

# Die Erinnerungsproblematik in der deutschen Popliteratur

Herausgegeben von  
Maciej Jędrzejewski

© Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2017. This scan is posted here by permission of the publisher for personal use only, not for redistribution.

Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego  
Warszawa 2017



UNIWERSYTET  
WARSZAWSKI  
Wydział Neofilologii  
Instytut Germanistyki

**Gutachter:** Prof. Dr. habil. Lech Kolago

**Korrektur:** Maciej Jędrzejewski

© Copyright by Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego  
Warszawa 2017

ISBN 978-838-991-96-87

**Satz und Layout:** Dariusz Górski

**Druck und Bindung:** Zakład Graficzny UW, zam. 1543/2016

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort des Herausgebers. . . . .	7
Agnieszka Kodzis-Sofińska: Die Rückkehr in das „Kindheitsparadies“. <i>Generation Golf</i> von Florian Illies als Beitrag zur Erinnerungsliteratur . . . . .	9
Kathrin Kazmaier: Karneval im <i>Faserland</i> . . . . .	23
Pia Bockermann: Christian Krachts <i>Imperium</i> als Phänomen der „Erinnerungsstörung“ . . . . .	43
Anett Krause: „Wir kommen nicht in die Hölle, wir leben schon lange drin“. <i>Tristesse Royale</i> und der Normalisierungsdiskurs am Ende des Jahrtausends . . . . .	69
Maciej Jędrzejewski: Medien- und Warenwelt als erinnerungskulturelle Themen in der deutschen Pöpliteratur nach 1989 . . . . .	95
Adam Sobek: Museum ohne Namen. Zu (De-)Konstruktionsstrategien der Vergangenheit am Beispiel ausgewählter Werke der deutschsprachigen Pöpliteraten nach 2000 . . . . .	137
Jonas Nesselhauf: „Ich hab’ Zeit und Raum verloren“ – Die Metapher des Astronauten in der deutschen (post-)Pöpliteratur . . . . .	157
Anja Lange: Von Hitler bis Ursula von der Leyen – wer und was gehört für Benjamin von Stuckrad-Barre zum „Deutschen Theater“? . . . . .	179
Yun-Chu Cho: Neue narrative Darstellungsmöglichkeiten der Erinnerung an die DDR anhand kontrafaktischen Erzählens in Thomas Brussigs <i>Das gibts in keinem Russenfilm</i> . . . . .	199

Jonas Nesselhauf

(Universität Vechta)

## „Ich hab' Zeit und Raum verloren“ – Die Metapher des Astronauten in der deutschen (post-)Popliteratur

„Ich hab' Zeit und Raum verloren“ – The metaphor of the astronaut  
in German (post-)pop literature

### Zusammenfassung

In der Figur des Astronauten zeigt sich eine symptomatische Metapher für die Identität und Selbstwahrnehmung jugendlicher Protagonisten der neuesten deutschsprachigen Popliteratur der vergangenen Jahre. Die auch in der Popmusik besungene „Loslösung von der Erde“ entspricht dabei einer gesellschaftlichen „Schwereelosigkeit“, die bildhaft Probleme des Aufwachsens und sich-Anpassens, des Ausbrechens aus sozialen Normen und der Entfremdung vom persönlichen Umfeld zusammenbringt. Dabei ist der Rückgriff auf den Topos des Astronauten keinesfalls zufällig: Selbst eine historisch aufgeladene (Sehnsuchts-)Figur der Kindheit und in popkulturellen Artefakten (Musik, Kinofilm, Videospiele, Fernsehserie, Comic, Literatur und nicht zuletzt Spielzeug) breit verarbeitet, ist der Astronaut im kulturellen Gedächtnis verankert und symbolisiert wie kaum eine andere Figur des späten 20. Jahrhunderts technologischen Fortschritt und postmodernen Entdeckungsdrang. Gleichzeitig sollen diese Analysen neuerer Texte als Ausgangspunkt für eine Aktualisierung des popliterarischen Schreibens in der deutschsprachigen Literatur dienen.

### Abstract

The figure of the astronaut is a paradigmatic metaphor for the identity formation and self-perception of juvenile protagonists in German pop literature in recent years. The 'detachment from earth' as featured in pop songs corresponds to an 'absence of gravity' in a social meaning, bringing together the character's problems of adolescence, the breaking out of social norms, and the alienation from its familial or social groups. Thereby, the topos of the astronaut traces back to the historically highly symbolic figure of the space traveler as a childhood dream and recurring symbol

in popular media and artifacts (music, film, videogame, television series, comic, literature and, of course, toys); being part of a collective cultural memory, the astronaut symbolizes, like no other figure of the late 20<sup>th</sup> century, both technological progress and postmodern adventuresomeness. Additionally, this approach allows a necessary reevaluation of recent German pop literature which is usually considered to have come to an end at the beginning of the millennium.

**Schlüsselwörter:** Astronaut, Metapher, Neue Deutsche Popliteratur, Gesellschaft, Entfremdung, Sandra Gugić, Markus Herrmann

**Keywords:** astronaut, metaphor, German pop literature, society, alienation, Sandra Gugić, Markus Herrmann

Als Neil Armstrong – in Mitteleuropa war es bereits der 21. Juli 1969 und fast vier Uhr morgens – aus der Landefähre der Apollo 11-Mission steigt und als erster Mensch die Mondoberfläche betritt, waren gleichzeitig weltweit fast 500 Millionen Zuschauer an den Fernsehbildschirmen live dabei. Dieses (wohl erste) globale Medienereignis war prägend für die Figur des Astronauten, die daraufhin zu einem omnipräsenten Bestandteil der Populärkultur und vor allem der Popmusik in den 1970er Jahren wurde.

Zwar greift die Neue Deutsche Popliteratur in ihrem starken Gegenwarts- und Medienbezug genau auf diese Zeit als identitätsstiftendes Erinnerungsreservoir zurück, doch finden sich im klassischen Kanon der Romane um Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Florian Illies, Sibylle Berg oder Judith Hermann auf den ersten Blick keine direkten Verweise auf Raumfahrer und Mondreisende. Interessanterweise ändert sich dies mit späteren Prosatexten, in denen die Figur des Astronauten zu einer zentralen Metapher für den Zustand der meist jugendlichen Figuren und deren Alltags- und Erfahrungswelt wird.

