmstetter, Rudolf (2007): *Der Geschmack der Gesellschaft. Die Massenmedien als Apriori des Populären*. In: Huck, Christian; Zorn, Carsten (Hrsg.) (2007): *Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden.
51. Holert, Tom (1999): *Abgrenzen und durchkreuzen. Jugendkultur und Popmusik im Zeichen des Zeichens*. In: Kemper, Peter; Langhoff, Thomas; Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.) (1999): *»alles so schön bunt hier« Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart, S. 21-33.
52. Holert, Tom/Terkessidis Mark (Hrsg.) (1996): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin-Amsterdam.
53. Holert, Tom/Terkessidis Mark (2002): *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*. Köln.
54. Höller, Christian (1996): *Widerstandsrituale und Pop-Plateaus. Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute*. In: Holert, Tom/Terkessidis Mark (Hrsg.) (1996): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin-Amsterdam, S.55-71.
55. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor Wiesengrund (1997): *Dialektik der*

Aufklärung: philosophische Fragmente. Frankfurt/Main.

56. Huelsenbeck, Richard (1994): *Erklärung.* In: Riha, Karl (Hrsg.); Schäfer, Jörgen (Hrsg.); Merte, Angela (Hrsg.) (1994): *DADA total: Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder.* Stuttgart, S. 33.
57. Hügel, Hans-Otto (2007): *Lob des Mainstreams: zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur.* Köln.
58. Jung, Thomas (2002a): *Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur.* In: ders. (Hrsg.) (2002): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990.* Frankfurt/Main, S. 15-27.
59. Jung, Thomas (2002b): *Vom Pop international zur Tristesse Royal. Die Popliteratur, der Kommerz und die postmoderne Beliebigkeit.* In: ders. (Hrsg.) (2002): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990.* Frankfurt/Main, S. 29-52.
60. Kauer, Katja (Hrsg.) (2009): *Pop und Männlichkeit: zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung?* Berlin.
61. Kemper, Peter (1999): *Jugend und Offizialkultur nach 1945.* In: Kemper, Peter; Langhoff, Thomas; Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.) (1999): *»alles so schön bunt hier« Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute.* Stuttgart, S. 11-20.
62. Kemper, Peter; Langhoff, Thomas; Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.) (1999): *»alles so schön bunt hier« Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute.* Stuttgart.
63. Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): *Globalisierung und die Performanz des Pop.* In: Neumann-Braun, Klaus; Schmidt, Axel; Mai, Manfred (Hrsg.): *Popvisionen. Links in die Zukunft.* Frankfurt am Main, S. 77-101.
64. Köhler, Andrea; Moritz, Rainer (Hrsg.) (1998): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur.* Leipzig
65. Menke, André (2010): *Die Popliteratur nach ihrem Ende: zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren.* Bochum.
66. Mertens, Mathias (2003): *Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby.* In: Arnold, Heinz Ludwig; Schäfer, Jörgen (Hrsg.) (2003): *Pop-Literatur,* München, S. 201-217.

67. Nachbar, Jack; Lause, Kevin (1997): *Getting to know us: An Introduction to the Study of Popular Culture: What is this Stuff that Dreams are Made of*. In: Dies. (Hrsg.) (1997): *Popular Culture: An Introductory Text*. Bowling Green, S. 1-35.
68. Neumeister, Andreas (2001): *Pop als Wille und Vorstellung*. In: Gleba, Kerstin; Schumacher, Eckhard (Hrsg.) (2007): *Pop seit 1964*. Köln, S. 319-325.
69. Nutz, Walter (1999): *Trivilliteratur und Popularkultur. Vom Hefromanleser zum Fernsehzuschauer. Eine literatursoziologische Analyse unter Einschluß der Trivilliteratur der DDR*. Wiesbaden.
70. Politycki, Mathias (1995): *Literatur muss sein wie Rockmusik*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 7/8.10.1995.
71. Renz, Tilo (2011): *Wer spricht – und wie? Thomas Meineckes Tomboy als literarische Theorie der Geschlechter*. In: Grabienski, Olaf; Huber, Till; Thon, Jan-Noël (Hrsg.) (2011): *Poetik der Oberfläche: Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, S. 71-89.
72. Rutschky, Katharina (2003): *Wertherzeit. Der Poproman - Merkmale eines unerkannten Genres*. In: *Merkur* 57 (2003), S. 106-117.
73. Sandner, Wolfgang (1977): *Rock'n'Roll - Rock and Roll - Rock. Anmerkungen zur Geschichte der Rockmusik*. in: ders. (Hrsg.) (1977): *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Mainz.
74. Seibt, Gustav (2000): *Aussortieren, was falsch ist*. In: *Die Zeit* vom 02.03.2000, Zugang über URL:
http://www.zeit.de/2000/10/200010.generationen_.xml/komplettansicht
Zugang am 15.04.2016.
75. Seibt, Gustav (2001): *Dunkel ist die Speise des Aristokraten*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 12.10.2001.
76. Seiler, Sascha (2007): *„Das einfache wahre Abschreiben der Welt“*. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen.
77. Schäfer, Jörgen (1998): *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Stuttgart.
78. Schäfer, Jörgen (2003a): *»Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«*. *Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) (2003): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*

Pop-Literatur. München, S. 7-25

79. Schäfer, Jörgen (2003b): »Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen«. *Rolf-Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) (2003): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Pop-Literatur*. München, S. 69-80.
80. Schiller, Friedrich (1838): *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Stuttgart – Tübingen.
81. Schirmacher, Frank (1989): *Idyllen in der Wüste*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10.10.1989.
82. Schmidt, Axel; Neumann-Braun (2004): *Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz*. Wiesbaden.
83. Schumacher, Eckhard (2003): *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt/Main.
84. Seeßlen, Georg (2001): *Bedeutis und Wixis. Was kann die Popliteratur, und was meint sie zu können*. In: *LiteraturKonkret*, Nr. 26.
85. Sonnenschein, Ulrich (1999): *Dreck schwimmt oben. Punk gegen alles (I hate Pink Floyd)*. In: Kemper, Peter; Langhoff, Thomas; Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.) (1999): »alles so schön bunt hier« *Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart, S. 154-163.
86. Spiegel, Hubert (2001): *Wir sehen uns mit Augen, die nicht die unseren sind*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 09.10.2001.
87. Steenblock, Volker (2004): *Kultur oder Die Abenteuer der Vernunft im Zeitalter des Pop*. Leipzig.
88. Tacke, Alexandra; Weyand, Björn (Hrsg) (2009): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln.
89. Ullmaier, Johannes (2001): *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz.
90. Walser, Martin (1968): *Mythen, Milch und Mut*. In: Uwe Wittstock (Hrsg.) (1994): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig, S. 58-61.
91. Walser, Martin (1970): *Über die neueste Stimmung im Westen*. In: Hans Magnus Enzensberger (Hrsg.) (1970): *Kursbuch 20* (1970), S. 19-41.
92. Willemsen, Roger (1992): *Fahrtwind beim Umblättern*. In: *Der Spiegel* 52/1992, S. 190-191.

