

Benjamin von Stuckrad-Barre: Soloalbum (1998)

ADEL VERPFLICHTET!

Sie ist weg. Wegwegweg. Wenn ich blöd wäre, würde ich jetzt ein deutsches HipHop-Lied schreiben. Aber ich bin klug und gehe mich betrinken.

Beginnend mit dem Roman *Faserland* (1995) von Christian Kracht erschien ab Mitte der neunziger Jahre eine Welle von Texten junger Schriftsteller, die schnell als 'neue deutsche Popliteratur' klassifiziert wurden.¹ Zum bekanntesten Vertreter der 'Popfraktion' avancierte Benjamin von Stuckrad-Barre mit dem 1998 publizierten Roman *Soloalbum*. Während von Stuckrad-Barre bei Erscheinen seines Buches 23 Jahre alt war, machte Benjamin Lebert mit dem Roman *Crazy* sein Debut 1999 bereits als 16-Jähriger. Das jugendliche Alter Leberts sorgte in den Medien für Aufsehen,² und die leichte Lesbarkeit des Textes³ sicherte *Crazy* einen bemerkenswerten Erfolg auf dem Buchmarkt.⁴

Die markante Diskrepanz zwischen einer fast durchweg negativen Rezeption der Romane in den führenden Feuilletons⁵ und den beträchtlichen Verkaufsziffern ist ein durchgängiges Kennzeichen der 'neuen Popliteratur'. Durchaus im Sinne der traditionellen Subkulturforschung, welche die Jugendkultur als ein der etablierten Hochkultur oppositionell entgegengesetztes Ausdrucksfeld versteht, scheint die Popliteratur ihre Attraktivität wie Authentizität gerade dem Umstand der Ablehnung durch die meinungsprägende Kritik zu verdanken.

Dem simplifizierenden dichotomischen Modell von Mainstream und Underground, langweilig-erstarrter deutschsprachiger Gegenwartsliteratur und spritzig-lebendiger Popschreibe arbeiteten die Jungautoren bewußt zu. In Form des Gesprächsprotokolls *Tristesse Royale* (1999) versuchte eine Kerngruppe, die neben Christian Kracht (*1966) und Benjamin von Stuckrad-Barre (*1975), noch Joachim Bessing (*1971), Alexander von Schönburg (*1969) und Eckhard Nickel (*1966) umfaßt, sich unter der Bezeichnung „popkulturelles Quintett“ im Literaturbetrieb zu positionieren.

Mit der Anspielung auf das 'Literarische Quartett' brachten die Popautoren, bei denen es sich zumeist um Musik- und Lifestyle-Journalisten handelt, ihre Vertrautheit mit

den Regeln und Funktionsweisen der Medien, einschließlich der Strategien zu ihrer Manipulation zum Ausdruck. Anstatt auf einen medial vermittelten Verkaufserfolg durch Rücksichtnahme auf die im Literarischen Quartett (direkt oder indirekt) favorisierten ästhetischen Kriterien zu zielen, organisieren die Literaten eine selbstbesetzte Kritikerrunde, die als Plattform diente, um die eigenen literarischen Wertkriterien zu propagieren und zugleich ein gegenkulturelles *event* darstellte, was wiederum die Aufmerksamkeit der Medien sicherte.

Der ironische Akt der Parodie verabschiedet den Gültigkeitsanspruch der etablierten Hochliteratur, um stattdessen ein neues literarisches Paradigma einzuführen. Gleichsam in Reaktion auf die Heranbildung einer von soziologischer Seite als „89er“, bzw. „Generation Berlin“⁶ charakterisierten sozialen Gruppe, liefern die Popautoren eine adäquate Form von Literatur, die die zumeist neokonservativen Werte der zwischen 1965 und 1975 geborenen Deutschen bedient. Damit aber grenzte sich das popkulturelle Quartett auch klar ab von etablierten Schriftstellern wie Thomas Meinecke, Andreas Neumeister und Rainald Goetz,⁷ deren Romane (poststrukturalistische) Theorien reflektieren und insgesamt der gesellschaftskritischen Tradition von Popliteratur verpflichtet sind.⁸ „Die neue Popliteratur ist nicht mehr wütender Protest gegen die Verhältnisse, sondern angenehmer Begleitsound zur Berliner Republik.“⁹

