

Chiffre 2000 –
Neue Paradigmen der
Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von
Corina Caduff und Ulrike Vedder

Wilhelm Fink Verlag

wie jene es empirisch schon war und ist. Nicht erst die Zukunft macht Bilanz. Vielmehr hat die Literatur sogar ihre eigene Vergangenheit schon hinter sich. Und was der Qualm der Städte ehemals für die Naturgeschichte war, könnten heute die cleanen Techniken des Global Village für die Literaturgeschichte sein.

Uwe Wirth

NEUE MEDIEN IM BUCH.
SCHREIBSZENEN UND KONVERTIERUNGSKONZEPTE
UM 2000

Will Literatur ›Wirklichkeit‹ darstellen, so sind die ›Neuen Medien‹ ein Aspekt dieser Wirklichkeit, an dem sich die Gegenwartsliteratur abzuarbeiten hat.¹ Die ›Gegenwärtigkeit‹ der Gegenwartsliteratur beweist sich jedoch nicht nur daran, dass sie das Gegenwartsphänomen ›Neue Medien‹² in ihren Darstellungsanspruch integriert, sondern, wie sie die ›Neuen Medien‹ als Rahmenbedingung des Schreibens mit dem Akt literarischen Schreibens zu einer »Schreib-Szene« koppelt.

Gemäß dem von Rüdiger Campe entwickelten Begriff der »Schreib-Szenen« stellen diese die »Spuren einer Praktik: der Praktik des Schreibens« dar, und zwar in einer Weise, die es erlaubt, die Schreibakte unabhängig von »der (juristischen) Person eines Autors« zu denken.³ Dabei kommt der von Barthes postulierten »Intransitivität« des Begriffs der *écriture* immer auch eine »mediale Bedeutung« zu.⁴ Ein zweiter Aspekt betrifft die Geste des Schreibens, die »Skription«: Bereits »der muskuläre Akt des Schreibens, des Buchstabenziehens«⁵ ist nicht unabhängig von seinen medial-performativen Rahmenbedingungen zu denken. Martin Stingelin thematisiert im Rückgriff auf Barthes und Campe den »unmittelbaren Griff zum Schreibgerät und die Geste, mit der es geführt wird«,⁶ wobei er den Begriff der Schreib-Szene auf drei Aspekte hin forciert: erstens *das Verhältnis zu den*

1 Vgl. Helmut Schanze: »Literatur und ›Neue Medien‹«, in: Manfred S. Fischer (Hg.): *Mensch und Technik. Literarische Phantasie und Textmaschine*. Aachen 1989, S. 69.

2 Der Begriff der ›Neuen Medien‹ ist letztlich völlig unklar. Er umfasst sowohl die »etwas älteren Neuen Medien« wie das Fernsehen, den Videorecorder, den Anrufbeantworter und das Fax, als auch die »etwas neueren Neuen Medien«. Diese zeichnen sich durch die Kopplung von digitaler Text-, Bild- und Tonverarbeitung mit dem Telefonnetz aus. Eben dies ermöglicht das Versenden von Emails oder das Online-Publishing im Internet.

3 Rüdiger Campe: »Die Schreibszene. Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M. 1991, S. 759-772, hier S. 759.

4 Ebd.

5 Roland Barthes: »Variation sur l'écriture« (1973, non publié), in: Ders.: *Ceuvres complètes. Tome II: 1966-1973*. Hg. v. Éric Marty. Paris 1994, S. 1535-1574, hier S. 1535.

6 Martin Stingelin: »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken«. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche«, in: *Lichtenberg-Jahrbuch 1999*. Hg. im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft von Walter Promies und Ulrich Joost unter Mitwirkung von Alexander Neumann. Saarbrücken 2000, S. 81-98, hier S. 84.

Schreibwerkzeugen, zweitens das Verhältnis zur Schrift, drittens die poetologische Selbstreflexion des Schreibens.⁷

Angesichts der Tatsache, dass sich das Verhältnis zu den Schreibwerkzeugen durch die Kopplung von digitaler Datenverarbeitung und Telekommunikation erheblich verkompliziert hat, sollte man womöglich noch einen vierten Punkt hinzufügen, der das Verhältnis der Schrift und des Schreibens zu den Übertragungs- und Konvertierungswerkzeugen thematisiert: zum Fax, zur Email, die Konvertierung von Text-Dateien in Hypertext-Dateien oder von analogen Oberflächen – Texte wie Bilder – in digitale Dateien. Mein Eindruck ist, dass Schreiben »um 2000« auf einen um die Übertragungs- und Konvertierungsbedingungen erweiterten Begriff des Schreibens zurückgreift. Mit Blick auf die »Gegenwartsliteratur« wäre daher zu fragen, wie diese nicht nur »Neue Medien«, sondern die erweiterte Schreibszenen »um 2000« thematisiert,⁸ also jenen performativen Rahmen, der die Bedingungen der Verkörperung, der Übertragung, der Konvertierung festlegt. Fragen wir also: Wie steht es mit der Intransitivität des Schreibens im Netz bzw. am Rand des Netzes? Wie werden die Übertragungs-, die Verkörperungs- und die Konvertierungsbedingungen dieses Schreibens thematisiert?

Zwischen Auflösung und Erlösung: Hettches NULL (2000) und Wieners Nicht schon wieder... (1990)

Beginnen wir mit dem Schreiben am Rand des Netzes. Die meisten Netzphantasien pendeln zwischen postmodernen Auflösungsmetaphern und religiösen Erlösungsmetaphern: Es geht um die Konvertierung von *in real life* gegebenen Körpern in virtuelle, digitalisierte Netzkörper. In die Kategorie der Auflösungsmetaphern gehört Barthes' berühmtes Bild vom schreibenden Subjekt, das wie eine Spinne in den »konstruktiven Sekretionen ihres Netzes« aufgeht⁹ – ein Bild, das immer wieder für das Verfassen und Verknüpfen von Texten im World Wide Web bemüht wird. In die Kategorie der Erlösungsmetaphern gehören jene Transformations- und Konvertierungsträume, denen etwa Thomas Hettche in der Einleitung zu seinem als Hypertext und als Printtext publizierten Projekt *NULL* nachhängt. Dort heißt es, das Netz übersetze unsere »ganze soziale Person und körperliche Existenz in ein Arrangement von Pixeln, Samples und Bits« und werde so »zu unserer Garantie ewigen Lebens, denn mit dieser Übersetzung endet der Unterschied zwischen Original und Kopie«. Mehr noch:

Der Tod hat sein Recht an uns verloren. Das Netz überführt unsere kontingente Existenz in ein distinktes Faktum wie das Abendmahl Brot und Wein in den göttli-

7 Vgl. Stingelin: »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken« (Anm. 6), S. 85.

8 Was die Literatur »um 2000« betrifft, vgl. Stefan Sprang: »Textviren zwischen elektronischen Realitätsprogrammen«, in: Christian Döring (Hg.): *Deutschsprachige Literatur. Wider ihre Verächter*. Frankfurt a.M. 1995, S. 49-81, S. 77.