93. Winkels, Hubert (1996): *Zur deutschen Literatur 1995*. In: Franz Josef Görtz u.a. (Hrsg.) (1996): *Deutsche Literatur 1995. Jahresüberblick*. Stuttgart, S. 5-27.
94. Winkels, Hubert (1999): *Grenzgänger – Neue deutsche Pop-Literatur*. In: *Sinn und Form* 51, S.
95. Winkels, Huber (2006): *Emphatiker und Gnostiker*. In: *Die Zeit* 14/2006. Zugang über www.zeit.de/2006/14/Debatte1_neu/komplettansicht. Zugang am 15.04.2016.
96. Vormweg, Heinrich (1977): *Literatur war ein Asyl*. In: *Literaturmagazin 7: Nachkriegsliteratur*. Reinbek bei Hamburg, S. 203-208.
97. Zaimoglu, Feridun (1999): *Knabenwindelprosa*. In: *Die Zeit* vom 18.11.1999. Zugang über www.zeit.de/1999/47/199947.poplit_.xml Zugang am 15.04.2016.

2. Gewalt

1. Agamben, Giorgio (2004): *Ausnahmezustand*. Frankfurt/Main.
2. Améry, Jean (1997): *Die Tortur*. In: ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart, S. 46-73.
3. Arendt, Hannah (1970): *Macht und Gewalt*. München.
4. Arendt, Hannah (1986): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München.
5. Aust, Stefan (2008): *Der Baader-Meinhof Komplex*. Hamburg.
6. Bauman, Zygmunt (2009): *Nowoczesność i Zagłada*. [Die Moderne und der Holocaust] Kraków.
7. Benjamin, Walter (1989): *Gesammelte Schriften. Band II, Teil I*. Frankfurt/Main.
8. Berendse, Gerrit-Jan (2005): *Schreiben im Terrordrom. Gewaltcodierung, kulturelle Erinnerung und das Bedingungsverhältnis zwischen Literatur und RAF-Terrorismus*. München.
9. Bohrer, Karl Heinz (2000): *Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren*. In: Grimminger, Rolf (Hrsg.) (2000): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München, S. 25-42.
10. Derrida, Jacques (1991): *Gesetzeskraft. Der mystische Grund der Autorität*. Frankfurt/Main.
11. Eibl-Eibesfeld, Irenäus (1985): *Liebe und Hass. Zur Naturgeschichte*

- elementarer Verhaltensweisen*. München.
12. Elias, Norbert (1969): *Über den Prozess der Zivilisation*. 2 Bände. Frankfurt/Main.
 13. Elias, Norbert (1989): *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt/Main.
 14. Enzensberger, Hans Magnus (1988): *Die Leere im Zentrum des Terrors*. In: ders. (1988): *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen*. Frankfurt/Main, S.245-250.
 15. Enzensberger, Hans Magnus (1993): *Aussichten auf den Bürgerkrieg*. Frankfurt/Main.
 16. Foucault, Michel (2009): *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. [Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses] Warszawa.
 17. Freud, Sigmund (1923): *Jenseits des Lustprinzips*. Wien.
 18. Freud, Sigmund (1924): *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. Wien.
 19. Freud, Sigmund (1930): *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien.
 20. Gay, Peter (1996): *Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter*. München.
 21. Grimminger, Rolf (2000): *Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt*. In: ders. (Hrsg.) (2000): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München, S. 9-23.
 22. Gugel, Günther (2010): *Handbuch Gewaltprävention II*. Tübingen.
 23. Heitmeyer, Wilhelm; Hagan, John (2002): *Gewalt. Zu den Schwierigkeiten einer systematischen internationalen Bestandsaufnahme*. In: Heitmeyer, Wilhelm (Hrsg.); Hagan, John (Hrsg.) (2002): *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*. Wiesbaden, S. 15-25.
 24. Heitmeyer Wilhelm (Hrsg.); Schrötle, Monika (Hrsg.) (2006): *Gewalt. Beschreibungen – Analyse – Prävention*. Bonn.
 25. Hermann, Iris (2000): *Gewalt als Schmerz*. In: Grimminger, Rolf (Hrsg.) (2000): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München, S. 43-61.
 26. Hirsch, Alfred (2004): *Recht auf Gewalt? Spuren philosophischer Gewaltrechtfertigung nach Hobbes*. München.
 27. Hobbes, Thomas (1651): *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*. London.

28. Hoeps, Thomas (2001): *Arbeit am Widerspruch. „Terrorismus“ in deutschen Romanen und Erzählungen (1837-1992)*. Dresden.
29. Holst, Erich von (1969): *Zur Verhaltensphysiologie bei Tieren und Menschen. Gesammelte Abhandlungen*. München.
30. Imbusch, Peter (2002): *Der Gewaltbegriff*. In: Heitmeyer, Wilhelm (Hrsg.); Hagan, John (Hrsg.) (2002): *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*. Wiesbaden, S. 26-57.
31. Jünger, Ernst (1926): *Der Kampf als inneres Erlebnis*. Berlin.
32. Jünger, Ernst (1981): *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart.
33. Jünger, Ernst (2002): *Sämtliche Werke. Band 7: Essays I. Betrachtungen zur Zeit*. Stuttgart.
34. Klotz, Christian (2012): *„Fraktales Fleisch“? Körpermodifikationen und Modern Primitivism als Ausdrucksformen einer neuen (und alten) Körperlichkeit*. Dissertation, Marburg 2012, URL: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2012/1051> Zugang am 15.04.2016.
35. Kraushaar, Wolfgang (2007): *Die popkulturelle Adaption des politisch verpufften RAF-Mythos*. Bundeszentrale für politische Bildung. URL: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49326/raf-in-der-popkultur?p=all> Zugang am 15.04.2016.
36. Krug, Etienne G. u. a. (Hrsg.) (2002): *World report on violence and health*. WHO, Genf.
37. Kunczik, Michael (1998): *Gewalt und Medien*. Köln – Weimar – Wien.
38. Linck, Dirck (2008): *Die Wiederkehr der Katharsis. Über ein paar Möglichkeiten, das popkulturelle Vergnügen an drastischen Gegenständen zu erklären*. In: *Kultur & Gespenster* Nr. 7/2008, S. 43-71.
39. Lorenz, Konrad (1984): *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. München.
40. Marcuse, Herbert (1965): *Repressive Toleranz*. Erhältlich über Official Herbert Marcuse website, URL: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/60spubs/65reprtoleranzdt.htm> Zugang am 15.04.2016.
41. Marquard, Odo (2003): *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. München.
42. Milgram, Stanley (1985): *Das Milgram-Experiment. Zur*

Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität. Reinbek.

