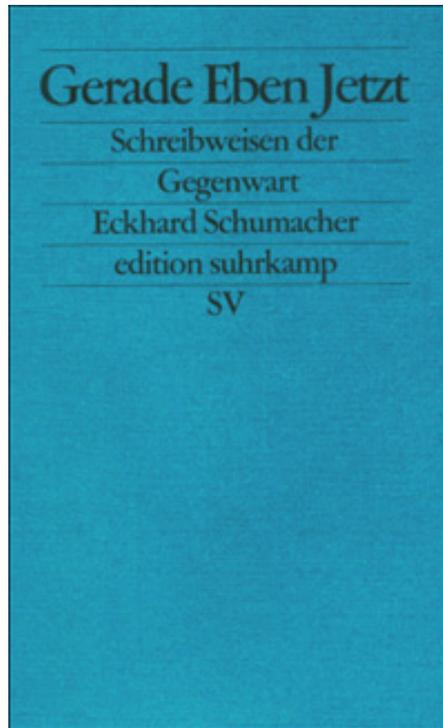


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Schumacher, Eckhard
Gerade Eben Jetzt

Schreibweisen der Gegenwart

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 2282
978-3-518-12282-2

edition suhrkamp 2282

Viele Texte, die seit den 1960er Jahren unter dem Schlagwort »Pop-Literatur« zusammengefaßt werden, zielen auf das ab, was Thomas Meinecke als entscheidende Parameter einer »jetzt-versessenen Literatur« anführt: »Vergegenwärtigung, Gegenwart (wenigstens die Illusion des Gegenwärtigen).« Rolf Dieter Brinkmann versteht sein Schreiben als eine »in der Gegenwart« betriebene »Grundlagenforschung der Gegenwart«, in Andreas Neumeisters Roman *Gut laut* bestimmt die »Gegenwart als Alles und als Nichts« die Struktur des Textes, Rainald Goetz beschreibt sein fünfbändiges Projekt *Heute morgen* als eine »zur Zeit erscheinende Geschichte der Gegenwart«. An diesen und weiteren Texten (u. a. von Hubert Fichte, Kathrin Röggla und Andy Warhol) zeigt Eckhard Schumacher, wie über die Serialisierung eines immer wieder neuen »Jetzt« die Aktualität des Geschriebenen im Akt des Schreibens konstruiert wird, wie über literarische Verfahren der Gegenwartsfixierung ein performatives Potential entfaltet wird, das neben dem Effekt der Gegenwärtigkeit auch die Pop-Qualitäten der Texte hervorbringt.

Eckhard Schumacher, geboren 1966, hat an der Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald den Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur und Literaturtheorie inne. In der edition suhrkamp erschien von ihm außerdem *Die Ironie der Unverständlichkeit* (2000).

Eckhard Schumacher
Gerade Eben Jetzt
Schreibweisen der Gegenwart

Suhrkamp

edition suhrkamp 2282

Erste Auflage 2003

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2003

Originalausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Crossmedia, Lahnau

Druck: Books on Demand, Norderstedt

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12282-2

2. Auflage 2011

Inhalt

I

»... gerade eben jetzt...«
Pop, Literatur, Journalismus
7-56

II

»... jetzt, jetzt, jetzt, ad infinitum!«
Rolf Dieter Brinkmanns Poetologie
57-109

III

»Jetzt, ja, nochmal. Jetzt.«
Rainald Goetz' Geschichte der Gegenwart
111-154

IV

»Salut an Hubert Fichte«
Performativität, Aktualität, Pop
155-205

I

»... gerade eben jetzt...«
Pop, Literatur, Journalismus

»Mir ist alles klar, wenn es erst mal passiert ist – was Vergangenheit angeht, bin ich richtig gut. Es ist die Gegenwart, die ich nicht verstehen kann.«¹ Mit dieser Feststellung kommentiert Rob Fleming, der erzählende Protagonist in Nick Hornbys Roman *High Fidelity*, nicht nur seinen Umgang mit Schallplattensammlungen und Liebesbeziehungen. Er führt zugleich eine Unterscheidung an, die über den im Roman problematisierten Kontext eines durch Pop-Musik kanalisierten Herzschmerzes hinaus auch einen differenzierteren Blick auf das ermöglichen kann, was in den letzten Jahren unter dem Begriff Pop-Literatur verbucht wurde. Nicht wenige der mit dem Label Pop versehenen Bücher, darunter auch Hornbys *High Fidelity*, lassen sich als Texte qualifizieren, die mit der vermeintlichen Klarheit der Vergangenheit besser umgehen können als mit den Verständnisschwierigkeiten, die durch das produziert werden, was sich immer wieder neu als Gegenwart präsentiert.

