

Ingo Irsigler / Ole Petras / Christoph Rauen (Hg.)

Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing





unipress

Westwärts. Studien zur Popkultur

Band 4

Herausgegeben von

Moritz Baßler, Heinz Drügh, Albert Meier

und Dirk Niefanger

Ingo Irsigler / Ole Petras /
Christoph Rauen (Hg.)

Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing

Mit 17 Abbildungen

V&R unipress

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

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Christian Petras (»Hamburg, Dez. 65«)
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-5219
ISBN 978-3-8470-0981-8

Inhalt

Ingo Irsigler / Ole Petras / Christoph Rauen Einleitung	9
I. Die 60er und 70er Jahre	
Thomas Hecken »Pop«-Diskurs: »Popliteratur«	19
Jan Behrs Halbhalbe, verdoppelt. Raumordnung und Habitusbildung in Hubert Fichtes <i>Die Palette</i> (1968)	35
Lea Müller Dannhausen Arbeitstitel: »Illustriertenroman«. Elfriede Jelineks <i>wir sind lockvögel baby!</i> (1970)	51
Hans-Edwin Friedrich Wie Wolf Wondratschek zum Rockpoeten wurde. Zu <i>Chuck's Zimmer</i> (1975)	65
Ole Petras Aber was ist es nur, das die Gedichte heutzutage so anders, so anziehend macht? Rolf Dieter Brinkmann: <i>Westwärts 1&2</i> (1975)	85
II. Die 80er und 90er Jahre	
Nikolas Buck »Keine Problemliteratur mehr in den 80ern!« Joachim Lottmanns <i>Mai, Juni, Juli</i> (1987) im Spiegel zeitgenössischer Autorschaftsdebatten	109

Christoph Rauen	
Ein Muster der deutschsprachigen Neo-Pop-Literatur. Bret Easton Ellis: <i>American Psycho</i> (1991)	133
Heinz Drügh	
But you can never leave. Pop Schreiben in den 1990er Jahren. Christian Kracht: <i>Faserland</i> (1995)	151
Ingo Irsigler	
Pop Rocks. Inszenierung im Zeichen von Popmusik in Benjamin von Stuckrad-Barres <i>Soloalbum</i> (1998)	167
Claus-Michael Ort	
Vom Abfall zum Licht. Zur flachen Metaphysik der Schrift in Rainald Goetz' <i>Rave</i> (1998) und <i>Abfall für alle</i> (1999)	183
Simon Hansen	
»Alt werden ist zu <i>crazy</i> für mich«. Benjamin Leberts <i>Crazy</i> (1999) zwischen Pop-Literatur, <i>TKKG</i> -Jugendkrimi und Schulroman	217
III. Die 00er und 10er Jahre	
Greg Bond	
»Echtzeit, Echtwelt, Echtwirklichkeit«. Moritz von UsLAR: <i>Deutschboden</i> . <i>Eine teilnehmende Beobachtung</i> (2010)	239
Dirk Niefanger	
Ein melancholischer Ruhrpop-Roman. Frank Goosens <i>So viel Zeit</i> (2007)	253
Bernd Auerochs	
Seiltanz zwischen Pop und Hochkultur. Zu Maxim Billers <i>Der gebrauchte</i> <i>Jude</i> (2009)	271
Laura Schütz	
Punctum, Punctum, Loop, Pop? Zur Ästhetik von Helene Hegemanns Roman <i>Axolotl Roadkill</i> (2010)	285
Moritz Baßler	
Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben. Diskurspositionen im neuesten deutschen Pop-Song (Ja, Panik / Messer / Trümmer)	305

Maike Schmidt

»Im Zweifel für den Zweifel.« Bessings *untitled* (2013) – ein nicht mehr
popliterarischer Roman? 323

Die BeiträgerInnen 337

Ingo Irsigler / Ole Petras / Christoph Rauen

Einleitung

Die ›Pop-Literatur‹ blickt mittlerweile auf eine lange und bewegte Geschichte zurück: als ein sich über vier Jahrzehnte erstreckender literarischer Traditionszusammenhang, als literaturkritisches Label sowie nicht zuletzt als Forschungsobjekt der Literaturwissenschaft. Was ihre Kritik und Vermarktung betrifft, so hat sie, »den Arbeitsabläufen und Zeitfenstern des Journalismus entsprechend«¹, eine Reihe kurz- und mittelfristiger Konjunkturen erlebt und ist mitunter, etwa in den späten 1970er Jahren, für einige Zeit fast gänzlich aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit verschwunden. Wechselhaft gerieten auch ihre Besetzungen mit politischen Hoffnungen und Befürchtungen: Verband sich mit dem Präfix ›Pop‹ in den 1960er Jahren noch ein vages Versprechen gegenkultureller Relevanz,² so sorgte sein inflationärer Gebrauch von den mittleren 1990er Jahren an vielerorts für den ebenso vagen Eindruck einer zunehmenden Verflachung und Entpolitisierung.³ Angesichts der medialen Eigendynamik, welche die Verwendung des Etikettes bestimmte und bestimmt, kann man sich fragen, ob die damit bezeichneten Texte jenseits der Tatsache, dass sie innerhalb der gleichen medialen Rahmen und Sinnzusammenhänge wahrgenommen und besprochen wurden, überhaupt nennenswerte sachliche Gemeinsamkeiten

1 Mit Blick auf diese Bedeutung bzw. Referenz von ›Pop-Literatur‹ merkt Eckhard Schumacher an: »Popliteratur ist [...] kein Genre, das sich formal oder inhaltlich bestimmen ließe, keine vorfindbare Unterabteilung der Literatur, in die sich Texte und Autoren wie von selbst einordnen. Popliteratur ist vielmehr ein ›Thema‹, das von der Kritik [...] generiert und anschließend, den Arbeitsabläufen und Zeitfenstern des Journalismus entsprechend häufig nur kurze Zeit später, erledigt wird.« »Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2)«. In: Olaf Grabienski, Till Huber und Jan-Noël Thon (Hg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin/Boston 2011, S. 53–70, hier S. 56.

2 Vgl. exempl. die Anthologie *Fuck you(!). Underground-Gedichte*. Ausgewählt, aus dem Amerikanischen übertragen, mit einem Nachwort von Ralf-Rainer Rygulla. Darmstadt 1968. – Für die historische Herleitung siehe Thomas Hecken: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld 2009.