43. Mora, Terézia (2006): *Über die Drastik.* In: *bella triste. Zeitschrift für junge Literatur* (16), 2006, S. 68–74.
44. Musiał, Łukasz (2006): *Leiden im Zeitalter der Gegenständlichkeit. Zur Konzeptualisierung des Schmerzes im Werk von Ernst Jünger.* Wrocław – Dresden.
45. Musiał, Łukasz (Hrsg.) (2014): *Języki przemocy.* [Die Sprachen der Gewalt]. Poznań.
46. Musolff, Andreas (1996): *Krieg gegen die Öffentlichkeit. Terrorismus und öffentlicher Sprachgebrauch,* Opladen.
47. Nedelmann, Birgitta (1997): *Gewaltsoziologie am Scheideweg. Die Auseinandersetzungen in der gegenwärtigen und Wege der künftigen Gewaltforschung.* In: Trotha, Trutz von (Hrsg.) (1997): *Soziologie der Gewalt.* Opladen – Wiesbaden, S. 59-85.
48. Neidhardt, Friedhelm (1973): *Aggressionstheorie und öffentliche Meinung.* In: ders. u.a. (Hrsg.) (1973): *Aggressivität und Gewalt in unserer Gesellschaft.* München.
49. Neidhardt, Friedhelm (1986): *Gewalt. Soziale Bedeutungen und sozialwissenschaftliche Bestimmungen des Begriffs.* In: Bundeskriminalamt (Hrsg.) (1986): *Was ist Gewalt?* Wiesbaden, S. 109-147.
50. Nietzsche, Friedrich (1883): *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen.* Chemnitz.
51. Nietzsche, Friedrich (1886): *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft.* Leipzig.
52. Nietzsche, Friedrich (1889): *Götzen-Dämmerung; oder Wie man mit dem Hammer philosophirt.* Leipzig.
53. Nietzsche, Friedrich (1900): *Die fröhliche Wissenschaft.* Leipzig.
54. Nietzsche, Friedrich (1999): *Nachlaß 1887-1889.* München.
55. Olechnicki, Krzysztof (2006): *Przemoc fotografii.* [Gewalt der Fotografie] In: Mamzer, Hanna (Hrsg.) (2006): *Formy przemocy w kulturze współczesnej.* [Formen von Gewalt in der gegenwärtigen Kultur] Poznań.
56. Popitz, Heinrich (1992): *Phänomene der Macht. Autorität – Herrschaft – Gewalt – Technik.* Tübingen.
57. Reemtsma, Jan Philipp (2008): *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine*

- besondere Konstellation der Moderne.* Hamburg.
58. Resch, Franz (2001): *Schmerz tut gut – Der Körper als Instrument zur Bewältigung psychischer Krisen.* In: Randow, Gero von (Hrsg.) (2001): *Wie viel Körper braucht der Mensch? Standpunkte zur Debatte.* Hamburg, S. 101-108.
59. Röggl, Kathrin (2006): *disaster awareness fair zum katastrophischen in stadt, land und film.* Graz.
60. Rousseau, Jean Jacques (1981): *Sozialphilosophische und politische Schriften.* München.
61. Safranski, Rüdiger (1997): *Das Böse oder Das Drama der Freiheit.* München.
62. Schmitt, Carl (1996): *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität.* Berlin.
63. Schnase, Alfons (2005): *Evolutionäre Erkenntnistheorie und biologische Kulturtheorie. Konrad Lorenz unter Ideologieverdacht.* Würzburg.
64. Sofsky, Wolfgang (1993): *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager.* Frankfurt/Main.
65. Sofsky, Wolfgang (1996): *Traktat über die Gewalt.* Frankfurt/Main.
66. Sofsky, Wolfgang (2002): *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg.* Frankfurt/Main.
67. Sofsky, Wolfgang (2011): *Todesarten. Über Bilder der Gewalt.* Berlin.
68. Sorel, Georges (1969): *Über die Gewalt.* Frankfurt/Main.
69. Trotha, Trutz von (1987): *Distanz und Nähe: über Politik, Recht und Gesellschaft zwischen Selbsthilfe und Gewaltmonopol.* Tübingen.
70. Trotha, Trutz von (1997): *Zur Soziologie der Gewalt.* In: ders. (Hrsg.) (1997): *Soziologie der Gewalt.* Opladen, S. 9-56.
71. Waldenfels, Bernhard (2000): *Aporien der Gewalt.* In: Dabag, Mihran; Kapust, Antje; Waldenfels, Bernhard (Hrsg.) (2000): *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen.* München 2000, S. 9-24.
72. Waldmann, Peter (2005): *Terrorismus: Provokation der Macht.* Hamburg.
73. Walkerdine, Valerie (1986): *Video Replay: Families, Films and Fantasy.* In: Burgin Victor; Donald, James; Kaplan, Cora (Hrsg.) (1986): *Formations of Fantasy.* London – New York, S. 167-199.
74. Weber, Max (1972): *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie.* Tübingen.

75. Wertheimer, Jürgen (Hrsg.) (1986): *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt/Main.
 76. WHO (2003): *Weltbericht Gewalt und Gesundheit. Zusammenfassung*. Genf.
 77. Zimbardo, Philip (2007): *The Lucifer Effect: How Good People Turn Evil*. London.
3. Postmoderne
1. Bauman, Zygmunt (1992): *Moderne und Ambivalenz*. Hamburg.
 2. Bauman, Zygmunt (1995): *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. [Körper und Gewalt angesichts der Postmoderne] Toruń.
 3. Bauman, Zygmunt (1997): *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg.
 4. Bauman, Zygmunt (2000): *Ponowoczesność jako źródło cierpień* [Unbehagen in der Postmoderne]. Warszawa.
 5. Baudrillard, Jean (1982): *Der symbolische Tausch und der Tod*. München.
 6. Baudrillard, Jean (1996): *Das perfekte Verbrechen*. München.
 7. Beck, Ulrich (1996): *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*. In: ders.; Giddens, Anthony; Lash, Scott (Hrsg.) (1996): *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt/Main, S. 19-112.
 8. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin.
 9. Derrida, Jacques (1983): *Grammatologie*. Frankfurt/Main.
 10. Giddens, Anthony (1991): *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*. Cambridge.
 11. Habermas, Jürgen (1991): *Der philosophische Diskurs der Moderne: zwölf Vorlesungen*. Frankfurt/Main.
 12. Huyssen, Andreas (1986): *Postmoderne – eine amerikanische Internationale?* In: ders.; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.) (1986): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg, S. 13-44.
 13. Jencks, Charles (1993): *Post-Modern und Spät-Modern*. In: Riese, Utz (Hrsg.) (1993): *Falsche Dokumente*. Leipzig, S. 251-286.
 14. Lyotard, Jean-François (2009): *Das postmoderne Wissen*. Wien.
 15. Parr, Andrea; Seidl, Cornelius (1995): *Gnadenlos glücklich. Das süße Leben um die 30*. München.
 16. Seidl, Cornelius (2005): *Schöne, junge Welt. Warum wir nicht mehr älter*

werden. München.

17. Welsch, Wolfgang (2008): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin.

4. Medien

1. Baudrillard, Jean (2006): *Wojny w Zatoce nie było* [Es gab keinen Golfkrieg]. Warszawa.

2. Dayan, Daniel; Katz, Elihu (1992): *Media Events. The Live Broadcasting Of History*. Cambridge.

3. Virilio, Paul (1997): *Krieg und Fernsehen*. Frankfurt am Main.

5. Sonstige Literatur

1. Altenberg, Peter (1919): *Pròdrömös*. Berlin.

2. Auerbach, Erich (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen (11. Auflage 2015).

3. d'Aurevilly, Jules Barbey (2006): *Über das Dandytum und über George Brummell*. Berlin.

4. Baumgarth, Christa (1966): *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg.

5. Barber, Benjamin (2004): *Fear's Empire: War, Terrorism, and Democracy*. New York.

6. Bette, Karl-Heinrich (2004): *X-treme: Zur Soziologie des Abenteuer- und Risikosports*. Bielefeld.

7. Borsò, Vittoria (2005): *Walter Benjamin. Theologe und Politiker. Eine gefährliche Verbindung*. In: Ponzi, Mauro; Witter, Bernd (Hrsg.) (2005): *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*. Berlin, S. 58-69.