Zwei Beispiele sollen dies illustrieren, gerahmt von kurzen theoretischen Bemerkungen; der Blick geht dabei auf die Debütromane *Aarfz* (2013) von Markus Herrmann und *Astronauten* (2015) von Sandra Gugić. Darüber hinaus ermöglicht

dieser Fokus auf neuere deutschsprachige Texte abschließende Überlegungen für eine literaturgeschichtliche Evaluierung der Neuen Deutschen Popliteratur, unter die zumeist mit dem Beginn des Jahrtausends ein Schlussstrich gezogen wurde.

### (a) Identität und Erinnerung in der Popliteratur

Die Neue Deutsche Popliteratur der späten 1990er Jahre lässt sich als ‚Pop II‘ von Werken der stärker politischen und von der US-amerikanischen ‚Beat‘-Literatur geprägten Schriftsteller wie Jörg Fauser oder Rolf Dieter Brinkmann abgrenzen, die in den 1960er Jahren – ‚Pop I‘ – eine erste Welle popliterarischen Schreibens in der deutschen Literatur darstellen: „Pop I war immer in grenzüberschreitende Bewegungen verwickelt, das Drama von Pop II besteht auf den ersten Blick darin, dass kein Terrain sich gegen seine Invasion mehr sperrt“ (Diederichsen, Pop, 1999, S. 275). Die Referenzgröße für Schriftsteller wie Christian Kracht oder Benjamin von Stuckrad-Barre sind nun ebenso die Popmusik und popkulturelle Artefakte und Phänomene wie auch englischsprachige Bestseller-Autoren wie Nick Hornby oder Bret Easton Ellis; die zumeist jungen Autoren und ‚Fräuleinwunder‘ (u.a. Alexa Hennig von Lange, Karen Duve oder Judith Hermann) schreiben über das Lebensgefühl ihrer Generation, über Liebe und Sex, Drogen und Partys, v. a. aber von und über Musik. Damit stellt die Neue Deutsche Popliteratur eine Gegenströmung zur damals etablierten und ‚traditionellen‘ literarischen Landschaft der Bundesrepublik dar, doch ist sie keinesfalls als avantgardistisch zu bezeichnen, sondern zeichnet sich vielmehr „durch außerordentliche Konsumorientiertheit und Rezipierfreundlichkeit“ (Diel, Näherungsweise, 2000, S. 3) aus.

Das Thema des Konsums findet sich auch auf inhaltlicher Ebene wieder, denn nun spielen Marken und Produkte eine so zentrale Rolle, dass Firmen und Konsumartikel die wohl

zentralste Erinnerungsfunktion der Popliteratur einnehmen: Die Romane „archivieren [...] in geradezu positivistischer Weise Gegenwartskultur“ (Baßler, Pop-Roman, 2005, S. 184) und zeigen dadurch programmatisch ihre starke Verortung in der aktuellen Zeit. Dadurch werden viele der Texte aus den späten 1990er Jahren allerdings inzwischen auch zunehmend schwerer nachvollziehbar, ist der heutige Rezipient teilweise doch nicht mehr mit den angerissenen Personen oder Objekten und deren kultureller Bedeutung bzw. deren medialen Stellenwert zur damaligen Zeit vertraut – etwa wenn dort Daniel Küblböck (vgl. Illies, *Generation Golf* zwei, 2003, S. 211), Matthias Horx (vgl. Kracht, *Faserland*, 2014, S. 83), Ulrich Schamoni (vgl. Duve, *Liebeslied*, 2004, S. 161) oder Alfred Biolek (vgl. Stuckrad-Barre, *Soloalbum*, 2005, S. 53) erwähnt werden, oder von einer Barbour-Jacke (natürlich *Faserland*), der Band Oasis (*Soloalbum*) oder dem Bravo-Magazin (*Generation Golf*) die Rede ist.

Diese Gegenwartsfixierung findet ihren Niederschlag auch in der symptomatischen Schreibweise „Gerade. Eben. Jetzt“ (Schumacher, *Gerade*, 2003): Im Poproman erzählt der jugendliche Protagonist in der Regel seine Geschichte autodiegetisch, wodurch die geschilderten Erlebnisse und Empfindungen insgesamt subjektiv, gleichzeitig aber auch (teilweise durch den Konsum von Drogen verstärkt) spürbar unzuverlässig werden. Damit entsprechen Interessenshorizont und das Weltwissen der jugendlichen Charaktere dem ihrer gleichaltrigen Rezipienten, während geschichtliche oder politische Reflektionen weitgehend ausbleiben – schließlich ist ein Roman dann ‚Pop‘, wenn „die Figuren über Popmusik sprechen, vielleicht gar in einer Band spielen, auf jeden Fall gerne in Clubs herumhängen, womöglich Drogen nehmen und ausgiebig Sex haben, sich aber nicht für die deutsche Vergangenheit interessieren“ (Schäfer, *Neue*, 2003, S. 10). Schreiben sich zeitgleich Autoren wie Martin Walser (etwa in seinem Roman *Ein springender Brunnen* (1998)) oder Günter Grass (zum Beispiel im Roman *Ein weites Feld* (1995) oder der Novelle *Im Krebsgang* (2002)) an der deutschen Vergangenheit

ab, wird der Nationalsozialismus für den Strandgänger in Christian Krachts *Faserland* zur nebensächlichen Anekdote (vgl. Kracht, *Faserland*, 2014, S. 17-18) – „Popliteratur ist der Tendenz nach immer das, was Martin Walser nicht ist“ (Ullmaier, *Acid*, 2001, S. 12).