3 Vgl. Grabienski, Huber, Thon: *Poetik der Oberfläche* (wie Anm. 1).

aufweisen.⁴ So ließe sich trefflich diskutieren, welche Rolle die Adoleszenz- und Liebesthematik für die Pöpliteratur spielt, die sich von Hubert Fichte bis zu Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht und zuletzt in Tex Rubinowitz' 2014 mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis prämiertes Erzählung »Wir waren niemals hier« (2015 als *Irma* bei Rowohlt) finden lässt. Auch könnte die oft konstatierte Nähe zu journalistischen und diaristischen Schreibweisen bei Autoren wie Wolf Wondratschek, Rainald Goetz, Stuckrad-Barre und in dem »Dokumentarroman« *Deutschboden* (2010) von Moritz von Uslar dazu motivieren, Verbindungslinien zu ziehen und literarische Typen zu bilden, die doch immer nur einen Teilbereich der insgesamt als Pop-Literatur gehandelten Texte umfassen. In eine ähnlich prekäre Argumentationslage führte es, das bei Autoren wie Joachim Lottmann, Rainald Goetz und Maxim Biller (zuletzt *Biografie*, 2016) zentrale Verhältnis von Autofiktion und Authentizität zu verallgemeinern,⁵ wie überhaupt die Tragfähigkeit historisch weit ausgreifender Versuche kritisch zu erörtern wäre, die im Feuilleton zuverlässig besprochene und teils kommerziell überaus erfolgreiche Pop-Literatur der 1990er an die Beat-Literatur der 1950er⁶ oder sogar die literarischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts rückzubinden.⁷ Und so führt es ebenfalls in der Sache kaum weiter, die Texte jüngerer Autoren einfach als »Neue Deutsche Pöpliteratur«⁸ von ihren vermeintlichen Vorgängern abzugrenzen. Um verlässliche Aussagen treffen zu können, müsste zunächst diskutiert werden, ob wir es mit einer lebendigen Tradition zu tun haben⁹ oder eher mit einem abgeschlossenen Kapitel der Literaturgeschichte.

Es existiert eine umfangreiche und ausdifferenzierte Forschung zu unserem Gegenstand. Beginnend mit den um konzeptuelle Grundlagen bemühten Studien von Johannes Ullmaier, Moritz Baßler, Eckhard Schumacher und Sascha Seiler¹⁰

4 Das ließe sich etwa anhand der Texte Feridun Zaimoglu diskutieren, der sich noch dazu seinerzeit mit großer Schärfe von der »Knabenwindelprosa« des »pöpliterarischen Quintetts« um Joachim Bessing distanzierte, später aber in eine einschlägige Anthologie aufgenommen wurde. – Dirk Frank (Hg.): Pöpliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht. Stuttgart 2003. Feridun Zaimoglu: »Knabenwindelprosa. Überall wird von deutscher Pop-Literatur geschwärmt. Aber sie ist nur reaktionäres Kunsthandwerk. Eine Abrechnung.« In: Die Zeit vom 18. November 1999.

5 Vgl. exempl. Innokentij Kreknin: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin/Boston 2014.

6 Dieter Hoffmann: Arbeitsbuch deutschsprachige Prosa seit 1945. Bd. 2: Von der neuen Subjektivität zur Pop-Literatur. Tübingen u. a. 2006.

7 Thomas Ernst: Pöpliteratur. Hamburg 2001, S. 10–14 und 26–29.

8 Frank Degler, Ute Paulokat: Neue Deutsche Pöpliteratur. Paderborn 2008.

9 Immerhin räumen Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner und André Menke in Pöpliteratur. Eine Einführung. Stuttgart 2015 auch der »Pöpliteratur« ab der Jahrtausendwende ein wenig Platz ein.

10 Johannes Ullmaier: Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Pöpliteratur. Mainz 2000. – Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten.

und weitergeführt in Überblickswerken und thematisch spezifischeren Studien¹¹ hat sich, bis hin zu dem von Margaret McCarthys herausgegebenen Kompendium *German Pop Literature*,¹² eine Vielzahl an Befunden und Beschreibungsversuchen ergeben, ohne dass aber die grundlegende Frage, welche Kennzeichen die am häufigsten in diesem Zusammenhang angeführten Texte teilen, welche Themen, Gattungsbezüge, literarische Verfahren das Inventar bilden, aus dem sich einzelne Werke bedienen, schon befriedigend beantwortet wäre.

Aus diesem Grund versammelt der vorliegende Band eine Reihe detaillierter Einzelanalysen exemplarischer und/oder besonders wirkungsmächtiger Werke. In systematischer Hinsicht geht es um übergreifende Textmuster, in diachroner Perspektive um Kontinuitäten, Wandlungsprozesse und Brüche, die bislang übersehen oder nicht ausreichend gewürdigt wurden. Auf diese Weise kristallisieren sich Formen, Schreibweisen, Inhalte, Referenzen und Inszenierungsmodelle heraus, die nicht alle in jedem, von denen aber einige in bemerkenswert vielen Texten eine tragende Rolle spielen. Der seit den 1960er Jahren ungebrochene Einfluss der Pop-Art ist hier ebenso zu nennen wie die Orientierungsgröße Popmusik, sei es in Gestalt von Beat, Rock, Punk, New Wave, Hip Hop, Techno oder deutschem Schlager. Doch auch andere Medien und Kunstformen dienen von Anfang an als Leitmodelle wie auch Materialsponder, etwa Fernsehen, Illustrierte, Tageszeitungen, Comics, Heftromane, Werbetexte und das Internet. Dabei tendieren die hier behandelten Texte häufig zur Mischung von Zeichenklassen und Medien, formal¹³ wie inhaltlich, und beschäftigen sich, von Rolf Dieter Brinkmann bis Helene Hegemann, mit medial geprägten, je als ›neu‹ und ›aufregend‹ wahrgenommenen, aktuellen Lebenswelten, -weisen und Identi-

München 2002. – Eckhard Schumacher: Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt am Main 2003. Sascha Seiler: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen 2006. – Christoph Rauen: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin u. a. 2010. – André Menke: Pop, Literatur und Autorschaft. Literarische Strategien und Inszenierungen bei Wolfgang Welt, Rocko Schamoni und Rafael Horzon. Göteborg 2014. – Anett Krause: Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste ihrer Debatte. Elemente einer Epochenkonstruktion im Normalisierungsdiskurs nach 1989. St. Ingbert 2015.