So ist, wie Thomas Meinecke bemerkt, ein großer Teil der Ende der 1990er Jahre entstandenen Pop-Texte nichts anderes als »Erinnerungsliteratur«, geschrieben für die, »die auch gerade alt geworden sind und sich möglichst der gleichen Dinge erinnern sollen«, nostalgische »Verständigungsliteratur«, die sich darauf beschränkt, »in einer Sprache und in einem Stil über Pop-Musik zu schreiben, wie immer schon geschrieben wurde, anstatt über irgendwelche Blumenbeete in Heinrich Vogelers Vorgarten nun über Schallplatten aus England«.² Diese Form von Pop-Literatur, der man in Büchern von Nick Hornby ebenso begegnen kann wie in Texten von

1 Nick Hornby: *High Fidelity* [1995], übers. v. Clara Drechsler u. Harald Hellmann, Köln 1996, S. 96.

2 Thomas Meinecke, zit. nach Eckhard Schumacher: Pop, Literatur. Ein Interview mit Thomas Meinecke, in: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur* 1/2000, S. 19.

Florian Illies,³ verdankt ihre Popularität vor allem einem technisch versierten, literarisch weitgehend konventionellen, in seiner Konventionalität jedoch durchaus unkonventionell wirkenden Nacherzählen popkulturell geprägter Sozialisationsmuster. Schreibverfahren, die sich in diesem Sinn auf die Attraktivität ihrer Gegenstände verlassen und so auch Pop zu einem literarisch verwertbaren Thema machen, setzt Meinecke im Blick auf Autoren wie Rainald Goetz und Andreas Neumeister, aber auch im Blick auf seine eigenen Texte das Prinzip entgegen, im Schreiben selbst »nach der Methode Pop zu verfahren«. Wenn er sein Verständnis von Pop dabei als ein »Bezugnehmen, ein Sich-Verlassen auf die Gegenwart« qualifiziert, ist die Verweigerungsgeste gegenüber der »auf Versöhnlichkeit angelegten Erinnerungsarbeit herkömmlicher Erzählliteratur« ebenso vorausgesetzt wie die Anlehnung an eine Form von Gegenwartsfixierung, die Andy Warhol als Pop Art popularisiert hat: »Pop als die totale Gegenwart«.⁴ Nicht weil sie vorgibt, die Gegenwart zu verstehen, sondern weil sie unter Vermeidung tiefenhermeneutischer Sinnerkundungen ansetzt, das »zum Ausdruck« zu bringen, »was gegenwärtig ist«, kann, so Meinecke, eine in diesem Sinn »jetzt-versessene Literatur« zumindest »für fünfzehn Minuten« auch als »Pop-Literatur« verstanden werden.⁵ Ein anderer, aus nicht ganz nachvollziehbaren Gründen weniger umstrittener Begriff trifft den an dieser Stelle springenden Punkt allerdings ähnlich genau. Es geht, hier und auf den folgenden Seiten, um eine auffallend häufig auf das vergleichsweise alte Medium der gedruckten Schrift

3 Eine Art Konzentrat dieser Form von Verständigungsliteratur findet sich in Florian Illies: *Generation Golf. Eine Inspektion*, Berlin 2000.

4 Meinecke, zit. nach Schumacher: *Pop, Literatur* (Anm. 2), S. 19; Thomas Meinecke: *Ich als Text (Extended Version)*, in: Ute-Christine Krupp/Ulrike Janssen (Hg.): *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*, Frankfurt/M. 2000, S. 16; ders.: *From A to B and back again. Über Andy Warhol*, in: *Frankfurter Rundschau* 25. 11. 1998.