Dies bedeutet nun keinesfalls eine allgemeine oder gar ignorante Geschichtsvergessenheit in Werken der Popliteratur (vgl. Paulokat, *Popliteratur*, 2008, S. 60), sondern vielleicht eher die Ablösung des historisch geprägten Gedächtnisses durch ein kollektives (gegenwartsorientiertes) Gefühl: Bedeutungsträger und Identitätsstifter sind aktuelle Musik, kulturelle Phänomene, Marken und Produkte, Personen des öffentlichen Lebens, Massenmedien etc., während sich das gemeinsame Speichergedächtnis vor allem aus Erinnerungen an die „Kindheit in den [19]70er Jahren“ (Paulokat, *Popliteratur*, 2008, S. 63) speist. Somit ist, wie Thomas Meinecke in einem Interview bemerkte, „Erinnerungsliteratur [...] immer auch irgendwie Verständigungsliteratur – mit denen, die auch gerade alt geworden sind und die sich möglichst der gleichen Dinge erinnern sollen“ (Schumacher, *Pop*, 2000, S. 19). Dabei war es natürlich v. a. die allgegenwärtige Popmusik, die dieses Gemeinschafts- und Identifikationsgefühl der Generation Pop (bei Illies: *Generation Golf*) generierte, und Romane von Kracht, Stuckrad-Barre oder Illies nach ihrem Erscheinen beim jugendlichen Zielpublikum so erfolgreich machte: Die Popliteratur stellte im Medium Buch den Soundtrack einer jungen Generation dar.

## (b) Die Figur des Astronauten in der Popkultur

So überrascht es gleichzeitig nicht, dass zu den zentralen Figurentypen dieser Romane v. a. Schüler oder Studierende und Musikkritiker oder Plattenverkäufer (exemplarisch Stuckrad-Barres *Soloalbum*, zurückgreifend auf Nick Hornbys Roman

*High Fidelity*) gehören. Gleichzeitig aber spielen durch diese bereits im Konzept der Popliteratur angelegte starke Alltags- und Realitätsverhaftung etwa Themen und Motive der Science Fiction in den klassischen Texten der späten 1990er Jahre keine Rolle; ‚fantastische‘ Elemente sind höchstens auf erzählerische Unzuverlässigkeit oder Realitätsflucht (vgl. Mehrfort, Popliteratur, 2008, S. 130-133) in Folge von Drogenkonsum zurückzuführen.

Der Blick auf die Figur des Astronauten ist damit natürlich spannend, da er weder zum typischen Inventar der Popliteratur noch als tatsächliches Berufsfeld zur jugendlichen Alltagswelt gehört. Vielmehr stellt der Astronaut – bzw. allgemeiner und aus dem US-amerikanischen Kontext gelöst: der Raumfahrer – eine äußerst mediale Figur dar, und schließlich entsteht Popliteratur ja gerade, „wenn der Autor die Pop-Signifikanten – gleichgültig, ob sie aus einem Popsong, einem Film oder einem Werbeslogan stammen – im literarischen Text neu ‚rahmt‘“ (Schäfer, Neue, 2003, S. 15). Ebenjene Generation, die sich später vor und zwischen den Buchdeckeln wieder fand, wuchs mit ikonischen Fotografien von Weltraumexpeditionen oder Mondlandungen in den Massenmedien ebenso auf wie mit Astronauten im Medium Film, Comic, Fernsehen und Computerspiel, in der Bildenden Kunst und der Street Art, und natürlich der Popmusik. Gerade dort scheinen verschiedene Astronauten-Figuren in den 1970er Jahren geradezu omnipräsent besungen zu werden – von der Steve Miller Band und ihrem Song *Space Cowboy* (1969), Deep Purples *Space Truckin’* (1972) und Elton Johns *Rocket Man* (1972) über die Titel *Space Oddity* (1969/72) und *Ashes to Ashes* (1980) von David Bowie und dem Song *Walking on the Moon* (1979) von The Police bis zu Peter Schillings *Major Tom* (1983) in der Neuen Deutschen Welle. Die inhaltliche Spannbreite der Titel reicht dabei vom Menschheitstraum, die Erdanziehungskraft zu verlassen und den Orbit zu betreten bzw. auf dem Mond zu landen bis hin zum Gefühl der Schwerelosigkeit und der Loslösung von irdischen Normen und Problemen (oftmals mit

Assoziation zum Drogenrausch) – der Raumfahrer wurde zur programmatischen Metapher für die individuelle Identitätssuche der Generation Pop, nur eben (noch) nicht in der Neuen Deutschen Popliteratur.

Die popkulturelle Relevanz des Astronauten ist bei dieser starken medialen (Über)Präsenz kaum verwunderlich, schließlich wurde das vielleicht friedfertigste Symbol des Kalten Krieges und des technologischen Fortschritts zum Jugendtraum unzähliger Heranwachsender. Dass dabei gerade der Astronaut, und nicht etwa sein sowjetisches Äquivalent, der Kosmonaut, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Sinnbild für den ‚Wettlauf um den Weltraum‘ und den modernen Entdeckergeist wurde, zeigt erneut den Einfluss der US-amerikanischen Kultur auf das kulturelle Gedächtnis und den kollektiven (gesamtdeutschen) Erinnerungsspeicher.<sup>1</sup> Zwar vermutet beispielsweise auch Benjamin von Stuckrad-Barre in den *Tristesse Royale*-Gesprächen die Funktion der Raumfahrt als „Suche nach einer besseren Welt“ und die „Möglichkeit, von vorne anzufangen, wenn die Welt als Spirale empfunden wird“ (Bessing, *Tristesse*, 2009, S. 161), doch in den klassischen Texten der Neuen Deutschen Popliteratur spielen Raumfahrt und die Figur des Astronauten quasi keine Rolle.<sup>2</sup> Dies scheint sich nun ausge-

<sup>1</sup> Vgl. dazu etwa den Eintrag *Mondlandung* im *Metzler Lexikon moderner Mythen*; durch die Aufnahme des ersten Mondflugs von 1969 in dieses Lexikon wird die Bedeutung des Ereignisses (und für „Augenzeugen“ am Fernsehgerät damals: Erlebnis) für das kollektive Gedächtnis und die Populärkultur exemplarisch unterstrichen (vgl. Schetsche, *Mondlandung*, 2014, S. 263-266).

<sup>2</sup> Eine interessante Ausnahme stellt die Erzählung *Keine Ahnung* aus Karen Duves gleichnamiger Sammlung (1999) dar; dort wird eine in den Massenmedien beobachtete Raumfahrt-Mission zum inhaltlichen Wendepunkt im Leben einer jungen Protagonistin. Gleichzeitig wird die Figur des Raumfahrers – mit Referenzen an die Popmusik aufgeladen, allerdings durch eine offensichtliche Drogenabhängigkeit auch zunehmend unglaubwürdig – so zur Metapher für die aus ihrem gesellschaftlichen Umfeld „losgelöste“ Protagonistin.

rechnet nach dem (wohl zu frühzeitig proklamierten) ‚Ende‘ der Popliteratur zu ändern, wie in den folgenden Kapiteln an exemplarischen Einzeltexten deutlich wird: Die eher inhaltszentrierte Bedeutung des Astronauten zeigt sich in Markus Herrmanns Debütroman *Aaarfz*, während das Figurenmotiv des Raumfahrers in Sandra Gugićs Roman *Astronauten* zu einem narrativen Verfahren wird.

