

Carsten Gansel / Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.)

STILE DER POPLITERATUR

neoAVANTGARDEN



Populärer Antipop oder: Wie Richard Claydermans »Plüschgewitter« in Wolfgang Herrndorfs *Tschick* gelangten

Die Frage, wie Richard Claydermans Musik in Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010) gelangte, ist schnell geklärt: Herrndorf beantwortete sie noch vor der Publikation von *Tschick* in seinem Blog *Arbeit und Struktur*. Am 28. April 2010 findet sich um 20:47 Uhr der Eintrag:

Endlich schleppt sich der Lada raus aus Berlin. Der Lada ist fachmännisch kurzgeschlossen, und grad habe ich die Jungs auf die Autobahn gejagt und mich unter den Tisch gelacht über den Einfall, daß sie keine Musik hören können. In der Gegenwartsjugendliteratur ist es zwingend notwendig, die Helden identitätsstiftende Musik hören zu lassen, besonders schlimm natürlich, wenn der Autor selbst schon ein älteres Semester ist, dann ist es auch gern mal Jimi Hendrix, der neu entdeckt werden muß, und Songtextzitate gehören sowieso als Motto vor jedes Buch. Aber der Lada hat leider nur einen verfilzten Kassettenrekorder. Kassetten besitzen die Jungs logischerweise nicht, und dann finden sie unter der Fußmatte die Solid Gold Collection von R. Clayderman, und ich weiß nicht, warum mich das so wahnsinnig lachen läßt, aber jetzt kacheln sie gerade mit Ballade pour Adeline ihrem ungewissen Schicksal entgegen. Projekt Regression: Wie ich gern gelebt hätte.

Die Frage, warum Claydermans *Solid Gold Collection* (2005) im Roman auftaucht, ist schon schwerer zu beantworten, schwerer noch, was Claydermans Musik dort anrichtet, welche Funktion sie innerhalb der Erzählung einnimmt, welche Funktion Popmusik, wenn es sich hier denn um solche handelt, in der Prosa Herrndorfs hat.

Gold

Man muss kein allzu versierter Psychologe oder Kommunikationswissenschaftler sein, um zu wissen, dass das zweifelhafte Vergnügen, welches das Publikum aus den Reality-Formaten zieht, die das Vormittagsprogramm der TV-Sender derzeit füllen, in einem Distinktionsgewinn besteht:¹ Man kann

¹ Exemplarisch hierzu der Psychologe Wolfram Kölling sowie der Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos, Letzterer bereits zu Problemen, die mit dem Vorwurf des Distinktionsgewinns

sich gegenüber denen, die man dort mehr oder weniger lebensecht vorgeführt bekommt, abgrenzen. Im Kontrast zu dem, was an Trivialem, Peinlichem und Abstoßendem auf dem Bildschirm flimmert, erscheint das eigene alltägliche Leben schon gleich nicht mehr ganz so abstoßend, peinlich, trivial und alltäglich. Aber halt, bevor man sich als Beobachter der Beobachter allzu erhaben fühlt: Was hat es diesbezüglich eigentlich mit der Popmusik auf sich?