5 Meinecke: *Ich als Text* (Anm. 4), S. 17f.; Meinecke, zit. nach Schumacher: *Pop, Literatur* (Anm. 2), S. 19.

beschränkte Form von Literatur, die man auch in einem etwas engeren als dem üblicherweise in dieser Sache veranschlagten Sinn als Gegenwartsliteratur beschreiben könnte.

*

Als im Herbst 1998 die neuen Bücher von Rainald Goetz, Thomas Meinecke und Andreas Neumeister in einer Werbeanzeige unter dem Schlagwort »Pop« zusammengefaßt wurden, wirkte es zunächst naheliegend, den zu dieser Zeit zwar schon andeutungsweise, aber noch nicht übermäßig strapazierten Begriff auf die entsprechende Musik zu beziehen und als eine Inhaltsangabe zu lesen, die die unterschiedlichen Texte auf einen gemeinsamen Nenner bringen konnte. In allen drei Büchern spielt, kaum zu übersehen, Pop-Musik eine entscheidende Rolle: House und Techno in Goetz' *Rave*, Punk Rock, House und Krautrock in Meineckes *Tomboy*, Munich Disco, Krautrock, Kraftwerk und diverse andere Elektronika in Neumeisters *Gut laut*.⁶ Der etwa zeitgleich einsetzende Boom deutschsprachiger Pop-Literatur, von der Literaturkritik etwas überstürzt herbeigeschrieben, selbst in den kulturpessimistischsten Abwehrmaßnahmen verblüffend schnell zu einem konkurrenzfähigen Genre aufgewertet und ebenso kurzschlüssig wenige Jahre später für beendet oder auch tot erklärt, schien diese Lesart gleich mehrfach zu bestätigen. Benjamin v. Stuckrad-Barres *Soloalbum*, Kathrin Röggla *Abrauschen* oder Alexa Hennig von Lange's *Relax* ließen sich, unabhängig von den beträchtlichen Unterschieden zwischen den Texten,⁷ ähnlich leicht auf jene pop-kompatiblen Parameter beziehen, die neben einer etwas merk-

6 Rainald Goetz: *Rave*, Frankfurt/M. 1998; Thomas Meinecke: *Tomboy*, Frankfurt/M. 1998; Andreas Neumeister: *Gut laut*, Frankfurt/M. 1998.

7 Alexa Hennig von Lange: *Relax*, Hamburg 1997; Kathrin Röggla: *Abrauschen*, Salzburg/Wien 1997; Benjamin v. Stuckrad-Barre: *Soloalbum*, Köln 1998; die folgenden Bücher von Stuckrad-Barre lieferten über ihre Titel weiteren Stoff für popmusikalische Verrechnungen: ders.: *Livealbum*, Köln 1999; ders.: *Remix. Texte 1996-1999*, Köln 1999.

würdigen Begeisterung für den gesenkten Altersschnitt der neueren Gegenwartsliteraten und Gegenwartsliteratinnen in den Feuilletons als Sortierschematismen erhalten mußten: »Junge Autoren öffnen Plattenschränke und Diskotheken-türen, um vom Zustand ihrer Generation zu erzählen.«⁸ Weitgehend übersehen wurde bei derartigen Zuordnungen, daß der Begriff Pop, wenn er denn überhaupt brauchbar war, in den meisten der genannten Fälle weder auf die Thematisierung von Pop-Musik noch auf die Popularität des Textes, der Autorin oder des Autors beschränkt werden konnte, sondern ganz offensichtlich auch auf ein spezifisches Verhältnis zur Gegenwart abzielte, das nicht nur thematisch, in der Wahl der Gegenstände und Szenarios, sondern auch auf der Ebene der je spezifischen Schreibverfahren erkennbar wurde.

