



Thomas Hecken / Marcus S. Kleiner /
André Menke

Popliteratur

Eine Einführung



LEHRBUCH
J.B. METZLER

können, so liegt die Provokation in dem beständigen, wenngleich **selbstreflexiven Flirt mit totalitären Ideologien** und daran geknüpften Unternehmungen, etwa einer anvisierten Reise nach Nueva Germania, einer Ende des 19. Jahrhunderts von deutschen Auswanderern mit antisemitischem Hintergrund gegründeten Kolonie im Hinterland Paraguays. Krachts und Woodards Faszination für extreme Gesellschaftsentwürfe bezieht sich jedoch nicht ausschließlich auf utopische oder dystopische Räume, sondern auch auf die konkret vorzufindenden Realisierungen auf diesem Planeten, die dann freilich **in einem gezielt ambivalent-affirmatorischen Duktus besprochen** werden. Wiederholt ist in diesem Sinne von der »DPRK« (Kracht/Woodard: *Five Years*, 7), der »Demokratischen Volksrepublik Korea« und ihrem »DEAR LEADER« (ebd., 118) die Rede.

Äußerungen wie diese müssen in direktem Verhältnis zu einer weiteren, in *Five Years* ebenfalls an mehreren Stellen erwähnten Veröffentlichung Krachts gelesen werden, nämlich dem Bildband *Die totale Erinnerung. Kim Jong-Ils Nordkorea*, den Kracht im Jahr 2006 zusammen mit Eva Munz und Lukas Nikol herausgibt. Statt einer distanziert-kritischen Bestandsaufnahme nordkoreanischer Lebensbedingungen finden die Leser/innen dort offensiv das Gegenteil dargestellt. Gerade in der scheinbaren Affirmation der »gigantische[n] Installation« (Kracht u. a.: *Die totale Erinnerung*, 7) Nordkorea aber sehen manche Kommentatoren die Absicht verwirklicht, eine Faszination für eine allumfassende Ästhetisierung mit einer **subversiven Komponente** zu unterlegen. »In Nordkorea scheint ein Zustand erreicht (wenn auch als »Staatsdystopie«), der in ästhetizistischen Strömungen häufig herbeigesehnt wurde: Die Abspaltung der Oberfläche vom authentischen Kern der Dinge – die absolute Uneigentlichkeit« (Huber 2009, 226). Indem aber die dabei vorzufindende visuelle Inszenierung dieser »Staatsdystopie« von Kracht und seinen Mitautoren weitgehend **dekontextualisiert und in Form »absoluter« Bilder ausgestellt** wird, erzeuge diese Rahmung einen indirekt kritisch lesbaren Bruch in der Wahrnehmung, die sich aber jeglichen direkten Kommentars enthält. Auch Krachts scheinbar überraschte Kommentare zu den negativen Reaktionen auf das Buch werden in diesem uneindeutigen Modus geäußert: »David, it appears people are truly offended by the book« (Kracht/Woodard: *Five Years*, 198).

Für mindestens ebenso große, wenngleich weniger offensichtliche Verwirrung sorgt in diesem Sinne auch das Magazin *Der Freund*, eine von Kracht zusammen mit Eckhart Nickel zwischen 2004 und 2006 herausgegebene, von vornherein auf acht Ausgaben hin konzipierte Zeitschrift. Ähnlich wie in den vorgestellten Beispielen folgt auch das Konzept von *Der Freund* einer umfassenden Ästhetisierungsstrategie und unterläuft sowohl auf der Ebene der formalen wie auch auf der Ebene der inhaltlichen Gestaltung die Erwartungen an die konventionalisierten Paradigmen einer Zeitschrift (vgl. Baßler 2009). So finden sich in der im kommerziellen Axel-Springer-Verlag herausgegebenen, komplett bild- und werbefreien Zeitschrift mehrheitlich sehr lange Textbeiträge zu einer heterogenen Ansammlung von Themen, die in ihrer unkommentierten Nacheinanderschaltung beim Leser den Eindruck einer merkwürdigen, wenngleich präzise komponierten Unstimmigkeit hinterlassen.