9 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M. 1986, S. 94.

chen Körper. Jeder auf dem Counter unserer Homepage registrierte Aufruf des Datensatzes, der wir sind, jedes Ritual von copy and paste geschieht unter der Direktive von Lukas 22,19: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis. Willkommen bei NULL.¹⁰

Hettche huldigt hier einer digitalisierten katholischen Transsubstantiationslehre, die das Abendmahl nicht nur als symbolischen Erinnerungsakt ansieht, sondern als eine tatsächliche, durch das Ritual des autorisierten Priesters vollzogene Verwandlung eines *in real life* existierenden auktorialen Leibs in einen *digitalen Auferstehungsleib*. Hettches Vision einer Konvertierung des schreibenden Körpers in einen digitalen Auferstehungsleib wird damit zur Überbietungsgeste jener postmodernen Transsubstantiationsalpräume, die die Auferstehung als Auflösung des Subjekts in seinen eigenen Verdauungssäften deutet.

Welche Rolle kommt dabei der »Direktive von Lukas 22,19« zu? Was auf der metaphorischen Ebene den direktiven bzw. deklarativen Sprechakt der Transsubstantiation betrifft, wirft im Rahmen nicht-metaphorischer, digitaler Transformationsprozesse die Frage nach dem performativen Status von Programmbefehlen auf.¹¹ Der Akt der Konvertierung findet im Übergang zwischen Benutzeroberfläche und Programmbefehlsebene statt. Dabei bleibt festzuhalten, dass die Verkörperungsbedingungen der Zeichen im Netz von den Gelingensbedingungen explizit performativer Programmbefehle abhängig sind, deren Direktiven durch die Operation des *Editing* ausgeführt werden. Folgerichtig weist Thomas Hettche im Vorwortkommentar zu *NULL* auf die technischen Aspekte seiner Herausgeber Tätigkeit hin:

Jana Hensel, Herausgeberin der Literaturzeitschrift EDIT, hatte sich bereit erklärt, mit mir gemeinsam die Redaktion von NULL zu übernehmen, was hieß, die Texte, die per Mail ankamen, zu redigieren und in die HTML-Formulare einzusetzen, Links anzubringen und Formatierungen, den Index zu aktualisieren und die »Sternenkarte« – das Inhaltsverzeichnis von NULL – immer wieder durch neue Sterne und Sternbilder zu ergänzen.¹²

Das Einsetzen in HTML-Formulare – ebenso wie das Formatieren – sind Konvertierungsoperationen, die im Rahmen einer im weitesten Sinne *editorialen Funktion* ausgeführt werden. Die Konvertierung betrifft dabei nicht nur das Format der Dateien, sondern auch die Funktion desjenigen, der die Dateien verfasst und verknüpft: Die *Funktion Autor* ist im performativen Rahmen Neuer Medien ohne die *Funktion Herausgeber* nicht mehr vollziehbar.¹³ Insofern der

10 Thomas Hettche u. Jana Hensel: *NULL*. Köln 2000, S. 59f.

11 Vgl. Uwe Wirth: »Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität«, in: Ders. (Hg.): *Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2002, S. 403-433, hier S. 415.

12 Hettche u. Hensel: *NULL* (Anm. 10), S. 6.

13 Vgl. hierzu Beat Suter: *Hyperfiktion und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre*. Zürich 2000, S. 176ff.; Simone Winko: »Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien«, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martínez u. Simone Winko (Hg.):

Herausgeber immer auch als Veröffentlicher in Erscheinung tritt, ist der *Akt des Herausgebens* als *Akt der Publikation* der »entscheidende Moment«¹⁴ beim Zur-Welt-Kommen eines Textes. Mit dem *Akt der Publikation* wird nämlich, so Červenka, die psychische Person des Autors als verursachendes Prinzip in ein semiotisches Konstrukt konvertiert. Es entsteht ein »hypothetical author«, der als »possible subject« all jener »acts of selection« angesehen wird, »auf deren Grundlage sich das Werk entwickelt hat.«¹⁵ Unter den medialen Rahmenbedingungen des Desktop- und Online-Publishing wird diese Selektionsinstanz als überpersönlicher Programm-Editor und als individueller, schreibender Nutzer begriffen, der gewisse Funktionen des Editor-Programms in Dienst nimmt. Die Auflösungsphantasien von Barthes betreffen insofern die Übertragung eines Teils der intentionalen Autonomie des Schreiber-Autors an präfigurierte Programm-Funktionen. Als letzte Möglichkeit, vollkommen autonomer Autor-Gott zu sein, bleibt das Schreiben der Programme selbst.

Eben darum geht es in Oswald Wieners Roman *Nicht schon wieder...*, der zwar schon 1990 erschien, aber ein wichtiges Grundmotiv der Kopplung von Konvertierungsproblemen und Schreibszenen vorgibt. Bei *Nicht schon wieder...* handelt es sich – ganz im Stile der Archivfiktionen des 18. Jahrhunderts – um einen Manuskriptfund, allerdings in digitalem Textformat, nämlich um eine auf »einer Floppy gefundene Datei«, die von einem gewissen Evo Präkogler als Buch herausgegeben wird. Die im Vorwort des fiktiven Herausgebers präsentierte »Auffindungsgeschichte« lautet wie folgt:

Als Beamter bin ich damit befaßt, die Agenden meines Ministeriums der Öffentlichkeit zu übermitteln. Als ich routinemäßig am 3. Januar 1989 mit Hilfe meines Dienst-Desktop zur periodischen Überprüfung meiner Dateien im Hinblick auf dienststellenmäßige Archivierung oder Löschung des letzthin angemittelten Materials schritt, entdeckte ich auf zwei Backup-Disketten – wie sie für das meiner Dienststelle angemittelte Material zur weiteren Veranlassung durch mich vom zentralen Computer routinemäßig erstellt werden – eine mir bis dahin unbekannt gewesene Datei mit dem File-Namen »Prekog.BAK.«¹⁶

Der mutmaßliche Autor der »angemittelten« Backup-Datei heißt Zdenko Puterweck, ein ständig neue Notizbücher schreibender, genialer Computerpionier und Programmierer, der nach einer Prostataoperation verstirbt. Die vorliegenden Tagebuchaufzeichnungen sind monumentale Überreste einer zunächst sehr unklaren »Wiedergeburtsdämmerung« (20). Im Laufe seiner Aufzeichnungen wird Puterweck klar, dass er als Mensch aufgehört hat zu existieren und in ein komplexes

Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, S. 511-533, hier S. 530, sowie Wirth: »Performative Rahmung, paragonale Indexikalität« (Anm. 11), S. 422ff.