### (c) Markus Herrmann: *Aaarfz* (2013)

Der Debütroman des 1986 geborenen Markus Herrmann schließt auf den ersten Blick an den klassischen Kanon der Popliteratur an: Der Protagonist ist ein junger Berliner Musikjournalist, der autodiegetisch und stark subjektiv von seiner Alltagswelt rund um Konsum und Medien, von Problemen der jungen Generation und Konflikten der Adoleszenz erzählt. Doch seit seiner Kindheit ist Tobias von der Raumfahrt fasziniert, besitzt ein umfangreiches (geradezu ‚nerd‘-haftes) Faktenwissen (vgl. u. a. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 44) und möchte selbst zu den „Seemännern der heutigen Zeit“ (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 43) gehören. In Tagträumen und kleinen Erlebnissen im Alltag – etwa eine Zugtoilette als Training für die Schwerelosigkeit (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 67-68) – lebt er seinen persönlichen Traum vom Mondflug (vgl. exemplarisch Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 24, 29, 38, 108). Diese besondere Form der ‚Reiselust‘ bestimmt sein Alltagsleben, und so lädt Tobias etwa auch die junge Roxanne zu einem ‚romantischen‘ Date ins Planetarium ein (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 196-197) oder fühlt sich in banalen Alltagssituationen wie auf einer Tapete landenden Mücken (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 33-34) an seinen fortwährenden Traum von einer Reise ins All erinnert, dem sein persönliches Umfeld allerdings zumeist eher amüsiert bis verständnislos gegenübersteht (vgl. u. a. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 107,

143, 196). Tobias’ offensichtliche Probleme mit dem Alltag der Gegenwart – die „tief verwurzelte Mischung aus Unzufriedenheit und Anstrengung“ (Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 7) drückt sich im titelgebenden Klagegeräusch „Aaarfz“ (vgl. u. a. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 7-8, 59, 103) aus – führen somit zu einer gleich doppelten Realitätsflucht: Einerseits in die Vergangenheit und zu prägenden Kindheitserinnerungen wie *Tim und Struppi* (vgl. u. a. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 162-163), der TV-Serie *Alf* (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 188) oder dem Film *E.T.* (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 22, 188), und andererseits schließlich in die Imagination und den Weltraum.

Ausgerechnet ein dramatischer Unfall bringt diese Zeit- und Wahrnehmungsebenen nun zusammen und führt Tobias (wortwörtlich) in die Gegenwart zurück: Während der Heimfahrt von Roxanne (bezeichnenderweise als Glücksgefühl des „Fliegens“ (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 208) wahrgenommen) kommt es zu einem schweren Fahrradunfall. Das folgende Kapitel – mit dem programmatischen Titel „All Engines Running“ und abgetrennt durch jeweils eine vollständig in schwarz gedruckte Seite (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 209, 216) – entpuppt sich als eine ‚mentale‘ Raumfahrt des im Koma liegenden Tobias, der sich als Astronaut mit Raumanzug und aufgenähter kleiner Deutschlandfahne (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 211) in eine startende Rakete (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 212) imaginiert, den Blick aus dem Orbit auf die unter ihm liegende Erde beschreibt (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 214), und schließlich wieder aus dem Weltall zurückkehrt. Dabei vermischen sich ganz offensichtlich Körperreize und sensorische Wahrnehmungen im Krankenhaus (Vibrationen, Atmung, eine undeutliche Geräuschkulisse, blinkende Lichter usw.) mit der Fantasie; das Gefühl eines vermeintlichen Schwebens in der Schwerelosigkeit (vgl. Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 213) wird für den Komapatienten so zu einer intensiven Erfahrung: „Chwarm Weltall!“ (Herrmann, *Aaarfz*, 2013, S. 217). Diese tatsächliche Grenzerfahrung ist interessanterweise lediglich typographisch

abgegrenzt; die im Text zuvor nur angedeutete und nun in der Raumfahrt kulminierende Vermischung von Realität und Imagination wird dabei vom Protagonisten allerdings unkommentiert dargelegt – im Präsens (als ‚live-Erlebnis‘) und damit an das traumhafte Erzählen angelehnt<sup>3</sup>.

Diese finale Realitätsflucht zeigt eine gleich doppelte Wirkung: Die ‚Bewusstseinsreise‘ im komatösen Zustand dürfte Tobias so nah an die tatsächliche Erfahrung eines Raumflugs gebracht haben wie nie zuvor. Aber als er gut fünf Stunden später aus dem Koma erwacht, scheint der vermeintliche Flug ins Weltall auch einen Schritt zum ‚Erwachsenwerden‘ beigetragen haben, wie es sich bereits mit Beziehung zu Roxanne andeutete (vgl. Herrmann, Aarfz, 2013, S. 203): „[Ich] sehe langsam alles aus einem anderen Blickwinkel. [...] Was soll mich denn schon noch auf der Erde begeistern können, wenn ich einmal alles aus der Ferne gesehen habe? [...] Ich bleibe lieber bei meinem Dasein als menschliches Meerschweinchen“ (Herrmann, Aarfz, 2013, S. 221-222, vgl. auch S. 38).

Somit endet der Text auch mit einer klaren Entwicklung des Protagonisten nach seiner ‚Rückkehr‘ aus dem Weltraum; ähnlich dem tatsächlich von Astronauten erlebten Gefühl beim Anblick der Erde aus dem All – der sogenannte *overview effect* (vgl. Poole, Earthrise, 2008, S. 2-3) – entsteht in ihm ein neues Bewusstsein für das alltägliche Leben und dessen Wert. Dieser stärkere Fokus auf die Gegenwart stellt damit eine deutlichere Abkehr von der bisherigen Zentrierung auf Vergangenheit (Kindheit/Jugend) und Imagination (Astronaut) dar, und so ist die (imaginäre) Reise auch eine besondere ‚coming of age‘-Story (an den ‚Bildungsroman‘ angelehnt und wie etwa

<sup>3</sup> Der sogenannte Leibreiz wurde ja bereits von der Psychoanalyse in frühen Jahren als Einflussfaktor auf den Inhalt des Traumes bzw. den Träumenden im Schlafzustand angenommen (vgl. Freud, Traumdeutung, 2009, S. 50-53).

auch die Deutschlandreise in Christian Krachts *Faserland*) des Protagonisten (vgl. Gansel, Adoleszent, 2003, S. 237).