8. Bourdieu, Pierre; Passeron, Jean-Claude (1973): *Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt. Kulturelle Reproduktion und soziale Reproduktion*. Frankfurt/Main.

9. Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main.

10. Büttner, Stefan (2006): *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*. München.

11. Caduff, Corina; Pfaff-Czarnecka, Joanna (Hrsg.) (1999): *Rituale heute. Theorien – Kontroverse – Entwürfe*. Berlin.

12. Colombani, Roger (1989): *L'affaire Weidmann*. Paris.

13. Cosentino, Christine (1996): *Ostdeutsche Autoren Mitte der neunziger Jahre: Volker Braun, Brigitte Burmeister und Reinhard Jirgl*. In: *The Germanic*

- Review*, 71 (1996) 3, S. 177-194.
14. Eisenstadt, Shmuel Noah (1995): *Power, Trust, and Meaning: Essays in Sociological Theory and Analysis*. Chicago.
 15. Erdheim, Mario (1996): *Psychoanalyse, Adoleszenz, Nachträglichkeit*. In: Bohleber, Werner (Hrsg.) (1996): *Adoleszenz und Identität*. Stuttgart, S. 83-102.
 16. Freud, Sigmund (1993): *Das Ich und das Es*. Wien.
 17. Furedi, Frank (2007): *Culture of Fear Revisited: Risk-Taking and the Morality of Low Expectation*. London.
 18. Gabler, Wolfgang (2000): *Der Wenderoman als neues literarisches Genre. Thesen*. In: ders.; Werz, Nikolaus (Hrsg.) (2000): *Zeiten-Wende, Wendeliteratur*. Weimar/Rostock, S. 51-69.
 19. Gabler, Wolfgang (2011): *Diskurs der Unbegreiflichkeit. Zur Geschichte der Wenderomane*. In: Kollmorgen, Raj; Koch, Frank Thomas; Dienel, Hans-Liudger (Hrsg.) (2011): *Diskurse der deutschen Einheit. Kritik und Alternativen*. Wiesbaden, 167-192.
 20. Gabler, Wolfgang (2012): *Der Wenderoman. Zur endlosen Geschichte eines literarischen Genres*. In: Kulturation.de, URL: http://www.kulturation.de/_bilder/pdfs/2012-04-05_Wenderoman.pdf, Zugang am 15.04.2016.
 21. Grub, Frank Thomas (2003): *»Wende« und »Einheit« im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Band I: Untersuchungen*. Berlin-New York.
 22. Geertz, Clifford (1973): *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. In: ders.: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York, S. 3-30.
 23. Gennep, Arnold van (2005): *Übergangsriten*. Frankfurt/Main.
 24. Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*. München.
 25. Gilcher-Holtey, Ingrid (2001): *Die 68er Bewegung: Deutschland - Westeuropa – USA*. München.
 26. Hallet, Wolfgang (2010): *Methoden kulturwissenschaftlichen Ansätze: Close Reading und Wide Reading*. In: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse* (2010). Hrsg. von Nünning Vera; Nünning, Ansgar. Stuttgart, S. 293-315.

27. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Wissenschaft der Logik II*. In: ders., *Werke*. 20 Bde., Frankfurt/Main.
28. Heidegger, Martin (1985): *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen.
29. Hellwald, Friedrich von (1875): *Kulturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung bis zur Gegenwart*. Augsburg.
30. Herbst, Alban Nikolai (1995): *Einführungstext zu Thomas Hettches Nox-Lesung*. http://www.die-dschungel.de/ANH/txt/pdf/hettche_nox.pdf, Zugang am 15.04.2016.
31. Hertle, Hans-Hermann (2009): *Chronik des Mauerfalls. Die dramatischen Ereignisse um den 9. November 1989*. Berlin.
32. Jhering, Rudolf von (1997): *Der Kampf um's Recht*. Berlin.
33. Klodt, Henning (2003): *Die neue Ökonomie: Erscheinungsformen, Ursachen und Auswirkungen*. Berlin/Heidelberg.
34. Kosler, Hans Christian (Hrsg.) (1984): *Peter Altenberg: Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt/Main.
35. Koselleck, Reinhart (Hrsg.) (1975): *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 2 E – G. Stuttgart.
36. Ledanff, Susanne (1997): *Die Suche nach dem "Wenderoman" - zu einigen Aspekten der literarischen Reaktionen auf Mauerfall und deutsche Einheit in den Jahren 1995 und 1996*. In: *glossen*, 2/1997 URL: <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft2/wende.html> Zugang am 15.04.2016.
37. Leutner, Petra (1997): *Über den Körper der Künstler und Schriftsteller. Eine aktuelle Ökonomie des Körperlichen in den diätetischen und die Hygiene betreffenden Notizen von Pontormo, Charles Baudelaire und Peter Altenberg*. In: Heilmann, Markus; Wägenbaur, Thomas (Hrsg.): *Macht, Text, Geschichte: Lektüren am Rande der Akademie*. Würzburg, S. 60-71.
38. Lin, Yuh-sien (2008): *Heinrich von Kleist und die Französische Revolution: Das Erdbeben in Chili, Die Verlobung in St. Domingo und Michael Kohlhaas*. Marburg.
39. Lutter, Christina; Reisenleitner, Markus (1998): *Cultural Studies: Eine Einführung*. Wien.
40. Martinez, Matias; Scheffel, Michael (2005): *Einführung in die Erzähltheorie*. München.

41. Matussek, Peter (2009): *Real Virtuality – Die Wahrheit der Entwirklichung*. In: Breszek, Thea; Greisenegger, Wolfgang; Wallen, Lawrence (Hrsg.) (2009): *Space and Truth – Raum und Wahrheit*. Zürich, S. 206–215.
42. McLuhan, Marshall (1994): *The Medium Is the Message*, in: ders. (1994): *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, S. 7–21.
43. Meike, Adam (2003): *Neue Sinnlichkeit? Sinnliche Wahrnehmung und Körperdiskurs in Texten der Gegenwartsliteratur*. GRIN Verlag: München.
44. Münkler, Herfried (2001): *Thomas Hobbes*. Frankfurt/Main.
45. Peukert, Detlev J. K. (1989): *Max Webers Diagnose der Moderne*. Göttingen.
46. Popper, Karl (1934): *Logik der Forschung*. Wien.
47. Ruhstorfer, Karlheinz (2012): *“Der Gottmensch in Knechtsgestalt”*. *Marx, Nietzsche, Heidegger – drei maßgebliche Negationen metaphysischer Christologie*. In: Babich, Babette E.; Denker, Alfred; Zaborowski, Holger (Hrsg.) (2012): *Heidegger & Nietzsche*. Amsterdam, S. 15-42.
48. Schaerti, Marika; Sachse, Katrin (2000): *Die neuen Erfolg-Reichen*. In: FOCUS, 19/2000, S. 52-65.
49. Schenkel, Elmar (2008): *Cyclomanie: Fahrrad und Literatur*. Eggingen.
50. Schmidt, Jochen (1981/1982): *Kleists Werk im Horizont zeitgenössischer Legitimationskrise*. In: *Kleist-Jahrbuch* (1981/1982) S. 358-379.
51. Schmidt, Robert; Woltersdorff, Volker (Hrsg.) (2008): *Symbolische Gewalt. Herrschaftsanalyse nach Pierre Bourdieu*. Konstanz.
52. Schneede, Uwe M. (2001): *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. München.
53. Schüle Christian (2006): *Deutschlandvermessung. Abrechnungen eines Mittdreißigers*. München.
54. Sommer, Roy (2010): *Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze*. In Nünning Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2010): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart, S. 91-108.
55. Sontag, Susan (1977): *On Photography*. New York.
56. Stanzel, Franz (1989): *Theorie des Erzählens*. Göttingen.
57. Stanzel, Franz (1993): *Typische Formen des Romans*. Göttingen.
58. Szakolczai, Arpad (2005): *Reflexive Historical Sociology*. London.
59. Wilczek, Reinhard (1999): *Nihilistische Lektüre des Zeitalters. Ernst Jüngers Nietzsche-Rezeption*. Trier.

