

# „chill mingo night barbarella space cake mad cow disco party oder wie oder was?“

## Zum Verhältnis von Musik und Sprache in den Texten von Max Goldt und Andreas Neumeister

Karoline Baumann  
Freie Universität Berlin

„Ich finde Musik einfach besser als Literatur“ (zitiert nach Ernst, 274), erklärt der Autor Thomas Meinecke in einem Interview. Seinem Kollegen Max Goldt sei, so behauptet dieser, „noch die nebensächlichste Plattenveröffentlichung [...] wichtiger als ein Buch“ (Goldt „Öffentliche Auftritte“). Eine solche Hierarchisierung unterschlägt, dass unter der Ägide des Pop Literatur und Musik zum Teil kaum aufzulösende Verbindungen miteinander eingehen. So finden nicht nur Lesungen in Konzertsälen statt oder legen Autoren im Anschluss an ihre eigenen Lesungen auf,<sup>1</sup> es wird auch *während* der Lesung Musik eingespielt, auf die in den Texten dann wiederum Bezug genommen wird.<sup>2</sup> Oft handeln die Texte selbst von (Pop-)Musik, aber darüber hinaus nimmt auch ihre Sprache musikalische Strukturen an, so dass Musik als integraler Bestandteil dieser Literatur erscheint.

Grund genug, nach dem Verhältnis und dem Grad der wechselseitigen Beeinflussung von Literatur und Musik im deutschen Pop-Roman zu fragen. In der Vergangenheit haben Studien, die sich mit der „Musikalisierung“<sup>3</sup> von Literatur befassen, häufig die intermediale Beziehung von Musik und *Sprache* analysiert. Ich möchte jedoch der

Anregung Werner Wolfs folgen, nicht ein semiotisches System (Sprache) und eine Kunst (Musik) einander gegenüberzustellen, sondern den Einfluss von Musik auf *Literatur* und somit das Verhältnis zweier Künste zueinander zu untersuchen. In diesem Rahmen spielen Eigenschaften des Mediums Sprache und dessen ästhetischer Gebrauch in der Literatur natürlich weiterhin eine Rolle (Wolf 11-12). Dieser Artikel untersucht demnach musikalische Strukturen in den Werken Andreas Neumeisters und Max Goldts und wird zeigen, dass Neumeisters Romansprache tatsächlich musikalische Strukturen trägt, die sie in die Nähe von Lautpoesie rücken und die die Grenzen von Musik und Literatur verschwimmen lassen. Bei Max Goldt hingegen scheint die Musikalität der Sprache zunächst weniger offensichtlich. Dennoch weist seine Kurzprosa bestimmte Eigenschaften auf (in Klang, Tempo, Zitathaftigkeit oder fehlender Linearität) die dem Einfluss von Pop und Popmusik geschuldet sind. In beiden Fällen liegt daher eine Hybridisierung vor, bei der möglicherweise, wie McLuhan über mediale Kreuzungen behauptete, „gewaltige neue Kräfte und Energien“ frei werden.<sup>4</sup> Bei Max Goldt beziehe ich mich hauptsächlich auf *Für Nächte am offenen*

*Fenster: Die prachtvollsten Texte 1987-2002*, eine umfangreiche Sammlung seiner Kolumnen, Cartoons, Dialoge, Tagebucheinträge und Songtexte, bei Andreas Neumeister auf seinen vierten Roman *Gut laut* in der *Version 2.0* sowie auf dessen Nachfolger *Angela Davis löscht ihre Website* als Beispiel für ein Werk, das Musik nicht explizit zum Thema hat und dennoch musikalisch geprägt ist.

### Was ist Popliteratur?

In gewisser Analogie zu Adornos dichotomischer Gegenüberstellung von Hoch- und Populärkultur (vgl. hierzu Schäfer 144-152) unterscheidet Diedrich Diederichsen in einem einflussreich gewordenen Versuch, Popkultur zu definieren, zwischen „Pop I“ und „Pop II.“ Unter „Pop I“ ist dabei der ‚spezifische‘ Pop der 60er bis 80er Jahre zu verstehen, der sich, ausgehend von der Dichtung und den Collagen Rolf Dieter Brinkmanns und anderer, als kulturelle Gegenströmung mit durchaus subversivem Potential begreift. Auf diesen reagierte die Literaturkritik – auch als Folge eben jener pauschalen Verurteilung durch Adorno und den Diskurs der Kritischen Theorie – tatsächlich überwiegend ablehnend. „Pop II“ dagegen bezeichnet den „allgemeinen“ Pop der 90er Jahre (Diederichsen 275), der zum Mainstream geworden ist. Zwischen 1995 und 2001 wurde „Popliteratur“ tatsächlich allgemein als „Marketing-Begriff“ (Ernst 193) für unterhaltsame Prosaliteratur junger deutschsprachiger Autorinnen und Autoren verwendet, doch greift eine solche Verwendung des Begriffs zu kurz, wie Thomas Ernst zurecht einwendet. Ernst schlägt vor, dieses spezifische Segment des

Popliteratur-Diskurses als „Mainstream-Popliteratur“ zu bezeichnen (Ernst 193-194). Moritz Baßler bietet als Kriterium zur Definition von Popliteratur das Moment der Bestandsaufnahme, der Archivierung von Gegenwarts-kultur, an, da die Autorinnen und Autoren es sich zur Aufgabe gemacht haben, „in geradezu positivistischer Weise Gegenwarts-kultur [zu archivieren], mit einer Intensität, einer Sammelwut, wie sie im Medium Literatur in den Jahren zuvor unbekannt war“ (Baßler 184, Ernst 197). So werden in der Popliteratur der neunziger Jahre zahlreiche Songtexte zitiert und Bands genannt, teilweise regelrecht gelistet und katalogisiert. Ernst schlägt als weiteres Definitionsmerkmal literarische Schnitt-Techniken vor, für die besonders Thomas Meinecke die Vorstellung vom „Schriftsteller als DJ“ geprägt hat (Ernst 195), verweist jedoch darauf, dass die Technik des intertextuellen Zitierens in der Literatur eine weitaus ältere Tradition hat als die des Samplings und des Mixings in der (elektronischen) Musik. Als „Montage“, „Collage“ oder „Cut-up“ waren solche Zitatverfahren lange vor dem Einzug musikalischer und popkultureller Metaphern in den literaturwissenschaftlichen Diskurs bekannt (Ernst 195-196). Demnach hat sich die Vorstellung vom Tod des Autors nach Roland Barthes und Michel Foucault eher auf den Umgang mit Musik in der DJ-Kultur übertragen, als umgekehrt diese sich auf literarische Verfahren, Schnitt-Techniken und Zitierweisen. In *Von Acid nach Adlon und zurück* führt Johannes Ullmaier, ganz im Sinne der von Baßler beschriebenen pop-typischen „Katalogisierung

und Listenbildung“ (Baßler 186), ausführliche Listen von möglichen Definitionsmerkmalen für Popliteratur, unterteilt nach inhaltlichen Schwerpunkten, gestalterischen Merkmalen und dem Verhältnis von Autor/in und Werk. Darin finden sich so unterschiedliche Kriterien wie Popularität nach Verkaufserfolgen, Bezug auf Subkulturen, Verwendung von Genre-Versatzstücken oder „Popmusikmustern“, Erweiterung der Lesungsform um Performance-Elemente und Multimedialität (Ullmaier 16-18). Natürlich ist es, wie Thomas Ernst anmerkt, nicht sinnvoll, anhand dieser Kriterien Texte als „Popliteratur“ oder „keine Popliteratur“ zu klassifizieren; stattdessen sollte danach gefragt werden, inwieweit und in Bezug auf welche Merkmale sich Texte in den popliterarischen Diskurs einschreiben oder sich diesem verweigern (Ernst 202).