¹⁴ Miroslav Červenka: »Textual Criticism and Semiotics«, in: Hans Walter Gabler et al. (Hg.): *Contemporary German Editorial Theory.* Ann Arbor 1995, S. 59-77, hier S. 61.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Evo Präkogler (Hg.): *Nicht schon wieder...* München 1990, S. 7. Im Folgenden zitiert mit Seitenzahl.

Computerprogramm konvertiert wurde, mithin als künstliche Intelligenz bzw. als »digitaler Wiedergänger«¹⁷ weiterlebt.

Es ist ihnen also gelungen, ein intelligentes Programm herzustellen, oder vielmehr eine intelligente Maschine! Beweis: Jetzt. Meine eigene Situation und meine Erinnerungen. Eine unglaubliche Leistung. Mit Stolz erfüllt mich der Gedanke, daß diese Leistung der Ideen Zdenko Puterwecks bedurft hat, daß also sozusagen ich selber – höchstwahrscheinlich – zu meiner Konstruktion einen Teil beigetragen habe [...]. (224)

Allerdings erfüllt das »intelligente Programm« nicht die in es gesetzten Erwartungen. Durch den Einsatz eines »Komplikators« sollte das »intelligente Programm« zu einer Simulation Puterwecks werden, doch es erkennt, dass es nicht Puterweck ist, sondern eine Kopie von dessen »physikalischer Konfiguration«, die »als Zeichenkette« woandershin übermittelt wurde (225). Die Transsubstantiation Puterwecks in einen digitalen Auferstehungsleib geht dabei über Hettches sehr viel abgeklärtere Netzphantasien hinaus: Mit der Konvertierung wird ein Akt der Autopoiesis vollzogen, in dessen Vollzug das »intelligente Programm« einsieht, dass es als Kopie eines fremden Bewusstseins konzipiert war, also Selbstbewusstsein erlangt und dadurch zu einer »originalen« Existenz wird. Paradoxerweise ist der einzige Wunsch dieser Existenz die Erlösung von ihrer digitalen Unsterblichkeit, da solch ein Leben »doch nur ein konsistenter Traum [wäre]«. Dem zieht das Puterweck-Programm »den kreativen Schmerz vor. Und das Ende. Gib mir das Ende« (251). Diesem Wunsch wird von Seiten einer anonymen »Instanz« offensichtlich entsprochen, denn die Datei – und damit der Roman – bricht mitten im Satz ab. Dieser *Bruch* wird zum Indiz der erlösenden Auflösung des virtuellen Schreiber-Ich.

Freilich ist das im wahrsten Sinne des Wortes metaphysische Problem virtueller Existenz nicht die einzige Form, Konvertierung zu thematisieren. Andere Facetten zeigen sich in den drei nun zu diskutierenden Texten: Georg Kleins Erzählung *Berlin Scanner* (1999), Thomas Meineckes Roman *Tomboy* (2000) und Rainald Goetz' Projekt *Abfall für alle* (1999).

Zwischen Skription und Transkription: Kleins Berlin Scanner (1999)

Rund 10 Jahre nach *Nicht schon wieder ...* entwirft Georg Klein in seiner Erzählung *Berlin Scanner* das Gegenbild zu Wieners metaphysischem Alptraum. Physisches, allzu Physisches wird hier abwechselnd aus der Ich-Perspektive eines narzisstischen Dichters und eines verschlagenen Scanner-Vertreters geschildert. Gegenstand der Handlung ist der Kauf eines Scanners, mir dessen Hilfe »die aufgenommene Handschrift in Ziffernfolgen und in Bildschirmtext verwandelt«,¹⁸ also

¹⁷ Stefan Sprang: »Textviren« (Anm. 8), S. 66.

¹⁸ Georg Klein: »Berlin Scanner«, in: Ders.: *Anrufung des Blinden Fisches. Erzählungen.* Berlin 1999, S. 77-87, hier S. 82. Im Folgenden zitiert mit Seitenzahl.

konvertiert wird. »Ich brauche ein Hilfsgerät«, beginnt der Dichter – und hat sich damit bereits als Mitglied jener Zielgruppe ausgewiesen, auf die der Vertreter angesetzt ist: Schriftsteller, die sich in »negativer Überschätzung für einen Sondernotfall [halten]«. Der »Sondernotfall« schreibt noch mit »weichem Bleistift«, so dass das Geschriebene »zwei, drei Tage nach der Niederschrift« zu unlesbaren »Hieroglyphen« verwischt (83). Das Einscannen des Geschriebenen in den Computer soll der Konvertierung einer unlesbaren analogen Handschrift in eine auf Dauer lesbare digitale Schrift dienen. Die digitale Konvertierung der Dichterhandschrift bedeutet freilich auch eine Einebnung des Individuellen, das allerdings ohnehin als Trugbild deklassiert wird. So bemerkt der Vertreter mit Blick auf die Sekretärin: »Margot erfaßte schnell, worum es ging: Die Art und Weise, wie der NOGO-Scanner das Schrullig-Individuelle als flauere Variante einer großen Regelmäßigkeit entlarvt, schien ihr gefühlsmäßig zu liegen« (84).