60. Wolf, Friedrich (1969): *Kunst ist Waffe!* Leipzig.

61. Turner, Victor (2008): *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure.* New Jersey.

4. Presserezeensionen

1. Anonym (1998): *Amoklauf eines Geschmacksterroristen.* In: *Der Spiegel*, 37/1999, S. 209.
2. Anonym (1999): *Mit'm Radl da.* In: *Der Spiegel*, 39/1999, S. 268.
3. Biller, Maxim (1999): *Meine Schuld.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 25.02.1999.
4. Bohrer, Karl Heinz (1968): *Neue panische Welt.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 04.05.1968.
5. Falcke, Eberhard (1995): *Die Nebenrolle der Saison. Zeitgeist-Tristesse in einem Lifestyle-Debüt von Christian Kracht.* In: *Die Zeit* vom 07.04.1995.
6. Groß, Thomas (1995): *Aus dem Leben eines Mögenichts. Gesellenstück aus der "Tempo"-Literaturwerkstatt.* In: *taz* vom 23.03.1995.
7. Hage, Volker: *Die Enkel kommen.* In: *Der Spiegel* 41/1999, S. 244-254.
8. Jähner, Harald (1995): *Die Pracht der Nacht.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 11.04.1995.
9. Jähner, Harald (1999): *Fünf Freunde und das Grand-Hotel.* In: *Berliner Zeitung* vom 01.12.1999. Zugang über URL: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/fuenf-freunde-und-das-grand-hotel,10810590,9740964.html>
10. Gerhard Matzig (2005): *Rollenspiele der All-Age-Gesellschaft.* In: *Süddeutsche Zeitung* vom 28.02.2005.
11. Piepgras, Ilka (1995): *Der Autor sinniert über seine Gedanken. Ein Zeitgeistbuch von Christian Kracht.* In: *Berliner Zeitung* vom 23.03.1995.
Zugang über URL:
<http://www.berliner-zeitung.de/ein-zeitgeistbuch-von-christian-kracht-der-autor-sinniert-ueber-seine-gedanken-17360086>
Zugang am 15.04.2016.
12. Probst, Maximilian (2008): *RAF im Schlussverkauf.* In: *taz* vom 04.09.2008
Zugang über URL:
<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F09%2F04%2Fa0159&cHash=3a0af12a057612f9e3e49088a9af280c> Zugang am 15.04.2016.
13. Schuster, Werner (1999): *Die Einsamkeit des Fahrradboten.* In: *eselsonnen.at*

Zugang über <http://www.eselsohren.at/2007/05/04/die-einsamkeit-des-fahrradbots/> Zugang am 15.04.2016.

14. Seibt, Gustav (1995): *Trendforscher im Interregio. Für Bessergekleidete: Christian Krachts Deutschland*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22.05.1995.
15. Siemes, Christof (2000): *Schwäne in goldenem Nebel*. In: *Die Zeit*, Nr. 15/2000, 06.04.2000, S.
16. Steinert, Hajo (1995): *Berliner Nachtstück 1989*. In: *FOCUS*, Nr. 16/1995, S. 126-128.
17. Thiele, André (2001): *Porträt – Alexander von Schönburg*. In: *literatur konkret* 26/2001, S. 29.

5. Lexika

1. Endruweit, Günter; Trommsdorff, Gisela (Hrsg.) (2002): *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart.
2. Hillmann, Karl-Heinz (Hrsg.) (1994): *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart.
3. Hügli, Anton; Lübcke, Poul (Hrsg.) (1991): *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Hamburg.
4. Nünning, Ansgar (Hrsg.) (1998): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart – Weimar.
5. Reinhold, Gerd (Hrsg.) (1991): *Soziologielexikon*. München – Wien – Oldenburg.

8 Zusammenfassung in polnischer Sprache

Według stereotypowego osądu obrazy przemocy należą do podstawowego repertuaru środków wyrazu w wytworach kultury popularnej. Konwencjonalne połączenie popu i przemocy w dosadny sposób ukazał Quentin Tarantino w swoim, uznawanym w niektórych kręgach wręcz za kultowy, filmie *Pulp Fiction* (1994). Przedstawiania scen przemocy nie unikają również twórcy niemieckojęzycznej literatury, czerpiącej swe estetyczne inspiracje z kultury popularnej, opatrzonej, bardziej przez wydawców i ich sztaby marketingowe, niż przez samych twórców, czy badaczy, etykietką literatury pop (Popliteratur). Celem niniejszej pracy jest analiza popularnokulturowych dyskursów przemocy i ciała na podstawie wybranych tekstów niemieckojęzycznej literatury pop z lat 1990-2009. Zanim jednak może zostać przeprowadzona jakakolwiek analiza, należy zdefiniować możliwie precyzyjnie pojęcia kultury popularnej/popkultury oraz przemocy. Oba te terminy są jednak dość rozmyte, używane w wielu kontekstach i obciążone osądami natury etycznej, utrudniającymi ich wolne od wartościowania badanie.

W części teoretycznej niniejszej pracy omówione zostały główne narracje o fenomenach przemocy i kultury popularnej. Przemoc jako zjawisko podlegające zazwyczaj ocenie moralnej okazuje wymykać się jednoznacznym definicjom. Większość prób teoretycznego ujęcia zjawiska przemocy odnosi się w mniejszym lub większym stopniu do wywodzącej się z łaciny dychotomii pomiędzy pojęciami *vis/violentia* (gwałt, brutalność, gwałtowność) a *potentia/potestas* (władza, potęga, moc). Napięcie między tymi dwoma biegunami pola semantycznego pojęcia przemoc pozwala na wyszczególnienie trzech typów narracji o przemocy, w których ów fenomen jest rozumiany jako negatyw – naturalny stan ludzkości, zło konieczne, czy też przeciw-przemoc, jako pozytyw – przejaw witalizmu, woli mocy czy jako przeżycie wewnętrzne, oraz jako przyrodzona człowiekowi możliwość działania (antropologiczna konstanta – H. Popitz), która sama w sobie nie jest ani negatywna ani pozytywna. Dla celów analitycznych najbardziej adekwatna wydaje się podjęcie ostatnie, którego przykładem jest zaproponowany przez Jana-Philippa Reemtsmę fenomenologiczny podział przemocy pod względem jej stosunku do ciała ofiary. W ten sposób można podzielić przemoc na lokującą (ciało ofiary jest przeszkodą na drodze do jakiegoś celu i jako takie należy je usunąć/przemieścić), przemoc raptyną (jej celem jest samo ciało ofiary, służące różnym, najczęściej seksualnym czynnościom) i przemoc autoteliczną (która jest celem

samym w sobie, ciało ofiary służy tylko po to, by zostać w jej toku zniszczonym). O ile wspomniana teoria pozwala precyzyjnie zidentyfikować rodzaj przemocy przedstawionej w popularnokulturowych tekstach, to narracje z dyskursu pozytywnego i negatywnego umożliwiają zidentyfikowanie tropów intertekstualnych, kontekstualizację i wreszcie interpretację popularnokulturowej estetyki przemocy.