Ein ambivalentes Verhältnis verbindet die jungdeutschen Popliteraten mit anglo-amerikanischen Autoren wie Bret Easton Ellis, Nick Hornby oder Irvine Welsh. Es ist auffällig, daß die deutschen Autoren durchweg die Muster der erfolgreichen Romane in englischer Sprache kopierten, ohne aber deren literarische Qualität oder gesellschaftspolitisches Reflexionsniveau zu erreichen. So dient *American Psycho* (1991) von Bret Easton Ellis als deutliches Vorbild für Krachts *Faserland*. Der rücksichtslos mordende New Yorker Börsenmakler Patrick Bateman genauso wie der Protagonist aus Krachts Roman, ein gelangweilt die Bundesrepublik durchreisender Yuppie, sind manisch besessen von Designerwaren und Markenartikeln. Während Ellis aber durch dem permanenten Rekurs auf Markennamen den Fetischcharakter der Designerprodukte und die falschen Glücksversprechungen der globalisierten Konsumwelt attackiert, benutzt Kracht die Designerwaren affirmativ als identitätskonstituierende Versatzstücke für seinen Protagonisten.¹⁰

Von Stuckrad-Barre lehnt sich mit *Soloalbum* stark an Nick Hornbys Roman *High Fidelity* (1995) an, der die Geschichte eines musikbesessenen Plattenhändlers erzählt, der seine Partnerin an einen anderen Mann verloren hat. *Soloalbum* basiert auf demselben Grundmuster, doch endet die Handlung nicht mit der Rückkehr der verlorenen Geliebten, sondern einem Konzert der Rockgruppe *Oasis*. Dies macht bereits deutlich, daß die (zerbrochene) Liebesbeziehung nur oberflächlich den Roman bestimmt. Es gelingt von Stuckrad-Barre dabei ohnehin kaum mehr als Klischees und triviale Feststellungen aneinanderzureihen wie etwa „Alle Menschen leiden unter der Liebe“ (225) oder gar „Ficken ist wirklich vollkommen schwierig, wenn man es monatelang nicht getan hat.“ (209). Mit einer derartigen, von Slangausdrücken durchsetzten und bewußt kolloquial gefärbten Sprache wird versucht, eine Unmittelbarkeit zum Leser herzustellen, deren eingängige Oberflächlichkeit den auf Transzendenz der Realität zielenden Kunstcharakter der traditionellen Literatur ersetzen soll.¹¹

Der Ich-Erzähler erlebt den Verlust der Geliebten als destabilisierend, jedoch keineswegs als existenzielle Katastrophe. Das exponierte Leiden am Trennungsschmerz ist lediglich Teil der narzißtischen Selbstdarstellung, die das eigentliche Thema des Romans darstellt. Diese geschieht vornehmlich durch zwei Strategien, die der Selbstdefinition über Musik und die der Abgrenzung gegenüber anderen Personen. So beobachtet der Erzähler während einer Busfahrt einen Fahrgast, „Ich schätze mal: Theologe“, der ein Trekking-Rad mit sich führt, „mit dem man mühelos die Taiga durchqueren könnte, aber er muß damit natürlich durch die Stadt fahren (Helm auf, ist klar!) und uns allen zeigen, daß es auch ohne Auto geht.“ (83). Mit dem als „Vollidiot[en]“ charakterisierten Radfahrer verabschiedet der Ich-Erzähler exemplarisch die Protestgeneration der achtziger Jahre, deren kritisches Potential in eine politisch korrekte Demonstration überlegener Gesinnung umgeschlagen ist.