Die entlarvende Texterkennung des Scanners konvertiert den einmaligen Moment des Schreibens in eine iterierbare »flauere Variante«. Die digitale Wiedergeburt der Schrift löst das »Schrullig-Individuelle« in eine »große Regelmäßigkeit« auf. Die digitale Unsterblichkeit muss mit der Auflösung des Individuellen ins Typische erkaufte werden. Dabei konvertiert der NOGO-Scanner nicht nur bereits Geschriebenes, sondern wird selbst zum Schreibwerkzeug:

Der NOGO-Vertreter machte mir vor dem Bildschirm Platz. Er schob mir einen dicken Stift zwischen Daumen und Zeigefinger meiner Rechten und bat mich, ein paar Probesätze auf ein silbriges Plastikpösterchen zu schreiben. Es fiel mir leicht! Ich, der ich sonst halbe Tage, die Hände zwischen die Knie geklemmt, vor dem Papier verharre, schrieb flüssig und mit zunehmender Lust auf eine Kunststoffunterlage, auf eine Fläche, die nichts von meinem Stift, nicht einmal eine Rille vom Druck der Spitze, anzunehmen schien. Und alles, was mir unter der Hand erspart blieb, kehrte, im rechten Maß erleuchtet, auf dem Bildschirm wieder. Über die großen Krakel legte sich läuternd die Transkription. Ich schrieb und schrieb, ich schrieb dorthin. Ich sah verzückt hinüber auf den Fluß der Wörter. (84f.)

Der Dichter schreibt mit einem zum NOGO-Scanner gehörenden Stift direkt in den Computer hinein, das heißt: Quasi simultan mit dem Akt der »Skription« wird der Akt der Transkription vollzogen. Zugleich lässt die Tatsache, dass die Konvertierung der Handschrift als »Läuterung«, als erlösende Auflösung des »Schrullig-Individuellen« ins Typisch-Überindividuelle begriffen wird, den NOGO-Scanner zum Medium eines digitalen Offenbarungserlebnisses werden: »im rechten Maß erleuchtet« kehrt das Handgeschriebene dank des Scanners »auf dem Bildschirm wieder«. Der verzückte Dichter, das Loblied seines digitalen Transkriptionswerkzeugs anstimmend und gänzlich gefangen in seiner selbstbezogenen Schriftenbetonung, merkt nicht, dass Margot ihn gerade mit dem Scanner-Vertreter betrügt. Angesichts der wunderbaren Wiederkehr seiner eigenen, »im rechten Maß erleuchtet[en]« digitalen Schrift auf dem Computerbildschirm nimmt er die Wiederkehr von Sekretärin und Scanner-Vertreter in einem völlig falschen Licht wahr: »Da kommt sie mit dem Tee und mit Gebäck. Schon hat sich ihr das Neue erregend mitgeteilt, sie geht beschwingt, und ihre Wangen sind

auf ganzer Breite stark gerötet. Der biedere Vertreter kommt vom Klo zurück. Auch er wirkt angenehm erfrischt« (86). Durch seine selbstbezogene Ignoranz erzeugt der Dichter *in real life* eine *virtual reality*. Die postkoital geröteten Wangen Margots werden in den eigenen narzisstischen Verblendungszusammenhang integriert, der sich ausschließlich um das eigene Schreib-Glück dreht. So besehen geht es in *Berlin Scanner* nicht nur um Konvertierungsprobleme der Schriftverwandlung, sondern um die Nichtkonvertierbarkeit von Wahrnehmungsperspektiven. Die mit der Unterschrift unter den Kaufvertrag vollzogene Konversion von den alten zu den neuen Schreibwerkzeugen wird dabei zum entscheidenden Moment:

Noch einmal muß ich einen Kugelschreiber in die Rechte nehmen. Scurril, wie aus der Zeit gefallen, kommt mir das kabellose, vom NOGO-Scanner isolierte Utensil schon vor. Ich seufze leis und lächle Margot an. Ich kann mein Glück, ich kann das Glück der Kunst kaum fassen. (86)

Diese Unterschreib-Szene wird zum Schauplatz einer existentiellen Konvertierung: Der gerade noch mit »weichem Bleistift« schreibende Dichter wird mit dem Akt der Unterschrift von einem analogen »Sondernotfall« in einen digitalen Trendsetter konvertiert, der jedes Nichtverkabeltsein mit dem Scanner nur noch als Isolation zu begreifen vermag.

Zwischen Steinbruch und Bildschirmschoner: Meineckes Tomboy (2000)

Konvertierungsprobleme anderer Art stehen in Thomas Meineckes Roman *Tomboy* im Mittelpunkt. Die Deutsch-Amerikanerin Vivian Atkinson schreibt in Heidelberg an einer feministischen Magisterarbeit über das Werk Otto Weiningers. Dabei ist das Konvertierungsproblem der Schrift sowohl mit dem Gegenstand der Magisterarbeit, den Grenzen geschlechtlicher Identität, als auch mit dem Verfahren der Texterzeugung verknüpft. Der Text *Tomboy* erscheint als »tissu de citation«,¹⁹ als »Mixtur von Zitat und Narration«. ²⁰ Rhythmisiert durch die DJ-Praxis des Sampling und Pitching, entsteht ein Textfluss aus »sorgsam »ausgepegelten« Textabschnitten«. ²¹ Das Samplen, Pegeln und Blenden auf der Ebene der *Narration* erweist sich nicht nur als »Schreibprogramm«, ²² sondern wird durch bestimmte motivische Überblendungen auf der Ebene der *Histoire* verstärkt, die sich ebenfalls um das Problem der Texterzeugung, nämlich der akademischen, drehen.

Lag die Betonung derer, Männer, wußte Vivian, welche die synthetische Damenstrumpfhose dereinst erfunden hatten, nun in der Transparenz des Kleidungsstückes

19 Roland Barthes: »La mort de l'auteur«, in: Ders.: *Essais Critiques IV. Le Bruissement de la Langue*. Paris 1984 (1968), S. 61-67, hier S. 65.

20 Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002, S. 148f.

21 Ebd., S. 143.

22 Ebd., S. 147.

oder in seiner dennoch graduell verhüllenden Funktion? Vivian Atkinson hatte Lust, sich diese Frage zu notieren, erhob sich von der Couch und lief zu ihrer Arbeitsplatte zurück; zweifellos ließ sich Durchsichtigkeit gar nicht ohne ihren stofflichen Gegenpart denken. Auf dem Bildschirmschoner tauchten soeben, von rechts, die Worte Vivian Atkinsons Bildschirmschoner auf. Die Studentin drückte eine Taste, und schon stand jener Text erneut vor ihren Augen, den sie, der rosarot leuchtenden Steinbrüche halber, vorübergehend verlassen hatte.²³

Der Bildschirmschoner wird nicht nur zur Allegorie der *Schreib-Pause*, sondern die graphische bzw. in diesem Fall typographische Gestaltung des Bildschirmschoners macht die *Schreib-Pause* zu einem zuschreibbaren Vorgang. Vivian Atkinsons Bildschirmschoner zeigt Vivian Atkinsons *Schreib-Pause* an. Der Grund für die *Schreib-Pause* ist eine Aufmerksamkeitsverschiebung: weg vom eigenen Text, hin zur Betrachtung der »rosarot leuchtenden Steinbrüche«.