### Andreas Neumeister: *Gut laut. Version 2.0*

#### *Klassik kann ich hören, wenn ich tot bin*

Andreas Neumeisters Roman *Gut laut*<sup>5</sup> nähert sich auf mehreren Ebenen der (Pop-) Musik an: Der Text handelt von Musik, präsentiert sich selbst als Musik und bedient sich musikalischer Darstellungsweisen. *Gut laut* ist eine musikalische Autobiographie, die in unchronologischer Folge die musikalische Sozialisation des Ich-Erzählers wiedergibt – beziehungsweise des „Aussagesubjekts“, wie es Carsten Gansel in einem Gespräch mit Neumeister ausdrückt, denn einen „Erzähler im traditionellen Sinne gibt es in *Gut laut* nicht“ (Gansel/Neumeister 184). Es ist dabei durchaus widersprüchlich, dass Pop-Autoren wie Neumeister oder Meinecke zwar innerhalb ihrer Texte durch

zahlreiche intertextuelle Bezüge die Autor-Figur dekonstruieren. Besonders Meinecke benutzt wie erwähnt gerne das Bild des „DJ-Autors“ und spricht von seiner Schreibweise als „entsubjektiviert“ (zitiert bei Ernst 275): „Das Buch sozusagen mich schreiben zu lassen. Es auch mal klüger als den Verfasser sein zu lassen [...] Ich als Text“ (zitiert nach Ernst 268). Zugleich wird durch ebensolche Äußerungen dieser Anspruch unterlaufen, da die Autoren ihre Werke in zahlreichen Interviews erläutern sowie Interpretationsanweisungen geben und somit die Autorfigur außerhalb ihrer Texte wieder rekonstruieren (Ernst 267-278).

Die Zeitspanne von *Gut laut* reicht von den Anfängen elektronischer Musik – das heißt dem ersten „Tonaufzeichnungsgerät“ (*Gut laut* 12), dem ersten Elektronikbalkkasten und den ersten Bandwerdungsversuchen des „Aussagesubjekts“ mit Mikrofonen und Chromdioxid-Kassetten – bis zur Technomusik der späten 90er und der enthusiastischen Begrüßung des kurz bevorstehenden Jahrtausendwechsels: „Wahre Zukunftsmusik erklärt das dritte Jahrtausend augenblicklich und unwiderruflich für eröffnet“ (*Gut laut* 179). Die Reihenfolge ist dabei nicht linear, es gibt immer wieder Rück- und Vorgriffe, so wie die Musik der 70er bereits auf die 90er verweist und die Musik der 90er die der 70er enthält, wie das „Aussagesubjekt“ erläutert. Nostalgische Kindheits-erinnerungen wie die Florian Illies' liegen dem Erzähler fern; die Grundstimmung ist zukunftsorientiert und optimistisch: „von mir aus könnte die Welt noch größer sein“ (*Gut laut* 179).<sup>6</sup> Ein nostalgisch-verklärter Rückblick auf die Musik einer bestimmten Zeit ist laut „Aussagesubjekt“

auch deshalb unsinnig, weil sich „im nachhinein heraus[stellt]: vom Besten jeder Gattung kam zu Zeiten allemal ein Promill an eine größere Öffentlichkeit. [...] Die meisten sogenannten Wiederveröffentlichungen sind gar keine, die betreffenden Platten hat es hier zu Zeiten allenfalls als Importplatten gegeben“ (*Gut laut* 103).

Die Erzählung ist dabei fast ausschließlich auf Musik konzentriert und die Entwicklung des „Aussagesubjekts“ wird nur im Hinblick auf sein Verhältnis zu Musik oder zu Musikstilen thematisiert. Seine persönliche Entwicklung und andere Ereignisse des 20. Jahrhunderts sind allein aus musikalischer Sicht interessant. Nur einmal findet sich die Aussage: „Bin ich froh, dass mir die erste Jahrhunderthälfte erspart geblieben ist, [...] bisher zwei Weltvernichtungskriege [...] allein in diesem Jahrhundert, Zeit wird's, dass dieses schlimmste Katastrophenjahrhundert aller Katastrophenjahrhunderte endlich zu Ende geht“ (*Gut laut* 177).

Ansonsten sind politische, gesellschafts- oder medienkritische Äußerungen Neumeisters im Jahre 2002 erschienenem *Angela Davis löscht ihre Website* vorbehalten. Dieses Buch ist untertitelt: „Listen, Refrains, Abbildungen“, funktioniert aber nach einem ähnlichen Prinzip. In den Text sind Aufzählungen wie „kambodschanische Charts/ laotische Charts/ burmesische Charts/ rumänische Charts/ weißrussische Charts“ (*Angela Davis löscht ihre Website* 17) eingestreut. In *Gut laut* kommen diese „Listen“ ebenfalls vor: „Litauische Charts/ Moldauische Charts/ Estnische Charts/ Weißrussische Charts/ Lettische Charts“ usw. (*Gut laut* 155). Die „Abbildungen“ sind wie in *Gut laut* keine Bilder, sondern die Untertitel von Bildern,

zum Beispiel „Warhol filming Nico for Screen Tests“ (*Gut laut* 58) oder „Abb.: Karlsplatz/Stachus“ (*Gut laut* 104), die die Leser selbst visualisieren müssen. Als „Refrains“ finden sich die Wiederholung von Sätzen in leichter Abwandlung, also etwa

sozialistischer Realismus  
soll die Niederlagen  
der Menschheit  
nicht überbetonen

sozialistischer Realismus  
soll der Arbeiterklasse  
nicht den Mut  
zu bevorstehenden Kämpfen nehmen.