#### (d) Sandra Gugić: *Astronauten* (2015)

Die 1976 geborene Autorin Sandra Gugić veröffentlichte im Frühjahr 2015 ihren viel beachteten und breit besprochenen Debütroman<sup>4</sup> *Astronauten*. In drei Teilen mit acht, acht und sieben Kapiteln entwirft der Text dabei einen multiperspektivischen Erzählkosmos, der von sehr unterschiedlichen handelnden und erzählenden Figuren bevölkert wird. Im Mittelpunkt stehen sechs Bewohner einer deutschen Stadt, die verschieden stark miteinander interagieren, am Ende aber doch stets für sich alleine bleiben – der Taxifahrer Alen, sein Sohn Darko, dessen etwa gleichaltrige Freunde Zeno und Mara, sowie daneben der Polizist Niko und der drogenabhängige Jugendliche Alex. Vereint werden sie (von den auffällig kurzen Namen zumeist griechischer oder balkanischer Herkunft abgesehen) durch ähnliche Gefühle und Erlebnisse, immer wieder aber durch flüchtige Begegnungen, wie sie seit dem frühen 20. Jahrhundert nicht untypisch für den Großstadtroman sind.<sup>5</sup> Dadurch ergibt sich – trotz der verhältnismäßig geringen Anzahl von Personen – ein feinmaschiges und im Ansatz rhizomartiges Netz verschiedener Beziehungen und Begegnungen (Abb. 1).

<sup>4</sup> Vgl. etwa Tobias Becker: *Raumpatrouille*. In: „Kultur Spiegel“. 2, 2015, S. 42; Beate Tröger: *Völlig losgelöst*. In: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 25.3.2015, S. 10; Luise Checchin: *Eins ist die verdammte einsamste Zahl der Welt*. In: „Süddeutsche Zeitung“, 31.7.2015, S. 14.

<sup>5</sup> Vgl. James Joyces Roman *Ulysses* (1922) als Prototyp modernistischer Großstadtliteratur sowie Georg Simmels soziologische Analyse *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903).

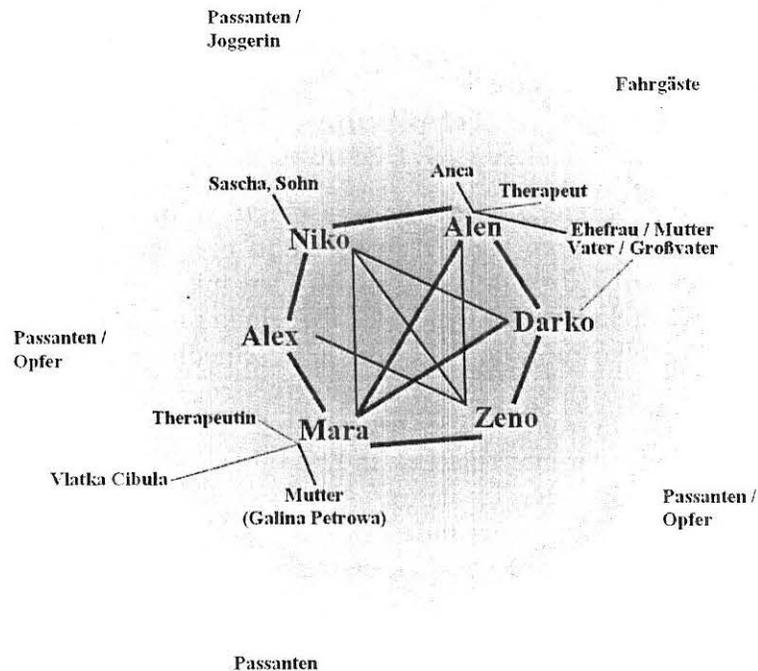


Abb. 1: Beziehungsgeflecht des Romans (schematisch; die Intensität der Beziehungen ist in drei Strichstärken angegeben)

Diese schematisch vereinfachte Darstellung zeigt die Beziehungen der zentralen Figuren untereinander, sowie deren wichtigste Kontakte bzw. (außerhalb der grauen Schattierung) Begegnungen mit anderen Mitmenschen. Die sechs Hauptpersonen sind lose miteinander verbunden, wie auch die insgesamt 23 Kapitel des Textes, die abwechselnd, allerdings in unsystematischer Reihenfolge, homodiegetisch von jeweils einer Figur erzählt werden – ähnlich einem Schauspieler, der auf der Theaterbühne hervortritt, seine Geschichte erzählt, und wieder hinter dem Vorhang verschwindet. Dabei sind diese einzelnen Kapitel trotz ihres teils hohen Grads an Gedanken nicht durchgängig

als *stream of consciousness* zu bezeichnen, sondern beinhalten ebenso eingefügte Dialoge und sind durch ihre narrative Reflexivität als bewusster Erzählprozess gezeichnet.

Die abwechselnden Blickwinkel erzeugen ein multiperspektivisches Erzählen; da jede Figur quasi selbst erzählt, sind die Kapitel durch den jeweiligen Ideolekt geprägt und unterscheiden sich durch das sprachliche Niveau, die Stilistik und wiederkehrende Themen von den Erzählungen der anderen Charaktere. Und auch die Interaktionen der Figuren untereinander verändern sich über die drei verschiedenen Teile hinweg: In den ersten acht Kapiteln gleichen sie eher Schachfiguren mit dem vorgegebenen verhältnismäßig limitierten Bewegungsspielraum<sup>6</sup>, während die Personen in den acht Kapiteln des zweiten Teils regelrecht gegen- und aufeinanderprallen (vgl. Niko beim Unfall, der Sex zwischen Alen und Mara, die Gefangennahme von Zeno durch Alex usw.), und sich die bestehenden Ordnungen und Beziehungen schließlich im dritten Teil immer stärker auflösen<sup>7</sup>.

