

Sebastian Berlich,

Holger Grevenbrock,

Katharina Scheerer (Hg.)

Where Are We Now?

Orientierungen
nach der
Postmoderne

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer (Hg.)
Where Are We Now? – Orientierungen nach der Postmoderne

Sebastian Berlich (M.A.) promoviert im SFB 1472 »Transformationen des Populären«, betreut durch Thomas Hecken. Dort erforscht er die Ausprägung einer deutschsprachigen Pop-Ästhetik im Diskurs um die Pop-Literatur. Seine weitere Forschungsinteressen umfassen Gegenwartskunst, Masken, Pop-Musik und Dromologie.

Holger Grevenbrock (M.A.) befasst sich mit der deutschen Literatur der Gegenwart. Er studierte an der Universität Münster.

Katharina Scheerer (M.A.) promoviert an der Universität Münster zum Verhältnis von fantastischer Unterhaltungsliteratur und expressionistischer Prosa. Ihre Dissertation wird von Moritz Baßler betreut und durch die Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert. Ihre weiteren Forschungsschwerpunkte sind Posthumanismus und Science-Fiction-Literatur.

Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer (Hg.)

**Where Are We Now? –
Orientierungen nach der Postmoderne**

[transcript]



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

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.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer

Korrektur: Gesa Allerheiligen, Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock, Katharina Scheerer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6256-6

PDF-ISBN 978-3-8394-6256-0

<https://doi.org/10.14361/9783839462560>

Buchreihen-ISSN: 2702-8968

Buchreihen-eISSN: 2702-8976

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Where Are We Now? Eine Einleitung

Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock und Katharina Scheerer 9

»Übergänge« – Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne

Moritz Baßler 17

Literatur- und Quellenverzeichnis 29

Postironie

Postironie/New Sincerity: Eine Einführung

Philipp Ohnesorge und Philipp Pabst 33

Die Postmoderne nimmt kein Ende – oder doch? Metamoderne und metamoderne Textstrukturen der Ultraromantik

Stephan Brüssel 49

Zwischen Aufrichtigkeit und Ironie – Future Islands' Seasons als Beispiel der Metamoderne

Katharina Scheerer 69

Aussage gegen Aussage

Was war die postironische Kunst?

Sebastian Berlich 77

Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts *Allegro Pastell* (2020)

Holger Grevenbrock, Nuria Mertens und Jannes Trebesch 91

Zum Verhältnis von Liebe und Ökonomie

Aushandlungen von Beziehungen in der Gegenwartsliteratur und -kunst am Beispiel von *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) und *Allegro Pastell* (2020) von Leif Randt und *Perfect Romance* (2018) von THE AGENCY

Sibel Tayçimen 103

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Postironie« 117

Pop III

Pop III: Eine Einführung

Sebastian Berlich 127

»Ach du meine Güte, ich bin doch noch gar nicht tot!« Pop und Museum

Hannah Zipfel 145

»Die Toten sind ja immer mit uns.« Hauntology in Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz*

Frederik Tebbe 157

Post-Pop-Depression?

Sebastian Berlich und Till Lorenzen im Gespräch über Tod, Nostalgie und Variation in Spätwerken David Bowies und Iggy Pops

Sebastian Berlich und Till Lorenzen 171

Nicht mehr hier sein – aber irgendwo »Dazwischen«

Paula Irmschlers *Superbusen*, die deutsche Pop-Literatur – und ihre Politisierung?

Jana Bernhardt, Niklas Gödde und Gesine Heger 177

Zurück zur Oberfläche. Über die Erinnerungsarchäologie in Christian Krachts *Eurotrash*

Johannes Ueberfeldt 195

Reiseliteratur revisited – Christiane Rösingers *Berlin-Baku*

Anna Seidel 207

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Pop III« 215

Posthumanismus

Posthumanismus: Eine Einführung

Katharina Scheerer 225

Künstliche Tierchen im Paradies

Post- und Transhumanismus in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*

Nuria Mertens und Katharina Scheerer 243

Das Fremde vertraut machen: Retroästhetik in filmischen Zukunftsdarstellungen

Timea Wanko 257

Posthumanismus und Pop-Musik

Zwei Stichproben: Grimes' *We Appreciate Power* und Holly Herndons *Eternal*

Sebastian Berlich 273

»Nur Fun kann die Lösung sein.« Leif Randts *Planet Magnon* zwischen Utopie und Dystopie, Posthumanismus und Transhumanismus

Timea Wanko 285

Miamification: Literarische Reflexionen über das Postdigitale

Holger Grevenbrock 297

Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Posthumanismus« 307

Heimat

Heimat: Eine Einführung

Holger Grevenbrock 317

Zwischen Kirche und Kneipe?

Heimatsuche in Diegesen (nach) der Postmoderne in Texten von Saša Stanišić, Juli Zeh und Moritz von Uslar

Lena M. Brinkmann 329

Ist das noch realistisch, glaubhaft, echt?

Zur Leerstelle des Heimatbegriffs und zum Archiv rassistischer Erfahrungen in *1000 Serpentina Angst* von Olivia Wenzel

Gesine Heger 347

Politisch wird's im heimischen Wald

Natur- und Landschaftsdarstellung bei Andreas Gabalier

Gesa Allerheiligen 361

Zur Inszenierung von Heimat im aktuellen Deutschrap

Michael Boch und Moritz Kalvelage 371

Heimatkonstruktionen im Computerspiel – Eine narratologische Betrachtung	
<i>Marco Thunig</i>	389
Literatur- und Quellenverzeichnis Sektion »Heimat«	403
Danksagung	413

Where Are We Now? Eine Einleitung

Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock und Katharina Scheerer

Steigen wir, bevor es in die Gegenwart geht, mit einer Erinnerung ein: Im Januar 2013 kehrt David Bowie, ein prototypischer Postmoderner, mit einer neuen Single zurück – seiner ersten seit zehn Jahren. Im Gegensatz zu früheren Alben passt er seinen Sound keinem aktuellen Stil an: *Where Are We Now?* startet gemächlich, eine schwofende Ballade.¹ Im zugehörigen Musikvideo befinden wir uns derweil auf dem Boden eines Ateliers. Bilder aus der Vergangenheit spiegeln sich in einer Glasscheibe, die provisorisch auf einem Bilderrahmen liegt. Hier ist gerade etwas in Arbeit, doch einen arbeitenden Körper sehen wir nicht. Stattdessen setzt die Kamera neu an, fährt nun an einer Leiter vorbei ins Atelier. Auf einem Tisch sitzen zwei Puppen, auf eine wird Bowies Gesicht projiziert. Im Hintergrund laufen auf einer Leinwand in Slow-Motion grobkörnige Bilder aus jenem mittlerweile nicht mehr existenten Westberlin ab, in dem Bowie in der zweiten Hälfte der 1970er gelebt und gearbeitet hat. Im Vordergrund werden Lyrics eingeblendet, die sich ebenfalls auf diese Zeit beziehen – medial wird dabei jedoch stets ihre Unerreichbarkeit ausgestellt, der projizierte Bowie scheint selbst nur ein Gespenst zu sein, ein Zitat im Netz der Referenzen, das sich innerhalb des Musikvideos entspannt. Im Refrain intensiviert sich die Atmosphäre: Streicher fluten den Klangraum, Bowie kneift seine Augen zusammen und singt: »Where Are We Now/Where Are We Now/The Moment You Know/You Know You Know«². Bowie spricht dabei zweifelsohne aus einer autobiografischen Perspektive, die jedoch durch die massenmediale Verbreitung dieser Biografie sowie die zeithistorischen Anspielungen und das »We« über den Einzelnen hinausweist. Ein »Jetzt« wird in Differenz zur gespenstischen, heimsuchenden Vergangenheit aufgerufen, bleibt jedoch unbestimmt. Einen Bruch muss das nicht zwangsläufig anzeigen, fraglos aber eine Änderung.

1 Vgl. dazu auch den Artikel *Post-Pop-Depression?* von Sebastian Berlich und Till Lorenzen im vorliegenden Band.

2 David Bowie: *Where Are We Now?* (2013, R: Tony Oursler), 01:20-01:44.

Und jetzt?