In Andreas Neumeisters Roman *Gut laut*, der sich schon im Klappentext als Entfaltung der Kategorie des »Ebenjetzt« präsentiert, bestimmt die »Gegenwart als Alles und als Nichts« die narrative und rhythmische Struktur des Textes; Rainald Goetz beschreibt sein fünfbandiges Projekt *Heute morgen*, das 1998 mit der Erzählung *Rave* einsetzt, als eine »zur Zeit erscheinende Geschichte der Gegenwart«; und auch Thomas Meineckes *Tomboy* läßt sich als genau das lesen, was eine der Romanfiguren eher beiläufig entwirft, als »eine noch nie dagewesene Geschichte der Gegenwart«.⁹ Diese und andere Bücher legen nahe, daß die Konzentration auf die Gegenwart, die Frage nach der schriftlichen Darstellbarkeit des Jetzt und die Reflexion auf dessen Verhältnis zu einer möglichen Geschichte der Gegenwart entscheidende Momente jener Schreibweisen sein könnten, die Pop und Literatur gleichermaßen ernst nehmen, ohne dabei notwendig einem Begriff von Pop-Literatur das Wort zu reden. Voll-

8 Wolfgang Höbel: Das gute, beschissene Leben, in: *Der Spiegel* 50/1998, S. 246.

9 Neumeister: *Gut laut* (Anm. 6), Klappentext u. S. 13; Meinecke: *Tomboy* (Anm. 6), S. 103; Rainald Goetz: *Celebration*, Frankfurt/M. 1999, S. 4.

kommen neu sind derartige Projekte allerdings nicht. Auch bei den bereits Ende der 1960er Jahre unter dem Schlagwort Pop-Literatur verhandelten Autoren Hubert Fichte und Rolf Dieter Brinkmann,¹⁰ die Goetz im Zusammenhang seiner »Geschichte der Gegenwart« als »Referenzen« anführt¹¹ und die auch für Neumeister, Meinecke oder Rögglä wichtige Bezugsfiguren sind, findet sich eine vergleichbare Fixierung auf die Gegenwart. Auch hier geht es um die Frage, wie im literarischen Text ein Jetzt präsentiert werden kann, das einerseits Gegenwärtigkeit und Aktualität verspricht, zugleich aber immer auch konstitutiver Bestandteil einer Geschichte der Gegenwart ist und so, wie Brinkmann schreibt, einer »in der Gegenwart« betriebenen »Grundlagenforschung der Gegenwart« zuarbeitet.¹²

Diese Form der Grundlagenforschung, mit der man auch in Texten von Goetz, Neumeister oder Meinecke konfrontiert wird, versucht nicht in erster Linie, die Gegenwart zu verstehen und zu erklären, sondern macht zunächst vor allem das, was die Pop Art der 1960er Jahre auszeichnet und was man mit Meinecke auch heute noch als »Methode Pop« qualifizieren kann: Zitieren, Protokollieren, Kopieren, Inventarisieren.¹³ Dabei geht es weder um philologische oder buch-

10 Als Beispiele für »Pop-Literatur« werden Brinkmann und Fichte u. a. von Jost Hermand diskutiert: *Pop International. Eine kritische Analyse*, Frankfurt/M. 1971, S. 30ff.; vgl. auch ders.: Pop-Literatur, in: ders. (Hg.): *Literatur nach 1945 II. Themen und Genres*, Wiesbaden 1979, S. 279-310; mehr zu Brinkmann und Fichte in den Teilen II und IV in diesem Band.

11 Rainald Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt/M. 1999, S. 654.

12 Rolf Dieter Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, Reinbek 1987, S. 129.

13 Ohne Rückgriffe auf frühere Modelle von Pop oder Pop-Literatur beschreibt Moritz Baßler, ausgehend von Texten von Max Goldt, Andreas Mand und Benjamin v. Stuckrad-Barre, Katalogisierung und Archivierung als zentrale Verfahren des »deutschen Pop-Romans« der 1990er Jahre, vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002.