Sowohl *Five Years* wie auch *Die totale Erinnerung*, *Der Freund* und das von Kracht gemeinsam mit Ingo Niermann veröffentlichte Buch *Metan* (2007), eine phantastisch-konspirative Erzählung über die anstehende »Methanisierung« der Erde, wurden deshalb unter dem *camp*-Begriff rezipiert, insofern ihnen allen eine radikal ästhetisierende Einstellung zugrunde liegt. Teilweise wird darin sogar ein genuines Mittel zur literarischen Erkenntnis und Kritik gesehen. Diese Auffassung wird aller-

dings keineswegs von allen Kommentatoren geteilt, und so liegt ein Konsens über Krachts Werk in weiter Ferne – was vielleicht zugleich als Merkmal der Deutungsoffenheit gelten kann, die Krachts Texten eignet.

Weiterführende Literatur

Einen gut informierten Einblick in zahlreiche Aspekte von Krachts Werk geben die Beiträge in Birgfeld/Conter (2009). Rauen (2010b) beschäftigt sich unter popdiskursiver und erzähltheoretischer Perspektive vor allem mit den ersten beiden Romanen Krachts und untersucht sie im Hinblick auf ihre Erzählerkonstruktion. Für die jüngeren Texte Krachts und insbesondere für *Imperium* legt Schumacher (2013) einen instruktiven Lektürevorschlag vor. Eine avancierte Diskussion des Krachtschen Ironiebegriffs – ebenfalls am Beispiel von *Imperium* – bietet Porzick (2013). Eine Erfassung der literarischen und journalistischen Texte Krachts sowie ein kommentierter Überblick über die wissenschaftliche Sekundärliteratur finden sich schließlich in der Bibliographie von Lorenz (2014a).

5.8 | Sibylle Berg

Sibylle Berg, 1962 in Weimar geboren, ist Schriftstellerin, Dramatikerin, Zeitgeistkritikerin, Publizistin, Dozentin für Dramaturgie an der Züricher Hochschule der Künste und Teil des Regiekollektivs »Berg & Förster«. Sie schreibt Romane, Essays, Glossen, Reisereportagen, Künstlerporträts und Theaterstücke; arbeitet als Autorin für Zeitschriften (wie *Allegra*, *Marie Claire* oder *Magazin*) und Zeitungen (z. B. *DIE ZEIT*, *Stern*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*); produziert Hörspiele (etwa für den NDR oder WDR) und Hörbücher (u. a. zu ihrem Roman *Sex II*); schreibt Kolumnen (für *Spiegel Online* oder die *Neue Züricher Zeitung*) und twittert erfolgreich mit ihrem Account »Kaufe nix, ficke niemanden«, der über 38.000 Follower hat. Ihre Romane und Theaterstücke wurden bisher in über dreißig Sprachen übersetzt.

Die Haltung der Texte von Berg ist distanziert, misanthropisch und nicht sentimental. Es wird nicht psychologisiert und pädagogisch interveniert. Sie verfasst Reflexions- und Kolumnenprosa bzw. literarische Bestandsaufnahmen – mechanisch, zugleich aber temporeich und drastisch-humoresk inszeniert. Ihr Ton ist lakonisch bis schnoddrig. Die eigenwillige Interpunktion gibt den Texten einen eigenen, abgehackten Rhythmus und fordert die Leser/innen zur genauen Lektüre heraus.

In der Gegenwartsliteratur sind es v. a. die Werke von Michel Houellebecq, die eine bemerkenswerte inhaltliche und formale Nähe zu den Arbeiten von Berg aufweisen. Im Kontext der Popliteratur trifft dies wesentlich auf Rolf Dieter Brinkmann zu. Darüber hinaus lassen sich zahlreiche Bezüge zu den Texten von Thomas Bernhard feststellen.

Meyhöfer (1997, 38) schreibt zu Sibylle Bergs (1997) erstem Roman *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*: »Lauter **Katastrophengeschichten** erzählt die Autorin in ihrem Debüt. Und was könnte komischer sein als das Unglück?«. Ihr literarisches Programm wird damit treffend auf den Punkt gebracht. Berg schildert das Leben schonungslos als einen bitter-bösen und zugleich traurig-komischen **Non-Stop-Horror-Trip der Sinne und Empfindungen** sowie als eine Aneinanderreihung von persönlichen Niederlagen und Katastrophen. Den Rahmen hierzu bildet die apokalyptische Zuversicht, dass die Menschheit sowieso untergehen wird.