(*Angela Davis löscht ihre Website* 113)

Der Umgang mit Sprache ist also in beiden Büchern ähnlich, obwohl *Angela Davis löscht ihre Website* keinen direkten musikalischen und *Gut laut* keinen direkten politischen Bezug hat. Auch die Form, in der die Texte sich präsentieren, bezieht sie aufeinander: Sowohl in *Gut laut* wie auch in *Angela Davis löscht ihre Website* ist jeweils am Anfang und am Ende des Buches eine gezeichnete menschliche Hand zu sehen, die ein Schild hochhält, das allerdings mit unterschiedlichem Aufdruck versehen ist. Während sich *Gut laut*, wie eingangs gesagt, selbst als Musik darstellt, präsentiert *Angela Davis löscht ihre Website* sich als Fernsehprogramm: Der Text beginnt mit „ein/aus“, es folgt die Beschreibung eines Testbildes sowie die Aufzählung von Fernsehsendern. Das „Aussagesubjekt“ spricht vom „Sendegebiet, in dem wir leben“ (*Angela Davis löscht ihre Website* 10 ff.). Der Rahmen von *Gut laut* hingegen weist den Text als selbst bespielte Kassette aus. Das Schild, das eine menschliche Hand auf der ersten Seite hochhält, trägt die Aufschrift:

„Tonbandstimme sagt: hi, my name is H.D. I was invented in 1992. My teacher told me a song. Would you like to hear it?“ (*Gut laut* 5), und am Ende heißt es: „Menschmaschine sagt: Moi non plus!“ Davor, auf der letzten Textseite, steht nach einer mehrzeiligen Lücke, die den letzten Sekunden einer Kassette ähnelt, in denen das auslaufende Band nicht mehr bespielt ist:

CD is aus

Kassette läuft noch

**it's a Sony**

(*Gut laut* 189)

Damit endet *Gut laut*. Der Titel kann, wie Moritz Baßler erklärt, daher auch als Abspielanweisung verstanden werden: „Bitte gut laut lesen!“ (Baßler 150).

### *Was wisst ihr über Techno-Parties? Berichtet!*

Der Rahmen schreibt den Text also einem anderen Medium als dem Buch zu, nämlich der Audiokassette. Auch innerhalb des Textes deuten die optisch (meist durch Leerzeilen, auch durch fett- und nicht fettgedruckte Passagen) voneinander abgesetzten Blöcke auf eine selbst aufgenommene Musikkassette hin. Das Aufnehmen von Kassetten war für das „Aussagesubjekt“ eine bedeutende Tätigkeit: Seit der elterlichen Anschaffung eines Tonbandgerätes 1971 „begann ich noch vor den 20. Olympischen Spielen die ersten Kassetten zu bespielen“ (*Gut laut* 28).

„Kassetteninhalt festlegen/ Kassettenhüllen

entwerfen/ Kassetten Titel erfinden“ (*Gut laut* 29) ist von nun an eine Hauptbeschäftigung: „In besinnungslosem Speicherwahnsinn Tausende von Versuchsanordnungen durchgespielt, in nächtelangen Aktionen türmeweise Kassetten zusammengestellt“ (*Gut laut* 29-30). Das Selbstzusammenstellen und Aufnehmen einer Kassette, die dann „zugleich Archiv, kleines Kunstwerk und persönliche Botschaft“ (Baßler 151) ist, wird von den Pop-Autoren der neunziger Jahre häufig beschrieben, etwa von Nick Hornby in *High Fidelity*, dessen Titel bereits den Hinweis auf Popmusik enthält, oder in Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* und *Remix*, besonders im Kapitel „Kassettenmädchen“ (*Remix* 285-291).<sup>7</sup>

Beim Zusammenstellen von Kassetten wird vorgefundenes Material, fertige Musiktitel, aufgegriffen und neu kombiniert. Durch die Auswahl und den neuen Zusammenhang wird daraus ein neues, eigenständiges Werk, da „die einzelnen Stücke in verschiedenen Reihenfolgen verschieden aufeinander reagieren“ (*Gut laut* 30). Ebenso verhält es sich beim Auflegen von Schallplatten, der Arbeit eines DJs: Auch hier ist die Aufgabe nicht, neue Musikstücke zu erfinden, sondern aus Vorgefundenem auszuwählen. Handelt es sich dabei um elektronische Musik, werden die Stücke auch verändert, mit einer anderen Platte zusammengemischt oder durch Scratches, Cuts und Breaks bearbeitet. Andreas Neumeister verwendet diese Techniken des Auflegens elektronischer Musik in seiner Literatur: Er greift vorgefundene Textbausteine auf und montiert sie neu zusammen, so dass sie durch die neue Kombination eine andere Bedeutung erhalten. Die fettgedruckten, rhythmischen Passagen von *Gut laut* kann man

dabei als Breaks verstehen, also Zwischenpassagen, in denen nur die Rhythmusinstrumente zu hören sind:

**wir sind Familie:  
verloren in Musik:  
wir sind Familie:  
verloren in Musik:  
wir sind Familie:  
verloren in Musik:**

(*Gut laut* 78)

Als Scratches, durch manuelles, rhythmisches Vor- und Zurückbewegen der Schallplatte erzeugte Störgeräusche, kann man die abgewandelten, wiederholten Zitate bezeichnen, die immer wieder im Text erscheinen:

**Musik für Arbeitszimmer**  
**Musik für Schlafzimmer** (*Gut laut* 113)  
**Musik für Stadtautobahnen**  
**Musik für Überlandstraßen** (*Gut laut* 120)  
**Musik für Skilifte**  
**Musik für Sessellifte** (*Gut laut* 122)  
**Musik für Talstationen**  
**Musik für Bergstationen**  
**Musik für Almhütten** (*Gut laut* 123)

Auch die oben zitierten Charts gehören in diese Kategorie. Neumeister verwendet die gleiche Aufzählung wie in *Gut laut* inklusive des Zusatzes „andere Länder, andere Charts“ noch einmal in *Angela Davis löscht ihre Website* (*Gut laut* 155, *Angela Davis löscht ihre Website* 118). Konsequenterweise bedient er sich also nicht nur fremden vorgefundenen Materials, sondern greift auch sein eigenes bereits existierendes, beziehungsweise bereits verwertetes Material wieder auf und präsentiert es in anderem Zusammenhang neu. Im auch inhaltlich musikalisch ausgerichteten *Gut laut*

liegt die Betonung dabei auf „Charts,“ im politisch orientierten *Angela Davis löscht ihre Website* auf „Länder“. Da Musik, vereinfacht gesagt, vor allem ein ausgewogenes akustisches Wechselspiel von Wiederholung und Variation ist, trägt so auch *Angela Davis löscht ihre Website* musikalische Strukturen.