- 11 Thomas Jung (Hg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Frankfurt am Main 2002. Vgl. wiederum ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer (Hg.): Pop-Literatur. Edition Text+Kritik. München 2003. – Johannes G. Pankau (Hg.): Pop, Pop, Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Bremen 2004. – Alexandra Tacke, Björn Weyand (Hg.): Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Köln u. a. 2009. – Grabiński, Huber, Thon: Poetik der Oberfläche (wie Anm. 1).

- 12 Margaret McCarthy (Hg.): *German Pop Literature. A Companion*. Berlin u. a. 2015.

- 13 »Die (intermediale/-textuelle) *erweiternde Verweisung* und *Öffnung* des Literaturbegriffs«, so Marcus S. Kleiner, »führt zu einem literarischen Sub- bzw. Gegenkanon«, der für die »spezifische Form von Literatur wesentlich [ist], die als Pop-Literatur bezeichnet wird«. Marcus S. Kleiner: »Zur Poetik der Popliteratur (Teil 3: Schreibweisen der Gegenwart)«. In: pop-zeitschrift.de (April 2013), S. 1 f.

tätskonzepten. Auch die einschlägigen schriftstellerischen Inszenierungsmodelle sind im Grenzbereich zwischen Literatur und Medienkunst, Lesung und Performance, Text und Bild angesiedelt und profilieren sich so als Gegenentwürfe zum herkömmlichen, dominant bürgerlichen Habitus der Nachkriegsliteratur.

Entscheidend für den Ausgang der Begriffsgeschichte von Pop-Literatur in den 1960er Jahren ist, wie Thomas Hecken im Eröffnungsbeitrag des Bandes ausführt, die Trias von studentischem Protest, Pop-Art und Mode. Man distanziiert sich von der Massenkultur und setzt bis weit in die 1970er Jahre und teils darüber hinaus ästhetisch auf Entautomatisierung, Anti-Illusionismus und eine »ironische Ausstellung von Klischees« der Mode-, Musik- und Filmwelt. Brinkmann, Fichte und Jelinek meiden eingängige und anstrengungslos konsumierbare Erzähl- und Schreibweisen. Mit Ausnahme von Wondratschek, der sich spätestens mit *Chucks Zimmer* (1974) von seinen experimentellen Anfängen ab- und einem songartigen Sound zuwendet, strebt keiner von ihnen selbst Popularität nach dem Vorbild von Popmusikern oder Filmschauspielern an. Pop-Literatur dient ihnen als Waffe im Kampf gegen eine als antiquiert bildungsbürgerlich wahrgenommene Nachkriegsintelligenz.

Danach kommt die Verwendung des Labels »Pop-Literatur«, wie bereits erwähnt, etwas aus der Mode, bevor es um 1980 vor allem im Musik- und Lifestyle-Journalismus wieder auftaucht und nun im Verein mit positivierten Schlagwörtern wie »Oberflächlichkeit, Äußerlichkeit, Materialismus, Eingängigkeit, Begrenztheit« gegen die Alternativ- und Friedensbewegung gerichtet wird. Das Feuilleton ist dafür erst Mitte der 1990er Jahre reif.

Die Autoren der 1960er Jahre schreiben noch auf der Grundlage einer im Kern wenig hinterfragten gegenkulturellen Selbstbehauptung. Hubert Fichte erkundet im Roman *Die Palette* (1968), dem sich Jan Behrs widmet, ein subkulturelles und kleinkriminelles Milieu aus einer sympathisierenden Perspektive. Immer wieder legt er dabei den konstruktiven Charakter des Dargestellten offen, transportiert Elemente nichtbürgerlichen Denkens und Handelns in den »hochkulturellen« Bereich der Literatur und betreibt so eine »Aufweichung der Grenze zwischen *high* und *low*«.

Ähnlich wie bei Fichte ist auch in Elfriede Jelineks *wir sind lockvögel baby!* (1970) allenfalls das im Roman verarbeitete Material, die »Anliegen der Studentenbewegung« und die neuen jugendkulturellen Lebensstile, »populär«, keineswegs aber sind es die eher als experimentell zu bezeichnenden poetischen Verfahren und Formen. Mit Montage, Collage und Cut-up strebt Jelinek, wie Lea Müller Dannhausen demonstriert, eine ideologiekritische Entlarvung und Neucodierung der massenmedialen Kultur im Sinne der Pop-Art an.

Auch die frühen Texte Wolf Wondratscheks, denen sich Hans-Edwin Friedrich

zuwendet, gehen vom Antitraditionalismus der Avantgarde aus (dem »Endpunkt des Erzählens«) und halten es politisch mit der Studentenbewegung. Spätestens mit *Chuck's Zimmer* (1974) wendet sich der Autor jedoch einem Subversionsmodell zu, das Revolte und Affirmation zu vereinen sucht und etwa zehn Jahre später in *Sounds* und *Spex* unter dem Schlagwort »Pop« als innovatives Programm gefeiert wird. Er orientiert sich nun am Song-Format und erweitert in autobiographisch verankerten Gedichten avantgardistische Impulse »in Richtung auf Sinnlichkeit«. 1983 endet diese »Pop«- oder »Rock«-Phase des Autors.

Ole Petras untersucht Rolf Dieter Brinkmanns letzten Gedichtband *Westwärts 1&2* (1975) hinsichtlich popmusik-typischer Schreibweisen, die eine rhizomorph wuchernde Bedeutungs-genese auf das Feld der Literatur zu übertragen versuchen. Gemeinsamer Bezugspunkt ist hierbei das Counterculture-Narrativ der 1950er Jahre. Der Beitrag zeigt, dass auch in der Literatur nicht nur der Text signifiziert, sondern eine ganze Reihe Faktoren wie etwa die Vermarktung oder illustrative Elemente. Brinkmann schreibt sich so in eine spezifische Formensprache ein, die die Position des Rezipienten als eigentliches Initial der (Literatur-)Produktion versteht.

In den 1990er Jahren rückt der (für die Pop-Art seit langem wichtige) paradoxe Gegensatz von Unmittelbarkeit und Reflexivität, Echtheit und Artifizialität in den Mittelpunkt. Eine linksliberale, bildungsbürgerliche Literatur des Engagements (oft auch deren polemisches Zerrbild) fungiert als Gegner, wobei die Provokation nun auch über einen ausgestellten Ästhetizismus erfolgt. Neu scheint außerdem, dass immer öfter Opposition und Rebellion als Haltungen in Frage gestellt und ausdrücklich abgelehnt werden, während sich literarästhetisch eine Rückkehr zu konventionellen Erzähl- und Schreibweisen abzeichnet.