halterische Akte der Bestandssicherung noch darum, Gegenwartsliteratur als eine repräsentative Veranstaltung zu begreifen. An die Stelle der seit Anfang der 1990er Jahre verschiedentlich angestregten Suche nach dem hauptstadtgerechten Berlin-Roman und anderen Formen von Literatur, die gegenwärtige gesellschaftliche Zustände mit kritischer, ironischer oder sonstwie gebrochener Distanz erzählerisch zur Darstellung bringen sollen, tritt der Versuch, eine Form von Signifikanz zu produzieren, die ein gegenwartsdiagnostisches Potential freilegen kann, ohne es durch Erklärungen, Meinungsbekundungen oder andere Verständnishilfen zugleich wieder zum Stillstand zu bringen. Diese Signifikanz wird dabei nicht zuletzt durch jene performativen Qualitäten produziert, die auch das Wort »Pop« auszeichnen: durch die kurzzeitige Hervorhebung nicht nur bedeutender, sondern ebenso auch vermeintlich unbedeutender Momente, durch die unerwartete Unterbrechung erwartbarer Zusammenhänge, durch Wörter, Begriffe und Konstellationen, die selbst vorführen und vollziehen, was sie bezeichnen.¹⁴ Als eine mögliche Definition von Pop führt der Germanist Jost Hermand in diesem Sinn Anfang der 1970er Jahre genau das an, was Rainald Goetz zwanzig Jahre später als Kennzeichen brauchbarer Gegenwartsliteratur in Anschlag bringt: Pop, so Hermand, eher skeptisch, oder eben Literatur, so Goetz, eher emphatisch, ist »alles, was knallt«.¹⁵

Eine spezifische Qualität, die Pop als Wort und Sache auszeichnet, ist damit ebenso benannt wie ein Problem, das auch

14 Als »performative Qualität« wird hier nicht nur der Inszenierungscharakter von Wörtern, Texten oder anderen kommunikativen Akten begriffen; im Anschluß an John L. Austins Entwurf einer Sprechakttheorie wird ein performativer Akt auch als ein Akt verstanden, der das, was er bezeichnet, durch die Bezeichnung selbst hervorbringt, selbst vollzieht; einen Überblick über verschiedene Konzeptionen von Performanz und Performativität gibt Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002.

15 Hermand: *Pop International* (Anm. 10), S. 13; Rainald Goetz: Alles, was knallt, in: *Der Spiegel* 2/1992, S. 145.

auf den Begriff der Pop-Literatur abstrahlt. Bereits Mitte der 1960er Jahre wies der Kunsthistoriker Max Imdahl darauf hin, daß sich Pop Art durch »Provokationen«, nicht aber durch »Definitionen« auszeichne, und folgerte, daß Pop entsprechend »völlig indeterminiert« sei, »die Determinierung dem Beschauer« überlasse.¹⁶ Aus dieser Perspektive überrascht es nicht, daß angesichts der »Kriterienvielfalt« und der »formalen Offenheit« auch im Umgang mit dem Begriff »Pop-Literatur«, wie Johannes Ullmaier schreibt, »seit jeher heillose, teils fruchtbare Verwirrung herrscht«.¹⁷ So ist es keineswegs nur kokett, wenn Christian Kracht, dessen 1995 veröffentlichte Erzählung *Faserland* wiederholt als Ausgangspunkt für den jüngsten Pop-Literatur-Boom beschrieben worden ist, bemerkt, er habe »keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur«.¹⁸ Der Begriff war auch Ende der 1990er Jahre wenig mehr als das, was ihm schon um 1970 zugeschrieben wurde – ein ebenso unterbestimmter wie überdeterminierter »Verlegenheitsausdruck«.¹⁹

Die Mißverständnisse, Unklarheiten und Fragwürdigkeiten, die den Begriff der Pop-Literatur bestimmen, lassen sich allerdings auch nicht dadurch lösen, daß man die Fixierung auf die Gegenwart an die Stelle der Thematisierung von Pop-Musik rückt und Pop-Literatur in diesem Sinn durch einen

16 Max Imdahl, Diskussionsbeitrag in: Hans Robert Jauss (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* [= *Poetik und Hermeneutik* 4], München 1968, S. 696.

17 Johannes Ullmaier: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz 2001, S. 18f.; Ullmaiers materialreiches Buch arbeitet dieser Verwirrung durchaus gezielt zu; Einführungsbände, die eher um Definitionen und ideologische Zuordnungen bemüht sind, sind vergleichsweise weniger fruchtbar, vgl. etwa Thomas Ernst: *Popliteratur*, Hamburg 2001.

18 Christian Kracht, zit. nach Anne Philippi/Rainer Schmidt: »Wir tragen Größe 46« [Interview mit Benjamin v. Stuckrad-Barre und Christian Kracht], in: *Die Zeit* 9. 9. 1999; vgl. Christian Kracht: *Faserland*, Köln 1995.