Auch jenseits dieser besonders hervorgehobenen, sehr rhythmischen Passagen finden sich im Fließtext selbst immer wieder Wiederholungen, teilweise mit Variationen, die tatsächlich an die Wiederkehr eines musikalischen Themas erinnern. Im Verlauf des Textes werden die Variationen dieser Themen länger und freier. Schon allein dadurch ist keine lineare Erzählweise gegeben; stattdessen ist es jederzeit möglich, in die Lektüre ein- und wieder auszusteigen. Auch dies ist eine Parallele zu elektronischer Musik; *Gut laut* muss nicht von vorne bis hinten durchgelesen werden. Werner Wolf hatte noch „the inevitable linearity of the reading process“ (Wolf 21) als einen der Hauptunterschiede zwischen der Rezeption von literarischen und der von musikalischen Werken bezeichnet. In *Gut laut* erscheinen Wiederholungen auch kontrapunktisch:

**das Schweigen von Syd Barrett wird  
überbewertet  
das Schweigen von Syd Barrett wird  
unterbewertet**

(*Gut laut* 35)

Davon gibt es ebenfalls Variationen:

**das Schweigen von Keni Damo Suzuki  
wird überbewertet  
das Schweigen von Keni Damo Suzuki  
wird unterbewertet**

(*Gut laut* 52)



So wie diese beiden Zeilen, vom restlichen Text abgesetzt, gruppiert sind, sind sie mit Ober- und Unterstimme in der Notation einer kontrapunktischen Fuge vergleichbar.<sup>8</sup>

Andererseits scheinen Textzeilen aus House- oder Discomusik dem Klang und der Art nach in die Romansprache eingegangen zu sein, wenn wie in einem House-Track passagenweise Tätigkeiten im Infinitiv aufgezählt werden, beispielsweise:

Bandnamen erfinden  
 Bühnenshows ausdenken  
 Plattencover entwerfen

(*Gut laut* 97)

Die äußere Form (Auflistung von Tätigkeiten im Infinitiv) sind der House-Musik entnommen, der Inhalt, die Tätigkeiten selbst, sind thematisch jedoch dem Buch und nicht der Tanzfläche angepasst. In anderen Fällen werden auch wörtliche Zitate aus Songtexten übernommen:

**Sister Sledge singen: We're lost in music...**  
**Sister Sledge singen: ...we're caught in a trap...**  
**Sister Sledge singen: ... there's no turning back**

(*Gut laut* 96)

Das Zitat erscheint an anderer Stelle auch ohne den Verweis auf Sister Sledge, dafür auf Deutsch, in dem oben zitierten „wir sind Familie: verloren in Musik“ (*Gut laut* 78). Andere Passagen sind eng an Kraftwerk-Texte angelehnt:

**Menschmaschine sagt: der Ton**  
**Menschmaschine sagt: der Ton, das Band**  
**Menschmaschine sagt: der Ton, das Band, die Schleife**

(*Gut laut* 26)

## Das Phänomen der nicht-tanzenden DJs

Die in Bezug auf die Ähnlichkeit zu Neumeisters Art der Textproduktion am häufigsten zum Vergleich herangezogene Technik des Produzierens elektronischer Musik, sowohl von Neumeister selbst auch von Kritikern und Rezensenten, ist die des Sampelns (Baßler 146-147, Goer 173-174).<sup>9</sup> Beim Sampeln werden alte Musikstücke, oft Hits oder Ohrwürmer, für einige Sekunden in neue Stücke eingeblendet und so in einen neuen Kontext gestellt. Auf diese Weise werden zwei oder mehrere Zeiten zusammengebracht, verschiedene Schichten palimpsestartig auf- und ineinandergelegt. Neumeister wie auch seine Suhrkamp-Kollegen Rainald Goetz und Thomas Meinecke übertragen diese Technik auf die Literatur, indem sie Texte aus Fragmenten montieren und auf diese Weise Vergangenheit und Gegenwart ineinander arrangieren. Zeit und ihr Verhältnis zur Musik wird in *Gut laut* regelmäßig thematisiert; das „Aussagesubjekt“ reflektiert immer wieder, in welcher Weise die Vergangenheit die Gegenwart (und möglicherweise die Zukunft) beeinflusst, und wie sich die Gegenwart aus unterschiedlichen Elementen der Vergangenheit zusammensetzt. Die neue Anordnung von textlichen oder musikalischen Schichten ist laut Neumeister aber grundsätzlich aussagekräftig genug, um ohne weitere Erörterung für sich selbst zu stehen: „Die Montage ist dann der Kommentar“

(Gansel/Neumeister 192). Daher wurde der Autor von Rezensenten gerne als „TJ“, kurz für „Text Jockey“, bezeichnet, worauf Neumeister allerdings zurückhaltend reagiert: „Mir erscheint der Begriff ‚Text-Jockey‘ – ich fand auch den Begriff ‚Disc-Jockey‘ schon immer sehr seltsam – als etwas zu modisch, aber ich denke, es ist das Richtige gemeint, was all die angesprochenen Verfahren betrifft“ (Gansel/ Neumeister 184). Auch abgesehen vom Vorwurf des Modischen, welches ihm ähnlich suspekt ist wie das Gegenteil, „zeitlose und kontextlose Literatur“ (Gansel/ Neumeister 185), schränkt er die Analogien zwischen Text- und Musikproduktion weiter ein: „Das serielle Arbeiten in der aktuellen elektronischen Musik kann man natürlich nur bis zu einem Grad auf Texte übertragen. Und im Vortrag funktioniert das noch mal anders als beim visuellen Erfassen, anders als beim Lesen“ (Gansel/Neumeister 184). Damit spricht er einen wichtigen Unterschied zwischen der Arbeit eines DJs und der eines – na gut – TJs an: der DJ legt im Club live auf, vor den Augen beziehungsweise Ohren des tanzenden Publikums, steht mit diesem in Interaktion und wählt mit Blick auf die Tanzfläche die nächste Platte aus. Für den Autor oder „Text-Jockey“ entfällt, abgesehen von Lesungen, der Live-Kontakt und damit das Moment der Publikumsreaktion. Das „Aussagesubjekt“ in *Gut laut* bemängelt dementsprechend „das Phänomen der nicht-tanzenden DJs“: „Wie sollten [...] nie-tanzende DJs je beurteilen können, was wirklich tanzbar ist? Allein vom Zuschauen? Elende Vorstellung!“ (*Gut laut* 72, 81). Aber die Arbeit des Kassettenaufnehmens findet ohnehin allein zu Hause oder im Studio statt,<sup>10</sup> erst die fertige Kasette wird dem Publikum

präsentiert. Auch die erste Band des „Aussagesubjekts“ von *Gut laut* hat ihre eigenen Stücke nicht live uraufgeführt, sondern auf einem Klassenfest die fertig aufgenommene Kasette eingelegt. Dass Musikproduktion und -rezeption zeitversetzt stattfinden, stört das dem „Speicherwahnsinn“<sup>11</sup> verfallene „Aussagesubjekt“ nicht. Wichtig ist allein, dass die Musik *gut laut* abgespielt wird: „Leise Musik hören ist das Letzte“ (*Gut laut* 18).