Równie nieprzejrzyste są próby zdefiniowania terminu kultura popularna. Już analiza etymologiczna wskazuje na dwie ważne drogi interpretacyjne. Z jednej strony określenie kultura popularna wskazuje na jej „ludowy” charakter (łac. *populus* - lud), czyniąc kulturę popularną czymś w rodzaju nowoczesnego wariantu kultury ludowej – transmitowanych za pomocą massmediów kulturowych wytworów mających zapewnić rozrywkę szerokim rzeszom odbiorców („ludowi”). Z drugiej strony termin kultura popularna, zwłaszcza w skrótowej formie jako popkultura, etymologicznie wywodzi się z angielskiego czasownika „to pop” (pękać, wybuchać) i już na poziomie terminologicznym wskazuje na możliwe związki estetyki popkultury z estetyką przemocy. W tym kontekście pojęcie popkultury byłoby terminem węższym niż kultura popularna, oznaczającym kreatywne wykorzystanie znaków kultury popularnej, która to z kolei byłaby wtedy ogółem kulturowych treści, produkowanych dla jak najszerszych mas odbiorców i dla tych mas transmitowanych, a celujących przede wszystkim w sprawianie przyjemności tym masom i osiągnięcie jak największych zysków. Będąca strategią kreatywnego wykorzystywania znaków popkultura miałaby natomiast, poza przyjemnością i zyskiem, dodatkowy cel, mianowicie czystą, tzn. autoteliczną transgresję, przekraczanie granic i utartych znaczeń znaków. Będąca przedmiotem analizy literatura pop wpisuje się w tę wąsko rozumianą popkulturę.

Większość podejść teoretycznych przechodzi obojętnie obok przemocy jako paradygmatu kultury popularnej/popkultury, ograniczając się do uznania przedstawień przemocy jako podstawowego środka ekspresji popularnokulturowej. Ma to być z kolei spowodowane tą właściwością kultury popularnej, która polega na apelowaniu do najniższych instynktów odbiorców. Media kultury popularnej mają w świetle takiego ujęcia fenomenu przedstawiać w ekscytującej i łatwo przyswajalnej formie obrazy fikcyjnej przemocy, co z kolei rodzi pytania przede wszystkim o potencjalny wpływ takich przedstawień na odbiorcę i jego stosunek do realnej przemocy (Kunczik 1998), bądź o funkcję przedstawień przemocy w kontekście społecznym jako reprezentacji nierówności społecznych czy społecznej dominacji. Przemoc w kulturze popularnej jest zatem interpretowana w zewnętrznym wobec

samej kultury popularnej kontekście. Stanowi to lustrzane odbicie częstego w dyskursach o przemocy interpretowania jej jako objawu jakiegoś innego fenomenu – w ten sposób przemoc nie jest analizowana jako fenomen sam w sobie tylko jako wyraz społecznych napięć czy znak działalności metafizycznego zła itd.

Z analizy teoretycznych narracji o kulturze popularnej w ogóle i o literaturze pop w szczególności wynika zatem, że przedstawienia przemocy uznaje się za oczywistą część składową pop-estetyki, która jest interpretowana jedynie w szerszym kontekście, nigdy jednak jako samodzielny fenomen. Przedstawia się je np. jako element większego kompleksu tematycznego wokół pojęcia subwersji i młodzieżowego buntu. Badacze tacy jak Johannes Ullmaier czy Diedrich Diederichsen postrzegają literaturę pop przede wszystkim jako alternatywny, czy wręcz awangardowy ruch bazujący na chęci rewolucyjnych zmian i poprzez takie zmiany, mogące przebiegać w gwałtowny i pełen przemocy sposób, się urzeczywistniający. Z tego powodu przedstawienia przemocy nie jako środek estetyczny nie wymagają dalszych wyjaśnień. Co ciekawe obaj badacze, podejmując krytykę konformistycznego zwrotu w literaturze pop lat dziewięćdziesiątych, zwracają uwagę na brak potencjału agresji w nowym, afirmującym rzeczywistości stylu pisania (Ullmaier 2001: 10-46; Diederichsen 1999: 272-286), co oznaczałoby, że tekst uznany pop-literackim musi wyrażać pewien potencjał przemocy lub też przemoc w ten czy inny sposób estetyzować. Obaj badacze nie wdają się jednak w szczegóły funkcjonowania owego potencjału, nie wypowiadają się także o paradygmatyczności przemocy w kontekście pop-estetyki.

Na istnienie owej zależności wskazuje jednak podjęta w części teoretycznej analiza narracji o popkulturze. Przekraczanie granic stanowi centralny motyw większości tekstów, utrzymanych w duchu pop-u. Mieszanie ze sobą znaków z różnych porządków, gra znaczeniami i odwoływanie się do niekonwencjonalnych, bądź niepasujących kontekstów to strategia popkultury mająca sprawić, że pracujące na znakach kultury popularnej, tj. de facto na znaczeniach banalnych i codziennych, dzieła, przekroczą granicę banału, codzienności i konwencji. Ustanowienie transgresji jako nadrzędnego celu artystycznej ekspresji implikuje sięgnięcie po estetykę przemocy, a zwłaszcza po przemoc w rozumieniu narracji neutralnej jako pozbawioną zewnętrznego kontekstu i przez to roszadzającą wszystkie dyskursy legitymujące przemoc autoteliczną. Przemoc autoteliczna stała się przedmiotem artystycznej estetyzacji już w ruchach prekursorskich dla współczesnej popkultury, takich jak dadaizm czy surrealizm. Dla André Bretona najprostszy akt surrealistyczny polegał na wyjściu

z rewolwerem na ulicę i strzelaniu do przypadkowych przechodniów (por. Grimminger 2000: 16). Ikona Pop-Art-u Andy Warhol, często sięgał w swych pracach po drastyczne obrazy, przedstawiając sceny brutalnej śmierci (*Silver Car Crash »Double Disaster«*, 1963) lub pośrednio na nią wskazując, poprzez przedstawienie narzędzi służących do zabijania (*Big Electric Chair*, 1967). Widoczna w późniejszych pracach spod znaku popkultury, w tym i w niemieckojęzycznej literaturze pop, estetyzacja przemocy jest zatem logiczną konsekwencją pop-u jako strategii artystycznej. Pop oznacza, podobnie jak przemoc, przekroczenie granicy, transcendencję przy braku istnienia obszaru poza, wykroczenie poza granice rzeczywistości, poza którą jednak już nic nie ma – krótko: transcendencje bez metafizyki. Podobnym wykroczeniem w obszar pozbawiony znaczeń, w obszar bezdyskursywny jest przemoc, zwłaszcza w formie autotelicznej. W pewnym sensie popkultura może być postrzegana jako rodzaj przemocy – przemocy na znaku – jako atak, który wrywa znak właściwego dla niego kontekstu, po to by przesunąć go w inny, czasem całkiem sprzeczny z tym pierwotnym.