Betrachtet man die Verteilung der einzelnen Kapitel, fällt auf: Während Zeno, Alen und Alex jeweils einmal pro Teil an unterschiedlichen Stellen zu Wort kommen, heben sich Darko mit insgesamt vier (1-1-2) sowie Mara und Niko mit jeweils fünf Kapiteln (im Verhältnis 2-2-1) formal ab. In der Theorie des multiperspektivischen Erzählens wird darauf hingewiesen, dass Reihenfolge und Gewichtung der einzelnen Blickwinkel einen Einfluss auf den Rezeptionsvorgang haben (vgl. u. a. Neuhaus, Typen, 1971, S. 160-161); durch diese offensichtliche erzählerische Selektion einer übergeordneten Instanz findet somit eine

<sup>6</sup> Bezeichnenderweise stammt das paratextuell vor den ersten Teil gestellte Zitat aus Samuel Becketts Einakter *Endgame* (1957), in dem ja bereits der Titel auf den Schach-Diskurs anspielt, darüber hinaus aber etwa auch die beiden zentralen Figuren, Clov und Hamm, selbst durch ihren eingeschränkten Bewegungsraum auf der Bühne wie Schachfiguren wirken.

<sup>7</sup> In Verbindung mit der Alen regelmäßig in den beiden ersten Teilen geäußerten (allerdings versatzstückhaft bleibenden) Foucault’schen Losung der „Ordnung der Dinge“ (vgl. u. a. Gugić, *Astronauten*, 2015, S. 34, 83, 121, 135).

indirekte und implizite Schwerpunktsetzung statt, auch wenn die sechs Figuren inhaltlich einen ungefähr gleichwertigen Rang einnehmen. So sind, erstens, Mara und Niko quantitativ hervorgehoben, während Maras Perspektive gleichzeitig den ersten und den zweiten Teil abschließt sowie die Mitte des dritten Teils bildet. Zweitens sticht aber auch Darko zwangsläufig heraus, da er wiederum den Rahmen aller Teile insgesamt bildet – mit seinem Blickwinkel öffnet und endet der Roman.

Dieser strukturellen Komplexität stehen inhaltlich Elemente und Figurentypen gegenüber, die durchaus für die Popliteratur charakteristisch sind; es geht um Generationenkonflikte und das Erwachsenwerden, um Liebe und die Suche der eigenen Identität. Die Figur des Astronauten spielt nun jedoch – ganz im Gegensatz zu Markus Herrmanns Roman zuvor – kaum noch eine tragende inhaltliche Rolle, von einigen Referenzen abgesehen.<sup>8</sup> Vielmehr wird der Raumfahrer nun zum Erzählprinzip: Die Figuren selbst sind die (titelgebenden) Astronauten, die sich in ihrem Kosmos ebenso schwerelos bewegen wie die locker aneinandergefügten Kapitel – zusammengehalten werden die sechs Charaktere nur durch schicksalhafte Verbindungen und Begegnungen (vgl. exemplarisch Gugić, *Astronauten*, 2015, S. 27-28), während selbst die familiären Beziehungen (quasi als Ankerpunkt oder ‚Bodenkontrolle‘) inzwischen erkaltet oder gar auseinandergebrochen sind, von der restlichen Gesellschaft abgekapselt und entfremdet, und schließlich so kontaktlos, dass sich die Figuren fast nur noch mit Musik-Kopfhörern in der Öffentlichkeit bewegen.

<sup>8</sup> Vgl. etwa den leitmotivischen Slogan „Gott ist ein Astronaut“ (vgl. u. a. Gugić, *Astronauten*, 2015, S. 7, 9, 19, 110, 168) als eher esoterisch-philosophisches Versatzstück, daneben aber auch immer wieder kleinere Verweise auf die Raumfahrt oder das Weltall generell (vgl. u. a. Gugić, *Astronauten*, 2015, S. 36, 41, 54, 58, 112-113, 125).

## (e) Der Astronaut als Popfigur

Von den beiden Debütromanen von Herrmann und Gugić abgesehen, lässt sich die Figur des Raumfahrers in den vergangenen Jahren auffällig häufig in der deutschsprachigen (‚post-Pop‘)-Literatur finden: In Wolfgang Herrndorfs kurzer *Rosenbaum-Doktrin* führt der (fiktionale) Herrndorf ein Interview mit dem (fiktiven) deutschen Kosmonauten Friedrich Jaschke, der „fast [...] der erste Deutsche im Weltall gewesen“ (Herrndorf, *Die Rosenbaum-Doktrin*, 2015, S. 418) wäre.<sup>9</sup> Während hier sowjetische Raumfahrt und sowjetische Ideologie einander gegenübergestellt werden und der Text damit indirekt den sozialistischen Wissenschaftsdiskurs hinterfragt, reisen drei Kinder in Jörg Albrechts Roman *Sternstaub, Goldfunk, Silberstreif* (2008) im Keller des väterlichen Hauses ins Weltall. Collageartig (und durchaus in der Tradition von Rolf Dieter Brinkmann) werden auf formaler Ebene Texte, Fotos und Grafiken zusammengebracht, inhaltlich der imaginierte Raumflug mit verschiedenen Zeitebenen verbunden und mehrschichtig mit Referenzen an Luftfahrtgeschichte, Massenmedien und popkulturelle Artefakte und Phänomene aufgeladen, und ästhetisch unterschiedliche Erzählweisen der Science Fiction, des Reiseberichts und des postmodernen Romans metareflexiv gebrochen.

Eine solche metaphorische Aufladung des Raumfahrers lässt sich interessanterweise nahezu gleichzeitig zu Gugićs Roman auch in der deutschsprachigen Popmusik finden: Im Song *Astronaut* (2015), der in Deutschland, der Schweiz und Österreich jeweils Nummer eins der Single-Charts wurde, werfen der Popsänger Andreas Bourani und der Rapper Sido einen zivilisations- und

<sup>9</sup> Der erste deutsche Kosmonaut im All war Sigmund Jähn, der im Jahre 1978 für gut eine Woche zur sowjetischen Raumstation Saljut 6 flog; dementsprechend war sein parallel zu ihm ausgebildeter Kollege Eberhard Köllner, der als im Notfall Ersatz für Jähn vorgesehen war, der tatsächlich erste deutsche Kosmonaut, der ‚nicht‘ in den Weltraum geflogen ist.

kapitalismuskritischen – „Von hier sieht man keine Grenzen und die Farbe der Haut“ – Blick aus dem Weltall auf die Erde. Das dazugehörige Musikvideo zeigt in kurzen Sequenzen eindrückliche Beispiele humanitärer und Naturkatastrophen, von Kriminalität und Rassismus, von Armut und Flucht, während die beiden Musiker selbst erst am Ende des Videos zu sehen sind und diese Bilder – an Stanley Kubricks Film *A Clockwork Orange* (1971) angelehnt – mit aufgespannten Augen anschauen müssen.