Es muss nun auch nicht von einer Zeitenwende die Rede sein, um festzustellen, dass sich etwas in der Konstitution der Postmoderne verändert hat.³ Ebenso gut lassen sich Kontinuitäten erkennen, wurden viele Texte der Postmoderne doch vom Verfahren des Zweifels auch an sich selbst geradezu angetrieben – bereits Hans Ulrich Gumbrecht hat so etwa gefolgert, die Postmoderne sei (eher) keine Epoche, da das für die Moderne bezeichnende historische Bewusstsein selbst historisch geworden sei. Weder würde die Vergangenheit angesichts elektronischer Speichermedien und endloser Remixe als abgeschlossen noch die Zukunft voll drohender Katastrophen als verheißungsvoller Möglichkeitsraum erfahren – stattdessen lebten wir in einer breiten Gegenwart, einer Simultanität von Zeiten.⁴ Eben dieser Zustand birgt Potenzial, wurde jedoch selbst oft als Krise wahrgenommen – etwa durch Fredric Jameson. Der Literaturtheoretiker sah in der Postmoderne eine »cultural dominant«⁵, zu der sich jede Kultur verhalten müsse – kein gewählter Stil, der grundlegend abgelehnt werden könne. Für Jameson als Marxisten ist die aus den Fugen geratene Zeit zugleich ein Problem; dementsprechend sucht er nach einem Punkt der Distanz, von dem aus sich Kritik üben ließe, ohne hinter die postmoderne Kondition zu treten. Sein hoffnungsvoller Vorschlag: die Kultur der ›Gegenwart‹ kartografieren, so Orientierung stiften und doch wieder einen Vektor Richtung Zukunft entwickeln.

Auch etliche Abgesänge auf die Postmoderne, die Linda Hutcheon 2002 im Epilog der Neuauflage ihres Buchs *The Politics Of Postmodernism* katalogisiert, argumentieren politisch. In den 1990er Jahren festigt sich von verschiedenen Seiten (basierend auf unterschiedlichen Kritikpunkten und teils auch heterogenen Postmoderne-Begriffen) der Eindruck, die Postmoderne sei überwunden und nun etwa durch verwandte Projekte wie die Postcolonial oder Queer Studies ersetzt worden. Hutcheon, die 1989 in der ersten Auflage des Buchs noch im Präsens schrieb, weist ihren Epilog nun als Rückschau aus, der zeigt, inwiefern sich einerseits die Kritik an einer (weißen, männlichen, westlichen) Postmoderne verfestigt und andererseits die Bedingungen von Größen wie ›Welt‹ und ›Text‹ unter dem Eindruck fortschreitender Globalisierung und technologischer Vernetzung verändert haben. Ihr Vorschlag als Advokatin der Postmoderne lautet, den Begriff im 20. Jahrhundert zu lassen und die Gegenwart stattdessen adäquat zu beschreiben: »Postpostmodernism needs a new label of its own, and I conclude, therefore, with this challenge to readers to find it – and name it for the twentyfirst century.«⁶

Einen Vorschlag für ein solches Label machen der deutsche Philosoph Markus Gabriel und sein italienischer Kollege Maurizio Ferraris, die das »Zeitalter nach der Post-

3 Zum Charakter der Postmoderne sowie ihrem ›Davor‹ und ›Danach‹ vgl. den Artikel »Übergänge« – *Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne* von Moritz Baßler im vorliegenden Band.

4 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: »Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche«. In: Ders./Robert Weimann (Hg.): *Postmoderne – globale Differenz*. Frankfurt: Suhrkamp 1991, S. 366–369.

5 Jameson, Fredric: *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 1991, S. 4.

6 Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. London/New York: Taylor & Francis Group 2002, S. 181.

moderne«⁷ und einen Neuen Realismus bzw. Nuovo Realismo verkünden. Dieser positioniert sich gegen die Postmoderne und behauptet, dass zumindest ein paar wenige Tatsachen notwendig seien, auf denen ein rationales Denken gründen kann. Ziel ist jedoch nicht, postmodernes Denken als Ganzes zu diskreditieren, sondern eher das Einziehen einer weiteren Reflexionsebene, die auch den Universal-Partikularismus der Postmoderne als metaphysisch anerkennt. Die Idee vom Nietzscheanisch geprägten »linguistic turn«, wonach alles nur eine Frage der Interpretation sei, soll in ihrem Absolutheitsanspruch eingeschränkt werden. In seinem *Manifest des neuen Realismus* stellt Ferraris seinen Überlegungen die Ausgangsthese voran, dass die Postmoderne als philosophische Idee eine »volle soziale und politische Verwirklichung«⁸ in der Gegenwart erfahren habe. Was als emanzipatorisches Projekt begann, um den Dogmatismus ideologischer Groß Erzählungen zu entlarven, mündet seiner Ansicht nach in einen »Realityismus«, in dem »jede Autorität des Realen« aufgehoben und durch eine »Quasiwirklichkeit«⁹ ersetzt worden sei. Dieser Zustand verhindere die Ausbildung eines kritischen Geists, der die Wirklichkeit zunächst einmal in ihrer Verfasstheit anerkennt, um darauf aufbauend eine Zukunftsvision zu entwerfen, die sie ersetzt. Jameson ähnlich bestimmt Ferraris den Neuen Realismus als eine kritische Lehre, die es im kantianischen Sinne erlaubt »zu urteilen, was wirklich ist und was nicht, und im marxistischen, zu verändern, was nicht gerecht ist.«¹⁰ Einen etwas anderen Weg schlägt hingegen Gabriel mit seiner Idee von Realismus ein, der sich am Postulat einer »vermeintlichen Gesamtwirklichkeit« stößt, die überhaupt erst die Unterscheidung zwischen Größen wie »Geist und Welt, Repräsentation und Verursachung, Sein und Sollen, Kultur und Natur, System und Umwelt usw.«¹¹ ermöglicht. In *Warum es die Welt nicht gibt* stellt er die kühne These auf, dass alles der Wirklichkeit angehöre mit Ausnahme der Welt selbst, die ein Produkt der Metaphysik sei. Tatsache sei vielmehr, dass es viele kleine Welten gebe, die nicht durch ein zusammenhängendes Ganzes verbunden sind: »Die Frage ist also niemals einfach, ob es so etwas gibt, sondern immer auch, »wo« es so etwas gibt. Denn alles, was existiert, existiert irgendwo – und sei es nur in unserer Einbildung. Die einzige Ausnahme ist wiederum: die Welt.«¹²

Eine diametral entgegengesetzte Position im Diskurs um die Postmoderne und einen potenziellen Zustand des »Danachs« nimmt Jeffrey T. Nealon ein. Er plädiert aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive für ein Festhalten an dem Label und ergänzt dies um ein weiteres »Post«, das jedoch nicht das Ende der Postmoderne markiert. Vielmehr liege eine Intensivierung und Mutation von Phänomenen vor, die ihren Ausgangspunkt in der Postmoderne selbst haben. Diesen Prozess fängt er im Bild eines Sturms ein, der sich in einen Hurricane verwandelt: »[I]t's not something that absolutely foreign to whatever it was before [...]. It's not a difference in »kind« as much as

7 Vgl. Ferraris, Maurizio: *Manifest des neuen Realismus*. Frankfurt: Vittorio Klostermann 2014, S. 13 u. Gabriel, Markus: *Warum es die Welt nicht gibt*. Berlin: Ullstein 2013, S. 10.

8 Ferraris: *Manifest des neuen Realismus*, S. 16.

9 Ebd., S. 27.

10 Ebd., S. 51.

11 Gabriel, Markus: *Fiktionen*. Berlin: Suhrkamp 2020, S. 21.

12 Gabriel, Markus: *Warum es die Welt nicht gibt*, S. 24-25.

it is a difference in ›intensity‹.¹³ Nealon nimmt in direkter Weise Bezug auf Jamesons seminales Werk zur Postmoderne und wirbt für eine Re-Lektüre, die in Jameson nicht in erster Linie den Postmoderne-Kritiker erkennt, sondern dessen dialektisch geprägte Methode hervorhebt. Bezugnehmend auf Jamesons Definition von der Postmoderne »as a historical period of capitalist development« formuliert Nealon die These, dass es der Kapitalismus selbst sei, der seit den 1980er Jahren die stärkste Transformation durchlaufen habe und in Form eines »just-in-time-capitalism«¹⁴ die kulturelle Gegenwart wesentlich hervorbringe und gestalte.¹⁵