Es gibt bei Berg keinen moralischen oder ideologischen Überbau, keine höchsten Werte und keine Utopie vom richtigen Leben. Auf der **Suche nach dem Glück** ver-

passt man sein Leben. Jeder jagt immer fremdbestimmten Ideen vom großen Glück und wahren Leben hinterher. Die Antwort auf die Frage, was die richtigen Ideen und Werte für ein wahres Leben sind, lässt die Autorin konsequent offen. Sie schreibt nicht, um die Welt zu verbessern oder zu therapieren. Es geht auch nicht darum, ihren Leser/innen einen Spiegel vorzuhalten, um Selbsterkenntnisprozesse auszulösen. Sie ist keine Sinnagentin, sondern lässt ihre Figuren und Leser, aber auch sich selbst, lieber in Sinnwüsten sitzen – rastlos, ratlos, orientierungslos. Alles ist immer zum Scheitern verurteilt, und alle Figuren ihrer Romane scheitern zwangsläufig bei ihrer Suche nach dem Glück, der Liebe, Respekt, Fürsorge, Aufmerksamkeit, Mitleid, Anteilnahme, dem wahren Leben, zwischenmenschlicher Anerkennung, persönlicher Identität, dem Sinn des Lebens und am Glauben, dass ihnen ein besonderes Leben zusteht. Hierbei fragen sich die Figuren, »ob es Menschen gibt, die sich nicht die meiste Zeit ablenken müssen, um nicht vor Langeweile zu sterben« (Berg: Ein paar Leute, 67). Das Personal ihrer Texte wartet unentwegt auf irgendein Gefühl; es wünscht sich ein ordentliches Problem und rätselt, wie das Leben sein soll. Eine Veränderung ist für es nur vorstellbar als Suche nach etwas Neuem, ohne zu wissen, was das konkret sein könnte.

Die Welt als Wille und Vorstellung konfligiert beständig mit der literarischen Wirklichkeit, die den Willen und die Vorstellung desillusioniert. In ihrem dritten Roman *Amerika* (1999, 47) liest man hierzu passend: »Gefühle und Erlebnisse blieben kleiner als die Vorstellung von ihnen.« Das Leben ist eine permanente Enttäuschung und endet für viele ihrer Figuren tödlich.

Eine gewisse **Wollust am literarischen Mord** an den narzisstisch-larmoyanten sowie parodistisch verzerrten Figuren kann nicht geleugnet werden. Der gewaltsame Tod ist das symbolische Urteil über ihre Lebensmodelle. Die Figuren selbst werden von der Autorin zumeist nur modellhaft angelegt und kaum individuell gekennzeichnet. Sie werden so zu Stellvertretern von allgemein bekannten Lebensmodellen. Die literarische Bedeutung besteht darin aufzuzeigen, dass die Suche nach dem Glück und nach sich selbst prinzipiell nur gelingen kann, wenn sie eigensinnig bestimmt und individuell gekennzeichnet ist. Berg zeigt in ihren Texten, dass das alltägliche Scheitern hierbei die Normalität darstellt, verbindliche Orientierungen nicht existieren. Die Figuren, die Handlungen und die Schauplätze der Werke von Berg sind insgesamt Symbole für ihre Lamentationen. Aus dieser Perspektive weisen ihre Arbeiten eine große Nähe zum Werk von Thomas Bernhard auf.

Eine Ausnahme von der literarischen Ermordung ihres Personals findet sich etwa in *Amerika*. Die Form des Buches ist die eines Kitschromans, der einen Kitschroman imitiert. Dabei darf niemand sterben. Im Gegenteil. Das Glück muss an den Figuren kleben. Es bleibt fraglich, ob das ihr Leben besser macht. Das Romanpersonal stolpert umher im Land der unbegrenzten Möglichkeiten, in dem alle Wünsche erfüllt werden oder bereits Wirklichkeit sind, durch ein **Leben voller Klischees**: Die abermals unglücklichen Figuren erleben im gelobten Land den Himmel auf Erden. Massenmedial fabrizierte Glücksvorstellungen produzieren bei ihnen Sehnsüchte und Wünsche vom richtigen Leben (u. a. Reichtum, Schönheit, Erfolg oder Liebe), die die Figuren für ihre eigenen halten und deren vermeintliche Erfüllung sie in Amerika erleben. Die im Roman gewährte Kompensation ihrer Glücks- und Sinndefizite zeigt sie als das, was sie sind: total banal.