Diese schwerpunktmäßige ‚Wiederkehr‘ der Figur des Astronauten in den vergangenen Jahren ist auffällig<sup>10</sup>, vor allem nachdem 2011 das Space Shuttle-Programm der NASA eingestellt und damit die mit den USA konnotierte Figur von ausländischen (und zumeist russischen) Trägerraketen abhängig wurde. Gleichzeitig geht es in diesen Beispielen ja ausgerechnet eben nicht um *tatsächliche* Reisen in den Orbit oder auf den Mond, sondern um imaginierte oder metaphorische Raumfahrten, die sich in zwei Erscheinungsformen zusammenfassen lassen – einerseits der Raumfahrer im kollektiven und individuellen Erinnerungsreservoir, andererseits der Astronaut als zentrale Metapher für den Zustand der meist jugendlichen Figuren und deren Alltags- und Erfahrungswelt. Dafür können zwei Gründe angeführt werden: Einerseits ist der Astronaut weiterhin eine (oft medial verklärte) Sehnsuchtsfigur der zumeist jugendlichen Protagonisten, Symbol technologischen Fortschritts und post-moderner Abenteuerlust. Zweitens ist der Blick aus dem Weltall vor dem Hintergrund eines veränderten Umweltbewusstseins ab den späten 1960er Jahren zu sehen und auf Fotoaufnahmen wie *Earthrise* (1968) und die erste Mondlandung zurückzuführen – wie Durs Grünbein am Ende seines Gedichtzyklus *Cyrano* zusammenfasst: „In jenen Jahren erwachte das neue

<sup>10</sup> Übrigens auch in der Werbung, vgl. exemplarisch als jüngstes Beispiel einer langen Reihe vom Deodorant der Marke Axe bis zur Kinderriegel-Schokolade den Werbespot des Automobilherstellers Audi anlässlich des NFL-Super Bowl 50 im Februar 2016 (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=yB8tgVqmKzw>).

Umweltbewusstsein: Der Heimatplanet erschien auf einmal das Kostbarste überhaupt in den Weiten des Alls“ (Grünbein, *Cyrano*, 2014, S. 132).

## (f) ‚Post-Pop‘: Die Popliteratur nach der Neuen Deutschen Popliteratur?

Den theoretischen Vorbemerkungen lag Diederichsens Unterscheidung zwischen ‚Pop I‘ und ‚Pop II‘ zugrunde, die (von offensichtlichen ästhetischen, thematischen und ideologischen Unterschieden abgesehen), erstens, eine offensichtliche literaturgeschichtliche Wiederkehr popliterarischen Schreibens in den 1990er Jahren feststellt, diese aber gleichzeitig, zweitens, vom stark politisch engagierten Schreiben gut 30 Jahre zuvor abgrenzt. Seither sind allerdings auch mehr als eineinhalb Jahrzehnte vergangen, ohne dass eine fundierte Reevaluierung vorgenommen, bzw. die Strömung der Neuen Deutschen Popliteratur weitergedacht wurde. Klar ist: ‚Pop II‘ war vom (scheinbaren) ‚Ende der Geschichte‘<sup>11</sup> der 1990er Jahre geprägt, und so treten dort popkulturelle Phänomene und die Interessen einer hedonistischen Jugend gegenüber Geschichte und Politik klar in den Vordergrund; zu den zentralen Themen zählen vielmehr Generationenkonflikte und Probleme der Identitätsfindung, Massenkultur und die Popmusik (vgl. Paulokat, *Popliteratur*, 2008, S. 9-14). Das ‚Ende‘ dieser Neuen Deutschen Popliteratur wurde dann meist mit einer literarischen Weiterentwicklung ihrer kanonischen Vertreter<sup>12</sup> und den – als zentralem Ereignis des

<sup>11</sup> Vgl. Francis Fukuyamas einflussreiche Untersuchung *The End of History and the Last Man* (1992).

<sup>12</sup> Vgl. etwa Christian Krachts Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008), spätestens aber *Imperium* (2012), Florian Illies’ *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* (2012), sowie Benjamin von Stuckrad-Barres *Auch Deutsche unter den Opfern* (2010).

frühen 21. Jahrhunderts mit weitreichenden gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Folgen – Terroranschlägen des 11. Septembers 2001 (vgl. Degler, *Popliteratur*, 2008, S. 114-115; Mehrfort, *Popliteratur*, 2008, S. 48-51) proklamiert.

Doch seitdem befindet sich deutschsprachiges popliterarisches Schreiben wie auch die literaturwissenschaftliche Forschung<sup>13</sup> dazu in einem seltsamen Dilemma: Einerseits gilt weiterhin (und teils zu Recht) die Warnung, nicht jeder Text einer/s jungen Autorin/en über Probleme beim Erwachsenwerden, Sex und Musik gleich als Popliteratur zu titulieren (was die deutsche Literaturkritik allerdings nicht immer davon abgehalten hat, in den vergangenen Jahren (vor)schnell diesen Stempel aus der Schublade zu holen), und die Themen und Schreibweisen der Neuen Deutschen Popliteratur als ein zeitlich relevantes und eben auch zeitlich beschränktes Phänomen anzuerkennen. Doch andererseits ist es ebenso gefährlich (und kurzsichtig), den Schlussstrich unter ‚Pop II‘ zu ziehen, nur weil sich die zentralen Vertreter des klassischen Kanons von der Popliteratur verabschiedet haben. Denn nicht nur in anderen Nationalliteraturen lassen sich auch in jüngster Vergangenheit wieder (bzw. weiterhin) Texte finden, die inhaltlich und ästhetisch an ein popliterarisches Schreiben angelehnt sind<sup>14</sup> – auch im deutschsprachigen Raum nehmen Schriftsteller und Autorinnen wie

<sup>13</sup> Die inzwischen erschienen literaturwissenschaftlichen Einführungen und Überblicksdarstellungen deuten bereits die Abgeschlossenheit des Phänomens ‚Neue Deutsche Popliteratur‘ an (vgl. Schumacher, Ende, S. 57), während sich selbst aktuellste Untersuchungen kaum den stets gleichen klassischen Kanon verlassen bzw. nur in kurzen Exkursen darüber hinaus denken (vgl. beispielhaft Margaret McCarthy: *Introduction*, 2015, S. 21-22 und Thomas Hecken, Marcus Kleiner und André Menke, *Popliteratur*, 2015, S. 184-191).