Ambivalent zur Postmoderne verhalten sich auch die Konzepte hinter Begriffen wie Metamoderne, Trans-Postmodernism und Digimodernism. Der Modus der Metamoderne¹⁶ wurde zuerst 2010 von den Kulturwissenschaftlern Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker beschrieben. Sie fassen darunter Gegenstände, die sie epistemologisch ›mit‹ der Moderne und Postmoderne verorten, ontologisch dazwischen und historisch danach. Indem diese Gegenstände zwischen moderner Aufrichtigkeit und postmoderner Ironie oszillieren, entstehe eine neue Form der Aufrichtigkeit, die weder in moderne Eigentlichkeit zurückfalle noch in postmoderne Uneigentlichkeit münde. Mit Blick auf die russische Postmoderne und Post-Postmoderne entwirft der russische Kulturtheoretiker Mikhail Epstein ein Konzept, das auf ähnlichen Beobachtungen fußt. Er versteht seit der Postmoderne tot geglaubte Prinzipien wie Idealismus, Utopianismus und Aufrichtigkeit mit dem Präfix »trans-« um auf eine Reaktualisierung eben jener aufmerksam zu machen, die sich seiner Meinung nach in der russischen Gegenwartskultur bemerkbar macht. Wie Vermeulen und van den Akker behauptet auch Epstein, dass durch eine informierte Wiederannäherung an diese vorbelasteten Begriffe eine Möglichkeit bestehe, sie wieder fruchtbar und anschlussfähig zu machen.¹⁷ Eine weitere Konzeptionierung eines Zustandes nach der Postmoderne entwirft Alan Kirby mit dem Pseudo- oder Digimodernism. Zeitgenössische kulturelle Produkte erfordern zu ihrer Hervorbringung stets die Interaktion der Zuschauer:innen, so seine These, und funktionieren nicht weiter als eigenständige Produkte. Dadurch veränderten sich nicht nur Konzepte von Autor:innenschaft, die Involviertheit des Publikums führe zudem zu einer Verflachung und Banalisierung der Gegenstände. Als Beispiele führt Kirby neben anderen THE BLAIR WITCH PROJECT, interaktive Pornographie und Reality-TV an,

13 Nealon, Jeffrey T.: *Post-Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Just-In-Time Capitalism*. Stanford: University Press 2012, S. X.

14 Ebd.

15 Um Klarheit darüber zu gewinnen, was Nealon unter der Intensivierung der Postmoderne als Kennzeichen der Post-Postmoderne versteht, lohnt sich ein Blick auf die kulturellen Gegenstände, denen er sich in seinen Analysen widmet. So zeigt er am Beispiel einer jungen Generation von Classic Rock-Hörer:innen, dass ehemals gegenkulturelle Phänomene nicht länger durch Authentizität überzeugen wie dies in der Vergangenheit noch der Fall war: »[A]nd in the offing this cultural shift gives us an inkling of the passing of the high postmodern phase of US cultural production into something not exactly new, hardly ›better‹ or ›worse‹, but something that's certainly different: cultural and economic post-postmodernism.« Ebd. S. 64-65.

16 Vgl. dazu die Aufsätze *Die Postmoderne nimmt kein Ende – oder doch?* von Stephan Brüssel und *Zwischen Aufrichtigkeit und Ironie* von Katharina Scheerer im vorliegenden Band.

17 Vgl. Epstein, Mikhail/Genis, Alexander/Slobodanka, Vladiv-Glover: *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York/Oxford: Berghahn Books 1999, S. 545-546.

welche den Zuschauer:innen suggerierten, dass das, was sie rezipieren, Realität sei. Kulturpessimistisch konstatiert er, dass der Pseudo-modernismus sich durch Ignoranz, Fanatismus und Nervosität auszeichne und zum Verlust von intellektuellem Vermögen führe.

Bei dieser Übersicht handelt es sich lediglich um eine Auswahl kursierender Krisendiagnosen und Epochenkonzepte, die die Postmoderne entweder weiterführen, transformieren, ablösen oder gleich eine parallele Zeitlinie etablieren, ganz im Sinn postmoderner Pluralisierung. Zu den akademischen Stimmen kommen zahllose mehr oder minder qualifizierte Analysen in Feuilletons, Tweets und Kommentarspalten hinzu. Zumindest in Teilen des Diskurses zeichnen sich Überschneidungen ab: Kulturpessimismus spielt eine Rolle, ebenso wie politisch motivierte, nicht selten kapitalismuskritische Einwände gegen die (vermeintliche) Beliebigkeit der Postmoderne, teils auch Sehnsüchte eben nicht nach einer Weiterentwicklung postmoderner Theoreme, sondern nach Werten und Konzepten aus einer Zeit vor der (Post-)Moderne. Festlegen lassen sich die Suchbewegungen der vergangenen dreißig Jahre jedoch nicht. Womöglich auch ein Grund dafür, dass sich kein Konzept wirklich durchsetzen konnte; erst recht im Vergleich zur ›Postmoderne‹.

Vielleicht so?

Dieser Befund soll die referierten Ansätze nicht pauschal delegitimieren, sondern die Perspektive auf diese Konzepte verschieben: Weniger funktionieren sie als neue große Erzählung, als dass sie Verschiebungen im Diskurs markieren und Begriffe anbieten, um diese Verschiebungen zu beschreiben. Dabei setzen sie oft an einzelnen ästhetischen, philosophischen, politischen Merkmalen der Postmoderne an und modifizieren diese, um sich gegenwärtiger Kultur zu nähern. In eben diesem Sinn greifen auch wir im Folgenden vereinzelt auf diese Konzepte und ihre Postulate zu, ohne sie in ihrem epochalen Anspruch zu bestätigen oder selbst zu einem neuen Epochenbegriff gelangen zu wollen. Vorerst scheint es uns ergiebiger, die ›Orientierungen nach der Postmoderne‹ in den Plural zu setzen und die vielstimmigen, an ganz unterschiedlichen Begriffen orientierten Debatten möglichst wenig zu verknappen. Unser Vorhaben orientiert sich daher an vier dieser mittelgroßen Konzepte, die zugleich als Gliederung für den vorliegenden Sammelband dienen: Postironie, Pop III, Posthumanismus und Heimat. Jedem Konzept nähern wir uns zunächst in einer Einführung an und untersuchen anschließend, wie sich kulturelle Gegenstände (etwa Literatur, Filme und Pop-Songs) in den eröffneten Feldern verorten lassen, aber auch, wie diese Gegenstände die Konzepte (mit-)formen. Dabei beziehen wir politische und philosophische Implikationen und Diskurse zwar mit ein, fokussieren uns jedoch auf eine kulturwissenschaftliche Analyse. Diese Begriffe eint, dass sie sich in einem spannungsvollen Verhältnis zur Postmoderne befinden – manche führen sie allein dem Namen nach eher fort, während man zumindest eines der Konzepte schon fast auf ewig in der Vormoderne versunken gesehen hatte.

So widmet sich die erste Sektion mit der Postironie, ebenso wie der stark mit ihr verschränkten New Sincerity, dem Schicksal eines zentralen Signums der Postmoder-

ne. Anspruch postironischer Kunst und Texte ist, sich Modi wie Aufrichtigkeit und Eigentlichkeit zu widmen, ohne in einen präironischen Zustand und damit hinter die Erkenntnisse der Postmoderne zu treten. Ausschlaggebend ist die These, Ironie habe sich im Lauf der Postmoderne trivialisiert und müsse nun neu konfiguriert werden. Die Sektion widmet sich der frühen, maßgeblich von David Foster Wallace initiierten Debatte im US-amerikanischen Raum ebenso wie aktuellen Figurationen im (vorrangig deutschsprachigen) Literatur- und Kunstbetrieb. Auch verwandte Konzepte wie die bereits angesprochene Metamoderne oder die Ultraromantik werden in diesem Diskurs verortet.

Wo über das Schicksal der Ironie debattiert wird, ist meist auch die Frage nach dem gegenwärtigen Stand von Pop nicht weit. Fast zeitgleich mit der Postmoderne »entstanden«, häufen sich auch hier seit der Jahrtausendwende Krisendiagnosen, gekoppelt an Begriffe wie »Post-Pop« oder »After-Pop« sowie die Tendenz der Musealisierung des ehemals synonym für Jetzt-Emphase stehenden Pop. Unter dem Titel »Pop III« fragt dieser Sammelband ergebnisoffen und im Anschluss an Diedrich Diederichsens einschlägige Pop-Periodisierung nach der jüngsten Pop-Vergangenheit, mit Fokus auf pop-literarische Texte der vergangenen Dekade. Dabei geht es auch um neue Perspektiven auf den Umgang mit wachsenden Archiven, die Potenziale von Zitat-Verfahren im Angesicht einer neuen Aufrichtigkeit und eine (mögliche) Re-Politisierung des Pop.