19 Harald Hartung: Pop als »postmoderne« Literatur, in: *Neue Rundschau* 82 (1971), S. 723.

neu formatierten Begriff von Gegenwartsliteratur ersetzt. Gegenwartsliteratur ist ebenfalls seit jeher nicht viel mehr als ein Verlegenheitsausdruck, der seine anhaltende Prominenz vermutlich nicht zuletzt seiner fehlenden Trennschärfe verdankt, die im kritischen Diskurs in eine tendenziell universelle, immer wieder zu relativierende und also neu zu bestimmende Verwendbarkeit verwandelt wird. Ein Grund für die Unschärfe, die den Begriff der Gegenwartsliteratur kennzeichnet, liegt in dem Wort »Gegenwart«, das bereits das Grimmsche Wörterbuch als »ein vielfach merkwürdiges Wort« qualifiziert.²⁰ Zunächst ein räumlich definierter Begriff, der *praesentia* im Sinne von Anwesenheit übersetzt, wird Gegenwart erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts auch als ein Begriff verwendet, der eine Zeit und eine Zeitform bezeichnet. In diesem Sinn unterscheidet man auch heute noch drei Verwendungen des Begriffs: Gegenwart wird im physischen oder metaphysischen Sinn von Präsenz als räumliche oder spirituelle »Anwesenheit« verstanden; Gegenwart bezeichnet eine »Zeitform, die ein gegenwärtiges Geschehen ausdrückt«, das »Präsens«; und schließlich wird Gegenwart begriffen als »Zeit[punkt] zwischen Vergangenheit u. Zukunft«, als »Zeit, in der man gerade lebt«, als »Jetztzeit«.²¹ Offensichtlich ist es vor allem die letztgenannte zeitliche Dimension, die mit dem Begriff der Gegenwartsliteratur assoziiert wird. Die Diskussionen um Möglichkeiten und Grenzen von Pop-Literatur führen aber nicht zuletzt vor, daß auch die anderen Bedeutungsebenen in diesem Zusammenhang bedient werden können.

*

20 *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Vierten Bandes Erste Abtheilung, Zweiter Theil*, bearb. v. Rudolf Hildebrand u. Hermann Wunderlich, Leipzig 1897, Sp. 2281.

21 Vgl. *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden*, Band 3, Mannheim u. a. 1999, S. 1419.

Ein Aspekt der Attraktivität, die der Bezug auf die Gegenwart als »Jetztzeit« verspricht, ist der fehlende historische Abstand zu den Gegenständen des Schreibens. Er produziert einen latenten, oftmals instabilen Zustand der Unübersehbarkeit und Unkontrollierbarkeit, der häufig nicht als Problem, sondern als produktives Moment, als Möglichkeitsraum des Schreibens begriffen wird. Die Form von Gegenwartsliteratur, die sich bei Brinkmann und Fichte ebenso abzeichnet wie in den Texten von Goetz, Neumeister, Meinecke oder Rögglä, bleibt allerdings nicht auf die Repräsentation von zeitnahen Gegenständen, auf die Vergegenwärtigung einer gerade vergangenen Gegenwart beschränkt. Sie produziert im Akt des Schreibens zugleich auch das, was sie beschreibt, was sie in der Form der Schrift präsentiert: Aktualität, Gegenwart oder zumindest, wie Meinecke schreibt, die »Illusion des Gegenwärtigen«.²² An die Stelle von distanzierter Reflexion und Strategien ästhetischer Repräsentation kann so immer auch das treten, was Goetz »Konstruktion der Gegenwart« nennt.²³ Entscheidend dafür ist allerdings keineswegs nur eine durch die »Jetztzeit« vermeintlich vorgegebene Aktualität der Gegenstände. Die Aktualität verdankt sich vielmehr erst dem Akt des Schreibens, der in den genannten wie in vielen anderen Fällen auf Lektüreprozessen aufbaut, die das, was aktuell anfällt, aufnehmen und weiterprozessieren – sei es neues und in diesem Sinn aktuelles Material, sei es historisch abgelagertes, längst archivierte, aber neu entdecktes, in der Lektüre aktualisiertes Material.²⁴ In genau diesem Sinn beschreibt Thomas Meinecke seine Arbeit mit den täglich neu anfallenden »Lek-