Die Grundhaltung der Autorin bleibt somit auch ohne die massenweise Ermordung ihrer Figuren gleich: »Aber hier leben, Nein Danke!« Dieser Song-Titel von Totronic kann als Motto bei der Rezeption der Wirklichkeiten dienen, die in allen

Texten von Berg dargestellt werden. Nach der Lektüre wünscht sich der Leser, lieber wunschlos zu sein. Glück als Ziel des Lebens erscheint nicht mehr als begehrenswert. Zumindest nicht die Glücksvorstellungen, um die es in *Amerika* und in den anderen Texten geht.

Meyhöfers (1997, 38) interpretativer Bezug zum Aphorismus »In nuce« von Adorno (1997, 255) in ihrer Auseinandersetzung mit dem Berg-Debüt ist mit Blick auf das Vorausgehende unpassend: »Hoffnung ist am ehesten bei den Trostlosen.« Hoffnung und Trost sind keine Zustände, die man in den Texten von Berg findet. Die Trostlosen bleiben trostlos und für die Hoffnungslosen wird keine Hoffnung ermöglicht. Eine **traurige Endlos-Havarie**. Besonders deutlich wird dies an der optimistischsten ihrer Figuren, dem Hermaphroditen Toto aus ihrem Roman *Vielen Dank für das Leben* (2012). Aus jeder Anfeindung und Feinseligkeit, die ihm auf seiner Reise durch Ost- und Westdeutschland entgegengebracht werden, zieht er immer noch etwas Positives. Die im Roman präsentierte Bestandsaufnahme des Gemeinen und Hässlichen sowie der Seelenlosigkeit und Niedertracht lässt ihn auf seiner Suche nach dem Guten, Schönen und Wahren nicht innehalten. Gerade an der Positivität von Toto wird deutlich, dass auch der größte Optimismus in einer niederträchtigen Welt nichts ausrichten kann.

Viele ihrer Roman-Figuren verbindet Selbstmitleid und die Unfähigkeit, einen klaren Gedanken zu fassen. Das »wird immer gleich alles so kompliziert, wenn man denkt« (Berg: Ein paar Leute, 126), wie die Roman-Figur Tom in *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* beim Versuch denkt, sein Leben zu ändern, und dafür ins Ausland fährt. In seiner Auto(r)biographie *Der Keller* formuliert Thomas Bernhard (1998, 106) eine Überlegung, mit der das beschriebene Dilemma der Berg-Figuren zusammengefasst werden kann:

»Die Menschen sind, wie sie sind, und sie sind nicht zu ändern, wie die Gegenstände, die die Menschen gemacht haben und die sie machen und die sie machen werden. [...] Es sind immer wieder nur Menschen mit ihren Schwächen und mit ihrem körperlichen und seelischen Schmutz an jedem neuen Tag. Es ist gleich, ob einer mit seinem Preßlufthammer oder an seiner Schreibmaschine verzweifelt.«

Berg bleibt hierbei konsequent: **Verzweiflung ist das, was bleibt**, und verzweifeln muss jeder am Ende. Ein Ende ist hierbei nicht in Sicht, sondern es werden nur Wege aufgezeigt, sich in dieser Welt einzurichten: »Alles kann dir genommen werden, dauernd. Wenn du dich wohl fühlst, wenn du vergisst, dass Leben Demütigung heißt, gerade dann kommt es und schlägt zu, der Tod, das Schicksal, Gott, das Böse«, wie die resignierte Erzählerin im Roman *Der Mann schläft* (2009, 279) betont. Einsamkeit, Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung und Schmerz bleiben bei ihr zurück – ohne Fluchtmöglichkeit oder temporäre Kompensation. Sie dachte, sie hätte mit ihrem Mann das Glück gefunden – eine unaufgeregte, wohltemperierte Liebe. Doch verschwindet er nach dreieinhalb gemeinsamen Jahren beim Urlaub auf einer kleinen Insel im südchinesischen Meer, als er mit einer Fähre ans Festland fährt, um eine Zeitung zu kaufen. Er kehrt nicht mehr zurück. Zum Glück, denn Glück und Liebe sind bei Sibylle Berg konsequent auf der Flucht vor ihrer Erfüllung.