Der Posthumanismus teilt hingegen zentrale Charakteristika mit der Postmoderne wie die Annahme von zeitlich-räumlicher Kontextgebundenheit oder die Negation einer Immanenz von Bedeutung. Allerdings fokussiert der Posthumanismus auf die Überwindung des humanistischen Menschenbildes sowie des Anthropozentrismus, Themen, die für die Postmoderne keine Rolle spielen. Der Posthumanismus fragt – vereinfacht gesagt – danach, was nach dem Ende des Menschen, wie man ihn im westlichen Kulturkreis kennt, kommen kann. Der überwiegende Teil der posthumanistischen Theoretiker:innen propagiert Vielfalt und Partikularität und vertritt die Ansicht, dass auch nicht-menschliche Lebewesen als handlungsfähige Entitäten angesehen werden müssen.

Heimat wird im Kontext der Postmoderne häufig eine kompensatorische Funktion zugesprochen, da sie einem diffusen Bedürfnis nach Verortung und Zugehörigkeit nachkommt. Grundlegend hierfür ist ein Gefühl von Geborgenheit, das sich auf einen konkreten Ort projiziert. Gegenwärtige regressive Tendenzen, die sich auf politischer Ebene im Wiedererstarken nationalistischer Bewegungen zu erkennen geben, partizipieren an diesem Bild einer verklärten Vergangenheit. Daneben gibt es jedoch zahlreiche Ansätze, die Heimat nicht als ein starres Konzept definieren, sondern ihre Fluidität und Mobilität betonen. Globale Entwicklungen wie der Klimawandel und eine weltweite Migration treiben diesen Wandel an.

Dass es ausgerechnet diese vier Konzepte geworden sind, hängt auch mit der Genese des vorliegenden Bandes zusammen. Er geht hervor aus einem von Moritz Baßler am Germanistischen Institut der Universität Münster geleiteten Oberseminar, das sich über mehrere Semester an einer Beschreibung und Verortung der Gegenwartskultur versucht hat. Ausgehend von der Frage nach dem damals aktuellen Status der Pop-Literatur hat sich der Fokus rasch erweitert, haben sich Perspektiven mit dem wechselnden Personal des Seminars ebenso verschoben wie die Dimension der Fragestellung.

gen und Auswahl der behandelten Theorien und Texte. Die hier versammelten Beiträge bilden bei aller redaktionellen Arbeit den Diskussionscharakter und die Polyphonie ab, die für solche Seminare typisch sind. Die Autor:innen präsentieren nicht hermetisch abgeschlossene Konzeptionierungen, sondern erforschen kursorisch die gegenwärtige Kultur, verweilen dort, wo sich Auffälligkeiten zeigen und stellen Verbindungen her, die bis dato im Diskurs noch nicht in Betracht gezogen wurden. Dass ein solcher Selektionsprozess Kontingenzen unterliegt, ist offenbar. So organisch das Seminar gewachsen ist und so vielfältig die entdeckten (Quer-)Verbindungen sein mögen, kreisen dennoch alle Beiträge um die Ausgangsfrage: *Where are we now?*

»Übergänge« – Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne

Moritz Baßler

Es ist ein bisschen kompliziert

Wer im 21. Jahrhundert sein Debütalbum *Bang Bang Rock & Roll* nennt, wie die Band Art Brut es im Jahre 2005 tat, der weiß, was er tut. Zumal wenn es sich nicht um ein Retro-Rock-&-Roll-Tanzalbum handelt, sondern um ein Vorzeigalbum der britischen ›Class of 2005‹ auf der Höhe des musikalischen Diskurses. Wie der Titel des Albums und der Name der Band, so weisen auch die einzelnen Songs einen hohen Grad an Selbstbezüglichkeit auf. Es geht um die Möglichkeiten und Schwierigkeiten, die Kunst der Pop-Musik ein halbes Jahrhundert nach ihrer Erfindung immer noch auszuüben. *Formed a Band* heißt der erste Song auf der Platte, ›wir haben eine Band gegründet‹¹, und bevor Sänger und Songschreiber Eddie Argos darin verkündet, für diese Band den ultimativ erfolgreichen Song schreiben zu wollen, erklärt er – sprechsingend – seinen besonderen Gesangsstil:

»And yes, this is my singing voice, it's not irony and it's not Rock & Roll, we're just talking, to the Kids.« [Herv.d.V.]

Den impliziten Hörer:innen des Songs wird also unterstellt, sie würden diesen zunächst ironisch lesen – und in der Tat, wie anders ließe sich die begeisterte Mitteilung »formed a band, we formed a band, look at us, we formed a band« durch junge Menschen aus der britischen Kunstszene denn auch aufnehmen? Gerade der redundante Zusatz »we formed a band« klingt im Song irgendwie naiv, als sei man von sich selbst überrascht angesichts der Kühnheit dieses kollektiven Aktes und des damit verbundenen unbegrenzten Möglichkeitsraums:² »I wanna be the boy, the man, who writes the song/that

1 *Formed a Band* war bereits 2004 als Single erschienen und wurde vom amerikanischen *Rolling Stone* zur ›Single des Jahres‹ gewählt.

2 Das wiederholt sich noch einmal sozusagen auf biografisch jüngerer Stufe im zweiten Song des Albums, *My Little Brother* (»My little brother just discovered Rock & Roll«).

makes Israel and Palestine get along/I'm gonna write a song as universal as Happy Birthday»³. Kann man das denn ernst nehmen?

Ja und nein, genau wie der Song selbst es tut. Natürlich weiß man, dass die großen Träume der Pop-Musik, etwa der von einem weltweiten Frieden, den die Hippies um 1970 träumten (»I know some day you'll join us/And the world will be as one«, John Lennon: *Imagine*), sich nicht erfüllt haben und dass die Partikularisierung des Pop im Markt- und Medien-Dispositiv des 21. Jahrhunderts einem universalen Song, der alle eint, entgegensteht.⁴ Und doch ruft, wer immer heute eine Band gründet, diese Ideen wieder auf, und Art Brut wollen sie auch nicht vorschnell preisgeben, wie unwahrscheinlich auch immer ihre Umsetzung in der Realität sein mag. Argos' Singstimme ist dieser Double Bind anzumerken; sie erscheint nicht als echte, ›reale‹⁵ Rockstimme, die ungebrochen meint, ja im wahrsten Wortsinne verkörpert, was sie singt.⁶ Indem die Lyrics die Ironie leugnen, haben sie sie ja immer schon aufgerufen, und indem die Absage an den Rock & Roll in Form eines Rocksongs daherkommt, ist dieser bereits im Spiel. *It's a Bit Complicated*, wie das zweite Album der Band (2007) dann heißen wird.

Und genau das bezeichnet den Modus der Post-Ironie, des Post-Pop, insgesamt könnte man sagen: einer Post-Postmoderne. New Sincerity, um eine weitere Bezeichnung aufzurufen, die dafür in Umlauf ist, heißt eben gerade nicht: zurück zum ungebrochenen Ernst. Die dafür notwendige Naivität, Geschichtsvergessenheit und Ideologiebereitschaft ließe sich in jenen künstlerisch und popkulturell geprägten Kreisen, für die Art Brut musizieren, gar nicht im Ernst herstellen und wäre auch alles andere als wünschenswert. Die Ironie der Postmoderne bleibt in diesem neuen Modus vielmehr im Hegel'schen Sinne aufgehoben: suspendiert und bewahrt zugleich. Denn ja, man will die ernstesten Diskurse aufgreifen, man will ›reak sein, man will das gute Leben und man will wirken, aber man gibt sich keinen Illusionen über die aporetischen oder doch zumindest komplexen Bedingungen hin, unter denen man diese Versuche unternimmt. Etwa den, eine Rock-&-Roll-Band ins Leben zu rufen.

Das hat auch etwas mit Ästhetik zu tun, denn das Ästhetische ist jener Modus, in dem eine Komplexität lustvoll erfahrbar wird, die darin besteht, ein Gegebenes nicht sofort eindeutig zu rubrizieren, sei es als Erkenntnis oder als ethisches Verdikt, sondern es zum Ausgangspunkt eines Spiels mit Begriffen zu machen, das die Erkenntnisprozesse auf unbestimmte Zeit offen hält (und dabei fortsetzt).⁷ Bei Kierkegaard heißt es, »wer ästhetisch lebt, wählt nicht«⁸ – besser müsste man vielleicht sagen: hat nicht

3 Art Brut: »Formed a Band«. Auf: *Bang Bang Rock & Roll* (2005).

4 Vergleichbares gilt übrigens auch für die Versprechen der historischen Avantgarden, wie der Song *Modern Art* thematisiert (»Modern Art makes me want to rock out«). Eine weiterführende Reflexion findet sich in *Bad Weekend* (»Popular culture no longer applies to me«).