Kleinbürgerliche Mittelschichtwerte greift der Erzähler in der Person seines von Modelleisenbahnen begeisterten Bruders an: „Ganz besonders fasziniert ihn, ‘wie detailgetreu‘ die Züge nachgebaut sind. Seine Frau trägt das mit Fassung, dazu Tennissocken und schlechtfarbene Jeans, und dann schreit auch schon das Kind wieder. Sie finden Dieter Hildebrandt gut (,echt einer der wenigen, die noch kritisch sind‘)“ (111). Weder Lifestyle, noch Kleidung oder Einstellungen entsprechen den Erfordernissen, die

den distinktiven Status der ‚Coolness‘ oder des ‚In-Seins‘ verleihen. In anderen Worten: es fehlt ihnen jeglicher ‚Pop‘.

Nun ist Pop im weitesten Sinne - verstanden als ein Disziplinengrenzen niederreißender, heterogener Verbund aus diversen Medien, Kunstgattungen, Lebensorientierungen, Geschmackskomponenten und politische Zielen¹² – in den ersten Dekaden seiner Entwicklung *das* klassische Medium der Abgrenzung von Jugendkultur gegenüber der dominanten Kultur gewesen. Seit den achtziger Jahren jedoch wurde die identitäts- und differenzstiftende Funktion des Pop von der Kulturindustrie systematisch assimiliert und damit das gegenkulturelle Potential der Alternativkultur ins Affirmative umgepolt. Auch die Politik bemächtigte sich im Zuge ihrer zunehmenden Ästhetisierung popkultureller Ausdrucksformen zur Inszenierung von Jugendlichkeit und Problemlösungskompetenz.

Pop übt aber Funktionen aus, die weit über PR hinausgehen. Als Folge des sämtliche sozialen Bereiche durchdringenden Neoliberalismus werden in Staaten mit einem hochentwickelten Kapitalismus zunehmend ökonomische Prinzipien als politische Leitvorstellungen installiert. So wird unter dem Vorzeichen des Wettbewerbsprinzips eine allgegenwärtige Rivalität gestiftet, die Individuen in Konkurrenten verwandelt und zu einer fortschreitenden sozialen Entsolidarisierung führt. Gesamtgesellschaftliche Disziplinierung im Sinne Michel Foucaults erfolgt nicht mehr kollektiv über soziale Agenturen, sondern wird dem Einzelnen als überlebensnotwendige Pflicht auferlegt.¹³ Differenz wird deswegen im Konkurrenzkapitalismus zu einem unhintergehbarem Attribut, eine zentrale Säule der Ich-Formation, wofür die Popkultur mit ihrem hybriden Stilvokabular eine unausschöpfbare Artikulationsplattform bereitstellt.¹⁴

Unter dem Druck des Konkurrenzprinzips besteht auch innerhalb der alternativen Subkultur keinerlei generationsdefiniertes Zusammengehörigkeitsgefühl mehr. Der Ich-Erzähler in *Soloalbum* steht dementsprechend den Einstellungen und Lebensentwürfen der meisten seiner Altersgenossen kritisch gegenüber. Mustergültig dafür ist die Figur einer bezeichnenderweise namenlos bleibenden Studentin, die der Erzähler auf einer WG-Party trifft:

Ich schätze mal, über ihrem Bett hängt in DIN-A0 der sterbende Soldat, auf dem Boden steht eine Lavalampe. Sie hört gerne Reggae. Scheiß Pearl Jam findet sie

„superintensiv“, auf ihre CDs von Tori Amos und PJ Harvey hat sie mit Edding geschrieben „Frauen-Power rules“, [...] neben ihrem Bett (einer Matratze!) liegen lauter Armbänddchen aus Ecuador oder so, solche, die auch zuhauft an Wolfgang Arschgesicht Petry dranhängen [...] Die Spice Girls, die findet sie völlig scheiße. Harald Schmidt ist ein Nazi, Pippi Langstrumpf und Che kleben an ihrer Zimmertür, und sie raucht keine Zigaretten, bloß Hasch manchmal [...] (32)