5.8.1 | Roman

Einen exemplarischen Einblick in die Romanwelten von Berg ermöglicht ihr Episodenroman *Sex II* aus dem Jahr 1998. Zu diesem Roman erschien 1998 bei PolyGram die Hör-CD *Sex II – Booktrack*, auf der die Autorin Passagen aus ihrem Buch liest, eingebunden in einen traurig-schönen Soundtrack, der die Abgründigkeit und Ausweglosigkeit des Romans in Hörkulissen überführt. Dazu werden u. a. Songs von Phillip Boa & The Voodooclub (»The Laughing Moon«), Element of Crime (»Und Du wartest«), Rosenstolz (»Kleiner Prinz«), Rammstein (»Seemann«) oder Cancer Barrack (»Beischlaf mit 60 kg Hackfleisch«) verwendet. Als Motto des Romans und der Hör-CD kann folgende Passage dienen:

»Wer gerne lebt, hat einen Dachschaten. Wer das Leben liebt, hat einen Dachschaten. Das Leben ist so schön, sagen die Bekloppten, man muß es nur genießen, sagen sie. Bekloppte sitzen in Irrenanstalten. Sie sind gemeingefährlich, mit ihrem Hang zum Lügen, zum Verschleiern, Nicht-Hinsehen. Nicht hinsehen wollen. Die Anstalten sind voll. Mit Leuten, denen der ganze Mist zuviel wurde. Die das Schöne sehen und alles andere aussperren. Das kostet einen Zwangsjacke und Elektroschocks. Recht so, raus mit dem kranken Gehirn« (Berg: *Sex II*, 136 f.).

In *Sex II* geht es um **Menschen in einer Großstadt**, um Perverse, Mörder, Kinder-schänder, Einsame, Verzweifelte, Kranke und andere liebenswerte Gestalten: »Niemand braucht die Stadt, sie taugt nur zum Krankmachen, Aidsmachen, Junkmachen, zum Neiden, zum Töten taugt die Stadt, denn was soll wachsen inmitten von Dreck« (ebd., 7). Die Stadt erschöpft die Menschen und schöpft sie aus. Das Stadtbild von Berg weist eine Nähe zu dem von Rainer Werner Fassbinder (*Der Müll*, 679) auf, das er in seinem Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* aus dem Jahr 1975 entwirft: »Das Bildnis ist bezaubernd schön, die Stadt, die sich dem Untergang geweiht.« Die Stadt wird bei Fassbinder und Berg zum Sinnbild des Untergangs und der narzisstisch-grandiosen Selbstüberschätzung des Menschen.

Wie wird die urbane Wirklichkeit in *Sex II* erlebt und beschrieben? Die über dreißigjährige Ich-Erzählerin, »[n]ormal schlechte Kindheit, normal aussehend, normal alleine, normal übersättigt« (7), berichtet die Geschichte der großen Stadt und ihrer Bewohner/innen. Bewusstseinsweiternde Drogen sind daran Schuld, dass sie durch alle Wände hindurch und in alle Menschen hineinblicken kann, »als würde einer einen Vorhang öffnen« (ebd., 12). Und dahinter: der ganz normale **Wahnsinn der Großstadt**. Die Ich-Erzählerin reflektiert allerdings bewusst die Subjektivität ihrer Stadt-Blicke und richtet ihre Kritik damit zugleich gegen sich selbst – ein Stilmittel, das Berg in allen ihren Texten verwendet: »Ich wohne in einer Scheißstadt und kann alles auf sie schieben. Mich davon ablenken, daß ich genauso bin wie sie. Verdorben, kaputt, krank [...]« (ebd., 10).

In *Sex II* wird die Stadt weder namentlich benannt noch topographisch eingegrenzt: »Eine Großstadt wie alle, alle gleich« (ebd., 51). Gerade an den großen Städten kann beobachtet werden, wie sich die Vision vom *global village* erfüllt: »[B]ald [wird] die ganze Welt nur noch aus einer großen Stadt bestehen« (ebd., 9). Für Berg sind die populäre Kultur und die Medien als Inbegriff von Vermassung und Nivellierung wesentlich für diese Entwicklung verantwortlich. Die drastische Darstellung urbaner Verwahrlosung folgt aus dieser Perspektive.