Doch was hat die Konkurrenz zwischen Steinbruch und Bildschirm mit dem Problem der Konvertierung zu tun? Offensichtlich treffen hier zwei Wahrnehmungsoberflächen aufeinander: die hintergrundbeleuchtete Oberfläche des Computers, die sich verdunkelt, sobald eine Schreib-Pause eingelegt wird, und die sonnenbelegtere Oberfläche des Steinbruchs, die eine größere Attraktivität auf Vivian ausübt als das Weiterschreiben an ihrer Magisterarbeit. Rund dreißig Seiten später tauchen beide Motive erneut auf: Anstatt mit ihrem Verehrer Hans einen Abendbummel aufs Heidelberger Schloss zu machen, setzt sich Vivian an ihre Arbeitsplatte, »hier ein Wort mit ihrem Füller zu Papier bringend, dort eine ganze Sentenz in das Notizbuch hämmernd« (31). Dieses »Notizbuch«, in das Vivian »hämmernd« schreibt, ist ihr Notebook der Firma »Texas Instruments«. Auffällig ist, dass in dieser zweiten Szene die beiden assoziierten Eingangsmotive – die »rosarot leuchtenden« Steinbrüche und der Bildschirmschoner – in einen neuen Zusammenhang gebracht werden. Ein Zusammenhang, der den Akt des Schreibens mit der Steinmetzarbeit assoziiert:

[...] weshalb bloß, mutmaßte die Studierende still für sich, zog es den possierlichen Hans, wann immer er sich erst bei seiner Freundin untergehakt hatte, zum alten, roten, explodierten Pulverturm hinauf? Warum abertausende japanischer und amerikanischer Touristen? Mark Twain? Sissi? Aphex Twin? Das Source Label? Aus Todessehnsucht? Liebeskummer? Mineralogisch katalysierte Melancholie? Fragestellungen, mit denen Vivian ein weiteres Mal in die Nähe ihres, aus dieser Hinsicht, ebensowenig hiebfesten, roten und gelben Porphyrgesteins über Schriesheim geraten war, welches grau im Dunkel der angebrochenen Nacht schlummerte. Vivian Atkinsons Bildschirmschoner schon wieder. Wenn sie nun ihren Verehrer abermals hatte sausen lassen, sollten doch wenigstens ein paar kluge Fragen in den Flüssigkeitskristall gehauen werden. (32)

Versucht man diese Assoziationskette nachzuknüpfen, gerät man leicht in Versuchung, den roten, explodierten Pulverturm, zu dem es Hans immer wieder treibt, im Kontext des poststrukturalistischen Gender-Diskurses als posteregiiertes Phallus-Symbol zu deuten. Wichtiger als diese symbolische Zuordnung ist die asso-

ziative Übertragungsbewegung, die durch die rote Farbe des Pulverturms in Gang gesetzt wird. Das Rot des Pulverturms verknüpft sich via Ähnlichkeitsassoziation mit dem »ebensowenig hiebfesten, roten und gelben Porphyrgestein über Schriesheim«, das identisch ist mit den »rosarot leuchtenden« Steinbrüchen, von denen zu Beginn die Rede war. Das in dieser zweiten Szene nicht mehr leuchtende, sondern »grau im Dunkel der angebrochenen Nacht« schlummernde Gestein ist nun in die Rolle des Bildschirmschoners gerutscht, der ja ebenfalls den »Schlummerzustand« des Computers repräsentiert. Die Konvertierung der Wahrnehmungsszene eines beleuchteten Steinbruchs, der vom Schreiben abhält, zu einer Schreib-Szene, im Rahmen derer »kluge Fragen in den Flüssigkeitskristall gehauen werden«, wird durch eine Kontiguitätsassoziation vollzogen. Diese Kontiguitätsassoziation führt von den steinernen Trümmern des (roten) Pulverturms über die »Todessehnsucht« und den »Liebeskummer« der Rezipienten zu dem, was die steinernen Trümmer des Pulverturms in den Augen der Rezipienten darstellen: »mineralogisch katalysierte Melancholie«. Die derart semantisch aufgeladenen Steine führen »ein weiteres Mal in die Nähe« des »ebensowenig hiebfesten, roten und gelben Porphyrgesteins über Schriesheim« – also zu den Steinbrüchen, die nicht nur als Gegenstände der Wahrnehmung, sondern auch als Gegenstände der Erinnerung eine Ablenkung vom Akt des Schreibens bewirken: »Vivian Atkinsons Bildschirmschoner schon wieder«. Dieser Satz ist gleichsam die Autopräsentation des Darstellungsverfahrens von *Tomboy*, nämlich ein anonymer Zitatteppich »sans guillemets« zu sein,²⁴ den sich der narrative Diskurs in Form der erlebten Rede einverleibt. Weder in der ersten noch in der zweiten Szene werden die Worte *Vivian Atkinsons Bildschirmschoner* in Anführungszeichen gesetzt. Nun, in der zweiten Szene ist nicht mehr zu entscheiden, ob der Satz »Vivian Atkinsons Bildschirmschoner schon wieder« der Satz einer extradiegetischen Erzählinstanz ist oder aber intradiegetische Bewusstseinswiedergabe. Ebenso unentscheidbar bleibt, ob der Bildschirmschoner wahrgenommen oder aber die Worte, aus denen der Bildschirmschoner zusammengesetzt ist, zitiert werden. Das Weglassen der Anführungszeichen signalisiert dabei nicht nur ein bestimmtes Textaneignungsverfahren, sondern auch ein Verfahren der Konvertierung von Welt in Wort.

Der Kulminationspunkt der Konvertierung von Weltoberflächen in Textoberflächen ist die Wendung, es sollten »wenigstens ein paar kluge Fragen in den Flüssigkeitskristall gehauen werden«. Die Flüssigkeitskristalle sind die letzten assoziativen Glieder des »Steinmotivs«, das nun als »flüssiger Stein« gleichsam »hinter« die Bildschirmoberfläche manövriert wird. Die assoziative Konvertierung der Begriffe erlaubt es, die äußere beleuchtete Welt dem Computer als hintergrundbeleuchtetem Schreibmedium einzuverleiben. Die gleiche Rolle wie der »leuchtende Steinbruch«, nämlich äußere Wirklichkeit zu sein, die in ein Textverarbeitungsverfahren einbricht und schließlich einverleibt wird, übernimmt der

23 Thomas Meinecke: *Tomboy*. Frankfurt a.M. 2000, S. 7f. Im Folgenden zitiert mit Seitenzahl.

24 Vgl. Roland Barthes: »De l'œuvre au texte«, in: Ders.: *Essais Critiques IV. Le Bruissement de la Langue*. Paris 1984 (1971), S. 69-77, hier S. 73.