Nikolas Buck zufolge ist Joachim Lottmanns eigenwilliger Dokumentarismus in *Mai, Juni, Juli* (1987) wegbereitend für die »Neuere deutsche Pop-Literatur«, nicht nur in puncto Verabschiedung der Nachkriegsliteratur und ihrer gesellschaftlichen Reform- und Verbesserungsbestrebungen, sondern auch was die ostentative Zeitgenossenschaft dieses Debütromans angeht.

Noch größerer Einfluss dürfte von Bret Easton Ellis ausgegangen sein. In *American Psycho* (1991) konstruiert er, so Christoph Rauen, eine moralisch wie geistig extrem korrekturbedürftige Erzählinstanz, die es ihm ermöglicht, einen kontroversen Zynismus und Konsumismus auf ambivalente, literarisch reizvolle Weise aufzugreifen. Die Textur des Romans ähnelt einem riesigen Ornament aus wiederkehrenden Motiven und Formulierungen, deren Allgegenwärtigkeit die Ausweglosigkeit der dargestellten Business- und Konsumwelt illustriert, aber auch ästhetisiert.

Auf dieses Verfahren baut auch Christian Kracht in seinem Erstling. Heinz Drügh führt vor, wie *Faserland* (1995) zwischen unmittelbarer Artikulation und distanzierter Analyse anstößiger Haltungen, vor allem einer schnöseligen Ar-

roganz, changiert. Der Roman überführt zudem, was eine Kontinuität im Verhältnis zu den 1960er und 70er Jahren darstellt, Bestandteile der Konsumkultur in die ›hohe Literatur‹ und entwickelt daraus eine – in der Forschung bisher wenig beachtete – ›Ekelästhetik‹.

Dass Abgrenzung von einem jeweils als etabliert und überholt angesehenen Literaturbetrieb eine Konstante der Pop-Literatur darstellt, bewahrt sich auch in Ingo Irsiglers Lektüre von Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998). Neu ist hier der unverblümete Wille zum Buchmarkterfolg nach dem Vorbild des Pop-Hits in der Musikwelt. Diesem Bereich entnimmt Stuckrad-Barre auch ästhetische Verfahren wie das Sampling sowie die interessante Spannung zwischen Authentizität und Künstlichkeit, unmittelbarem Leseerlebnis und Zitatcharakter, die auch bei Ellis, Lottmann und Kracht wichtig ist.

Auch *Abfall für alle* (1998) arbeitet sich, wie Claus-Michael Ort ausführt, am Gegensatz von Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit ab. Wenn Rainald Goetz die Suche nach außertextlichen Wirklichkeitsreferenzen mit Hilfe der per se mittelbaren Schrift realisiert, so ist darin Ort zufolge eine gewollt paradoxe Inszenierung zu sehen. Anders als bei Stuckrad-Barre zielt das dabei entstehende literarische Produkt nicht unbedingt selbst auf Popularität im Sinne möglichst großer Verbreitung, sondern dient als Vehikel einer von Warhol wie Luhmann beeinflussten Auseinandersetzung mit der Differenz zwischen Alltagskultur und »Nischen-Hochkultur«.

Simon Hansen bespricht Benjamin Leberts Internatroman *Crazy* (1999) als eine wilde und authentische Version der erfolgreichen und langlebigen Kinder- und Jugendbuchserie TKKG. Auch das wurde als »Pop-Literatur« verhandelt: Ein bekennthafter, zur Identifikation mit dem Protagonisten, einem verunsicherten Heranwachsenden, einladender Text, verfasst in einem tagebuchartigen, Mündlichkeit suggerierenden Erzählstil, der hier anders als bei Kracht ohne den doppelten Boden unzuverlässigen Erzählens auskommt.

Die Beiträge zu den Texten ab dem Jahr 2000 zeigen, dass viele pop-literarische Inszenierungsformen und Schreibverfahren der 1990er Jahre nach wie vor stilprägend sind. Greg Bond arbeitet in seinem Beitrag zu Moritz von Uslars *Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung* (2010) einen spielerischen Umgang mit der Kategorie des Authentischen heraus: Einerseits findet eine Annäherung an Wirklichkeit statt, andererseits verdeutlicht der Text, dass die »Suche nach dem Authentischen« aufgrund des »Dandyhafte[n] des Pop-Reporters, seine[r] gespielten Eitelkeiten und Unsicherheiten und d[er] Konzentration auf seine Befindlichkeiten im Spiel mit seiner Identität« nicht gelingen kann. Was beobachtet wird, lässt sich von der Figur des Beobachters nicht trennen.

Folgt von Uslars Reportage noch weitgehend dem Schema der Pop-Literatur der 1990er Jahre, so beschreiben die Beiträge von Bernd Auerochs, Dirk Nief-

anger, Laura Schütz und Maike Schmidt, wie pop-literarische Schreibtechniken und Inszenierungsformen in neueren deutschsprachigen Prosatexten selbstreferentiell auf eine nun bereits historisch gewordene Pop-Tradition der 1990er Jahre verweisen. Nicht selten schreiben sich die Texte einerseits in diesen Traditionszusammenhang ein, grenzen sich andererseits aber von den Implikationen und Funktionen pop-literarischen Schreibens der 1990er Jahre ab.

In diesem Sinne profiliert Bernd Auerochs die Selbstpräsentation Maxim Billers in dem autobiografischen Text *Der gebrauchte Jude* (2009) als Grenzfall der Pop-Literatur. Biller teile »das Ressentiment der Popkultur gegen die Hochkultur, das sich im Namen der ›Unterhaltung‹ artikuliert. Umgekehrt teilt er auch jenes Ressentiment der Hochkultur gegen die Popkultur, das deren ›Relevanz‹ bestreitet.« Dirk Niefanger zeigt in seiner Analyse von Frank Goosens *So viel Zeit* (2007) insofern Bezugspunkte zur angelsächsischen Pop-Literatur (Nick Hornby) auf, als die in deutschsprachigen Texten der 1990er Jahre gängige Unterscheidung zwischen Rock und Pop hier aufgehoben ist. Goosens Roman sei »für Ältere gedacht«, »die sich so sentimentalisch als Jüngere figurieren können – und zwar als solche, die am exquisit Älteren Gefallen finden, weil sie sich so den anderen Jungen ihrer Generation überlegen fühlen können.« Maike Schmidts Analyse von Bessings *untitled* demonstriert, wie der Roman Pop-Elemente »als selbstreferentielles Zitat« einsetzt. Der »historische Rückbezug« werde »explizit deutlich gemacht«, allerdings inszenieren die Pop-Elemente den Protagonisten – anders als bei von Uslar – nicht mehr als »popliterarischen Dandy«, sondern der Roman schildert, so Schmidt, vielmehr die Entwicklung vom Dandy »hin zu einem auf die eigenen Empfindungen konzentrierten von der Außenwelt abgeschotteten Ich«. Laura Schütz demonstriert an Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill* (2010), dass dieser zwar auf der Technik des Samplings beruht, die Technik des Zitierens, Verweisens und Montierens allerdings, im Gegensatz zur traditionellen Pop-Literatur, zu keinerlei Sinnerzeugung mehr führt.