<sup>14</sup> Vgl. etwa exemplarisch nach der Jahrtausendwende Frédéric Beigbeders *99 francs* (2000), den norwegischen Schriftsteller Matias Faldbakken mit Romanen wie *The Cocka Hola Company. Skandinavisk misantropi* (2001), Pablo Tussets *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán* (2001), die Debütromane *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* (2002) von Dorota Masłowska und *Brass* (2004) von Helen Walsh, sowie John Nivens *Kill Your Friends* (2005).

Helene Hegemann und Charlotte Roche, Sven Regener und Veia Kaiser, Leif Randt und Tommy Jaud, Sarah Kuttner und Thees Uhlmann ganz offensichtlich Tendenzen von ‚Pop II‘ auf, denken die Popliteratur aber gleichzeitig weiter bzw. aktualisieren diese. So entwirft Leif Randts *Schimmernder Dunst über Coby County* (2011) einen fiktionalen Kosmos, in dem Marken ebenso metareflexiv überladen sind wie die Figuren, während sich der Roman *Deutscher Sohn* (2010) von Ingo Niermann und Alexander Wallasch popliterarisch dem alltäglichen Leben und Lieben eines verwundeten Afghanistan-Heimkehrers (in der Literaturgeschichte ja seit Homers *Odysee* ein klassischer Topos) widmet.

Diese ‚Popliteratur im Internetzeitalter‘ steht nun klar vor dem Hintergrund rezenter gesellschaftlicher Veränderungen im Körperbild und Familienverständnis, der Sexualität und Identitätswahrnehmung, spiegelt aber schließlich (und nicht zuletzt durch soziale Netzwerke) einen Wandel im Gegenwartsverhältnis wie auch der persönlichen und kollektiven Erinnerung. Zwar gehören Massenmedien, popkulturelle Artefakte und Marken, Generationenkonflikte und das individuelle Alltagsleben noch immer zum thematischen Inventar der (zumeist ebenfalls weiterhin) autodiegetisch erzählten Texte, doch scheint dieser ‚post-Pop‘ augenscheinlich politischer, geschichtlicher und metareflexiver als ‚Pop II‘ zuvor.

Die literaturgeschichtliche Einordnung wird sich allerdings erst mit etwas Abstand in den kommenden Jahren zeigen: Lassen sich thematische und ästhetische Gemeinsamkeiten zu einem Kanon zusammenbringen, könnte durch den zeitlichen Abstand durchaus ein ‚Pop III‘ entstehen, andernfalls müsste die Neue Deutsche Popliteratur um eine Erscheinungsform erweitert werden. Oder aber der selbstreflexive Umgang mit dem popliterarischen Schreiben zeigt sich als eine Befreiung und Loslösung von den 1990er Jahren und damit als ein regelrechter ‚post-Pop‘.

## Literatur

- Albrecht, Jörg: *Sternstaub, Goldfunk, Silberstreif*. Göttingen 2008.
- Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2005.
- Bessing, Joachim (u. a.): *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*. Berlin 2009.
- Degler, Frank/Paulokat, Ute: *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn 2008. (Degler für die Kapitel 6 bis 10); (Paulokat für die Kapitel 1 bis 5).
- Diederichsen, Diedrich: *Ist was Pop?* In: Diederich Diederichsen: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln 1999, S. 272-286.
- Diel, Marcel: *Näherungsweise Pop*. In: „Kritische Ausgabe“, 2000, Jg. 5, S. 3-7.
- Duve, Karen: *Dies ist kein Liebeslied*. Frankfurt 2004.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt 2009.
- Gansel, Carsten: *Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur*. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hg.): *Pop-Literatur*. München 2003, S. 234-257.
- Grünbein, Durs: *Cyrano, oder: Die Rückkehr vom Mond*. Frankfurt 2014.
- Gugić, Sandra: *Astronauten*. München 2015.
- Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus/Menke, André: *Popliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart 2015.
- Herrmann, Markus: *Aaarfz*. Köln 2013.
- Herrndorf, Wolfgang: *Die Rosenbaum-Doktrin*. In: Wolfgang Herrndorf: *Gesamtausgabe*. Bd. 1, Berlin 2015, S. 418-431.
- Illies, Florian: *Generation Golf. Eine Inspektion*. Frankfurt 2013.
- Illies, Florian: *Generation Golf zwei*. München 2003.
- Kracht, Christian: *Faserland*. München 2014.
- McCarthy, Margaret: *Introduction*. In: Margaret McCarthy (Hg.): *German Pop Literature. A Companion*. Berlin 2015, S. 1-27.
- Mehrfort, Sandra: *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Karlsruhe 2008.
- Neuhaus, Volker: *Typen multiperspektivischen Erzählens*. Köln 1971.
- Poole, Robert: *Earthrise. How Man First Saw the Earth*. New Haven 2008.
- Schäfer, Jörgen: „*Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit.*“ *Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*. In: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.): *Pop-Literatur*. München 2003, S. 7-25.
- Schetsche, Michael: *Mondlandung*. In: Juliane Ebert/Stephanie Wodianka (Hg.): *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Stuttgart 2014, S. 263-266.

- Schumacher, Eckhard: *Pop, Literatur. Ein Interview mit Thomas Meinecke*. In: „Kritische Ausgabe“, 2000, Jg. 5, S. 19-20.
- Schumacher, Eckhard: *Gerade. Eben. Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt 2003.
- Schumacher, Eckhard: *Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2)*. In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan Noël Thon (Hg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin 2011, S. 53-67.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: *Soloalbum*. Köln 2005.
- Ullmaier, Johannes: *Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz 2001.