22 Thomas Meinecke: Handlung lenkt ab, in: *Spex* 10/1999, S. 34.

23 Goetz: *Abfall* (Anm. 11), S. 201; mehr dazu in Teil III in diesem Band.

24 An die Stelle der Suche nach zeitgemäßer Gegenwartsliteratur kann so auch eine Praxis des Schreibens rücken, die »Lektüre als Ereignis« denkt: »Genügt es nicht, daß sich heute etwas im 16. Jahrhundert tut?«, vgl. dazu Rembert Hüser: *Kommissar Lohmann*, Diss., Ms., Bielefeld 1991, hier: S. 135.

türe- und sonstigen Partikeln«, die zum Ausgangspunkt und Taktgeber der literarischen Produktion werden: »Ich brauche sie noch nicht einmal unbedingt ganz zu verstehen, um sie zu Papier zu bringen. Ich kann einfach begeistert sein und denken: Das ist es jetzt im Moment.«²⁵

*

Auch wenn die Fokussierung auf die Gegenwart, den jeweils aktuellen Moment, gerade wenn sie Züge von Begeisterung trägt, nicht immer weit von traditionellen Mustern entfernt bleibt, die sich schon in der Erlebnislyrik und Gelegenheitsdichtung des 18. Jahrhunderts finden lassen und im 19. und 20. Jahrhundert vielfach ausdifferenziert worden sind, verweist diese Art der Gegenwartsfixierung nur sehr indirekt auf literarische Traditionen.²⁶ Wichtigere, zumindest aber naheliegendere Bezugspunkte für die hier diskutierte Jetzt-Versessenheit finden sich im Kontext der Pop-Musik.²⁷ Von den Anfängen des Rock'n'Roll bis zu neuesten Spielarten elektronischer Tanzmusik wiederholt sich in immer neuen Wendungen eine Konzentration auf die Gegenwart, die in der Fixierung auf das jeweilige Jetzt den Ausgangs- und Fluchtpunkt, das Glücksversprechen oder zumindest den Zuständigkeitsbereich von Pop lokalisiert. Der schnelle, unablässige Wechsel von Stilen, Moden und Hypes, ein in vielen Szenen nicht nur geduldetes, sondern offensiv forciertes Prinzip von

25 Thomas Meinecke, zit. nach: Daniel Lenz/Eric Pütz: »Ich bin so ein Pop-Sommer-1982-Typ. Ein Gespräch mit Thomas Meinecke«, in: *Neue Zürcher Zeitung* 23. 8. 1999.

26 Einen historischen und systematischen Überblick über Fokussierungen auf Augenblick und Gegenwärtigkeit in Philosophie, Literatur und anderen Künsten gibt ein Sammelband von Christian W. Thomsen/Hans Holländer (Hg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt 1984.

27 Pop-Musik wird hier als ein übergeordneter Begriff verwendet, der die verschiedenen Genres, Stile, Szenen, Binnendifferenzierungen und Binnennennendifferenzierungen umfassen soll.

Pop, richtet die Aufmerksamkeit auf eine präsentisch verfaßte Gegenwart, die immer schon unter den Vorzeichen ihrer Vergänglichkeit, ihrer nur temporären Haltbarkeit wahrgenommen und zelebriert wird: »Here Today, Gone Tomorrow«²⁸ – »The Time Is Now« – »Now Is The Time« – »Now! Now! Now! Is the Time«.²⁹

Zugleich verweisen die Begriffe Gegenwart und Gegenwärtigkeit im Zusammenhang von Pop-Musik auch auf Vorstellungen von Unmittelbarkeit, die auf der Bühne, auf der Tanzfläche, über Lautstärke und Lärm, das entstehen lassen, was als Präsenz³⁰ verstanden werden kann – sei es im Sinne eines in der Hippiekultur ausgelebten quasimystischen »Hier und Jetzt« oder im Sinne des Authentizitätsversprechens der Rockmusik. »Rock swings free, embracing chaos, and laughing at the notion that there could be anything more worth celebrating than the present. Rock is, and always has been, the sacred squeal of now«, beschreibt Richard Goldstein 1969 einen entscheidenden Einsatzpunkt nicht nur der Rock-Musik, sondern weiter Teile einer schon damals hochgradig ausdifferenzierten Popkultur.³¹ Aber auch in der Abkehr von derartig emphatischen Beschwörungen ist die Fi-