5 Das in einfache Anführungszeichen gesetzte ›real‹ bitte englisch aussprechen, aber deutsch flektieren.

6 Simon Frith betont für Pop-Musik generell: »Die Stimme und wie sie eingesetzt wird dient (ebenso wie die Worte und ihre Verwendung) als Maßstab für jemandes Wahrhaftigkeit« (Performing Rites. Evaluating Popular Music. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 197).

7 Vgl. Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: Gegenwartsästhetik. Göttingen: Wallstein 2021, S. 26.

8 Kierkegaard, Søren: Entweder-Oder. Ein Lebensfragment. Leipzig 1885, S. 464.

immer schon gewählt. Und so schaffen es post-postmoderne Figurationen im Falle ihres Gelingens, die Notwendigkeit zur Handlung, Festlegung und also Entscheidung zu formulieren, aber in einem komplexen, durchaus ambigen Modus, der für sich selbst ästhetisch und semiotisch reich und damit lustvoll erscheint – so wie bei Art Brut.

Postmoderne

Das Video zu *Formed a Band* zeigt Eddie Argos als Zeichentrickfigur in einem Supermarkt zwischen Campbell-Dosen und ruft damit jene Formation in der Kunst der 1950er und 60er Jahre auf, die man als ästhetische Figuration der Postmoderne begreifen kann: Pop. Warhols Factory steht für eine Kunst, die sich selbst nicht mehr jenseits des Marktes, der kapitalistischen Weltordnung verortet, sondern aus deren Innerem heraus agiert – eine Provokation für ein avantgardistisches Selbstverständnis der Kunst ebenso wie für eine kunstreligiös gläubige ästhetische Theorie bis heute. Auch die Pop-Literaten, zu deren adäquater Beschreibung Leslie Fiedler 1968 den Begriff der Post-Moderne prägte, »fürchten« – so schreibt er – »nicht den Kompromiß des Marktplatzes, ganz im Gegenteil«. ⁹ »Markt« steht dabei für zweierlei: Zum einen für eine Rückkopplung der Produktion mit der Nachfrage und damit den Abschied vom Geniegedanken, der Vorstellung, ein entrücktes Künstler-Ich schaffe ohne Rücksicht auf seine Rezeption, was ihm sein Inneres diktiert. Zum anderen aber steht es dafür, dass alle Produkte, wie die Dosen im Supermarktregal, miteinander verglichen werden können in Hinblick auf Tausch-, Gebrauchs- und Fiktionswerte, also für etwas, was man radikale Paradigmatik nennen könnte. Wolfgang Iser definiert Postmoderne als eine »Verfassung radikaler Pluralität«. ¹⁰

In der »Logik des Spätkapitalismus«, als die Fredric Jameson die Postmoderne analysiert hat, verbindet sich dieses Dispositiv mit jener »Skepsis gegenüber den Metanarrationen«, die für Jean-François Lyotard die Postmoderne charakterisiert. ¹¹ Gemeint sind »große« Erzählungen von einem irgendwie gerichteten historischen und gesellschaftlichen Fortschritt, die in der Regel die romantisch-idealistische Erzählung von einer Rückkehr ins Paradies qua Fortschritt variieren; insbesondere natürlich die Geschichtserzählung des Marxismus. An ihre Stelle tritt das Gefühl, nunmehr auf einer Fläche unterwegs zu sein, auf der zwar Neuerungen ständig und an vielen Stellen auftreten können, die aber als solche keineswegs einen weiterführenden Weg in Richtung auf ein Ziel bezeichnen. Liest man Jameson, dann stellt sich die historische Situation etwa so dar, als sei man auf einer Treppe auf eine Ebene gelangt, auf der man herumirrt, ohne die Fortsetzung der Treppe nach oben finden zu können. Räumliche Figurationen wie Borges' *Garten der sich verzweigenden Pfade*, das Netz, das Rhizom (Deleuze/Guattari) und später dann das Internet ersetzen die überkommenen Modelle linearen

9 Fiedler, Leslie: »Überquert die Grenze, schließt den Graben«. In: Uwe Wittstock (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam 1994, S. 14-39, hier S. 22.

10 Iser, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie 1997, S. 4.

11 Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Dt. v. O. Pfersmann. Graz/Wien: Passagen 1986, S. 14.

Fortschritts. Zeit vergeht zwar, Neuerungen werden aber nicht mehr als progressive Geschichte auf dem Zeitstrahl, sondern in eine Fläche, eine Matrix eingetragen; »modernist history« is the first casualty and mysterious absence of the postmodernism period.¹²

Ein Ereignis ist unter diesen dominant räumlichen Bedingungen also nur mehr ein »Ereignis« in Anführungszeichen; und genau mit dieser Einsicht beginnt Jacques Derridas seminaler Vortrag, mit dem er 1966 an der Johns-Hopkins-Universität den Post-Strukturalismus einführt:

»Vielleicht hat sich in der Geschichte der Struktur etwas vollzogen, das man ein ›Ereignis‹ nennen könnte, wäre dieses Wort nicht mit einem Sinn beladen, den die strukturelle – oder strukturalistische – Theorie von ihrem Selbstverständnis her auflösen oder zumindest verdächtigen muß. Nichtsdestoweniger wollen wir ›Ereignis‹ sagen und dieses Wort vorsichtshalber in Anführungszeichen setzen.«¹³

Man könnte argumentieren, dass diese Anführungszeichen der Postmoderne eigentlich nur vollständig realisieren, was de Saussure bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts mit der ›Arbitrarität der Zeichen‹ beschrieben hat: das Ende der natürlich gegebenen Begründungen und Präsenzen. Im Ästhetischen stehen dafür Susan Sontags ebenso seminale *Notes On »Camp«* (1964):

»Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a ›lamp‹; not a woman, but a ›woman‹. [...] Camp is the triumph of the epicene style. (The convertibility of ›man‹ and ›woman‹, ›person‹ and ›thing‹.) But all style, that is, artifice, is, ultimately, epicene. Life is not stylish. Neither is nature.«¹⁴

Was hier am Gender-Aspekt vorgeführt wird, entspricht semiotisch Derridas »Spiel der Struktur« als eines »Systems von Differenzen« bei »Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats«,¹⁵ sei es ›Natur‹ oder auch ›Gesellschaft‹. Postmoderne ist nicht nur »what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good«, sondern sie ist, so Jameson, strukturgleich mit »a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life – from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself – can be said to have become ›cultural‹«¹⁶.

Diese Figuration des Nicht-mehr ist in der Postmoderne häufig recht prominent, also dass man sich sozusagen über das »Ereignis« und den neuen Zustand wundert oder ihn als Entlarvung eines falschen (modernen) Bewusstseins zelebriert; das De- in Dekonstruktion wird dabei oftmals stärker betont als das -kon-. Man performt eine Art

12 Jameson, Fredric: *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York: Blackwell Publishers 1992, vgl. S. xi.

13 Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt: Suhrkamp 1976, S. 422-442, hier S. 422.

14 Sontag, Susan: »Notes on ›Camp‹«. In: Dies.: *Against Interpretation*. London: Picador 2001, S. 275-292, hier S. 280. (»epicene« heißt androgyn oder geschlechtslos).

15 Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel*, S. 424.

16 Jameson: *Postmodernism*, S. xi und 48.

zweite Säkularisierung; nach »Gott« (etwa bei Nietzsche) sind nunmehr auch »Leben«, »Natur«, »Gesellschaft« und überhaupt jede Form von vermeintlich ursprünglicher Präsenz nur noch als Re-Entrys in das Netz der Differenzen denkbar. Das wird sehr hoch gehängt; notorisch geworden ist das Ende von Michel Foucaults *Les Mots et les Choses* (ebenfalls 1966, dt.: *Die Ordnung der Dinge*), wo prognostiziert wird, »daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«¹⁷, und auch Derrida spricht in Baltimore von der Notwendigkeit, »über den Menschen und den Humanismus hinauszugelangen, weil der Mensch der Name des Wesens ist, das [...] im Ganzen seiner Geschichte die volle Präsenz, den versichernden Grund, den Ursprung und das Ende des Spiels geträumt hat.«¹⁸ Hier stellt sich postmoderne Theorie schon früh selbst in einen posthumanistischen Horizont, wie er vor allem mit Rückgriff auf die Theorien Donna Haraways dann in der Post-Postmoderne wieder aktualisiert wird.