Von Carsten Gansel und Andreas Neumeister hört man: »Pop bleibt subversiv«.² Ich würde insbesondere das »bleibt« in Zweifel ziehen. Ein Beispiel: In *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009* zeichnet der Germanist Thomas Hecken auf über 500 Seiten die Popmusik und -kultur seit den 1950er Jahren nach. So auch die Geschichte des New Waves,³ an den sich wohl kaum mehr jemand erinnert, zumindest nicht die 14-jährigen Helden von *Tschick*, Maik Klingenberg und Andrej (Tschick) Tschichatschow. New Wave hatte sich in den späten 1970er Jahren aus dem Punk, dem bis dato wohl subversivsten, zumindest aber radikalsten aller Musikstile entwickelt und es – das Ende der Geschichte vorwegnehmend – in den 1980er Jahren in Gestalt von Bands wie Culture Club, Spandau Ballet oder Duran Duran in die Top Ten der Charts geschafft. Während die Sex Pistols mit *God Save the Queen (The fascist regime)* 1977 in Großbritannien noch einen veritablen Skandal auslösten,⁴ der sie u. a. ihren Plattenvertrag kostete, während ihr hero-inabhängiger Bassist Sid Vicious 1979 den bereits Anfang der 1970er durch Janis Joplin, Jim Morrison oder besagten Jimi Hendrix etablierten Heldentod einer Überdosis starb, klangen in den 1980er Jahren *Do You Really Want to Hurt Me* (1982), *Gold* (1983) und *Wild Boys* (1984) aus allen Radios und Kassettenrekordern. In der Zwischenzeit sind Post-Punk- und Dark-Wave-Bands wie Sonic Youth, Siouxsie and the Banshees oder Bauhaus dem großen Publikum unbekannt geblieben, haben sich Joy Division nach dem Selbstmord ihres Sängers Ian Curtis aufgelöst, um ohne Curtis als New Order 1983 mit *Blue Monday* Platz neun, 1987 mit *True Faith* Platz vier und 1990 mit einem Song zur Fußballweltmeisterschaft endlich Platz eins der UK-Charts zu erreichen.

im Kontext von Reality-TV-Formaten einhergehen. Wolfram Kölling: Der flexible Mensch und die Scham. In: *psychosozial* 9/2002; 25. Jg., S. 119–125; Lothar Mikos: Mehr Respekt vor der freien Entfaltung der Persönlichkeit. In: *tv diskurs* 2/2009, 13. Jg., S. 49–51.

2 Carsten Gansel, Andreas Neumeister: Pop bleibt subversiv. Ein Gespräch. In: Heinz Ludwig Arnold, Jörg Schäfer (Hg.): *Popliteratur. Text + Kritik. Sonderband X/03*. München 2003, S. 183–196.

3 Thomas Hecken: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld 2009, S. 371 ff. In dem Begriff des New Waves, folge ich der damaligen Sprachpraxis.

4 Hierzu auch Martin Gegner: *God Save the Queen: Zur gesellschaftlichen Funktion von Popskandalen im Vereinigten Königreich*. In: Kristin Bulkow, Christer Petersen (Hg.): *Skandale: Strukturen und Strategien der Aufmerksamkeitserzeugung*. Wiesbaden 2011, S. 299–315.

Popmusik »bleibt« also ganz offensichtlich, wenn sie als populäre Musik ihren Weg erfolgreich in den Markt, zu den Massen und damit zu sich selbst findet, nicht »subversiv«. Sie wird zu dem, was sie immer schon war: populäre Musik, die keine Subversion entfaltet und der nur dann ein Distinktionspotenzial anhaftet, wenn man sich gegen genau diese Musik abgrenzt. Damit unterscheidet sie sich gerade nicht mehr von einer *Ballade pour Adeline*, vom weichgespülten Klassikpop eines Richard Clayderman, gegen den sich Maik und Tschick in Ermangelung von Alternativen nicht recht abgrenzen können. Allerdings ist es mit dem Distinktionsgewinn auch nicht allzu weit her. Letztlich müssen Sid Vicious, Ian Curtis und die anderen als *Distinktionsverlierer* gelten: Drogentod und Selbstmord als geglückte Individuation und Abgrenzung gegenüber einer als defizitär erfahrenen Gesellschaft zu verstehen, missversteht schlicht das Sein selbst. Sein ist eben – seit Kant eine philosophische Binsenweisheit – nicht ein Prädikat u. a., sondern deren notwendige Bedingung. Damit sind seit Kant nicht nur Gottesbeweise widerlegt, sondern ist es ganz nebenbei auch das Heldentum von Vicious, Curtis und Co. Zu Helden werden diese erst für andere, die sich qua Identifikation mit den Musikern und deren Musik von den Spießern, den Charts und Mainstream-Zombies unterscheiden wollen.