Przedstawienie przemocy nie tylko zaspokaja żądzę taniej rozrywki opartej na najbardziej trywialnych i wulgarnych obrazach, ale w większym stopniu wynika z samych założeń estetyki pop, która ma posiadać, jak etymologia tego pojęcia na to wskazuje, wybuchowy potencjał. Z jednej strony popkultura jest więc ciągłym przekraczaniem granic dyskursów kulturowych. Przemoc jako *violencia* stanowi przeciwieństwo kultury, jest zatem przekraczaniem granic dyskursów kulturowych *par excellence*. Z drugiej strony popkulturowa gra de- i rekontekstualizacji może być postrzegana jako przemoc na znaku: znaki zostają wyrwane z kontekstu i wstawione w inny, stojący w sprzeczności z pierwotnym. W ten sposób ich potencjał znaczeniowy zostaje rozładowany i zneutralizowany. Ta popkulturowa strategia prowadzi więc do przemocy nad znakiem w sensie *potestas* – władzy do rozporządzania.

O tym, jak wielką rolę odgrywa fenomen przemocy w estetyce popkultury, świadczą również teksty niemieckojęzycznej literatury pop. Debiutujący w latach dziewięćdziesiątych twórcy, dbają o prowadzenie ze swoimi czytelnikami swoistej gry, której elementem jest wykorzystywanie ornamentów przemocy i drastyczności. Ów gra prowadzona jest nie tylko w obrębie literackiego tekstu, ale rozciąga się również na obszar (auto)inscenizacji medialnego image autorów. Mimo, że autorom ostatniej fazy rozwoju niemieckojęzycznej literatury pop, przypadającej na lata 1995-2001, zarzucano daleko idący konformizm,

bierność i ślepa afirmację kapitalistycznej codzienności, to właśnie ci autorzy starali się za wszelką cenę stylizować się na wszystko, tylko nie na biernych, wolnych od przemocy, przeciętnych obywateli. Idąc tym tropem Benjamin von Stuckrad-Barre przekształca strategię elitarystycznego fetyszyzmu drogich marek w, jak to określili niektórzy krytycy, terroryzm gustu. Alexander von Schönburg diagnozuje w inscenizowanych protokołach z rozmów między kilkoma pop-autorami *Tristesse Royal* rzekomą dekadencję europejskiej kultury, która ma się według niego znajdować w schyłkowej fazie swojego rozwoju, i proponuje nową bitwę nad Sommą jako odtrutkę i zarazem konsekwencję tego stanu ducha. Z kolei Tim Staffel – autor wielu popliterackich tekstów – przedstawia się na swoim blogu, opatrzonym tytułem *Świat Staffela. Codzienne ostrzeżenie przed terrorem*, jako kicz-terrorysta, natomiast John von Düffel przyznaje w wywiadzie przeprowadzonym po premierze jego sztuki o lewicowym terroryzmie, że okres działalności Frakcji Czerwonej Armii był ostatnim pełnym przygód momentem niemieckiej historii (Probst 2008). Bodaj najbardziej znany przedstawiciel nowej niemieckojęzycznej literatury pop, Christian Kracht, pozuje na fotografii na okładce wydanego przez siebie tomu *Mezopotamia* (Kracht 1999a), z karabinem maszynowym i śmiertelnie poważną miną. Podobne przykłady ironicznej gry pop-literatów z ornamentami przemocy można wymieniać w nieskończoność. Na przemocy bazuje poniekąd także preferowana przez twórców literatury pop poza po(p)nowoczesnego dandysa, gdyż figura ta jest symbolem „dyktatury w obszarze szyku i elegancji” (d'Aureville 2006: 27).

Popkultura jako kreatywny „recycling” dostępnych znaków kultury popularnej porusza się w sferze ambiwalencji i nieokreśloności, stąd też trudno brać wspomniane zabiegi twórców literatury pop na poważnie. Z drugiej jednak strony, status ironii w konwencji estetyki pop jest zwykle niejasny, dlatego trudno fragmenty gloryfikujące przemoc całkowicie zbagatelizować. Gra ornamentami przemocy nie wydaje się ani bezpośrednim nawiązaniem do buntowniczych gestów politycznie i społecznie zaangażowanej literatury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ani też tylko sztuczką marketingową, mającą podbić sprzedaż utworów. Specyficzne wykorzystywanie obrazów przemocy i jej estetyzacja, które można określić mianem pop-przemocy, jest paradygmatyczną strategią popkultury.

Szczegółowa analiza wybranych powieści nurtu literatury pop, jak również towarzysząca analizie wnikliwa lektura tekstów tworzących narrację wokół fenomenów przemocy i kultury popularnej/popkultury pozwala na sformułowanie charakterystyki specyficznego, pop-estetycznego przedstawienia przemocy. Jako pop-przemoc można określić każde

przedstawienie przemocy, którego estetyka, tzn. sposób, w jaki przemoc postrzegana jest przez instancję pośredniczącą w jej przedstawieniu (np. narratora), może budzić w odbiorcy równocześnie uczucia obrzydzenia, zdziwienia, konsternacji jak i przyjemności, zadowolenia, czy zachwyty. Estetyka jest w tym miejscu rozumiana bardziej jako sposób postrzegania, niż postrzeganie w konkretnym kontekście kategorii piękna czy wzniosłości. Inaczej rzecz ujmując, można uznać za pop-przemoc każde artystyczne przedstawienie przemocy, które zostaje odebrane jako popowe, bądź popkulturowe. Taka tautologiczna definicja odpowiada postulatowi Leslie Fiedlera, który postulował zmianę paradygmatu krytyki literackiej i dostosowanie jej do ponowoczesnej literatury i kultury pop, nieoperującej już w przeciwieństwie do swych nowoczesnych odpowiedników, rozumem i logicznymi argumentami, tylko opierającej się przede wszystkim na emocjach. Możliwe jest całkiem precyzyjne zidentyfikowanie tego określonego sposobu odczuwania, który odpowiada za estetykę pop-przemocy, oraz środków stylistycznych służące do jego przywołania. Temu służy podjęta w rozdziale praktycznym analiza czterech powieści pop niemieckojęzycznych autorów.

Ambiwalencja popkultury a także sprzeczne oczekiwania wobec literatury pop nadają pop-przemocy podwójny, paradoksalny charakter. Z jednej strony pojawienie się takiego fenomenu jak przemoc w cukierkowym i skupiającym się wyłącznie na błyszczącej powierzchowności świecie konsumpcji, w którym żyją i, co ważniejsze, który akceptują protagoniści analizowanych powieści, jest co najmniej nieoczekiwane. Dlatego też każde wdarcie się bazującej na surowej, fizycznej sile, przemocy w zorientowane na przyjemność życie, początkowo wprawia protagonistów w rodzaj ontologicznej konfuzji. Nieoczekiwana przemoc wrzyna się w bezpieczną egzystencję. Z drugiej jednak strony, protagoniści będący ofiarą takiego nagłego pojawienia się przemocy, odczuwają przy tym nie trwogę, tylko pewnego rodzaju ulgę, a sam akt przemocy okazuje się nie być tak nieoczekiwanym, jak mogło się w pierwszej chwili wydawać. Przemoc staje się wręcz spełnieniem tęsknot, wyrażanych wcześniej przez postaci, nie dochodzi do niej w sposób nieprzygotowany, ale jest ona raczej pokłosiem przeżywanym przez protagonistów rozterek (powieści *Nox* i *Soloalbum*), uczucia smutku i dekadencji (*Faserland*) czy przyjętej przez nich życiowej filozofii (*Velo*). Pop-przemoc wynika z logiki świata przesytu, w którym konsumpcja, będąca najwyższą z wartości, sprawia, że wszystko staje się dostępne, oczywiście za odpowiednią cenę. Jedynym fenomenem, który tylko z wielkim trudem można zamienić w produkt

rynkowy, pozostaje doświadczenie przemocy, nawet jeśli miałyby być to przemoc przeciwko sobie samemu.