Im divergierenden Musikgeschmack manifestiert sich emblematisch die völlige Unmöglichkeit von Übereinstimmung oder gar Solidarität. Doch selbst gleiche Musikinteressen schaffen einen nur oberflächlichen Zusammenhalt. Dies exemplifiziert die Passage, in der eine andere Partybekanntschaft den Erzähler bittet, die „DJ-Kicks“-Mix-CD des Wiener DJ-Duos Kruder & Dorfmeister einzulegen:

Platten wie eben die oder auch Portishead, Daft Punk, Massive Attack oder so sind ein echtes Problem – gute Musik, aber eben doch von allen so gnadenlos gerngemocht, daß man wirklich wieder dieses gymnasiale Abgrenzungsproblem aufkeimen spürt: Die sind blöd, die können also auch keine gute Musik hören. Und Umkehrschluß: Dann ist ja vielleicht doch die Musik doof? Ist sie natürlich nicht. Trotzdem ist ‘DJ Kicks’ jetzt schon mit ziemlicher Sicherheit die ‘Köln Concerts’¹⁵ dieser Generation. (211)

Popmusik als primäre Ausprägung von Popkultur stellt sich im 21. Jahrhundert als ein zunehmend paradoxes Phänomen dar. Musik, die aufgrund stilistischer Innovation authentische Kunst repräsentiert, verliert ihre Funktion als Differenzmedium, sobald die Musiker aufgrund der Approbation durch stilbildende Subschichten populär werden und einer zunehmenden Vereinnahmung durch die Kulturindustrie unterliegen, so daß ein nur noch gradueller Unterschied zu den kulturindustriell konzipierten und dirigierten Acts der Massenkultur besteht.

Die Schilderung eines behinderten Jungen, den der Erzähler während einer Bahnfahrt beobachtet, bildet eine der zentralen Stellen des Romans:

Er hat einen Walkman auf, und allerlei Quatsch baumelt ihm um den Hals. Zugehörigkeitsstand. Der Junge schielt und sabbert, ein Behinderter eben. Von Peter Hahne habe ich gelernt, daß das mit Behinderten in der Öffentlichkeit oft peinlich ist und das wiederum für die Öffentlichkeit peinlich ist. [...] Der Junge tanzt. Und ergeht sich in 1A-Boygroupposen. Das sieht sehr lustig aus, zumal man die Musik dazu nicht hören kann. Er kann. Und ihm gefällt's. Er kann sie alle, die Bewegungsreihungen, die Mädchen zu obszönen Reaktionen treiben. Er karikiert sie auch, die Gesten. Und zeigt die Muskeln (hat natürlich gar keine) und springt in die Luft und dreht sich, zeigt nach oben, zeigt nach unten, faßt sich in die Mitte. (141)

In der Travestie der Tanzroutinen entlarvt der Behinderte den normierten Stil der Boy- und Girlgroups, dem „Backstreetboysscheiß und Michael Jackson“ (147), welche die Hitparaden seit Beginn der neunziger Jahre dominieren. Durch manipulierende Marketingstrategie und streng kontrolliertes Imagedesign tragen diese Gruppen einen sämtlicher authentischer Kreativität entkleideten Produktcharakter, welche den Teenagermarkt so erfolgreich beherrschen wie die auf den Erwachsenenmarkt abzielende Trivialmusik, für die von Stuckrad-Barre den französischen Pianisten Richard Claydeman als Beispiel anführt (vgl. 157f).

Durchaus eng angelehnt an die Thesen von Theodor Adorno & Max Horkheimer über die Kulturindustrie ist nicht nur die ironische Abrechnung mit dem französischen Kitschpianisten, sondern auch die perzeptive Analyse der Medienhysterie nach dem Tod von Princess Diana (vgl. 206ff), sowie die zahlreichen Invektiven gegen Protagonisten der Medien-, bzw. Kulturindustrie wie Günter Jauch, Ulrich Meyer, Dieter Gorny, Peter Hahne oder die Figur des anonymen „Journalisten“.¹⁶