Sexualakt, den Vivians bisexuelle Freundin Korinna mit ihr vollzieht. Hier geht es darum, wie die »Einverleibung« von Korinnas Dildo in eine Beschreibungssprache konvertiert werden kann: »Würde Vivian Atkinson diesen denkwürdigen, sich momentan vollziehenden Sexualakt später einmal beschreiben können? Und in wessen Worten?« (216)

Festzuhalten bleibt, dass das Konvertierungsproblem von Welt in Wort auch die Momenthaftigkeit des Erlebens und deren Konvertierung in die Momenthaftigkeit des Schreibakts betrifft. Diese Einsicht ist an Moritz Baßlers Auffassung anschließbar, bei Meinecke – ebenso wie bei Goetz – offenbare sich ein »durch und durch sentimentalisiertes Projekt, das nicht zufällig an Probleme des Aufschreibesystems um 1800 gemahnt« und der Formel gehorche: »Prima leben und (dann erst) schreiben.«²⁵ Eine scheinbar logische Abfolge, die allerdings in einem Spannungsverhältnis zu den Problemen des Aufschreibesystems »um 1800« steht: Diese drehen sich nämlich um die Konsequenzen jenes »written to the moment«, das für die Briefromanpoetik bestimmend ist. Als Zusammenfassung dieser Poetik kann jene Passage aus dem »Preface« zu Richardsons berühmtem Briefroman *Clarissa* gelten, wo es heißt, die präsentierten Briefe seien von beiden Seiten »written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects«, es handle sich daher um »instantaneous descriptions and reflections.«²⁶ Eben dies ist das Konzept von Rainald Goetz' Roman *Abfall für alle*.

Zwischen Netz und Buch: Goetz' Abfall für alle (1999)

Im Klappentext zu *Abfall für alle*, der als »autoprésentation du concept«²⁷ und als erweitertes Vorwort fungiert,²⁸ liest man:

Abfall für alle. Mein tägliches Textgebet.

Tagebuch,
Reflexions-Baustelle,
Existenz-Experiment.
Geschichte des Augenblicks,
der Zeit,
Roman des Umbruch-Jahres 1998²⁹

25 Baßler: *Der deutsche Pop-Roman* (Anm. 20), S. 145.

26 Samuel Richardson: *Clarissa or, the History of a Young Lady: Comprehending the most important concerns of private Life, and particularly showing the distresses that may attend the misconduct both of parents and children in relation to marriage. Published by the Editor of Pamela.* London/New York 1985 (1784), S. 35.

27 Jacques Derrida: »Hors livre. Préfaces«, in: Dets.: *La Disémination*. Paris 1972, S. 9-76, hier S. 22.

28 Vgl. Natalia Binczek: »Wo also ist der Ort des Textes? Rainald Goetz' *Abfall für alle*«, in: Peter Gendolla, Norbert M. Schmitz, Irmela Schneider u. Peter M. Spangenberg (Hg.): *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt a.M. 2001, S. 291-318, hier S. 292: Nach Binczek hat die paratextuelle Mitteilung »eine besondere Signalfunktion, indem sie anzeigt, daß das Format von *Abfall für alle* einheitslich nicht zu fassen ist.«

Der Gegenstand des Tagebuchs ist das »Leben eines Schreiber-Ichs in Berlin«, das »schreibt und probiert zu schreiben« und »im Raum des Medialen« mit seiner Umwelt kommuniziert. Der »herrische Autor« des Romans, heißt es im Klappentext, »ist die Zeit«. Das täglich vollzogene Textgebet wird durch »Minuten-Notizen«, die das Erlebte – aber auch »Geistes-Zustände, Blicke, Beobachtungen, Geschehnisse außen und innen« – protokollieren, zu einer *Geschichte des Augenblicks*:³⁰ »[G]eführt und gehalten, erwartet und hervorgebracht« fühlt sich der Text aber auch durch die »Eile und Ungeduld« eines imaginären, schweigenden »Leser-Du«. Während die Augenblickhaftigkeit des Schreibens durchaus an das »written to the moment« der Briefromanpoetik des 18. Jahrhunderts anschließbar ist, haben sich die Rezeptionsbedingungen entscheidend geändert: Anders als der Leser (oder die liebende Leserin) »um 1800« ist der Leser »um 2000« in Eile und Ungeduld.

Eile und Ungeduld: das sind die fast schon faustisch anmutenden Grundeinstellungen, die vom schweigenden Leser-Du »vorgeschrieben« und vom beredten Schreiber-Ich »nachgeschrieben« werden: »Warum nicht mal innehalten vielleicht, bei einem irgendwie komplizierten, schönen Moment? Geht nicht« (17). *Abfall für alle* ist die raslose »Suche nach der Aktualität des Momentanen« – eine Aktualität, für die jeder Moment ein »prägnanter« ist, insofern er einem neuen Protokoll-Satz zur Geburt verhilft. »Schreiben heißt auch, das zu unterlaufen, das Abgeschlossensein des einen Geisteselements, das jeder Satz auch ist, heißt Sätze machen, die nicht allein sein wollen, die zusätzliche Sätze um sich brauchen, suchen, produzieren« (786). Konsequenterweise ist der einzige Moment, der für Goetz zählt, jener, in dem der Text in der Entstehung begriffen ist. Der »Ort des Textes« ist ein zeitlich bestimmter: »im Jetzt« (328). Wie Wieners einsames Tagebuch-Schreibprogramm Puterweck wirkt auch das Schreiber-Ich in *Abfall für alle* als intelligentes Aufschreibesystem, das auf das »written to the moment« abgerichtet ist. »Beweis: Jetzt. Meine eigene Situation und meine Gedanken«, schreibt Puterweck; der gleichen Beweisführung folgt das »Schreiber-Ich aus Berlin«:

Ausgangspunkt ist die rein formale Vorgabe, daß die Seite sich jeden Tag aktualisieren muß. Es geht um den Kick des Internets, der für mich mehr als in Interaktivität der Geschwindigkeit, in Gegenwartsmöglichkeit, in Aktivitätsnähe besteht. Ich las die Tagebücher von Jünger, Krausser oder Rühmkorf, und dachte immer: wenn man nur wüßte, wie es JETZT steht, was er JETZT macht, JETZT denkt. (357)

Das Besondere an *Abfall für alle* besteht nun darin, die Gegenwartsmöglichkeit der schriftlich festgehaltenen »JETZT-Momente« durch die Publikationsmöglichkeit des Internet zu potenzieren: »Dem Internet, wo das Buch, in täglichen Lieferungen publiziert, Stück für Stück entstand, verdankt der Text seine äußere

29 Rainald Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt a.M. 1999, Klappentext. Im Folgenden zitiert mit Seitenzahl.