### Max Goldt: Die prachtvollsten Texte

Andreas Neumeister betreibt einen mobilen Club und legt bei seinen Lesungen auf. Max Goldt war neben seiner Tätigkeit als Kolumnist Sänger und Texter der Gruppe *Foyer des Arts*, später bildete er zusammen mit Stephan Winkler das Musik-Duo *Nuuk*. Er erklärt zudem, er habe zuerst Musik machen wollen und sei dadurch in die Situation geraten, dazu einen Text singen zu müssen. So seien seine ersten Texte entstanden, und dabei seien Texte angefallen, die sich nicht vertonen ließen.<sup>12</sup> Songtexte, eine Art Mischform zwischen Musik und Text, sind an die äußerlichen Erforderlichkeiten der Liedstruktur gebunden und erhalten schon dadurch musikalische Qualitäten wie einen bestimmten Rhythmus, eine festgelegte Silbenzahl, eine Unterteilung in Strophen und Refrain. Zugleich lassen sie sich ähnlich wie literarische Texte analysieren, auch wenn sie keiner der Hauptkategorien Epik, Drama und Lyrik vollständig angehören (Jäger 87 ff.). Als Beispiel soll hier das folgende Lied dienen:



**Könnten Bienen fliegen**

Könnten Bienen fliegen  
herrschte Pracht in jedem Garten  
doch sie fahren Bahn und kriegen  
Streit am Fahrscheinautomaten

Könnten Pferde galoppieren  
gäb es Sport und Spiel und Fete  
doch sie räkeln sich im Rollstuhl  
und rauchen Selbstgedrehte

Könnten Herzen schlagen  
schlügen sie vor lauter Liebe  
doch sie rascheln nur nervös  
wie jugendliche Diebe

Könnten Menschen sprechen  
zerspräng die Welt in tausend Stücke  
Sie sprechen nicht und manche springen  
Still von einer S-Bahn-Brücke

Könnten Bienen fliegen  
flögen sie zur Himmelsmitten  
Der Himmel ginge auf und Gott  
würde um Verzeihung bitten

(Goldt *Für Nächte* 506)

Das Lied ist in fünf Strophen unterteilt, die alle nach dem gleichen Muster aufgebaut sind und jeweils vier Zeilen enthalten. Das Versmaß ist trochäisch. Es liegt das Reimschema *abcb* vor, wobei die erste Strophe mit *abac* abweicht. Die erste Zeile der ersten Strophe ist außerdem insofern unregelmäßig, als sie in der ersten Zeile der letzten Strophe wiederaufgegriffen wird und dabei ihrerseits schon die Zeile des Titels wiederholt. Jede Strophe bildet einen vollständigen Satz, der immer mit einem konditionalen Nebensatz beginnt („Könnten Bienen fliegen, Herzen schlagen, Menschen sprechen“), dann folgt die dadurch

eintretende Situation im Konjunktiv („herrschte Pracht, schlügen sie, zerspräng die Welt“). Nun kommt der Einwand („doch“) und es folgt im Indikativ eine Auskunft darüber, wie es sich tatsächlich verhält („sie fahren Bahn, sie rascheln nervös, sie sprechen nicht“). Dadurch, dass die letzte Strophe noch einmal mit der Anfangszeile „Könnten Bienen fliegen“ beginnt, ergibt sich ein zyklischer Schluss. Eine Steigerung ist dennoch gegeben, denn statt im Garten fliegt die Biene nun in der „Himmelsmitten“, und dann öffnet sich sogar der Himmel und Gott tritt auf. So wie sich hier der Himmel auftut, erschließt sich den Hörern nun die Bedeutung: Wenn Bienen *nicht* fliegen könnten, Pferde *nicht* galoppieren, Herzen *nicht* schlagen und Menschen *nicht* sprechen, müsste Gott allerdings für dieses Versäumnis um Verzeihung bitten. Dann könnte man sich sehnsüchtig erträumen, wie es wäre, wenn Herzen schlagen könnten – sie würden vor lauter Liebe schlagen, und wenn Bienen fliegen könnten, flögen sie zur Himmelsmitten. Der in diesem Zusammenhang pathetisch wirkende Ausdruck „Himmelsmitten“ offenbart die übertriebene Schwärmerei eines solchen Wunsches. Denn Herzen, Bienen und Menschen *sind* mit diesen Fähigkeiten ausgestattet, sie herbeizusehnen ist daher nicht erforderlich. Sicher ist es einfacher, sich etwas vermeintlich nicht Vorhandenes auszumalen und herbeizuwünschen, als eine vorhandene Möglichkeit auszuschöpfen, wenn damit eine gewisse Anstrengung verbunden ist. Im Sinne der „Gegenwartsfixierung“ (Ernst 200) von Popliteraten, die anhand von Katalogen und Listen die Gegenwartskultur akribisch archivieren,<sup>13</sup> kann man dies als Plädoyer für größtmöglichen Realismus lesen, das allerdings

darüber hinaus auch Verhaltensmaßregeln enthält, denn es sind ja keine Tiere, die sich „räkeln“ und am Fahrkartenautomaten streiten, sondern die Kritik richtet sich an gleichgültiges, bequemes oder selbstsüchtiges menschliches Verhalten. Goldt tritt selbst innerhalb und außerhalb seiner Texte immer wieder nicht nur als Verfechter von Stilbewusstsein, sondern auch von Disziplin und Leistungswillen auf.<sup>14</sup> Zugleich ist es ein Appell, die existierenden Möglichkeiten zu nutzen: Menschen *können* sprechen, daher ist es nicht nötig, stumm von einer S-Bahn-Brücke zu springen. Das kritisierte Verhalten wird hier nicht nur als ärgerlich oder unangebracht dargestellt, sondern hat tragische Konsequenz.

„Und rauchen Selbstgedrehte“ ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Hippies zu beziehen. Die Kritik deutscher Pop-Autoren an den „unverbesserlichen Weltverbesserern“ (*Mode & Verzweiflung* 103) und ihrer „inflationärer Toleranz“ (*Mode & Verzweiflung* 96) ist vermutlich hinlänglich bekannt.<sup>15</sup> Bei den Pop-Autoren der Neunziger (Stuckrad-Barre, Kracht, Illies) erschöpft sie sich allerdings meist in ästhetischen Fragen von Kleidung, Haarschnitt oder Musikgeschmack. So würde der Taxifahrer in *Faserland*, der den Protagonisten durch Hamburg fährt, wenn er etwas „verstehen“ würde, „ein Jackett von Davies & sons tragen, sich die Haare anständig schneiden und kämmen und seinen Regenbogen-Freidens-Nichtraucher-Ökologen-Sticker von seinem Armaturenbrett reißen“ (*Faserland* 30). In *Tristesse Royale* lautet die Kritik an späten Vertretern der Hippiebewegung so: „Es ist kein neuer Gedanke, dass die Hausbesetzer, Friedensbewegten und so weiter eher Menschen sind, die es nicht verstehen,

sich so herzurichten, dass es einem gefällt“ (*Tristesse Royale* 95). Bei Max Goldt geht es indes um Wesentlicheres; als Mittel gegen Laxheit und Trägheit hilft die Fähigkeit, Liebe zu empfinden, beziehungsweise der Mut, sich seinen Mitmenschen anzuvertrauen, um nicht von der S-Bahn-Brücke springen zu müssen.