Ein Sonderstatus kommt Moritz Baßlers Aufsatz über »Diskurspositionen im neuesten deutschen Pop-Song« bei den Bands Ja, Panik, Messer und Trümmer zu, da er keine buchförmig veröffentlichten Texte, sondern Pop-Alben und ihre lyrics behandelt. Und doch ergeben sich inhaltliche, formale und programmatische Bezüge zu den im Band behandelten Werken. Baßler beobachtet eine neue »Ästhetik des Gebrochenen, der Drastik und der Überforderung«, die sich von Pop als »bunter, glitzender Attraktionskultur« abgrenzt, wieder affirmativ Ernst und Echtheit ins Spiel bringt und über ein ebenso anschlussfähiges wie diffuses kapitalismuskritisches Pathos Pop als Anti-Pop fortschreibt.

Der Überblick zeigt, dass von einem einheitlichen Genre ›Pop-Literatur‹ in einem strengen Sinn nicht die Rede sein kann. Stattdessen weisen die hier versammelten Texte eine Reihe formaler, thematisch-inhaltlicher und inszenatorischer Merkmale auf, die je nach Text in mal mehr, mal weniger vollständiger

Gruppierung vorliegen, vor allem aber jeweils neu konfiguriert und kontextualisiert werden. Einige der sich dabei ergebenden, übergreifenden Tendenzen und Kontinuitäten sollten in diesem Vorwort schlaglichtartig beleuchtet werden. Der chronologisch locker einer Ordnung in Zwanzigjahresintervalle folgende Aufbau des Bandes, von Hubert Fichtes *Die Palette* (1968) zu Joachim Bessings *Untitled* (2013) reichend, entspricht der Vermutung, dass die in zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Texte sich hinsichtlich inhaltlicher und formaler Eigenschaften und Formen der Autorschaftsinszenierung gleichen oder aber in aufschlussreicher Weise unterscheiden, eine dergestalt relationale Lektüre also Besonderheiten und Entsprechungen an erwarteter wie unerwarteter Stelle entdecken lässt. – Hervorgegangen ist der Band, das sei zum Abschluss erwähnt, aus einer Ringvorlesung, die Albert Meier im Wintersemester 2013/14 am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Universität Kiel initiierte und deren Beiträge den Grundbestand der nun vorliegenden Sammlung bildeten. Ihm sind die Herausgeber zu Dank verpflichtet, ebenso wie Bernd Auerochs und Hans-Edwin Friedrich für die großzügige Unterstützung und Dorothea Müller wie Sina Röpke für die redaktionelle Mitarbeit.

Kiel, April 2019
Die Herausgeber

I. Die 60er und 70er Jahre

Thomas Hecken

›Pop‹-Diskurs: ›Popliteratur‹

Einleitung

Der Leitsatz der Philosophie der Kunst Arthur C. Dantos lautet, Kunst hänge von Theorien ab. Um etwas als Kunst zu erkennen, benötige man Kunsttheorien und Kenntnis der Kunstgeschichte, sonst könne man z. B. in Warhols *Brillo Boxes* nur einen Karton für Putzschwämme ausmachen, nicht aber einen Kunstgegenstand.¹

Wie immer es um den Wahrheitsgehalt dieser Theorie bestellt sein mag, beim Blick auf die deutsche Pop-Literatur ist augenscheinlich, dass sie ohne vorhergehende und sie begleitende Reflexionen zum Status von Pop nicht möglich wäre. Der Begriff ›Pop-Diskurs‹, den man vor allem in den 1990er Jahren oftmals lesen konnte, zeigt an, dass es sich bei solchen Reden über Pop um gehobene, theoriefähige, kunstsinnige Rede- und Schreibweisen handelt (oder sie zumindest diesen Anspruch erheben). Von diesem Nimbus hat auch die Pop-Literatur profitiert. Sie verdankt ihm ihre Existenz und einen gewissen Rang.

›Pop-Diskurs‹ soll also nicht besagen, es gebe rund um Pop bedeutsame epistemologische Grenzen, ein historisches Apriori etc. Es soll bloß heißen, dass Pop innerhalb eines einigermaßen inhaltlich begrenzten Rahmens mit einigen kulturellen Weihen versehen worden ist. Dazu trägt schon bei, Pop für diskussionswürdig und theoriefähig zu halten. ›Pop-Diskurs‹ soll hier auch nicht bedeuten, dass alle Pop-Bestimmungen zutiefst von den Ausschlussmechanismen und Rede-Anforderungen der Wissens-Macht durchzogen sind, durchaus soll aber angezeigt werden, dass es sich bei Pop nicht um einen natürlich vorfindbaren Gegenstand handelt, sondern um etwas, das von einer »art world« (im Sinne Howard S. Beckers) der Verleger, Lektoren, Autoren, Rezensenten, Wissenschaftler, öffentlich-rechtlichen Redakteure, Buchhändler, Leser hervorgebracht wird.

1 Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art.* Cambridge 1981.

Die einfache Begriffsgeschichte steuert hier bereits interessante Aufschlüsse bei. Selbst in den 1950er Jahren ist ›pop‹ im anglo-amerikanischen Sprachraum noch nicht allzu häufig gebraucht worden – und wenn doch einmal, dann als Kürzel für ›popular music‹. Das ändert sich in den 60er Jahren keineswegs nur mit der Beat-Musik, sondern zuerst mit der Pop-Art, dann rasch im Zusammenspiel von Pop-Art und Beat, gern verknüpft mit Nouvelle Vague und James Bond, Batman und Psychedelia, Minirock und studentischem Protest.