Dla równie majątnego, co nieszczęśliwego Rollo, przyjaciela narratora powieści *Faserland*, własna, gwałtowna śmierć stanowi jedyną granicę, którą da się przekroczyć w pozbawionym granic świecie płynnej ponowoczesności. Jednocześnie przemoc skierowana przeciw sobie stanowi ostateczny akt konsumpcji, podobnie jak przedawkowanie narkotyków w wypadku Chrisa, szukającego nowych bodźców w coraz gwałtowniejszych narkotykowych rauszach głównego protagonisty powieści *Relax* Alexy Henning von Lange. Repertuar aktów pop-przemocy uzupełnia przemoc wyrządzana innym (*Nox* Thomasa Hettche), bądź tylko marzenia o coraz to wymyślniejszych okropnościach, jakie protagonista chciałby zadać swoim bliźnim (*Velo* Jörg-Uwe Albiga). O możliwym uczynieniu z przemocy towaru jak każdy inny opowiada Tim Staffel w apokaliptycznej wizji zawartej w powieści *Terrordrom*. Za sprawą globalnego ocieplenia ziszcza się Hobbesowski scenariusz wojny wszystkich przeciwko wszystkim, która zgodnie z popkulturową logiką staje się transmitowanym *live* we wszystkich mediach *eventem*. Protagonistom z innych powieści wystarcza natomiast maltretowanie żywej kury, mordowanie komarów za pomocą myjki ciśnieniowej (*Soloalbum* Benjamin von Stuckrad-Barre), lub chociażby palenie w miejscach dla niepalących (*Faserland* Christian Krachta). W wypadku bohaterów niektórych powieści przemoc przestaje być tylko wyimaginowanym obiektem tęsknot, czy symbolem upragnionego czarno-białego świata. Dla głównej protagonistki powieści *Nox* Thomasa Hettche doświadczenie przemocy, zarówno z perspektywy sprawcy, jak i ofiary, staje się środkiem do odbudowy własnej tożsamości. Doświadczenie przemocy w wersji pop staje się rodzajem spełnienia, bądź ulgi, potwierdzające, że mimo całej wirtualności zmediatyzowanego świata rzeczywistość jednak istnieje. Dlatego tekst na okładce powieści *Ein paar Leute suchen das Glück* (pol. *Ludzie szukają szczęścia i umierają ze śmiechu*) Sibylle Berg obwieszcza, że wszystkie postaci w powieści, poza jedną – tą, która pod koniec fabuły pozostała jeszcze przy życiu, znajdują swoje szczęście.

W zanalizowanych powieściach literatury pop fenomen przemocy jawi się jako podstawowe narzędzie z repertuaru pop-u, i to narzędzie wręcz paradygmatyczne. Nie zawsze dochodzi jednak do bezpośredniego przedstawienia scen przemocy. W przypadku takich powieści jak *Nox* czy *Velo* sceny przemocy, bądź przemoc wyobrażona w umyśle głównych protagonistów, są dość oczywiste. Natomiast powieści *Faserland* i *Soloalbum* wydają się

zawierać niewiele scen bezpośredniej przemocy. Na przemocy, polegającej na wykluczaniu innych, opiera się modowy fetyszyzm, stanowiący podstawę filozofii życia głównych bohaterów powieści. Starannie wplatają oni w swe opowieści aluzje do aktów przemocy, często formułują myśli, w których przemoc stanowi atrakcyjną możliwość. Ów przemoc jest tym atrakcyjniejsza, im bardziej tkwi ona w obszarze potencjalności, gdy od samego początku zostaje pomyślana jako myślowa gra, czy też spekulacja, tzn. nie da jej się wpisać w żadne ramy interpretacyjne, które dawałyby jakiś sens. Zupełnie tak, jakby bohaterzy z pop-literackich powieści starali się obmyślić, do jakiego jeszcze aktu przemocy człowiek byłby zdolny i czy akt ten, a dokładnie czy wyobrażenie tego aktu, byłoby w stanie rozsadzić ramy medialnej maszyny kultury popularnej.

Tym samym analiza tekstów literatury pop doprecyzowuje wcześniej przyjętą definicję pop-przemocy. Pop-przemoc jest zatem rozładowaniem dyskursywnego, tzn. wynikającego z nagromadzenia dyskursów i nadmiaru znaków kulturowych, napięcia za pomocą fenomenów poza-dyskursywnych bądź aluzji do nich. Do tych fenomenów należy przede wszystkim przemoc i drastyczność, związana z naturalistycznym ukazaniem ludzkiej cielesności. Obszar przemocy autotelicznej, będącej atawistyczną agresywnością jest przeciwieństwem kultury. Mimo że może być i zazwyczaj bywa w jakiś sposób wpisana w kulturowe konteksty, umieszczona w tym czy innym dyskursie, jak np. przejaw działalności mistycznego zła, czy skutek choroby psychicznej, to kulturowa próba legitymacji jest zawsze spóźniona w stosunku do samego fenomenu przemocy, który w momencie swojego pojawienia się istnieje poza porządkiem kultury. Ponieważ każdy akt przemocy zawiera w sobie element surowej bezpośredniości natury i autentyczności, a zatem cech, których siłą rzeczy musi brakować wszystkim formom zapośredniczenia, takim jak sztuka czy literatura, przemoc roztacza wokół siebie aurę fascynacji, która prowadzi do włączenia obrazów przemocy w twórczość artystyczną od początków działalności twórczej człowieka. Sztuka i literatura popadają w ten sposób w aporię, ponieważ fascynacją bezpośredniością może zostać odzwierciedlona w sztuce i literaturze jedynie w pośredni sposób. To przełożenie doświadczenia pozajęzykowego na medium języka i pisma staje się problematyczne, gdy przemoc jest autoteliczna, czyli fenomenem zupełnie od języka odmiennym, zamkniętym wyłącznie w obszarze ciała. Szczególnie literatura narażona jest tu na ryzyko językowego zapośredniczenia tego, co bezpośrednio i pozbawione sensu, i tym samym na ryzyko zamilknięcia w obliczu niewypowiadalnego. Pop-przemoc jest strategią radzenia sobie z tą aporią poprzez wykorzystanie jej głównej przyczyny – nieprzekładalności pozajęzykowej

przemocy w medium języka. Wykorzystywane obrazy przemocy przywołują ów nieprzekładalność i z niej czerpią swą siłę do rozsadzania dyskursów, czyli do programowego „pop” – wybuchu, zderzenia znaków i dyskursów.