Läßt sich *Soloalbum* also in die kulturkritische Tradition der Frankfurter Schule einreihen? Der ironisch-treffsicheren Verdammung der Massenkultur gegenüber stellt der Erzähler seine emphatische Anhängerschaft an die Musik von *Oasis*. Die zentrale Bedeutung dieser Band wird schon durch die formale Gliederung des Romans demonstriert. *Soloalbum* ist wie eine Vinyl-Schallplatte in A- und B-Seite unterteilt, deren Kapitel die Titel von *Oasis*-Songs tragen. Wie der Erzähler wiederholt betont, erreichen die Songs

von *Oasis* einen authentischen Ausdruck seines Lebensgefühls, verbinden sich, wie etwa „unsere Hymne Live Forever“ (17) mit entscheidenden Stationen seines Lebens.

Sein Fan-Sein verkörpert zwar „das Paradoxon des reflektierten, des postmodernen Fans, der über die üblichen Widersprüche einer Fan-Existenz informiert ist“,¹⁷ doch beschränkt sich die Kritik an seinen Helden an Äußerlichkeiten wie etwa den unzureichenden Modegeschmack von Liam Gallagher. Weder die nationalistische Grundausrichtung des Britpop, welche zumal *Oasis* repräsentiert, noch die Inkorporierung der Band in die Kulturindustrie via dem Mediengiganten Sony oder dergleichen werden zum Gegenstand der Kritik.

Diese affirmative Position gegenüber *Oasis* ist symptomatisch für die von Stuckrad-Barre praktizierte Form der Kritik an den Verdummungsstrategien der Kulturindustrie. Die Abgrenzung von deren Konfektionsprodukten entpuppt sich als eine Form der selbsterhöhenden Differenzierung, mit der sich der Erzähler von anderen Konsumenten absetzt. Das System des Differenzkapitalismus hat nicht nur die popkulturell basierten Abgrenzungskonzepte assimiliert, sondern verdrängt und kolonialisiert die Sphäre intellektueller Kritik, indem es eine systemimmanente, gleichsam tautologisch verpuffende Form der Dissidenz erzeugt, die tatsächliche Reformversuche oder Überlegungen für Alternativmodelle zu marginalisieren versucht.¹⁸

Soloalbum porträtiert und dokumentiert zugleich den Schiffbruch des gegenkulturellen Protestprojekts der Popkultur, denn der mit kritischem Gestus auftretende Roman operiert durchweg in einem systemkonformen Diskursfeld. Insofern beteiligt sich der Text an der Nivellierung authentischer Dissidenz durch die Kulturindustrie, nicht zuletzt da das Buch seinen großen Erfolg auf dem Buchmarkt manipulativen Marketingstrategien verdankt,¹⁹ ähnlich wie „wenn irgendein Arschgesicht von einem infantilen Stückchen Technoscheiße 250.000 Stück an wahllos zuschnappende Blödis verkauft“ (87). In dieser unfreiwilligen Ironie begründet liegt die ästhetische Provokation, keinesfalls aber der künstlerische Wert des Romans von Benjamin von Stuckrad-Barre.

Literaturhinweise

Ausgaben

Benjamin von Stuckrad-Barre: Soloalbum. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.

(kiwi 154)

- Soloalbum. Roman. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag 2001.

Forschungsliteratur

Ernst, Thomas: Popliteratur. Hamburg 2001. (rotbuch 3000)

Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft.* Berlin 1996.

Kemper, Peter / Langhoff, Thomas / Sonnenschein, Ulrich: *alles so schön bunt hier. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute.* Stuttgart 1999.

Weinzierl, Rupert: *Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur & die Formierung neuer Substreams.* Wien 2000.

¹Vgl. Wolfgang Farkas, „Die Voraussetzung ist Größenwahn“, in: *SZ* v. 29.10.1999.

² Vgl. exemplarisch Sven Boedeker, „Boy Wonder“, in: *Die Woche* v. 26.2.1999.