Die älteren Debatten rund um Volks- und/oder Massenkultur werden dadurch nicht vollständig abgelöst, aber – wenn sie überhaupt noch eine Rolle spielen – in neue Zusammenhänge überführt. Die sog. Pop-Literatur ist deutlich Teil dieser Transformation. Mit romantischen Vorstellungen von Volksliteratur hat sie nur selten etwas gemein, ebenso wenig mit Genre-Bestsellern, die im Banne der Massenkultur stehen. Wichtiger sind für die Pop-Literatur, wie sie in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre begrifflich gefasst wird, drei andere Konzeptualisierungen, die unter dem Titel ›pop‹ laufen: Debatten zur Pop-Art (1.1), zur Pop-Liberalität und -Modernität (1.2) und zum Pop-Underground (1.3).

Die These des vorliegenden Aufsatzes ist, dass diese drei Dimensionen auch für die Fassungen der deutschen Pop-Literatur am Ende der 1990er Jahre von entscheidender Bedeutung sind. Darum wird die Diskussion der 1960er Jahre im Folgenden ausführlich vorgestellt, um am Ende deren Bedeutung für den erneuten Pop-Literatur-Trend drei Jahrzehnte später summarisch knapp nachzuweisen.

1. Pop-Bestimmungen der 1960er Jahre

1.1 Pop-Art

Henry Geldzahler definiert 1962 bei einem Symposium des Museum of Modern Art »pop art« wirkungsmächtig als eine Kunstrichtung, die auf die gegenwärtige visuelle Umgebung reagiere; deren Sinnesreize seien hauptsächlich künstlich (»secondhand«). »We live in an urban society, ceaselessly exposed to mass media«, merkt Geldzahler an, ohne dies gleich kulturkritisch zu kommentieren. Die Pop-Artisten – Geldzahler nennt Wesselmann, Warhol, Rosenquist, Lichtenstein – arbeiteten mit dem Bildangebot der modernen Medien: »popular press, especially and most typically *Life* magazine, the movie close-up, black and white, technicolor and wide screen, the billboard extravaganzas, and finally the introduction, through television, of this blatant appeal to our eye into the home.«²

2 Henry Geldzahler: »Vortrag auf dem Pop Art-Symposium des Museum of Modern Art,

Die Nähe der Pop-Art zur Massenkultur macht die neue Kunstrichtung zwangsläufig umstritten. Das gilt nicht nur für Objekte, die sich lediglich vom Material her von ihrem Vorbild unterscheiden (etwa Warhols bereits erwähnte aus Holz gefertigte Nachbildung eines Putzmittelkartons), sondern auch für die gemalten oder mit anderen bildtechnischen Verfahren erzeugten Aneignungen von Vorlagen aus Comics, Illustrierten, Werbetafeln, Hollywoodfilmen, Fernsehserien etc. Die Frage, ob die Pop-Art ihre Vorlagen in ausreichendem Maße künstlerisch umwandelt, um sich qualitativ von ihnen abzusetzen, verneinen viele der ersten amerikanischen Rezensenten der neuen Kunstrichtung;³ eine Transformation finde nicht statt, nur eine »Transposition«,⁴ etwa vom Supermarkt in die Galerie. Die Werke von Warhol u. a. seien »cool«, seien »slick« und »chic«, deshalb gehörten sie weder einer von unten kommenden, natürlich gewachsenen Volkskunst noch der Avantgarde, sondern als »synthetic art« dem kulturindustriell hergestellten »Kitsch« an.⁵

Das bleibt aber nicht das letzte Wort in der Sache. Andere Kritiker weisen in der Tradition der Anhänger von »ready-made« und »objet trouvé« auf die Differenz hin, welche bereits durch leichte Bearbeitung oder bloße Transponierung entstehe;⁶ die kommerziellen Zeichen würden so verfremdet, verlören ihre gewöhnliche Bedeutung, der Betrachter erlerne dadurch ganz allgemein einen neuen Blick.

Hinter solchen Bezügen und Verfahrensweisen tritt das Sujet der Massenkultur schnell wieder zurück. Einige der Pop-Künstler lassen auch gar keinen Zweifel daran, dass sie eine Rezeption, die sich an die bekannten Gegenstände heftet, missbilligen. Tom Wesselmann distanziert sich ausdrücklich von den Bewunderern der neuen Malerei, welche die Pop-Art schätzen, weil sie einige der benutzten Gegenstände oder Bildvorlagen bewundern. »They really worship Marilyn Monroe or Coca-Cola«, gibt sich Wesselmann erstaunt, um solche Rezeption brüsk zurückzuweisen: »The importance people attach to things the artist uses is irrelevant.«⁷

13. Dezember 1962«. In: Steven Henry Madoff (Hg.): Pop Art. A Critical History. Berkeley u. a. 1997, S. 65 ff.

3 Eric Loran: »Cézanne and Lichtenstein: Problems of »Transformation««. In: Artforum 9 (1963). Zitiert nach: Carol A. Mahsun (Hg.): Pop Art. The Critical Dialogue. Ann Arbor 1989, S. 82–87.

4 Stanley Kunitz: »Vortrag auf dem Pop Art-Symposium des Museum of Modern Art, 13. Dezember 1962«. In: Madoff: Pop Art (wie Anm. 2), S. 73–76, hier S. 75.

5 Peter Selz: »The Flaccid Art«. In: Partisan Review (Sommer/1963). Zitiert nach: Madoff: Pop Art (wie Anm. 2), S. 85–87, hier S. 86 f.

6 Jules Langsner: »Los Angeles Letter«. In: Art International 9 (1962). Zitiert nach: Madoff: Pop Art (wie Anm. 2) S. 33 f.

7 Tom Wesselmann: »Interview. Teil einer Gesprächsserie, geführt von G.R. Swenson«. In: Art News 2 (1964). Zitiert nach: Madoff: Pop Art (wie Anm. 2), S. 112–117, hier S. 113.