Wer hier an Pubertät denkt, der liegt richtig. Aber schlimmer noch: Irgendwann in den 1970er und 1980er Jahren wurde es chic, cool oder was auch immer, schien es zumindest nicht mehr allzu abstrus, den Abgrenzungsdiskurs seiner musikalischen Sozialisation weit über die eigene Jugend hinaus bis ins fortgeschrittene Alter zu führen. Ich selbst habe Anfang der 1990er Jahre – mit einem gewissen Unbehagen, zugegeben auch mit einem gewissen Distinktionsgewinn – bei einem Leibniz-Preisträger und Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft Vorlesungen über das Werk Bob Dylans hören dürfen.⁵ Und Diedrich Diederichsen, der damals schon als Musikjournalist an der medialen Inszenierung des New Waves teilnahm, indem er sich 1979 in *Sounds* etwa für »die monotonen, kalten, [...] zersetzenden Klänge« von The Human League begeisterte,⁶ gilt heute nicht nur vielen als »Instanz, wenn es in Deutschland um Pop und Gesellschaft [...] geht«, sondern seine Publikationen sind, so liest man in Rezensionen, für einige gar »heilige Schriften zur Popkultur«.⁷ Selbst wenn man der offensichtlichen journalistischen Übertreibung solcher Äußerungen

5 Dylan fand sich damals noch nicht als Dichter auf den Podest eines Literatur-Nobelpreisträgers gehoben, sondern sollte als Singer-Songwriter im Rahmen der Vorlesung ganz offensichtlich die Aura einer widerständigen Jugendkultur verbreiten.

6 Hecken: Pop, a. a. O., S. 373.

7 So zumindest, wenn man der *Süddeutschen Zeitung* und dem *Tagesspiegel* glauben will, die im Werbetext zur Neuausgabe von Diedrich Diederichsens *Sexbeat* (2002) zitiert werden. Der Werbetext findet sich u. a. in Diedrich Diederichsen: *Über Pop-Musik*. Köln 2014, S. 473.

Rechnung trägt, scheint Diederichsen doch in nicht geringem Maße von der Aura der Musik zu leben, die er nicht nur brillant, sondern als Professor für Gegenwartskunst⁸ in Wien zwischenzeitlich auch akademisch analysiert. So etwa, wenn der damals 56-jährige in *Über Pop-Musik* (2014) auf diesmal nur knapp 500 Seiten die »fünfzigjährige [...] Beziehung von Gegenkulturen und Pop-Musik« nachzeichnet,⁹ nicht ohne seinen Reflexionen ein Bild seiner selbst (und seines Bruders) im Alter von zirka sieben Jahren voranzustellen: »Den Gegenstand zeitlich so einzugrenzen, dass er mit der von mir am leichtesten zu überblickenden historischen Periode – von meiner Geburt bis zum Redaktionsschluss dieses Buches – zusammenfällt, könnte man als Hybris oder Bequemlichkeit auslegen.«¹⁰ – Nun ja, zumindest als recht unmissverständliche Selbstinszenierung.¹¹

Über all das – den vermeintlichen Distinktionsgewinn, die Selbstinszenierung insbesondere älterer Herren qua Popmusik – amüsiert sich Herrndorf, wenn er Clayderman ins Spiel bringt, der zwar immer schon Pop, aber niemals jung und subversiv war. Das weiß man, noch bevor man Clayderman hört. Da genügt ein Blick auf sein Best-of-Album, auf das Cover seiner *Solid Gold Collection*. Man sieht dort vor goldenem Hintergrund einen frisch geföhnten blonden Franzosen um die fünfzig in weißem Hemd und Jackett, wie er an einen weißen Flügel gelehnt mit scheinbar grenzenloser Zuneigung den Käuferinnen zulächelt.

Allerdings interessiert sich der damals 44-jährige Herrndorf in seinem Blog-Eintrag weder für Popmusiker noch für Pop-Journalisten oder Pop-Professoren, sondern für seine Schriftstellerkollegen »der Gegenwartsliteratur«, die 2010 schon nicht mehr ganz jungen Herren und Damen der Popliteratur. Und trotzdem ist *Tschick* zunächst einmal keine Popliteratur, weil der von Herrndorf so bezeichnete »Jugendroman«¹² tatsächlich auch ein solcher ist: ein »Adoleszenzroman«,¹³ ein Entwicklungsroman als Jugendroman, den Herrndorf in einer Reihe mit Klassikern der Kinder- und Jugendliteratur sieht: »Ich habe um 2004 herum die Bücher meiner Kindheit wieder gelesen, *Herr der Fliegen*, *Huckleberry Finn*, *Arthur Gordon Pym*, *Pik*