³„Denn dass der Text sprachlich und thematisch unreif war, wurde ihm zugute gehalten, ästhetische und inhaltliche Kriterien hatten sich weitestgehend aus der Literaturkritik verabschiedet. Mit *Crazy* hatte die Erneuerung der deutschen Literatur einen verrückten Höhepunkt erreicht, der kaum noch zu übertreffen war.“ Thomas Ernst: *Popliteratur*, Hamburg 2001, S. 74.

⁴Von *Soloalbum* wurden über 100.000 Exemplare verkauft, während *Crazy* eine Auflage von über 300.000 erreichte.

⁵Vgl. etwa die Verrisse von *Soloalbum*: NN, „Amoklauf eines Geschmacksterroristen“, in: *Spiegel* v. 7.9.1998, S. 209, Willi Winkler, „Mjunik und der Weltschmerz“, in: *SZ* v. 4.11.1998, Volker Weidermann, „Gagschreibers Trauergesang“, in: *FAZ* v. 18.11.1998, Kolja Mensing, „Endlich einmal alles gut finden“, in: *Tagesspiegel* v. 8.11.1998, Walter Schübler, „Ficken in 4 Minuten 48“, in: *Falter* v. 9.10.1998, Nicol Ljubic, „Der Meinungsmissionar“, in: *Spiegel Online* v. 11.8. 1998.

⁶ Vgl. Claus Leggewie, *Die 89er*, Hamburg 1995 und Heinz Bude, *Generation Berlin*, Berlin 2001, sowie Florian Illies, *Generation Golf*, Berlin 2000.

⁷ Ralf Schlüter, „Raven statt Raunen“, in: *Die Woche* v. 6.11.1998 bezeichnet die drei Münchner Suhrkamp-Autoren treffend als „Beastie Boys der deutschen Literatur“.

⁸ Diese nahm ihren Ausgang in den Texten der amerikanischen Beatniks und wurde in die deutsche Literatur von Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann, Hubert Fichte oder Bernward Vesper eingeführt. Vgl. Ernst (Anm. 3).

⁹ Ernst (Anm. 3) S. 75.

¹⁰ Leberts autobiografische Internatsgeschichte *Crazy* ist eindeutig an JD Salingers *Catcher in the Rye* (1951) ausgerichtet. Vgl. Boedecker (Anm. 2).

¹¹ Vgl. Nikolaus von Festenberg / Marianne Wellershoff, "Die Realos der Echtzeit", in: *Spiegel* v. 29.1.2001.

¹² Vgl. Diedrich Diederichsen, *2000 Schallplatten. 1979 – 1999*, Höfen 2000, S. XL.

¹³ Vgl. Gilles Deleuze, "Postskriptum über die Kontrollgesellschaft", in: ders., *Unterhandlungen 1972- 1990*, Frankfurt 1993, S. 254 – 62.

¹⁴ Vgl. Rupert Weinzierl, *Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur & die Formierung neuer Substreams*, Wien 2000. Weinzierls Studie ist die maßgebliche Untersuchung zum Verhältnis von Pop und Politik. Darin wird die geschichtliche Entwicklung von Popkultur und –theorie dargestellt, als auch ein eigenständiges, überzeugendes Theoriemodell zur Deskription der gegenwärtigen Situation entwickelt.

¹⁵ Gemeint ist die 1975 in Köln aufgenommene Improvisations-CD des Jazzpianisten Keith Jarrett, die über Jazzkreise hinaus durch ihre melodische Gefälligkeit Kultstatus erlangte.

¹⁶ Dahinter versteckt sich ein für Insider der Medienszene leicht erkennbares Portrait des Hamburger Musikjournalisten Max Dax (vgl. 29ff).

¹⁷ Tom Holert, "Abgrenzen und durchkreuzen. Jugendkultur und Popmusik im Zeichen des Zeichens", in: Peter Kemper et al., *alles so schön bunt hier. Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*, Stuttgart 1999, S. 28.

¹⁸ Vgl. Slavoj Zizek, "Von Lenin lernen", in: *Die Zeit* v. 1.2.2001.

¹⁹ Vgl. Farkas (Anm. 1).