Es ist bezeichnenderweise gerade die Nähe zu vorherigen abstrakten Malweisen, die zum Lob der Pop-Art in der Kunstwelt einen wichtigen Beitrag leistet. Die Konkretion der populärkulturellen Gegenstände tritt im Auge nicht weniger Betrachter hinter eine abstrakte Formgebung zurück. Die amerikanischen Kritiker heben häufig den Beitrag der Pop-Art zum durchgehend modernen Versuch hervor, eine um die (realistische) Illusion räumlicher Tiefe bemühte Malerei hinter sich zu lassen. Die ›Flachheit‹ der Pop-Art wird ungeachtet der Rückkehr zur Figuration früh herausgestellt, auch die Nähe zu einzelnen Vertretern der abstrakten Malerei, der Farbfeldmalerei; Jill Johnston etwa zieht den Vergleich von Wesselmanns Aktbildern zur »clean hard edge of Mondrian in stripes and divisions of areas«.⁸

Auch Robert Rosenblum betont bei den Adaptionen von Comic-Bildern und Starfotografien deren zweckfreie, abstrakte Qualität.⁹ Aus der »non art« der scheußlichsten kommerziellen Bilder würde so Kunst:

The most inventive Pop artists share with their abstract contemporaries a sensibility to bold magnifications of simple, regularized forms – rows of dots, stripes, chevrons, concentric circles; to taut, brushless surfaces that often reject traditional oil techniques in favor of new industrial media of metallic, plastic, enamel quality; to expansive areas of flat, unmodulated color.¹⁰

Da macht es nicht einmal etwas aus, dass einige dieser Techniken und Farbvaieurs dem Bereich der Werbung und der »slick-magazine«-Fotografie entnommen sind, dient doch hier das Unnuancierte, künstlich Oberflächliche der antirealistischen, abstrakt-flachen Illusionslosigkeit, der in der Kunstkritik seit längerer Zeit zuverlässig das höchste Lob zukommt.¹¹ Das Lob der verfremdenden Operation, mit der die Pop-Art Vorlagen der Massenkultur aufgreift, geht mit dem Lob der Oberflächlichkeit einher.

1.2 Pop-Liberalismus

John Canaday sieht im Pop-Art-Publikum nur eine weitere Auflage des »art-conscious public«, das in der Moderne stets auf Überraschungen und Neuerungen warte; darum sei es auch bereit, den von ihm gegenüber den Gegenständen der kommerziellen Kunst empfundenen Horror angesichts der Bear-

8 Jill Johnston: »The Artist in a Coca-Cola World«. In: Village Voice 1 (1963). Zitiert nach: Mahsun: Pop Art (wie Anm. 3), S. 41–47, hier S. 44.

9 Robert Rosenblum: »Pop Art and Non-Pop Art«. In: Art and Literature (Sommer/1965). Zitiert nach: Madoff: Pop Art (wie Anm. 2), S. 131–134, hier S. 134.

10 Robert Rosenblum: »Roy Lichtenstein and the Realist Revolt«. In: Metro 4 (1963). Zitiert nach: Madoff: Pop Art (wie Anm. 2), S. 189–193.

11 Rosenblum: Pop Art and Non-Pop Art (wie Anm. 9), S. 131–134.

beitungen durch die Pop-Art in einen »artificially induced frisson of pleasure« umzuwandeln; von »Pop« sei das folglich weit entfernt: »Pop« is short for ›popular‹, in the sense of ›of the people‹ or ›of the common herd‹, and by definition Pop is thus opposed to fine art created for the cultivated few.«¹²

Sidney Tillim hingegen erkennt in den Anhängern der Pop-Art einen ganz neuen Typus des »American art public«; dieses neue Publikum sei überdrüssig, belehrt zu werden, es wehre sich gegen ihm fremde kulturelle Ansprüche und versuche nicht länger, sich an sie anzupassen.¹³ Wichtig ist in dem Zusammenhang, dass ›pop‹ als Begriff nicht allein zur Abkürzung für Popularität fungiert, sondern substantieller gebraucht wird. Die Pop-Art leistet einen wichtigen Beitrag dazu, dass Pop (um ab jetzt die deutsche ›Übersetzung‹ zu benutzen) Mitte der 60er Jahre etwas ganz Bestimmtes bezeichnet.

Dass diese Form von Pop und mit ihr ein bedeutender Teil der Pop-Art populär (also bei vielen beliebt) ist, steht Mitte der 60er Jahre ebenfalls schnell fest. Die Berichte über Bilder der Pop-Art in Magazinen mit hoher Auflagenzahl sind dabei nur ein Indiz. Das herausgestellte Zusammenspiel von Pop-Art und Gebrauchskunst ergibt einen wichtigen Ankerpunkt für Pop. *Newsweek* definiert Pop im April 1966 anhand einer Reihe schlagender Beispiele. Pop ist demnach »a \$5,000 Roy Lichtenstein painting of an underwater kiss hanging in a businessman's living room«, Pop ist aber gleichfalls »30 million viewers dialing *Batman* on ABC every week«, es ist ein »Pow! Bam! commercial for Life Savers on TV and a huge comic-strip billboard for No-Cal glaring down on Times Square. It's lion-maned Baby Jane Holzer in a short-skirted wedding dress. It's the no-bra-bra and the no-back dress.«¹⁴ Näher ausgeführt, zeigt sich Pop dem Nachrichtenmagazin als ein neuer Stil in der Werbung – »quick, staccato, jump-cut«, als ironische Ausstellung von Klischees (wie in der immens erfolgreichen Fernsehserie *Batman*), als eine junge Mode, die dem Diktat der Haute Couture absagt, als gegenwartsbezogene, erinnerungsabgewandte, oberflächliche, antipsychologische Figuration wie im Falle James Bonds – »He is completely in the pop mainstream of anti-tradition, anti-authority. He lives for now and laughs at himself.« – und als künstlerische Reizüberflutung, bei der »music, dancing, movies, everything happens at once and assaults all the senses«.¹⁵ Pop ist, zusammengefasst, »what's happening«, »anything that is imaginative, nonserious, rebellious, new, or

12 John Canaday: »Pop Art Sells on and on – Why?«. In: *The New York Times Magazine* vom 31. Mai 1964. Zitiert nach: Madoff: *Pop Art* (wie Anm. 2), S. 118–123, hier S. 119.

13 Sidney Tillim: »Further Observations on the Pop Phenomenon«. In: *Artforum* 11 (1965). Zitiert nach: Madoff: *Pop Art* (wie Anm. 2), S. 135–139.

14 Peter Benchley: »The Story of Pop«. In: *Newsweek* vom 25. April 1966. Zitiert nach: Madoff: *Pop Art* (wie Anm. 2), S. 148–153.

15 Benchley: *Story* (wie Anm. 14).

nostalgic; anything, basically, fun«. ¹⁶ Pop steht nun – wie Cécile Whiting als Erste herausgearbeitet hat – für eine Ästhetik ein, »that cut across high art and consumer culture through its emphasis on fashionability, youthfulness, and fun«. ¹⁷ Und für Oberflächlichkeit und Künstlichkeit, sollte man noch hinzufügen.