8 Tatsächlich und in Gänze trägt die Professur die Denomination Theorie, Praxis und Vermittlung von Gegenwartskunst.

9 Diederichsen: *Über Pop-Musik*, a. a. O., S. 390.

10 Ebd., S. XVI.

11 Der Rechen- oder Rundungsfehler, der sich in den Aussagen bezüglich seines Lebensalters in Relation zur 50-jährigen Geschichte der Popmusik ergibt – Diederichsen ist bei Redaktionsschluss von *Über Pop-Musik* 56 Jahre alt –, soll hier unkommentiert bleiben.

12 Im Blog-Eintrag vom 13. März 2010 um 10:20 Uhr ist etwa vom »Entschluss, am Jugendroman weiterzuarbeiten« die Rede.

13 Zum Adoleszenzroman vgl. Carsten Gansel: Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne. In: Günther Lange (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Baltmannsweiler 2000, S. 359–398.

reist nach Amerika und so. Um herauszufinden, ob sie wirklich so gut waren, wie ich sie in Erinnerung hatte, aber auch, um zu sehen, was ich mit 12 eigentlich für ein Mensch war«. ¹⁴ – »Projekt Regression« also, und zugleich die Verortung in einer Gattung und einer Tradition, nicht in einer »Epoche« der, wenn es sie denn gibt, Neuen Deutschen Pöpliteratur. ¹⁵

Gegen diese grenzt Herrndorf sich vielmehr ab. Er grenzt sich ab, indem er auf Popmusik, zumindest auf eine bestimmte Art von »Popmusik«, und einen durch diese ermöglichten Selbstinszenierungsdiskurs »als Thema und Formatvorlage« seiner »Literatur« verzichtet, ¹⁶ sei doch die »Vermarktung des Popromans als Kult und ihres Urhebers als Popstar [...] eines der wichtigsten und markantesten Kennzeichen in der Produktion und Rezeption der Pöpliteratur der 90er Jahre«. ¹⁷ 2010 mag Herrndorf diesem Gebot der Pöpliteratur jedenfalls nicht mehr folgen, auch schon vorher nicht, wenn in seinem Erstlingsroman *In Plüschgewittern* (2002) Musik in den wenigen Fällen, in denen sie überhaupt eine Rolle spielt, unbenannt bleibt, oder in seiner Erzählung *Blume von Tsingtao* mit Chris de Burgh 2009 bereits ein Seelenverwandter Richard Claydermans auftaucht. ¹⁸

Solid Gold

Auch wenn sich Herrndorf selbst der Verlockung der Popmusik zu entziehen weiß, gilt das doch nicht für seine Protagonisten. Diese erliegen ihr, obwohl sie sich mit aller Kraft dagegen wehren:

[A]ls ich wieder in den Wagen stieg, merkte ich, dass unter meiner Fußmatte etwas lag – eine Musikkassette. Sie hieß *The Solid Gold Collection von Richard Clayderman*, und es war eigentlich keine Musik, eher so Klaviergeklimper, Mozart. Aber wir hatten ja nichts anderes, und weil wir auch nicht wussten, was da vielleicht noch drauf war, hörten wir das erst mal. Fünfundvierzig Minuten. Alter Finne. Wobei ich zugeben muss: Nachdem wir ausreichend gekotzt hatten über *Rieschah* und sein Klavier, hörten wir auch die andere Seite, wo genau das Gleiche drauf war, und es war immer noch besser als nichts. Im Ernst, ich hab's Tschick nicht gesagt, und ich sag's auch jetzt nicht gern: Aber diese

¹⁴ Kathrin Passig: Wann hat es *Tschick* gemacht, Herr Herrndorf? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 1.1.2011.

¹⁵ Siehe den gleichnamigen Band von Frank Degler und Ute Paulokat. München 2008.