Auf ihrem Weg durch die Stadt erblickt die Ich-Erzählerin zum Alltag gewordene Szenen des Grauens: »[A]uf den Straßen der normale Großstadtscheiß. Baulärm, Verkehrslärm, Menschenlärm, Bananenschalen, Omas sterben, der Mist eben, der

macht, daß du dir auch ohne Drogen wie ein Irrer vorkommst [...]« (ebd., 61). Die Stadt wird von ihr als ein **riesengroßer Müllhaufen** wahrgenommen. Die Stadt ist voller Dreck und stinkt vor lauter Dreck. Inmitten des Dickichts der Stadt bei Berg erscheint die »Kirche [...] wie ein Saurier« (ebd., 80) und veranschaulicht so die anachronistische Bedeutung übergeordneter Sinnzusammenhänge und einer allgemeinverbindlichen Moral. Die Stadt ist die Personifizierung des *anything goes*, das die Figuren in *Sex II* mustergültig vorleben.

Spricht Barthes (1988, 207) noch relativ nüchtern von der »Erotik der Stadt«, womit er meint, dass »die Stadt der Ort der Begegnung mit anderen« sei, möchte man den Bewohnern der Berg-Stadt lieber nicht begegnen. Es ist durchgehend von den Leiden, der Trauer, der Hoffnungslosigkeit, der Verzweiflung, der Frustration, dem Sadismus, der Perversionen der Charaktere die Rede; überall nur gescheiterte oder scheiternde Existenzen, ohne Identität, bloße Rollenspieler und Funktionsträger, ferngesteuert, frei von Gefühl. Wie soll es an »dem Ort, der den Ausschuss eines Landes versammelt« (Berg: *Sex II*, 9), auch anders sein?

Die Menschen dieser Stadt sind naturgemäß Singles: »Die Menschen in einer großen Stadt [leben] alleine. Das ist Gesetz. Die Stadt zwingt die Menschen, depressiv und einsam zu sein« (ebd.). Um ihrer Einsamkeit kurz zu entfliehen und sich der Illusion von Lebendigkeit hinzugeben, wird Zuflucht beim Sex gesucht:

»Wir sind in das Hurenviertel gelangt, Männer schlurften über das Trottoir, ihre Schwänze hängen müde in den Hosen, sie schleichen herum, suchen nach etwas, das sie ficken können, [...] um mal kurz irgendwo zu sein. [...] Das Leben reduziert auf kurze Samenergüsse, verkrampte Orgasmen, für ein bisschen Lebendigkeit. [...] Große Städte. [...] Die Straßen, die Häuser, die verschissenen Grünanlagen, neben Hundekot, im Hundekot, fickende Paare überall« (ebd., 147).

Eine verwandte Szenerie erlebte Brinkmann (Rom, Blicke, 292 f.) vor den Mauern eines Friedhofs in Rom und auf den Straßen, die er nach seinem Friedhofsbesuch entlanggeht:

»Der Boden gefleckt direkt an der Mauer, [...] voller Kondome – die ganze Außenmauer entlang, davor parken sie abends mit ihren Kleinwagen und sitzen in dem Blechgehäuse eingezwängt [...]: Körperknäuel, die sich plump bewegen, und das Sperma spritzt in die Gummihäute [...]. Und weiter die schlaffen Gummihäutchen der Kondome, in denen das Sperma fault, Hundescheiße und [...] Cellophanschnipsel der Kondomverpackung. [...] Man wadet durch die vollgespritzten Gummihäute.«

In der Berg-Stadt sind es entsprechend Geschlechtskrankheiten, die die Menschen verbinden, und keine Gefühle oder irgendeine Form zwischenmenschlicher Anerkennung. Die Menschen sind eigentlich keine Menschen, sondern vielmehr zu Maschinen bzw. Diskursen mutiert, die ihr **Leben nur nach stereotypen Mustern** gestalten können. Dennoch gibt es immer wieder die stets scheiternde Suche der Figuren nach Individualität, um so dem Seriellen ihrer Persönlichkeit zu entkommen. Dies verdeutlicht zugleich, dass die Stadt alles andere als ein Ort ist, an dem sich extravagante Lebensstile oder interessante Persönlichkeiten herauskristallisieren können. Diese Diagnose bringt auch Brinkmann (Rom, Blicke, 163) mit Blick auf Rom zum Ausdruck: »Da fuhr ich durch die Gegend, in denen Menschen lebten. Wie lebten sie? Wie Menschen, aber dann doch nicht wie Menschen, sondern wie Automaten, die von Menschen zu Automaten gemacht worden waren.«