In *Könnten Bienen fliegen* finden sich zudem gewisse Stilmittel der Melopoeia, die Gedichten durch Rhythmik, Klangfarbe und Melodie bis zu einem gewissen Grad Musikalität verleiht. So weisen die ersten drei Strophen deutlich mehr dunkle Vokale (*a, o, u*) auf als die beiden letzten, die dafür mehr helle Vokale enthalten (*e, i, ü*). Das Lied wird also im Verlauf „heller“. Die mittlere „Herz“-Strophe, durch ihre Position bereits hervorgehoben, sowie die letzte, in der sich alles steigert und zuspitzt bis zum Moment der Aufklärung, in dem sich der Himmel auftut und Gott auftritt, enthält zudem fast nur weiche Konsonanten (*m, n, l*) und kaum harte (*p, t, k*); weich gebildete Wörter wie „Liebe“, „rascheln“, „Himmel“ überwiegen. Die Zeilen, in denen es um Liebe geht, klingen somit „weicher“ als die, welche von einem mit Gewalt herbeigeführten Tod erzählen. Die wenigen Alliterationen („Sport und Spiel“, „sprechen – springen“) und die dazugehörigen Paronomasien („schlagen - schlügen“, „fliegen - flögen“) möchte ich lieber überspringen, um nicht den Zorn des Autors auf mich zu ziehen.<sup>16</sup> Untersucht man, ob Goldt es unternimmt, durch geschicktes Kontrastieren von hellen und dunklen Vokalen eine textteigene Melodie zu erzeugen, findet sich dabei keine Regelmäßigkeit. Die in der Sprache angelegten Mittel, mit gesprochenem Text Musik zu erzeugen,

deren sich Andreas Neumeister mit seinen rhythmischen und klanglichen Sprachspielen („chill mingo night barbarella space cake mad cow disco party“, *Gut laut* 11) bedient, wendet Max Goldt nicht an.

Mögen die Songtexte auch für Goldt ursprünglich der Anlass gewesen sein, überhaupt zu schreiben, stellen sie doch nur einen Bruchteil seines Gesamtwerks dar. Zu prüfen wäre, ob auch seine Prosa, die Kolumnen, Dialoge und Tagebucheinträge, musikalische Merkmale enthalten. So offensichtlich wie bei Neumeister ist es nicht. Da Sampling beziehungsweise literarische Collage (mindestens) zwei Zeiten zusammenbringt, könnte man allerdings sagen, dass Max Goldt insofern Sampling mit Sprache betreibt, als er immer wieder obsoletere Ausdrücke wie „Stilb = nicht mehr zulässige Maßeinheit der Leuchtdichte selbst nicht leuchtender Körper“ (*Die Kugeln in unseren Köpfen* 34) oder „Abprotzen = ein Geschütz von der Protze heben“ (*Die Kugeln in unseren Köpfen* 84) in Texte der Gegenwart installiert. Meist werden diese Begriffe dabei explizit kommentiert, nicht nur durch den Kontext wie im Falle des „Samplings“ Neumeisters. Pop-Autoren vergleichen ihren Schreibstil mit dem Auflegen von Schallplatten, da sie nicht Erfundenes, sondern Gefundenes aufschreiben. Dies gilt auch für Max Goldt: Auch er schöpft seine Themen aus Gelesenem oder in den Nachrichten Gehörtem, wählt Personen des öffentlichen Lebens oder Begriffe aus der Werbung und bildet um sie seine Geschichten. Thomas Meinecke gibt an, erst während des Schreibens zu überlegen, was als nächstes passen würde. In Analogie zum „Crossfaden“ beim Plattenauflegen von einem

Plattenspieler zum anderen nennt er diese Methode „Kreuzblende“. Max Goldts Schreibweise ist ähnlich: Innerhalb eines Textes springt er von einem Thema zum nächsten, und oft kommt das Thema, das durch die Überschrift angekündigt wurde, erst spät zur Sprache und wird dann nicht selten in einem Satz abgehandelt. Auf diese Weise wird auch Max Goldt zum „TJ“.

Meinecke bezeichnet seine Texte als „Pop“ und kontrastiert sie mit „Rock“. In der Rockmusik werden nach Meinecke weite Spannungsbögen geschlagen, was sie im Kontrast zu Popmusik schwer und langsam mache. Pop sei leicht und schnell, ohne verwickelte Handlung oder langfristigen Spannungsaufbau, dazu frei von „Prinzipiendenken [...] und Dogmatismus“ (*Mode & Verzweiflung* 32). Rock wird dagegen vom „popkulturellen Quintett“ in *Tristesse Royale* nicht ganz ohne Berechtigung mit „Kloster“ gleichgesetzt (*Tristesse Royale* 145). Pop ist schnell und beweglich, an die jeweilige Situation angepasst und abgesehen von diesen Eigenschaften „konfessionslos.“ Begriffe wie direkte, eingängige Narration, Tempo, schnelles und bewegliches Denken und wenig Handlung beschreiben auch Goldts Kurzprosa. Meinecke beruft sich in Bezug auf seine Schreibweise auf Einflüsse aus der Popmusik und stellt Analogien her, die auch auf Goldts Sprache anzuwenden sind. Neumeister beschreibt den Einfluss der „Sphäre Pop“ auf sein Schreiben als von Anfang an maßgeblich („ein Hauptnahrungsmittel“, Gansel/Neumeister 187). So kann die „Sphäre Pop“ Erscheinung, Stil, Klang und Tempo eines Textes bestimmen, ohne dass er notwendigerweise Pop oder Musik zum Inhalt haben muss. Neumeister bedient sich

„musikalischer“ Strukturen und Techniken nicht nur in *Gut laut*, wo Popmusik zentrales Thema ist, sondern auch in *Angela Davis löscht ihre Website*, wo es nicht um Musik, sondern um „Gewalt, Medienmacht, Kriegsmaschinerie“ (Gansel/Neumeister 187) geht.