¹⁶ Degler, Paulokat: *Neue Deutsche Pöpliteratur*, a. a. O., S. 9.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Die Erzählung findet sich in Wolfgang Herrndorf: *Diesseits des Van-Allen-Gürtels*. Reinbek 2009, S. 41–66; die Erwähnung de Burghs auf S. 54.

Moll-Scheiße zog mir komplett den Stecker. Ich musste immer an Tanja denken und wie sie mich angeguckt hatte, als ich ihr die Zeichnung geschenkt hatte, und dann kachelten wir zu »Ballade pour Adeline« über die Autobahn.¹⁹

Um kurz darauf fast einen Unfall zu bauen, aber ohne die Musik auszustellen: »Zum Glück rammte uns niemand [...], ich dachte, wenn wir jetzt sterben, liegt das an Rieschah und seinem Klavier. Aber wir starben nicht. Das Geklimper setzte zu immer neuen Höhenflügen an, und wir einigten uns darauf, nach der nächsten Ausfahrt nur noch kleine Straßen und Feldwege zu fahren.«²⁰ Es braucht erst Isa, um die Jungen von der Musik und Maik von seiner unerwiderten Liebe zu Tanja zu befreien: »Isa verlangte, unsere einzige Musikkassette zu hören, und nach einem Lied verlangte sie, wir sollen sie aus dem Fenster werfen.«²¹

Offensichtlich hat auch oder gerade Popmusik, selbst die eines Richard Clayderman oder Chris de Burgh, eine Macht, der man sich nicht so ganz entziehen kann, und bleibt genau in diesem Sinne subversiv. Auch wenn Musik wie die Plüschgewitter Richard Claydermans nicht einmal den Hauch eines selbstinszenatorischen Distinktionsgewinns verspricht, zeitigt sie nichtsdestotrotz einen Effekt: Nachdem man »ausreichend gekotzt« hat »über *Rieschah*«, berührt seine Musik letztendlich doch das Gefühl; bei den Protagonisten des Romans zwei Gefühle, die ein und dasselbe sind: Liebe und Sehnsucht. Während Tschick heimlich in Maik verliebt ist, ist Maik erst in Tanja und dann, kurz bevor diese wieder verschwindet, in Isa verliebt. Dabei wird Liebe aber nicht gelebt, sondern bleibt ein jugendlicher Sehnsuchtsort, etwas, das es erst noch zu entdecken gilt und das genau daraus seinen Wert zieht. So verhält es sich auch mit der Reise. Wenn Tschick das Ziel der Reise ausgibt: »Mein Großvater wohnt irgendwo am Arsch der Welt in einem Land, das Walachei heißt. Und da fahren wir morgen hin«,²² dann ist das fast zu offensichtlich bloß ein Symbol für eine unbestimmte Ferne und nicht ganz so offensichtlich auch für eine sehnsuchtsvolle Ferne: »Du wirst ja sehen. Mein Großvater und meine Großtante und zwei Cousins und vier Cousinen und die Cousinen schön wie Orchideen« wohnen dort.²³ Und auch die Zwischenstationen der Reise werden von den Protagonisten weniger als reale, denn als mystische Orte erfahren, neben der Mondlandschaft einer Abraumhalde etwa auch das Elbsandsteingebirge.²⁴

19 Wolfgang Herrndorf: Tschick. Berlin 2010, S. 105.

20 Ebd., S. 106.

21 Ebd., S. 165.

22 Ebd., S. 98.

23 Ebd., S. 99.

24 Es könnte sich auch um das Erzgebirge handeln. Jedoch hat das Erzgebirge keine »Steinacken«, zugleich stellt das Elbsandsteingebirge der Sächsischen Schweiz ein Abenteuergebiet

Dann tauchte eine riesige Bergkette vor uns am Horizont auf, wir fuhren genau darauf zu. Ungeheuer hoch und mit Steinzacken obenauf. Wir hatten keine Ahnung, was das für Berge waren. Stand auch kein Schild dran. Die Alpen sicher nicht. Aber waren wir überhaupt noch in Deutschland? Tschick schwor, in Ostdeutschland gäbe es keine Berge. Isa meinte, es gäbe schon welche, aber die wären höchstens einen Kilometer hoch. Und ich erinnerte mich, dass wir in Erdkunde zuletzt Afrika durchgenommen hatten. Davor Amerika, davor Südeuropa, näher waren wir Deutschland nicht gekommen. Und jetzt dieses Gebirge, das da nicht hingehörte. Immerhin waren wir uns einig, dass es da nicht hingehörte.²⁵