Pop steht dabei zwar für Jugendlichkeit, diese vermutet man aber in den Nachrichtenmagazinen nicht allein bei Sechzehnjährigen. Die Aktualität von Pop, der »in«-Charakter von Pop scheint den Kommentatoren weder ein flüchtiges noch ein auf Teenager beschränktes Phänomen zu sein, auch wenn die alten Generationen ihm ablehnend gegenüberstehen. Die Erklärung der Popkultur aus liberal-kapitalistischen Fortschritten lässt den Schluss zu, dass die junge Generation nur die erste von kommenden Generationen ist, die der Popkultur über den Tag hinaus verbunden sein werden.

Außergewöhnlich an dieser Konzeption einer Popkultur, wie man sie Mitte der 60er Jahre in den großen Illustrierten und Wochenendbeilagen findet, ist, dass sie ohne den vertrauten kritischen Ton auskommt: Gloria Steinem schließt in *Life* im Sommer 1965 unter dem Titel »The Ins and Outs of Pop Culture« Pop eng an den »spirit of Now« an, um sofort jedoch herauszustellen, dass dieser Zeitgeist sich tiefliegenden, beständigen Entwicklungen verdankt, gebunden ist an die Übersteigerung nationaler Grenzen, an eine Generation, die ohne Kriegserinnerungen aufwächst, an die Ablösung von puritanischer Moral, an die vergrößerten Möglichkeiten, am gesellschaftlichen Wohlstand teilzuhaben, zu reisen, sich frei zu bewegen und auszudrücken. ¹⁸

1.3 Pop-Underground

In Gloria Steinems *Life*-Artikel wird der großen Leserschaft ein reichhaltiger moderner Katalog von Dingen offeriert, deren Besitz oder Kenntnis einem dazu verhilft, sich auf der Höhe der Zeit und des avancierten Geschmacks zu bewegen. Als Trendsetzer fungieren dabei nach Ansicht von *Life* die »teen subculture«, Mitglieder der »upper class-Pop Society« und auch Vertreter des »underground« wie Andy Warhol. Deshalb ist das Urteil deutlich: »In« könne man nur sein, wenn man sich vom Geschmack und von der Moral der »middle class« abwende.

Hoch paradox ist diese Aussage, weil sie sich natürlich an ein Mittelschichtpublikum, an die Leser von *Life*, wendet. Unterschwellig aufgelöst wird der Widerspruch aber bereits im Artikel selber: Die »Pop Culture« wird als Ausdruck einer neuen antipuritanischen Haltung gesehen; sie ist demnach Teil

16 Benchley: Story (wie Anm. 14).

17 Cécile Whiting: Pop L.A. Art and the City in the 1960s. Berkeley/Los Angeles 2006, S. 179.

18 Gloria Steinem: »The Ins and Outs of Pop Culture«. In: *Life* vom 20. August 1965, S. 72–89.

jener Generation, die sich im Zuge vergrößerter liberaler Freiheiten und gestiegenen Wohlstands von älteren Pflicht- und Tugendidealen entfernt. Unausgesprochen läuft das auf die Einschätzung hinaus, dass die Popkultur erfolgreich zum Untergang einer überlebten Haltung beiträgt und dadurch über die Nachkriegsgeneration hinaus bald fester Bestandteil der erneuerten Mittelschicht sein wird. Der *Life*-Artikel Steinems ist bereits selbst ein ausgezeichnete Beweis für diese Beobachtung und Prognose.

Mit einer fortschreitenden, allgemeinen Abwendung von puritanischen Einstellungen und der Hinwendung zu einer ›fun‹-Moral steht die Gleichsetzung von Popkultur mit jugendlicher Subkultur stark in Frage. Noch viel stärker gilt dies selbstverständlich für eine versuchte Gleichsetzung von Pop mit Bestrebungen des Undergrounds. Wenn Pop zur Ausstattung einer erfolgreichen, urbanen Mittelschicht gehört, dann muss man folgerichtig Pop zum Mainstream schlagen und zum Gegner erklären. Mit den Mitteln der Konsumkritik und der Kritik an oberflächlich bunten, repressiv entsublimierten, falschen liberalen Freiheiten wird eine solche Feindeserklärung in der zweiten Hälfte der 60er Jahre auch oft genug vorgenommen.

Dennoch ist das auf der Seite der ›cultural radicals‹ nicht das einzige Wort. Es gibt aus ihren Reihen bis 1968 immer wieder Anläufe, das umwälzende Potenzial von Pop herauszustellen, erstens indem man mit Pop einen Angriff auf die Gutenberg-Kultur verbindet; zweitens indem man in Pop einen Widerpart zur unsinnlichen, bildungsbürgerlichen Kunst erkennt und als eine oberflächliche, hedonistische Kraft feiert, die gegen die rationalisierte, verwaltete, auf entfremdeter Arbeit beruhende Gesellschaft gerichtet ist. All diese Versuche finden ihren Rückhalt in dem Widerstand, der ihnen teilweise noch entgegenschlägt. Die Befürchtungen und Abwehrmaßnahmen konservativer Lehrer, Kunstkritiker, Politiker, Richter, Intellektueller bestärken die Anhänger des Pop-Undergrounds in ihrem prinzipiellen Glauben, ihre Vorliebe für Pornografie, Multi-Media-Shows, bestimmte modische Äußerlichkeiten, zeitgenössische Popmusik etc. besitze einen bedeutenden gegenkulturellen Grund.

Als ein Beispiel seien die Reaktionen auf Andy Warhol genannt. Die Kritik an dem outrierten, künstlich-kunstgewerblichen Stil der Camp- und Pop-Art Warhols – »One has the feeling that it all started one day when a bunch of sweet young things got together after a mad, mad day at the decorator's«, heißt es unter der anspielungsreichen Überschrift »It's a Queer Hand Stoking the Campfire« homophob in der *New Yorker Village Voice*¹⁹ –, steigert sich noch, nachdem die Filme Warhols sich nicht als dekorativ und die »jungen Dinger« sich auch keineswegs als »süß« erweisen. Die *New York Times* warnt darum mit Hinweis auf

19 Vivian Gornick: »It's a Queer Hand Stoking the Campfire«. In: *Village Voice* vom 7. April 1966, S. 20f.