28 Vgl. Ramones: *Rocket To Russia*, LP, Sire Records 1977.

29 B. G. Prince of Rap: *The Time Is Now*, CD, Dan/Sony 1994; Moloko: *The Time Is Now*, auf: dies.: *Things To Make And Do*, Doppel-LP, Echo/Roadrunner Records 2000; Ernest Ranglin: *Now Is The Time*, CD, MPS/Universal 1999; The Crystal Method: *Now Is The Time*, 12", 1994; The Andrews Sisters: *Now! Now! Now! Is The Time*, auf: dies.: *Now Is The Time*, CD, Jasmine 2002.

30 »Entstehung« hier verstanden als ein »Präsent-Werden ohne Präsenz«, vgl. Jean-Luc Nancy: *Entstehung zur Präsenz*, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt/M. 1994, S. 103; aus anderer Perspektive könnte man Pop-Phänomene auch als Inszenierungen im Sinne einer »Produktion von Präsenz« begreifen, vgl. dazu die Beiträge von Hans Ulrich Gumbrecht und Martin Seel in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/M. 2001, S. 63-75 u. 48-62.

31 Richard Goldstein (Hg.): *The Poetry of Rock*, New York 1969, S. 11.

xierung auf ein jeweils aktuelles Jetzt als ein nahezu zeitloser Topos der Pop-Musik in Serie gegangen. So bestimmt Neil Tennant, Sänger der Pet Shop Boys, mehr als dreißig Jahre später den Gegenstandsbereich und Zeitindex der Pop-Musik zwar deutlich distanzierter als Goldstein, aber in der Sache dennoch kaum anders: »Pop handelt vom Jetzt.«³² Die Auslöschung möglicher Transzendenzgedanken in Punk und New Wave³³ kann diese Lesart ebenso bestätigen wie die Verabschiedung von Authentizitätsvorstellungen im Glam-Rock der 1970er und Zitat-Pop der 1980er Jahre, die in der popartgeschulten Vergegenwärtigung der Vergangenheit auch die vermeintliche Unmittelbarkeit von Pop als postmodernistisch zitierbare, artifiziell konstruierbare und hedonistisch zelebrierbare Konstellation vorführen.³⁴

»All we have is now / All we've ever had was now / All we have is now / All we'll ever have is now«,³⁵ bringen die Flaming Lips im Jahr 2002 gut fünfzig Jahre Pop-Geschichte auf einen Punkt, der in seiner abstrahierenden Bewegung das ekstatische Moment des Rock'n'Roll, die Spontaneität des Free Jazz, die Diesseitigkeit des Punk und die Zitathaftigkeit des Zitat-Pops ebenso erfassen kann wie das, was Diedrich Diederichsen den »Präsenz- und Präsens-Anspruch« von Techno nennt.³⁶ Gerade Techno und House Music können in ihrer Repetitivität, wie Neil Tennant betont, den »Moment

32 Neil Tennant im Interview mit Charlotte Roche, in: *Fast Forward*, Viva TV, 29. 3. 2002.

33 Vgl. etwa Fehlfarben: Hier und Jetzt, auf: dies.: *Monarchie und Alltag*, LP, EMI Electrola 1980: »Die zweite Hälfte des Himmels könnt ihr haben / Das Hier und Jetzt, das behalt' ich.«

34 Vgl. dazu Eckhard Schumacher: »Re-make / Re-model« – Zitat und Performativität im Pop-Diskurs, in: Andrea Gutenberg/Ralph J. Poole (Hg.): *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*, Berlin 2001, S. 271–291.

35 Flaming Lips: *All We Have Is Now*, auf: dies.: *Yoshimi Battles the Pink Robots*, CD, Warner Bros. 2002.

36 Diedrich Diederichsen: Hören, Wiederhören, Zitieren. Vorschlag einiger Elemente einer Zeichentheorie der Popmusik aus aktuellem Anlaß: Beck, Mike Ink, Rockers Hi Fi, in: *Spex* 1/1997, S. 45.