Als ein solcher Nicht-Ort, als Natur- und Möglichkeitsraum soll das Gebirge genau das zulassen, was im Hier und Jetzt, im tatsächlichen Elbsandsteingebirge eben, unmöglich ist. All das klingt in seinem Fernweh, in seinen Natur- und Sehnsuchtsorten schon sehr nach Romantik und muss deswegen unbedingt irgendwie gebrochen werden. So etwas kann man nicht allen Ernstes behaupten, über so etwas kann man wie über die Musik Claydermans nur mit Spott sprechen und nur mit ironischer Distanz schreiben.

Warum eigentlich? Weil man sich eben – so der soziale Codex – nicht jedem Impuls, jeder Verlockung hingeben darf. Das lernt Maik bereits in der sechsten Klasse, als er einen Aufsatz über die Entziehungskur seiner Mutter vor der Klasse vorliest. Nachdem die Klasse »vor Begeisterung« schier »durchdreht«, erwartet Mike auch die Anerkennung seines Deutschlehrers: »In der Pause hat Schürmann mich dabehalten [...], und ich hab wahnsinnig stolz neben ihm gestanden, weil das so ein toller Erfolg gewesen war [...]. Maik Klingenberg, der Schriftsteller«. Schürmann belehrt ihn jedoch eines Besseren:

Offensichtlich hatte ich einen riesen Fehler gemacht. Ich wusste zwar nicht, welchen. Aber es war Schürmann einfach anzusehen, dass ich mit dieser Geschichte einen absolut riesigen Fehler begangen hatte. Und dass er das für den peinlichsten Aufsatz der Weltgeschichte hielt, war auch irgendwie klar. Nur warum das so war, das wusste ich nicht, das hat er mir nicht verraten, und ich weiß es, ehrlich gesagt, bis heute nicht. Er hat nur immer wiederholt, dass es meine *Mutter* wäre, und ich hab gesagt, das wäre mir klar, dass meine Mutter meine Mutter wäre, und dann wurde er plötzlich laut und hat gesagt, dieser Aufsatz wäre das Widerwärtigste und Ekeleregendste

par excellence dar. Letztlich ist aber anhand des Reiseverlaufs nicht mit absoluter Gewissheit zu klären, um welches Gebirge es sich hier handeln soll.

25 Ebd., S. 165 f.

und Schamloseste, was ihm in fünfzehn Jahren Schuldienst untergekommen sei und so weiter, und ich soll sofort diese zehn Seiten rausreißen aus meinem Heft.²⁶

Ganz augenscheinlich lernt Maik hier nicht nur, dass man – aus einem für ihn vollständig unverständlichen Grund – über Familiäres nicht öffentlich sprechen soll, selbst wenn es den Tatsachen entspricht: »Ich hab es bis heute nicht kapiert. Ich meine, ich hatte ja nichts erfunden oder so.«²⁷ Maik wird noch viel grundsätzlicher diszipliniert. Er lernt Scham: »Ich war völlig am Boden zerstört und hab natürlich gleich nach meinem Heft gegriffen wie der letzte Trottel, um die Seiten rauszureißen, aber Schürmann hat meine Hand festgehalten und geschrien: ›Du sollst sie nicht *wirklich* rausreißen. Kapierst du denn gar nichts? Du sollst *nachdenken*. Denk nach!«²⁸ Schürmann will nicht nur Maiks Verhalten korrigieren und den konkreten Vorgang sanktionieren, sondern Maik soweit disziplinieren, dass er sich für das, was er tut, schon bevor er es tut, schämt. Mit Foucault ist genau dies der Übergang vom Codex der äußeren Disziplinierung zur Selbstüberwachung und Selbstdisziplinierung.²⁹ Mit Freud ist genau dies Scham, in ihrer Ambivalenz von äußerer Bloßstellung und verinnerlichter wie vorausseilender Schuld.³⁰ Maik versteht ganz zu Recht nichts und lernt doch zugleich alles: den ganzen psychosozialen Mechanismus, die ganze »Disziplinarstruktur«³¹ innerer als äußerer und äußerer als innerer sozialer Normierung.