Man könnte es auch etwas tiefer hängen: Was Jameson »Kultur« nennt und Derrida »Text« (»texte général«), also eine radikal paradigmatisch gewordene Welt, wird lesbar im Modus einer Textualität von Kultur, zu der es kein Außen mehr gibt. Diesen Modus muss man, wie Camp, wie Dekonstruktion, wie Pop, »getten«, man muss ihn einmal begriffen haben, dann aber verwandeln sich Sicht und Zugriff auf die Welt ganz grundsätzlich: »Once you »got« Pop, you could never see a sign the same way again.«¹⁹, wie Andy Warhol sagt. Obsolet wird im Grunde nur die Vorstellung eines archimedischen Punktes außerhalb, von dem aus man die Geflechte der Gegenwart irgendwie »objektiv« analysieren und kritisieren könnte; die »time-honored formula of »critical distance««, die etwa noch die Frankfurter Schule für sich beanspruchte, wird eingezogen.²⁰ »Der Raum der Schrift«, heißt es in Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (1968), »kann durchwandert, aber nicht durchstoßen werden. Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung von Sinn.«²¹ (Wobei der Nachsatz wieder asymmetrisch das De- betont).

Zu Ende geht damit auch der Traum von einer unkontaminierten Theoriesprache und -sphäre, wie ihn die Sprachpositivisten und letztlich die Analytische Philosophie träumten; »es ist sinnlos, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will«, konstatiert Derrida. »Wir verfügen über keine Sprache – über keine Syntax und keine Lexik –, die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre.«²² In einer anderen Theoriesprache könnte man auch sagen: Es gibt keine ideologiefreien Zonen. Dekonstruktion bedeutet deshalb eine produktive Arbeit von innen, innerhalb des vorhandenen Materials und mit ihm. »No, this is not a disentanglement from, but a progressive *knotting into*«, wie Thomas Pynchons postmoderner Vorzeigeroman *Gravity's Rainbow* (1973) gleich auf der ersten Seite klarstellt.²³ Auch im Dispositiv des Pop ist

17 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 462.

18 Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel*, S. 441.

19 Warhol, Andy/Hackett, Pat: *POPism. The Warhol 60s*. New York: Harcourt 1980, S. 39.

20 Wie der Marxist Jameson zähneknirschend einräumt (Postmodernism, S. 48).

21 Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 104-110, hier S. 109.

22 Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel*, S. 425. [Herv.i.O.].

23 Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow*. New York: The Viking Press 1987, S. 3. [Herv.i.O.].

es unmöglich, eine Position einzunehmen, die als Ergebnis einer Wahl aus äquivalenten Optionen nicht unter den Gesetzen radikaler Paradigmatik und also in Anführungszeichen stünde. ›Style‹ bedeutet hier immer Arbeit am eigenen Fiktionswert als Bricolage mit vorhandenem – und also kontaminiertem – Material:

»BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Pop basiert gleichzeitig auf dem Prinzip des Ausschließens und des Konsenses. [...] Als Hippie würde man naturgemäß sagen: Wie schön, daß die ausgezeichnete Band Kruder & Dorfmeister jetzt endlich einmal Erfolg hat. Aber wenn der Golffahrer schon damit anfängt, die gleiche Musik wie ich zu hören, wäre es ja nicht abwegig, daß wir auch ansonsten einiges gemeinsam haben, und deshalb wende ich mich dann von dieser Musik ab. Denn für den Lebensstil des Golffahrers möchte ich mich mit der Musik nicht entscheiden müssen, also für Kenwood-Aufkleber und Mobiltelefone am Gürtel. Das lehnt man ja ab. Kategorisch. Schwierig. *Wächtern, wie in Stein gemeißelt – also genau wie auf seinen Autorenfotos von Ali Kepenek –, verharret Benjamin von Stuckrad-Barre minutenlang in grüblerischer Pose.*«²⁴

Authentizität versus Artifizialität, absolute Hingabe als Fan versus Relativitätsbewusstsein, Rock versus Ironie – das sind in Pop und Postmoderne keine Gegensätze mehr oder vielmehr: Ihr Verhältnis zueinander ist eines der Unentscheidbarkeit. Das gilt in der Analyse, etwa wenn Diedrich Diederichsen erklärt: »So wie beim Mythos unentscheidbar sein muss, ob die Geschichte historisch oder fiktiv ist, ist in der Pop-Musik konstitutiv unentscheidbar, ob der Protagonist eine wirkliche oder eine erfundene Figur ist.«²⁵ Es gilt aber insbesondere auch für das eigene Denken, Sprechen und Handeln, das, schon weil es in der Zeit stattfindet, das ästhetisch komplexe Sowohl-als-auch notgedrungen in ein Nacheinander überführen muss, wie *Tristesse Royale* vorführt. Im obigen Zitat wird die kluge Analyse Stuckrad-Barres sogleich von der eingefügten Regieanweisung konterkariert, die ihn in der Pose des Denkers zeigt – ironisiert als Topos des Autorenfotos mit Rückgriff auf Rodins bekannte Skulptur *Der Denker* aus den 1880er Jahren. Setzung und ironische Brechung wechseln einander in Form einer Dauerschleife ab. *Re-make/Re-model*, wie man es mit Bezug auf ein frühes Roxy Music-Stück genannt hat, ein permanentes, dabei hochreflektiertes Spiel von Setzung und Auflösung (De-konstruktion), semantisiert in einem unendlichen Netz möglicher Vergleiche und Assoziationen, ohne Bezugsmöglichkeit auf ein Absolutes, sei es als Ursprung oder als Ziel.

Wir sind nie modern gewesen

Nun finden sich beispielsweise in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/33) Passagen, die mit Sätzen wie den oben zitierten Derridas durchaus mithalten können,

24 Bessing, Joachim: *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: Ullstein 1999, S. 27. [Herv.i.O.].

25 Diederichsen, Diedrich: *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. 141.

und schon in der Philosophie Friedrich Nietzsches begegnet man zahlreichen Überlegungen, die man im obigen Sinne als ›postmodern‹ klassifizieren könnte – was sich durchaus auch schon, wie bei Derrida, in der Form seines Philosophierens niederschlägt. Generell lässt sich argumentieren, dass insbesondere die ästhetische Moderne in vielen ihrer bewussteren Figurationen durchaus schon Züge aufweist, die man später unter dem Stichwort ›Postmoderne‹ systematisiert hat. Darin spielt sie selbst sozusagen den Gegenpart zu einer naturwissenschaftlich-technisch-politisch-ökonomischen Moderne, die theoretisch, praktisch und programmatisch auf Ausdifferenzierung, Formalisierung, Eindeutigkeit, Arbeitsteilung, Form-Follows-Function, vor allem aber auf stetiges Wachstum und linearen Fortschritt setzt. Wenn Nietzsche bereits 1886, also zur Blütezeit eines wissenschaftlichen Positivismus, zu bedenken gibt, dass es sich auch bei der »Gesetzmässigkeit der Natur«, von der ihr Physiker so stolz redet, wie als ob – «, immer nur um »Interpretation, nicht Text« handle, dann verweigert er dem naturwissenschaftlich-technischen Dispositiv genau jenes präsenz- und wahrheitsstiftende Zentrum, das Derrida später ganz generell dekonstruieren wird. Und wenn der entsprechende Aphorismus 22 von *Jenseits von Gut und Böse* mit dem postmodernen Bekenntnis zum performativen Widerspruch endet: »Gesetzt, dass auch dies nur Interpretation ist – und ihr werdet eifrig genug sein, dies einzuwenden? – nun, um so besser. –«²⁶, dann ist Nietzsche hier auch reflexiv auf der Höhe postmodernen Wissens. *Wir sind nie modern gewesen* (1991), behauptet ja auch der Wissenschaftssoziologe Bruno Latour. Damit meint er: Hinter den disziplinären und systematischen Ausdifferenzierungen der Moderne schwappen die komplexen Phänomene am Ende wieder zusammen wie das von einem Schiffsbug geteilte Wasser hinter dem Heck. Schon Dinge wie das Ozonloch oder der Klimawandel widersetzen sich der modernen Kompartimentalisierung.