## Mediale Hybride

In der Intermedialitätsforschung werden zur Beschreibung von intermedialen Transformationsformen verschiedene Abstufungen unterschieden. In der Nullstufe wird demnach ein Medium in einem anderen Medium *thematisiert*. In der ersten Stufe von Intermedialität wird ein Medium *moduliert*. Dies ist etwa der Fall beim Übergang von gesprochener in geschriebene Sprache, von Handschrift zu Druckschrift oder von Druckschrift zu elektronischer Schrift (Wenzel 135). Eine solche mediale *Modulation* sollte nach Uwe Wirth aber erst dann als intermediales Phänomen gelten, wenn sich durch sie die Bedingungen der performativen Verkörperung eines Zeichen-verbundsystems ändern, also etwa bei der Transformation eines dramatischen Texts in eine Theateraufführung oder der eines Theaterstücks in ein Hörspiel (Wirth „Hypertextuelle“ 262). Bei der zweiten Stufe der Intermedialität werden verschiedene Medien miteinander *gekoppelt*. Dies ist nur dann der Fall, wenn die verschiedenen Zeichen-verbundsysteme nicht nur multimedial *nebeneinander*, sondern auch intermedial *miteinander* agieren, wie etwa in der barocken Emblematik, in der sich Text und Bild unmittelbar aufeinander beziehen und nur in diesem Zusammenspiel ihre Wirkung entfalten. Inter-medialität der Stufe drei schließlich liegt vor, wenn ein Medium konzeptionell auf ein anderes

Medium *übertragen* wird, zum Beispiel die Schnitt-Technik des Films auf eine experimentelle, „filmische“ literarische Schreibweise, oder Formen der literarischen Narration auf Musik wie im Fall von Programmmusik. Die Stufe zwei (Medienkombination) stellt nach dieser Typologie Intermedialität im engeren Sinne dar oder „harte Intermedialität“, die Stufen eins und drei (mediale Modulation beziehungsweise konzeptionelle, programmatische intermediale Bezugnahme) Intermedialität im weiteren Sinne oder „weiche Intermedialität“ (Wirth „Intermedialität“ 31-34).

Die „Nullstufe“ (die reine Erwähnung von Popmusik) wird wohl von fast aller Pöpliteratur erreicht. Die Literatur Andreas Neumeisters, die nur wenige Handlungselemente enthält, passagenweise mehr wie Lautpoesie erscheint und eine lineare Erzählweise zugunsten von variierenden Wiederholungen aufgibt, erreicht nach Wirths Skala die dritte Stufe der Intermedialität, da ihre Schreibweise musikalische Strukturen und Verfahren übernimmt und somit das Schreiben konzeptionell dem Produzieren von elektronischer Musik angleicht. Bei Max Goldt, der zwar angibt, über Musik zum Verfassen von Texten gekommen zu sein, sind Parallelen weniger offensichtlich. Dennoch ist die Form seiner anekdotenhaften, zitierfreudigen, unlinearen Kurzprosa dem Einfluss der „Sphäre Pop“ geschuldet, so dass auch seine Literatur der dritten Stufe intermedialer Bezüge, der konzeptionellen Übertragung von einem Medium in ein anderes, zuzuordnen ist. Hier schließt sich natürlich die Frage an, inwieweit Umbrüche im literarischen Diskurs – der Tod des Autors – auch den Umgang mit Musik auf eine Weise verändert haben, die

Popmusik beeinflusst hat oder gar erst ermöglichte, bevor Popmusik Goldt zu einer solchen Schreibweise geführt hat.

Analog Diederichsens Gegenüberstellung von Pop I und Pop II kann man *Gut laut*, dessen Form und Inhalt Pop entsprechen, als „echte“ Popliteratur und damit als *echtes* Hybrid bezeichnen. Die Pop-Literatur der 90er Jahre, die zwar das Label „Pop“ trägt, aber lediglich Bands und Songtitel aufzählt und damit nur die intermediale Nullstufe erreicht, bildet noch kein intermediales Hybrid. Als Unterscheidungskriterium, ob es sich schon um ein solches Hybrid handelt oder nicht, bietet sich die akustische Wiedergabe des fraglichen Textes an, seine Modulation von gelesener in gesprochene Sprache. Denn um potenziell musikalische Elemente erkennbar zu machen, muss er (gut) laut gelesen werden.

1 Neumeister tut dies (Gansel/Neumeister 183); auch Lesungen von Thomas Meinecke enden zumeist so (Ullmaier 122).

2 So etwa jüngst in der Volksbühne in Berlin auf einer Lesung von Thomas Meinecke (11.03.2014, Lesung im Rahmen der Reihe „Überstürztes Denken: #21 Philosophie der Überstürzung“, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Mitte).

3 Begriff von Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, 1999.

4 „The crossings or hybridizations of the media release great new force and energy“ (McLuhan 48).

5 In der ersten Auflage von 1998 im Untertitel noch als „Roman“ deklariert. Die hier zitierte, leicht bearbeitete „Version 2.0“ (2001) trägt diese Bezeichnung nicht mehr.

6 Oder: „Dieses ewig gestrige Gejammer, umgotteswillen, es ist schon fünf vor zwölf – ich kann es nicht mehr hören: [...] als ob das schlimmste Denkbare wäre, dass die Uhr auf zwölf vorrückt: ich warte auf nichts sehnlicher, als dass es endlich zwölf wird, ich warte auf nichts sehnlicher als auf den Zwölf-Uhr-Schlag“ (*Gut laut* 178-179).

7 Vgl. hierzu Ulrike Helms, *Von Kassettenmädchen und*

*Kassettenjungs*, und Alison Lewis/Andrew Hurley, *Love, Popular Music, and „Technologies of Gender“ in Karen Duve's 'Dies ist kein Liebeslied'*, die in Bezug auf das Zusammenstellen von Mixtapes vorgenommene geschlechtsspezifische Zuschreibungen in der Popliteratur untersuchen.

8 Aldous Huxley unternahm im Roman *Point Counter Point* (1928) einen planmäßigen (und berühmt gewordenen) Versuch, musikalische Strukturen nicht dem Klang, sondern dem Sinn nach auf Literatur zu übertragen, indem er eine Vielzahl von Figuren und Motiven „kontrapunktisch“ zueinander anordnete.

9 Neumeister beschreibt es wie folgt: „Die Versuchsanordnung war: die Technik des Sampelns, das, was mich bei Techno und Hip Hop so begeistert hat, auch auf Literatur zu übertragen. Selbst gesampelte Kratzer, wiederholte Fehler, können einen sehr geilen Rhythmus bilden. Meine Texte arbeiten schon immer mit vielen Bruchstücken, die aus vielen 100 Quellen kommen, die ich hintereinander schneide. Anfangs gewöhnlicher, aber immer wieder unterbrochener Cut-up. Neuer ist, und da kommt tatsächlich Techno ins Spiel, der vermehrte Einsatz von Wiederholungen, teilweise eins zu eins, teilweise als Variationen. Nur, ein Text ist freilich kein Housetrack, statt 30 Wiederholungen tun es vielleicht schon eine oder zwei“ (Gansel/Neumeister 189).

10 „Der Kassetten- und Literaturproduzent kauert [...] ohnehin eher irgendwo zwischen den staubigen Stapeln“ (Baßler 151).