Darum kann man, das haben die Jungs gelernt, über seine Liebe, wie überwältigend sie auch sein mag, nicht miteinander sprechen, darum bleibt sie ein ebenso geheimnis- wie sehnsuchtsvoller Ort, den man in der Reise zwar nicht real erreichen, dem man sich im Akt des Auf- und Ausbruchs, in der Bewegung der Reise aber zumindest annähern kann, jeder für sich und in der Reise doch gemeinsam. So in etwa funktioniert auch Musik – durchaus ambivalent: Sie eröffnet Möglichkeitsräume des inneren, emotionalen Ausbruchs und zugleich reguliert sie diesen, indem sie ihn sozial rahmt und verortet.

Anfang des 20. Jahrhunderts erzählt Robert Musil in seinem *Nachlass zu Lebzeiten* von einer Urlaubsgesellschaft,³² die mit einem kleinen Schoßhund, einem Foxterrier, mitfiebert, der einen Hasen jagt. In der zunächst possier-

26 Ebd., S. 31 f.

27 Ebd., S. 32.

28 Ebd.

29 Vgl. Sverre Raffnsøe u. a.: Foucault. Studienhandbuch. München 2011. S. 232 ff.

30 Vgl. Jens L. Tiedemann: Scham. Gießen 2013, S. 8 f.

31 Raffnsøe et al.: Foucault, a. a. O., S. 234.

32 Namentlich in der zwischen 1920 und 1929 entstandenen Erzählung *Hasenkatastrophe*. In: Robert Musil: *Nachlass zu Lebzeiten*. Reinbek 1995, S. 28–31.

lichen Jagd, die immer wilder wird und mit dem Tod des »Hasenkind[es]« endet,³³ kann die Urlaubsgesellschaft dem ganzen sozial disziplinierten Gefühl in der Übertragung auf den Hund einen Augenblick lang freien Lauf lassen, bevor man sich beim Anblick des Tierkadavers im Hundemaul seiner selbst beschämt wieder bewusst wird. Musik – Pop, Antipop oder populärer Antipop – bietet genau diese kurzen Momente der sozialen Entgleisung und Freiheit, als Kulturtechnik jedoch schön eingebettet in den Codex sozial normierten und tolerierten Verhaltens; außer man nimmt die Musik, diesmal den Antipop, zu ernst, wie Vicious, Curtis und die anderen.

Sicherer ist es jedenfalls, sich – wie die Urlaubsgesellschaft – einer nur identifikatorischen Freiheit hinzugeben und Curtis und Co. ebenso wie den Terrier in Musils Erzählung stellvertretend für sich selbst jagen zu lassen, wie das Hasenjunge stellvertretend für sich selbst töten zu lassen. Maik und Tschick gehen da jedoch mehr als einen Schritt weiter. Sie sind ganz bei sich, ganz in ihrem Ausbruch und in der Fluchtbewegung, gerade weil sie nicht erwachsen sind, den Codex noch nicht internalisiert haben. Wenn Maik nicht begreift und bis zum Ende der Erzählung nicht begriffen hat, warum er den Alkoholismus seiner Mutter peinlichst verschweigen soll, dann verweist sein Unverständnis auf die Arbitrarität sozialer Praktiken, die er und Tschick noch nicht zu verstehen gelernt haben, genauer: die zu verstehen sie noch nicht diszipliniert wurden.

Costa Rica

Nicht nur, aber auch davon erzählt Wolfgang Herrndorf in seinem Jugendroman; wenn nicht vom »richtigen Leben im falschen«,³⁴ so doch von einem emphatischen Leben im nicht ganz richtigen. Herrndorf erzählt von einer Leidenschaft, die in der Jugend noch nicht ganz verschwunden ist, und so von der ganzen Romantik des gelebten Gefühls, allerdings nicht ohne dies ironisch zu brechen und damit, ohne in die Falle des Kitsches zu tappen, als den man derart Schamloses 150 Jahre nach einer deutschen und europäischen Romantik sonst lesen müsste.