Die einzigen Handlungsstimuli in *Sex II* sind Gier, Geld und Sex. In der Berg-Stadt gibt es auch keine Spur mehr vom klassischen intellektuellen Charakter des großstädtischen Lebens; ebenso ist sie weit davon entfernt, eine Hochburg von Kultur,

Kunst oder Schöngestigem zu sein: »Kultur ist etwas, das andere machen, ist etwas, das die Menschen in der Stadt von ihrer Unfähigkeit ablenkt, ihr Leben mit sich zu füllen. Ist Ablenkung vom Dreck. Ist, um sie in der Stadt zu halten, zu vernichten, in der Stadt, die Menschen« (Berg: *Sex II*, 7 f.).

In *Sex II* wird die Stadt zum All-Ort und Nicht-Ort. Sie ist austauschbar sowie kullissenhaft und gibt den Stadtgängern **keine Orientierung** im urbanen Raum – ebenso wenig für ihr Leben. Dabei werden kaum prototypische, sondern vorwiegend **assoziative Stimmungsbilder** entworfen. Ihre Textstadt wird als gesichtsloser Ort des Privaten inszeniert, der als subjektive Projektionsfläche dient, als Stadt, die nur noch Kopfgeburt ist. Was bleibt, ist eine global-urbane Stadtlandschaft mit Ikonen gesichts- und referenzloser Identität.

Ihr Text veranschaulicht eindringlich, wohin der Uniformitätswahn, mit dem die Vision vom *global village* eng verbunden ist, führen kann. Das Stadt-Bild von Berg ist v. a. die Beschreibung eines krankmachenden, menschenverachtenden, zum Selbstmord treibenden, Sinnlichkeit erstickenden, Differenzen nivellierenden, Geist, Kreativität, Innovation und Individualität auslöschenden Panoramas. Sie decouviert bzw. diffamiert die urbane Wirklichkeit als gewaltiges Simulationsszenarium, in der Lebendigkeit und Fortschritt, Utopien und Visionen sowie individuelle und kollektive Lebensentwürfe lediglich inszeniert und reproduziert werden, ohne ihnen eine Qualität zu geben, die sich von vorgegebenen Mustern befreit.

Es gibt in ihrem Text **keinen Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit**. In *Sex II* werden ausschließlich Wahrnehmungen der Ich-Erzählerin thematisiert, wodurch der Akzent vom Objekt (d. h. der Stadt) auf das Subjekt der Wahrnehmung (der individuellen Befindlichkeit der Ich-Erzählerin) zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort verlagert wird. Der beschriebene Stadtraum wird dabei erst durch die Blicke der sie betrachtenden Figuren konstituiert und lässt eine Textstadt entstehen, die bewusst kein detailgenaues Abbild von konkreten städtischen Vorbildern ist. Der Stadtblick der Ich-Erzählerin lässt sie aber nicht zu einem Subjekt werden bzw. sich als Subjekt der Handlung begreifen, da sie sich kaum von den sie umgebenden Stadträumen unterscheiden kann, sie ist ihnen gegenüber distanzlos. Die Abgrenzung von Innen (Individuum) und Außen (Welt/Umwelt) gelingt nicht mehr, Stadtlandschaft (Umwelt) und psychische Disposition (Individuum) lassen sich kaum noch voneinander unterscheiden, sie bedingen sich wechselseitig.

Es sind also v. a. **innere Landschaften**, die in *Sex II* beschrieben, auf die Stadt projiziert werden und diese strukturieren. Es handelt sich bei *Sex II* um Begriffs- bzw. Reflexionsprosa, nicht wirklich um beschreibende oder erzählende Texte – das gilt für jeden Text der Autorin. Der Inhalt gleicht einem **Gedächtnisprotokoll**, welches durch das Innere der Erzählerin strömt. Die Schilderungen der Ich-Erzählerin sind Extrapolationen privater Erfahrung, die nicht auf universelle Verallgemeinerungsmöglichkeit zielt: »Alles ist subjektiv und falsch natürlich«, wie Thomas Bernhard (1991, 147) betont. Seinen Ich-Erzähler in *Der Untergeher* lässt er daraus eine grundlegende Erkenntnis formulieren:

»Wir handeln ungerecht [...] und mit der mir schon immer zum Verhängnis gewordenen Ungerechtigkeit und Ungenauigkeit, mit einem Wort Subjektivität, die ich selbst immer gehasst habe, vor welcher ich aber niemals sicher gewesen bin. [...] Wir schildern und beurteilen Menschen immer nur falsch, wir beurteilen sie ungerecht und schildern sie niederrichtig, [...] in jedem Fall, gleich, wie wir sie schildern, gleich wie wir sie beurteilen« (Bernhard: *Untergeher*, 213 f.).