11 „Myriaden von Soul- und Disko-Alben [...] nach Überspielenswertem durchforstet, Myriaden von Wave- und Punk-Alben nach ihren Höhepunkten abgesucht, in jahrelangem Kassettenwahnsinn Myriaden von Country-Alben nach ihren Höhepunkten durchkämmt. [...] Längst fliegen Tausende und Abertausende von selbstbespielten, selbstzusammengestellten Kassetten unkontrollierbar durch die Wohnung“ (*Gut laut* 30).

12 „Öffentliche Auftritte lehne ich ab, weil ich U-Bahn fahre.“ (Goldt „Öffentliche Auftritte“). Umgekehrt funktionieren manche von Goldts frühen Erzähltexten ebenso als Songtexte (vgl. Jäger 87).

13 Was ihnen den Titel „Die neuen Archivisten“ eingetragen hat, so der Untertitel von Baßlers „Der deutsche Pop-Roman“. Baßler spricht auch vom „Diskursarchiv“ (Baßler 153-154), Ernst vom „kulturellen Archiv“ und einer „Gegenwartskultur archivierenden Form der Literatur“ (Ernst 197).

14 Er schreibt beispielsweise auch Verhaltensanweisungen für sein Publikum und ähnliches (Mertens 199). In „Dies ist deine Jugend“ heißt es: „Etablier einen Zeitplan/ und halt dich an ihn/ Dies ist deine Jugend/ Nutze jeden Termin [...] / Erhöhe dein Pensum/ Kürz deine Pausen/ [...] / Rotwangig wirst du an Gräbern vorbeiziehen“ (Goldt *Für Nächte* 503-504).

15 Der Hass auf Hippies ist das Einzige, auf das sich sämtliche Protagonisten aus *Verschwende deine Jugend*, dem „Doku-Roman über den deutschen Punk und

---

New Wave“, verständigen können. Tiefe Abneigung gegen alles „Hippietum“ scheint die achtziger Jahre flächendeckend zu durchziehen. Dies ist aber an Florian Illies, soviel er sich ansonsten über die Achtziger aufzuzählen bemüht, anscheinend vorbeigegangen, wenn er schreibt, dass das „68er-Bashing“ (Frank 223) erst mit dem Erscheinen von *Faserland* begonnen habe. In Bezug auf *Faserland* heißt es in *Generation Golf*: „Es wirkte befreiend, dass man endlich [!] den gesamten Bestand an Werten und Worten der 68er-Generation, den man immer als

---

albern empfand, auch öffentlich albern nennen konnte“ (*Generation Golf* 155).

16 Denn „unser Alphabet besteht aus nicht sehr vielen Buchstaben, von denen obendrein mehrere selten sind. Völlig natürlich ist es daher, dass in normaler gesprochener Sprache ständig Alliterationen aufscheinen, und es bedürfte schon eines suchähnlichen Stilwillens, diese häufige Naturerscheinung der Sprache ständig zu umschiffen“ (Goldt 66).



| Literaturverzeichnis |

- Baßler, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2002.
- Bessing, Joachim, Hrsg. *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*. Berlin: Ullstein Taschenbuchverlag, 1999.
- Diederichsen, Diedrich. *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999.
- Ernst, Thomas. *Literatur und Subversion: Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013.
- Frank, Dirk. „Die Nachfahren der ‚Gegengegenkultur‘. Die Geburt der ‚Tristesse Royale‘ aus dem Geiste der achtziger Jahre“. *Text + Kritik*, Sonderband *Pop-Literatur* (2003): 218-233.
- Gansel, Carsten und Andreas Neumeister: „Pop bleibt subversiv. Ein Gespräch“. *Text + Kritik*, Sonderband *Pop-Literatur* (2003): 183-196.
- Goer, Charis. „Cross the Border – Face the Gap. Ästhetik der Grenzerfahrung bei Thomas Meinecke und Andreas Neumeister“. *Text + Kritik*, Sonderband *Pop-Literatur* (2003): 172-182.
- Goldt, Max. *Die Kugeln in unseren Köpfen*. München: Haffmans Verlag, 2002.
- . *Für Nächte am offenen Fenster: Die prachtvollsten Texte 1987-2002*. Reinbek: Rowohlt, 2004.
- . „Öffentliche Auftritte lehne ich ab, weil ich U-Bahn fahre.“ Interview. *L!VE-Magazin*. Jan. 2000.
- Helms, Ulrike. „Von Kassettenmädchen und Kassettenjungs. Zur Rolle der Mixkassette in der Popliteratur“. *Pop pop populär: Popliteratur und Jugendkultur*. Hrsg. Johannes G. Pankau. Bremen: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee, 2004. 167-176.
- Hornby, Nick. *High Fidelity*. London: Indigo, 1996.
- Huxley, Aldous. *Point Counter Point*. London: Flamingo, 1994.
- Illies, Florian. *Generation Golf. Eine Inspektion*. 10. Auflage. Berlin: Fischer, 2003.
- Jäger, Christian. „Wörterflucht oder: Die kategoriale Not der Literaturwissenschaft angesichts der Literatur der achtziger Jahre“. *Jahrbuch für Internationale Germanistik* Jahrgang XXVII/ Heft 1 (1995): 85-99.
- Kracht, Christian. *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.

- Lewis, Alison und Andrew W. Hurley. „Love, Popular Music, and ‚Technologies of Gender‘ in Karen Duve’s *Dies ist kein Liebeslied* (*This Is Not A Love Song*)“. *New German Critique* 115 39 1 (2012): 113-137.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- Meinecke, Thomas. *Mode & Verzweiflung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
- Mertens, Mathias. „Unterreflektiert und überformuliert. Die Sprachrundfahrten des Max Goldt“. *Text + Kritik*, Sonderband *Pop-Literatur* (2003): 197-200.
- Neumeister, Andreas. *Gut laut*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
- . *Gut laut. Version 2.0*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.
- . *Angela Davis löscht ihre Website. Listen, Refrains, Abbildungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
- Schäfer, Jörgen. *Pop-Literatur: Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1998.
- von Stuckrad-Barre, Benjamin. *Soloalbum*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- . *Remix*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999.
- Teipel, Jürgen, *Verschwende Deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.
- Ullmaier, Johannes. *Von Acid nach Adlon und zurück: Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil Verlag, 2001.
- Wenzel, Horst. „Kulturwissenschaft als Medienwissenschaft: Vom Anfang und vom Ende der Gutenberg-Galaxix“. *Kulturwissenschaften: Positionen und Perspektiven*. Hrsg. Johannes Anderegg, Edith Anna Kunz. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 1999. 135-154.
- Wirth, Uwe. „Hypertextuelle Aufpropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität“. *Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Hrsg. Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006. 19-38.
- . „Intermedialität,“ in: *Handbuch Literaturwissenschaft, Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe*. Hrsg. Thomas Anz. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2013. 254-264.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.