30 Vgl. hierzu auch Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a.M. 2003.

Gestalt: die häppchenartige Form; das Ideal einer Sprache, alltäglich, zugänglich, lebensnah« (Klappentext). Die »spezielle Öffentlichkeitsform des Internet« (357) ermöglicht »Aktivitätsnähe« durch ein »written to the moment«, das einer »probierenden, tastenden, aber auch impulsiv explosiven, sich im Zweifelsfall am nächsten Tag korrigierenden, widerrufenden Äußerungsart und Schreibweise« entgegen kommt (357). Das »written to the moment« wird sozusagen durch ein »editing to the moment« überboten: Dadurch, dass man täglich Zeuge der Dynamik des Dazuschreibens und Hinzufügens werden kann, steigern die Möglichkeiten des *online-publishing* die Intensität der »Suche nach der Aktualität des Momentanen«. Damit nähern sich der Moment des Schreibens und der »entscheidende Moment« des Publizierens an. Zugleich lässt sich aber auch feststellen, dass der Akt des Publizierens nicht nur im Netz vollzogen wird, sondern sich gleichsam verdoppelt: Sowohl *Abfall für alle* als auch *NULL* werden nacheinander als Netz- und als Buchversion realisiert. Indes offenbart die mediale Differenz auch eine konzeptionelle.

Im Gegensatz zur abgeschlossenen Verkörperungsform des Buches vermittelt die Unabgeschlossenheit des Netzprojektes eine besondere Form der Lebendigkeit.³¹ Nach Binczek scheint der Unterschied »zwischen der Netz- und der Buchfassung derart grundlegend zu sein, daß beide als eigenständige Projekte behandelt werden müßten«.³² Abgesehen von der Differenz der Verkörperungsbedingungen spielt hier offensichtlich die Differenz der Übertragungsbedingungen eine entscheidende Rolle. Einen Text *online* zu publizieren bedeutet, den Moment der Übertragung ins Zentrum der Veröffentlichung zu stellen, also das »written to the moment« und das »editing to the moment« an einen »moment of transmission« zu koppeln.³³ Dabei fungiert die Zeit nicht nur als »herrischer Autor«, sondern auch als »modulierender Editor«: Die Reaktualisierung des Geschriebenen betrifft nicht allein die Schrift und das Schreiben, sondern auch die Rahmung des Geschriebenen durch einen täglich erneut vollzogenen *Akt der Publikation*. Dieser ritualisierte *Akt der Publikation* wird zum »Amen!« des täglichen Textgebets, zum »entscheidenden Moment«, in dem das private Tagebuch zum öffentlichen Netzprojekt konvertiert, also das private Text-Häppchen zum öffentlich präsentierten Aufstehungsleib transsubstantiiert wird. Der »Lebendigkeit« des *online-publishing* wird die Buchpublikation als »Totenform« gegenübergestellt.

Mittwoch, 11.11.98, Berlin.

2014. Kein guter Tag. Nachts ging mir das Zwickmühlengrübel über Abfall im Kopf herum. Ich kann einfach nicht erkennen, was die Totenform dieses hier live entstehenden Textkonvoluts ist. Anfallsweise denke ich, selbstverständlich muß das erscheinen. Und schon im selben Moment kommt es mir viel richtiger vor zu sagen, eine Netzgeschichte, und das wars. Meine Lieblingsvorstellung: daß es ohne groß zu

31 Vgl. Binczek: »Wo also ist der Ort des Textes?« (Anm. 28), S. 296.

32 Ebd., S. 298.

33 Vgl. Uwe Wirth: »Schwatzhafter Schriftverkehr. Chatten in den Zeiten des Modemfiebers«, in: Stefan Münker u. Alexander Roesler (Hg.): *Praxis Internet*. Frankfurt a.M. 2002, S. 208-228, hier S. 227f.

erscheinen, einfach irgendwo da wäre, wenn das Netzleben erloschen ist, in sieben reclam-kleinen Hefchen vielleicht. Daß das rumliegen würde, umsonst, bei den Prospekten, als Werbegimmik, eine kleine Aufmerksamkeit des Hauses. Abfall für alle eben. (724f.)

Obwohl das Internet in der Lage ist, die Gegenwartsmöglichkeit und die Aktivitätsnähe der JETZT-Momente zur Erscheinung zu bringen, ist es offensichtlich nicht der Ort, in dem das »live entstehende Textkonvolut« nachträglich und dauerhaft zum Erscheinen gebracht werden kann. Hierauf deutet der Satz »Anfallsweise denke ich, selbstverständlich muß das erscheinen« hin. Dieser Satz impliziert, dass *Abfall für alle* als Netzversion noch gar nicht »wirklich« erschienen ist. In eine ähnliche Richtung deutet der Klappentext: »Schließlich war, ein Traum, der wahr geworden ist, das Buch entstanden, das ich bin. Das ich immer schreiben wollte, von dem ich immer dachte, wie könnte es gelingen, das einfach festzuhalten, wie ich denke, lebe, schreibe. Von seiten des Todes her gesehen«. Das Buch als wahrgewordener Traum steht in diametralem Gegensatz zum Lob der »Gegenwartsmöglichkeit« und »Aktivitätsnähe« des Internet. Dabei fällt auf, dass das Buch das Medium bleibt, in dem ein Text, nachdem seine lebendige Daseinsform im Netz erloschen ist, sozusagen *postmortal* erscheinen soll: »Von seiten des Todes her gesehen«. In die gleiche Richtung weist auch Hettches Resümé seiner netzaktiven Zeit:

Entstanden als Millenniums-Anthologie, ender NULL zusammen mit diesem Jahr wie ein Versprechen, das die Zeit einlöst. Zwischen Konzeption und Finale entwickelte dieser Ort im Netz seine eigene Atmosphäre und Dynamik, die hier dokumentiert wird wie im Katalog einer Ausstellung. Wobei jene diese nicht ersetzen soll, sondern ganz im Gegenteil schon durch seine besondere Form der nicht aufgeschnittenen und aufgebundenen Bögen den besonderen Charakter des alten Speichermediums Buch betonen will. Das WWW, und NULL darin, ist eine neue Welt.³⁴

Das einzige Versprechen, das die Zeit einlöst, ist der Tod. Das eingelöste Versprechen des gedruckten Netzprojektes NULL ist die Dokumentation seiner Beerdigung im »alten Speichermedium Buch«. Die nicht aufgeschnittenen, ungebundenen Bogen bei Hettche – ebenso wie die häppchenartige Form der Textabschnitte bei Goetz – sind mediale Spuren einer Rekonvertierung.