Die Frage zu beantworten, ob dies *Tschick* nun doch zum Pop-Roman macht – mit Verweis darauf, dass eine »universale [...] ironische Geste« ebenso wie Referenzen auf »Motive und Stillagen der deutschen Literaturgeschichte«³⁵ doch gerade Eigenschaften einer Neuen Deutschen Popliteratur seien –, ist müßig. Letztlich steht und fällt die Antwort mit den vermeint-

33 Ebd., S. 30.

34 Degler, Paulokat: Neue Deutsche Popliteratur, a. a. O., S. 11.

35 Ebd., S. 13.

126 lichen Signa, die man der Popliteratur zuschreiben will.³⁶ Mit Sicherheit aber machte *Tschick* Herrndorf zu einem Bestsellerautor und einem Popstar der Jugendliteratur. Womit sich gleich noch eine andere Frage aufdrängt, nämlich die, ob *Tschick* nicht zunächst vor allem von Erwachsenen gelesen wurde, bevor der Lehrplan ganze Jahrgänge nicht nur in Deutschland dazu nötigte, das Buch zu lesen; das heißt, es zu kaufen, um dann vielleicht doch nur *Königs Erläuterungen* zu lesen.³⁷ Herrndorf selbst merkt dazu nur ironisch an:

Tschick jetzt Schullektüre auf Costa Rica, Bilder einer blau uniformierten Klasse, die unter Palmen sitzt und liegt und liest. In Baden-Württemberg dagegen läuft der Buchverkauf so schleppend, dass jugendliche Straftäter zur Lektüre verurteilt werden müssen: Buch kaufen, lesen, fünfseitige handschriftliche Inhaltsangabe, und falls das nicht klappt, »kann ich bis zu vier Wochen Ungehorsamkeitsarrest verhängen«. Richter Hamann Amtsgericht Reutlingen.

Das kann man nicht nur in Herrndorfs Blog, sondern seit 2014 auch in *Königs Erläuterungen* nachlesen.³⁸ Da hatte sich Wolfgang Herrndorf aber aufgrund eines austerapierten Krebsleidens bereits das Leben genommen.

Christer Petersen: Populärer Antipop oder: Wie Richard Claydermans »Plüschgewitter« in Wolfgang Herrndorfs *Tschick* gelangten. In: Carsten Gansel, Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): *Stile der Popliteratur. Versuch einer intermedialen Differenzierung*. München: editon text + kritik 2018, S. 117–126.

36 Dazu, wie müßig die Fragen nach literaturhistorischen Epochen, Epistemen etc. sind, und wie unzuverlässig und methodologisch gesehen problematisch die Antworten auf solche Fragen sind, etwa Christer Petersen: *Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Kiel 2010, S. 313 ff. sowie ders.: *Von der Moderne zur Postmoderne: Aspekte des Epochenwandels*. In: Ivar Sagmo (Hg.): *Moderne, Postmoderne – und was noch? Osloer Beiträge zur Germanistik 39*. Frankfurt/M. u. a. 2007, S. 9–27.

37 Das legt nicht zuletzt auch die Verfilmung von *Tschick* im Jahr 2016 nahe. Aber das wäre ein anderer Artikel. Einer, der danach fragt, was für ein Publikum Regisseur Fatih Akin insbesondere auch mittels der Filmmusik adressiert; mit den Beatsteaks, Dirk von Lowtzow (Tocotronic) oder Jan Delay wohl eher ein Publikum heutiger Mitvierziger als das 14-jähriger Teenager.

38 Siehe Herrndorfs Blogeintrag vom 12. Oktober 2012 um 14:44 Uhr sowie Thomas Möbius: *Textanalyse und Interpretation zu Wolfgang Herrndorfs Tschick*. *Königs Erläuterungen* Bd. 493. Hofffeld 2014, S. 25.