Und vom Ende der kollektiven Erklärungskraft der großen historischen Erzählungen, etwa der des Marxismus, einer aufwärtsgerichteten Geschichte von Klassenkämpfen, die in eine kommunistische Idealgesellschaft mündet, war schon die Rede. Auch dieses Merkmal der Postmoderne findet sich bereits in der Moderne. Während ihres gesamten Verlaufs konkurrieren solche Fortschrittsmodelle mit Modellen der radikalen Gleich- und Nebenordnung, etwa jener Formation, die man als ›Historismus‹ bezeichnet hat. Die exponentielle Zunahme positiven Wissens auf allen Gebieten im 19. Jahrhundert bewirkt, so definiert Herbert Schnädelbach, eine »wertfreie Stoff- und Faktenhuberei ohne Unterscheidung zwischen Wichtigem und Unwichtigem« und damit verbunden einen Relativismus, der »mit dem Hinweis auf das historische Bedingtsein und die Variabilität aller kulturellen Phänomene absolute Geltungsansprüche – seien sie wissenschaftlicher, normativer oder ästhetischer Art – zurückweist.«²⁷ In einem so verstandenen Historismus lassen sich strukturell bereits die historische Nebenordnung der Postmoderne sowie insbesondere ihre verschärfte Form mit der Allverfügbarkeit der Archive im Zeitalter des Internets erkennen, über deren Auswirkungen sich Pop-Historiker wie Simon Reynolds (*Retromania*, 2011) oder Mark Fisher in seinen »writings on depression, hauntology and lost futures« beklagen (*Ghosts of My Life*, 2014). Parallelen

26 Nietzsche, Friedrich: »Jenseits von Gut und Böse«. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Bd. 5. München: dtv 1980, S. 9-243, hier S. 37.

27 Schnädelbach, Herbert: Philosophie in Deutschland 1831-1933. Frankfurt: Suhrkamp 1983, S. 51-52.

zu Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) lassen sich leicht ziehen. »So aber, wie der junge Mensch durch die Geschichte läuft«, heißt es dort,

»so laufen wir Moderne durch die Kunstkammern, so hören wir Concerte. Man fühlt wohl, das klingt anders als jenes, das wirkt anders als jenes: dies Gefühl der Befremdung immer mehr zu verlieren, über nichts mehr übermäßig zu erstaunen, endlich alles sich gefallen zu lassen – das nennt man dann wohl den historischen Sinn, die historische Bildung.«²⁸

Insbesondere, so befürchten Nietzsche und Reynolds unisono, verschwinde dadurch die Gegenwart als eigenständige, lebendige Signatur und mit ihr jeder Zukunftsvektor; die dafür zuständigen Leute, die Kreativen und Zeitgemäßen, »instead of being pioneers and innovators, they've switched roles to become curators and archivists. The avant-garde is now an arrière-garde.«²⁹

In der Tat müssen für den radikalen Auf- und Ausbruch aus überkommenen Strukturen, Denk- und Darstellungsmustern immer noch die Avantgarden der emphatischen Moderne eintreten. Man könnte sagen: Sie haben diesen Aufbruch auf Dauer gestellt, und seither ist er in ihnen als Archiveintrag abrufbar. Ihre auffälligen, anti-realistischen, widerständigen Verfahren und Texturen bewahren in der postmodernen Flächen- und Archivlandschaft immer noch etwas von den Herausforderungen, die sie zur Zeit ihrer Entstehung darstellten, während der Betrieb weitgehend zu populärrealistischen Verfahren zurückgekehrt ist. Allerdings ist das Verhältnis zwischen beiden inzwischen eben eines der Nebenordnung, der radikalen Paradigmatik, und kaum jemand glaubt vermutlich mehr ernsthaft, dass es von neo-avantgardistischen Verfahren (also beispielsweise von der dritten Staffel von *Twin Peaks*) aus irgendwie entscheidend weiterginge. »Punk rock ist nicht tot«, wie Art Brut auf ihrem zweiten Album singen (»I learned my German from a 7 inch record.«),³⁰ aber er ist doch inzwischen nur noch ein mehr oder weniger attraktives Angebot unter vielen anderen, und entsprechend hört man die Führungszeichen auch dort immer mit.

Wenn wir ehrlich sind, mussten ja schon die historischen Avantgarden als Medien radikalen, gerichteten Fortschritts früh als gescheitert gelten, schon weil es so viele konkurrierende Bewegungen nebeneinander waren; mit Welsch gesprochen: »Genau in dem Moment, als die Parole der Avantgarde ausgegeben wurde [...], ist die vorgebliche Unilinearität einer Entwicklung definitiv unglaublich geworden, wurde die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem und die Gemengelage von Widerstrebendem unverkennbar.«³¹ Rückblickend bilden die historischen Avantgarden selbst eher ein buntes Nebeneinander neuartiger Formen und Verfahren, so wie inzwischen längst auch die ausdifferenzierten Landschaften des Pop.

28 Nietzsche, Friedrich: »Unzeitgemäße Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«. In: KSA Bd. 1, S. 243-334, hier S. 299.

29 Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber 2011, S. XX.

30 Art Brut: St Pauli. Auf: *It's a Bit Complicated*. 2007.

31 Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 49.

Zwei »Übergänge«

Fassen wir zusammen: Die Postmoderne vergrößert bestimmte Züge, die bereits der Moderne, a fortiori der ästhetischen Moderne inhärent waren (Arbitrarität, Nebenordnung, Relativismus, Vernetzung), während sie andere charakteristische Züge der Moderne (Begründungs-, Reinheits- und Exaktheitsfantasien, Fortschrittsnarrationen) narkotisiert. Die Postmoderne

»führt die Moderne fort, aber sie verabschiedet den Modernismus. Sie läßt die Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung, sie läßt die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration hinter sich. Daher zählt auch die Ansicht, daß die Postmoderne die Moderne einfach ablösen oder überwinden wolle, allenfalls zu ihren (Selbst-)Mißverständnissen. In solchem Überwindungsgestus erläge die Postmoderne ja gerade der Moderne.«³²

In ihrer Theoriebildung, also in Post-Strukturalismus und Dekonstruktion, akzentuiert die Postmoderne die Unmöglichkeit von absoluten Präsenz- und Begründungsfiguren und das textuelle Spiel der Zeichen. Figuren der Entlarvung und Überwindung spielen dabei eine große Rolle. In ihrer eigenständigen kulturellen Produktion, nennen wir sie vereinfachend Pop, gelten die Regeln radikaler Paradigmatik dagegen eher in Form einer Überfülle nebengeordneter Angebote auf einem kulturindustriell beschickten Markt und in einer ausdifferenzierten Medienlandschaft, beides der Allgemeinheit zugänglich. In der Reflexion auf die entsprechenden eigenen Bedingtheiten kommt es in Theorie und Praxis der Postmoderne folglich zu jenen Führungszeichen, in denen Post-Strukturalismus, Camp und Pop ihre Setzungen tätigen. Sie markieren komplexe Modalitäten, von denen Ironie nur eine unter verwandten ist. Einmal »gegettet«, erfassen sie das Gesamt möglicher Positionen, insbesondere auch die vermeintlich entgegengesetzten »ernsten«, die sich eben, so zeigt sich, letztlich immer auf Begründungs-, Reinheits- und Exaktheitsfantasien und/oder Fortschrittsnarrationen berufen hatten und mit diesen obsolet werden. »The whole point of Camp is to dethrone the serious«, erklärt Sontag. »More precisely: Camp involves a new, more complex relation to »the serious.« Da sind sie, die Führungszeichen, und sie sind gekommen, um zu bleiben, sobald »one realizes that »sincerity« is not enough.«³³

Lässt sich nun für die Post-Postmoderne in ihrem Verhältnis zur Postmoderne das Gleiche sagen? Wie sieht hier der »Übergang« aus? Zunächst einmal bleiben die wesentlichen postmodernen Züge auch im 21. Jahrhundert weiterhin virulent. Ihre Theoreme werden in der Praxis eher selbstverständlich und auch in der Theorie nirgends widerlegt.³⁴ Sie bilden sozusagen das Erbe, mit dem eine neue Generation umgehen muss. Bei dieser handelt es sich um die erste Generation der Digital Natives, also um Leute, die mit PC, dem Internet und seinen Archiven, mit Videospielen und den sozialen Medien

32 Ebd., S. 6.

33 Sontag: Notes On »Camp«, S. 288.

34 Wo sie aktiv verabschiedet werden, da geschieht das meist im Zeichen eher dumpfer, theorieferner und tendenziell in die Vergangenheit weisender Positionen.