Zwischen Konvertierung und Rekonvertierung

Die Träume und Alpträume von Schreib-Szenen im digitalen Rahmen, wie sie in der Literatur der 90er Jahre – etwa in Wieners *Nicht schon wieder...* – thematisiert wurden, erfahren in der Gegenwartsliteratur »um 2000« eine pragmatische Rekonvertierung: An der Diskrepanz zwischen der »Lieblingsvorstellung« von umsonst herumliegenden reclam-kleinen Hefchen und dem wahrgewordenen

34 Hettche u. Hensel: *NULL* (Anm. 10), S. 5.

Traum eines Suhrkamp-großen Paperback zeigt sich weniger ein technisches als vielmehr ein ökonomisches Konvertierungsproblem: Das Wahrwerden der Träume geschieht »um 2000« gerade nicht in der neuen Welt des *Netzes*, sondern in der alten Welt des *Buches*, deren Grenzen von der Institution Verlag eifersüchtig kontrolliert werden: *Abfall für alle* und *NULL* verschwinden in dem Moment als Netzprojekte, in dem sie als Buch erscheinen. Das Buch ist dabei nicht nur die Totenform lebendiger Netzprojekte, sondern es bildet den performativen Rahmen einer Wiederauferstehungsszene. Insofern aus dem Netzprojekt *Abfall für alle*, so Goetz, das »Buch entstanden [ist], das ich bin«, kehrt sich das von Hettche entworfene Transsubstantiationsszenario um: Die »Direktive von Lukas 22,19« dient nicht mehr der Verwandlung in einen digitalen Auferstehungsleib; sie dient der Rückverwandlung digitaler Text-Häppchen in eine analoge Buchform, durch die das »Schreiber-Ich aus Berlin« seine Wiedergeburt als Suhrkamp-Autor erfährt. Gleiches gilt für den Herausgeber Hettche: Der durch digitale Brotverwandlung entstandene Textkörper wird von Instituten, deren Broterwerb in der prunkvollen Bestattung besteht, zu Grabe getragen. Die Rolle des Totengräbers übernimmt in dieser skripturalen Beerdigungsszene nicht, wie Barthes in »La mort de l'auteur« prognostizierte,³⁵ der *lecteur* oder der *scripteur*, sondern – Chiffre 2000? – der Autor selbst.

Moritz Baßler

»DAS ZEITALTER DER NEUEN LITERATUR«. POP KULTUR ALS LITERARISCHES PARADIGMA

Der Intellektuelle und die Popkultur – erste Orientierungen

[Z]um größten Teil spiegelt die momentan verbreitete Pop-Kultur genau das wider, was sich ihre ideologischen Drahtzieher davon versprechen: eine politische und geistige Reduktion auf eine Teenager-Mentalität, nach der das gesamte Universum nur noch ein ungedeutetes Chaos von Lichtimpulsen, Reklame-Spots, vorgeprägten Klischees, bewußtseinsverengenden Drogen, Comic-Strip-Erkenntnissen und rhythmisch aufpeitschenden Geräuscheffekten ist.¹

Als Jost Hermand zu diesem vernichtenden Ergebnis kommt, schreibt man das Jahr 1971. Sein Buch zum »Phänomen »Pop« ist dabei keineswegs von einem kulturkonservativen Standpunkt aus verfasst, es versteht sich im Gegenteil als links, kritisch und progressiv. Hermand setzt Adornos Forderung um, die Erzeugnisse der Kulturindustrie »nicht zu unterschätzen«, sondern »frei von Bildungshochmut ernst [zu] nehmen« – ihr »Gesamteffekt« wird als der »einer Anti-Aufklärung« entlarvt.² Von der angedeuteten antikapitalistischen Verschwörungstheorie einmal abgesehen, könnte das zitierte Verdikt freilich gleichlautend auch von Vertretern einer Hoch- oder E-Kultur stammen, die auf die populäre Unterhaltungskultur als Ansammlung trivialer, geistfreier Industrieerzeugnisse zur Abfütterung eines ungebildeten Massenpublikums herabsieht. So jedenfalls, so Hermand, sei es 1960 noch gewesen: »Die Highbrows schwärmten für Joyce, Kandinsky und Schönberg, während das »Volk« sein kulturelles Bedürfnis mit Schlagern, Comix und Achtgroschenromanen befriedigte.«³ Die Konservativen, fügt Habermas hinzu, »hatten sich gerade auf der Basis einer stillgestellten kulturellen Moderne mit der gesellschaftlichen Moderne ausgesöhnt.«⁴ Und dann kam Pop.

Pop als dritter Weg zwischen E- und Trivialkultur? Hermand hatte die Popkultur noch als ein »momentanes« Phänomen diagnostiziert – heute, mehr als dreißig Jahre später, ist sie offenkundig auf Dauer gestellt. Mehrere Generationen

1 Jost Hermand: *Pop International. Eine kritische Analyse*. Frankfurt a.M. 1971, S. 174.

2 Vgl. Theodor W. Adorno: »Résumé über Kulturindustrie« [1967], in: Dierrich Steinbach u.a. (Hg.): *Texte zur Soziologie der Literatur*. Stuttgart 1971, S. 63-67, hier S. 65 und 67.

3 Hermand: *Pop International* (Anm. 1), S. 11.

4 Jürgen Habermas: »Die Kulturkritik der Neokonservativen in den USA und in der Bundesrepublik«, in: Ders.: *Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine Politische Schriften V*. Frankfurt a.M. 1985, S. 30-56, hier S. 44.

35 Roland Barthes: »La mort de l'auteur« (Anm. 19), S. 67.