- Andreas Gabalier: *Sweet Little Rehlein* (2012, R: unbekannt).
- Andreas Gabalier: »Vergiss die Heimat nie«. Auf: *VolksRock'n'Roller* (2011).
- Andreas Gabalier: »Zuckerpuppen«. Auf: *Home Sweet Home* (2013).
- Andreas Gabalier: »12 Ender Hirsch«. Auf: *VolksRock'n'Roller* (2011).
- Andreas Gabalier: *12 Ender Hirsch* (2012, R: unbekannt), Live-Auftritt, abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=RtJb2pDKtss> (letzter Abruf 26.01.2022).
- Andreas Gabalier/Xavier Naidoo: »A Meinung haben«. Auf: *MTV Unplugged* (2017).
- Beginner/Gentleman/Gzuz: »Ahnma«. Auf: *Advanced Chemistry* (2016).
- Bonez MC/Gzuz/Sa4: »Unser Park«. Auf: *High & Hungrig 2* (2016).
- Bonez MC/RAF Camora: »Palmen aus Plastik«. Auf: *Palmen aus Plastik* (2016).
- Chefket/MoTrip/Tua: »Entscheide Du«. Auf: *Identitaeter* (2013).
- Destroy Degenhardt: »Puaka Starlight«. Auf: *Handbuch des Giftmischers* (2017).
- doubtboy: »globetrotter«. Auf: *Skit* (2020).
- Feine Sahne Fischfilet: *Zuhause* (2018, R: Aron Krause). Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=QmHTcxYoS8Y> (letzter Abruf 25.02.2022).
- Finch Asozial: »Ostdeutschland«. Auf: *Fliesentischromantik* (2018).
- Finch Asozial/Tarek KIZ: »Onkelz Poster«. Auf: *Fliesentischromantik 2* (2020).
- Grim104: »Crystal Meth in Brandenburg«. Auf: *Grim 104* (2013).
- Haftbefehl: »Kanackis«. Auf: *Kanackis* (2010).
- Haftbefehl: »069«. Auf: *Unzensiert* (2015).
- Hollywood Hank/Dissziplin: »Ostdeutschland«. Auf: *Soziopath* (2006).
- Hiob: »Nettelbeckplatz-Blues«. Auf: *Abgesänge* (2018).
- Joe Rilla: »Der Osten Rollt«. Auf: *Auferstanden aus Ruinen* (2007).
- Kummer: »9010«. Auf: *KIOX* (2019).
- Lugatti & 9ine: *50999* (2017).
- Mach One/Muerte/Tarek K.I.Z: »Willkommen in 361«. Auf: *Das Meisterstück Vol. 1 – Guter Rap Gedeiht Im Dreck* (2005).
- Morlock Dilemma/Edgar Wasser: »Betaversion«. Auf: *Der Eiserne Besen II* (2015).
- OG Keemo: »Siedlung«. Auf: *Geist* (2019).
- Peter Orloff: *Zwischen Kirche und Kneipe* (2000, R: unbekannt).
- Präsident: »Knapp 9000m tief im Köhlerliesl«. Auf: *Limbus* (2016).
- Shacke One: »Boss der Panke«. Auf: *Stecks, Schmiere & Suffs* (2016).
- Shacke One: »Nettelbeckplatz«. Auf: *Stecks, Schmiere & Suffs* (2016).
- Sido: »Mein Block«. Auf: *Maske* (2004).
- SXTN: »Bongzimmer«. Auf: *Leben am Limit* (2017).
- Tightill/Ali Whales/Jay Pop: »Kolibri«. Auf: *The Lost Tracks* (2018).
- UFO361/Gzuz: »Für die Gang«. Auf: *Ich bin 3 Berliner* (2017).
- Zugezogen Maskulin: »Plattenbau O.S.T.«. Auf: *Alles brennt* (2015).
- 257ers: »Zuhause«. Auf: *HÖMMA!* (2020).

Danksagung

Dieser Sammelband ist ein Projekt der Vielen. Inhaltlich fußt er auf einer mehrsemestrigen Beschäftigung mit Phänomenen der Gegenwartskultur im Oberseminar, das Prof. Dr. Moritz Baßler im Masterstudiengang Kulturpoetik der Literatur und Medien an der Universität Münster veranstaltet. Auch, wenn die hier veröffentlichten Beiträge die Namen einzelner Autor:innen tragen, so entstanden die ihnen zugrunde liegenden Ideen häufig in gemeinsamen Diskussionen in Münster, Oberwerries und Tecklenburg. Wir danken daher allen am Studiengang Beteiligten für ihren Input und die gemeinsame Gestaltung der Seminare. Insbesondere sind jene zu nennen, die als Autor:innen nun lose Fäden aufgegriffen, Thesen weitergedacht und für den Band aufbereitet haben. Für euer Durchhaltevermögen danken wir euch ganz herzlich. Unter den Autor:innen ist besonders Gesa Allerheiligen hervorzuheben, die uns zusätzlich im Korrektorat unterstützt hat.

Zu danken ist auch Moritz Baßler und seinem gesamten Team während dieser Zeit, namentlich Hendrik Günther, Antje Heide, Christopher Lukman, Philipp Ohnesorge, Philipp Pabst, Felix Schallenberg, Anna Seidel und Hannah Zipfel. Sie haben nicht nur den logistischen und intellektuellen Rahmen für unsere Erkundungen geschaffen, sondern uns auch während der Produktion des Bandes mit ihrer Expertise zur Seite gestanden.

Unser Dank gebührt außerdem Daniel Bonanati, Jonas Geske und Julia Wieczorek, die das Projekt auf Verlagsseite betreut haben. Einer breiteren Öffentlichkeit durften wir unsere Themen bereits im Jahr 2020 im LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster bei einer studentischen Tagung im Rahmen der Ausstellung *(The) Public Matters* vorstellen. Franziska Kunze und Daniel Müller Hofstede sei für diesen Denkraum sowie die Hilfe bei Organisation und Umsetzung gedankt.

Dieser Sammelband ist auch finanziell ein Projekt der Vielen. Wir hätten die Veröffentlichung nicht finanzieren können ohne die Unterstützung durch den Lehrstuhl von Moritz Baßler und die enorme Beteiligung an unserer Crowdfunding-Kampagne durch: Mathias Aar't Heck, Marita Allerheiligen, Kerstin Berlich, Peter Berlich, Michael Boch, Stephan Brössel, Nicolai Busch, Stephanie Catani, Hanna Engelmeier, Niklas Gödde, Andreas & Ruth Grevenbrock, Florian Hasenau, Gregor Kondla, Till Lorenzen, Sascha Michel, Gisela Mohr, Dieter & Ingeborg Nickel, Lena Pillkahn, Ludwig Scheerer, Nata-

lie Scheerer, Simon Schlephorst, Lucretia Schmidt, Alex Severens, Familie Spitz, Sibel Taycimen, Frederik Tebbe, Ute & Klaus Tebbe, Doris Ueberfeldt, Johannes Ueberfeldt, Michael Ueberfeldt, Marina Uelsmann, Karoline Urbitzek, Babette Viegner, Franz Viegner, Petra & Michiel Voogt, Hannah Zipfel und Spender:innen, die lieber anonym bleiben möchten. Wir danken euch dafür, dass ihr uns mit eurer Spende nicht nur finanziellen Rückhalt gegeben, sondern auch einen großen Vertrauensvorschuss gewährt habt.

»Tamales and a bank account
Are all I need, so count me out«
Iggy Pop

Kulturwissenschaft



Tobias Leenaert

Der Weg zur veganen Welt

Ein pragmatischer Leitfaden

Januar 2022, 232 S., kart., Dispersionsbindung,

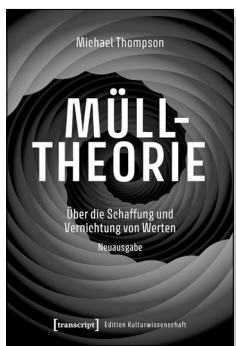
18 SW-Abbildungen

20,00 € (DE), 978-3-8376-5161-4

E-Book:

PDF: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5161-8

EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5161-4



Michael Thompson

Mülltheorie

Über die Schaffung und Vernichtung von Werten

2021, 324 S., kart., Dispersionsbindung, 57 SW-Abbildungen

27,00 € (DE), 978-3-8376-5224-6

E-Book:

PDF: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5224-0

EPUB: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-5224-6



Erika Fischer-Lichte

Performativität

Eine kulturwissenschaftliche Einführung

2021, 274 S., kart., Dispersionsbindung, 3 SW-Abbildungen

23,00 € (DE), 978-3-8376-5377-9

E-Book:

PDF: 18,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5377-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**