Somit ist jede Schilderung, ob positiv oder negativ, wirklichkeitsverzerrend und -entstellend, rein fiktiv und zur Repräsentation empirischer Gegebenheiten, die es in diesem Verständnis nicht geben kann, unfähig, d. h. Realität und Fiktion werden ununterscheidbar. Damit hebt sich aber der kritische Gestus nicht auf, denn gerade die Subjektivität der Kritik ermöglicht allererst die Frage nach dem Objekt und dem Subjekt der Kritik neu zu stellen und somit den Standpunkt der Kritik stets in anderen Perspektiven zu betrachten.

Trotz aller vermeintlichen Universalität der Schilderungen von Berg ist es gerade die radikale Ichbezogenheit ihrer Ausführungen in *Sex II*, die den Anspruch auf Wahrheit und Verbindlichkeit ihrer Aussagen bewusst relativiert. Es geht Berg um den Versuch einer radikal individuellen Sinnes- und Sinnkonstitution, die einerseits keine andere übergeordnete Kategorie mehr gelten lässt, andererseits auch kein anderes Interesse mehr kennt. In *Sex II* werden allerdings keine souveränen oder autonomen Subjekte entworfen, sondern das Subjekt (die Ich-Erzählerin) wird stets in Frage gestellt.

Die Stadt-Blicke in *Sex II* sind **Erkundungen der Wirklichkeit im Medium Literatur** und keine Sozialreportagen. Sie können als Kritik an urbanen, sozialen und kulturellen Wirklichkeiten gelesen werden, die die von der Erzählerin beschriebenen Zustände nicht auch explizit in historischen, politischen oder soziologischen Kategorien erklären wollen. Makrostrukturelle Deutungsansätze für ihre urbanen Zustandsbeschreibungen, wie etwa die Wirklichkeit u. a. als Auswirkung der Massen- und Popkultur, ist bewusst zu individuell und allgemein gehalten, um auf Verallgemeinerbarkeit zu zielen. Es handelt sich bei ihrem Stadt-Bild vielmehr um eine **individuelle Psychogeographie**.

Gibt es eine Moral von *Sex II*? Bleibt der Text bei der liebvoll-lustvollen Destruktion von allem und jedem stehen? Oder kann man nach der Lektüre den Song »Trrrrmer« von Die Sterne singen: »Wir hatten Sex in den Trümmern / Und träumten / Wir fanden uns ganz schön bedeutend [...]«?

Die Literatur ordnet und zerreißt die Welt zugleich. Durch sie wird zuallererst Welt erschrieben. Und Schreiben engagiert uns in die Wirklichkeit, lässt uns in sie einsteigen und sie fortschreiben: »Schreiben heißt, den Sinn der Welt erschüttern, eine indirekte Frage in ihr aufwerfen, auf die zu antworten der Schriftsteller wie in einem letzten Aufschub sich untersagt« (Barthes 1967, 11). Diese Offenheit von Texten für eine nie endende Interpretation kann aus der Perspektive von Barthes als Aufforderung zur permanenten Re-Lektüre literarischer Wirklichkeiten aufgefasst werden.

Zu einer Re-Lektüre laden die Romane von Berg allerdings nicht ein. Der Leser ist froh, wenn Schluss ist. Nicht nur, weil alle Romane die immer gleichen Geschichten immer wieder erzählen, wenn auch jedes Mal immer wieder etwas anders. Bei der Lektüre erzeugt die strukturelle Negativität vielmehr einen Überdruß. Die Zustände in den Romanwelten von Berg sind nicht auszuhalten, aber auch nicht auszublenken. Sie skizzieren zu viel vertraute Alltäglichkeit und alltägliche Abgründigkeit. Zudem gehören Antworten ebenso wenig zum literarischen Programm von Berg wie Lösungsvorschläge für die dargestellten Probleme. Die ästhetische Intention der Autorin, wenn man überhaupt davon sprechen kann, besteht in der **Darstellung von Drastik**, dem überdeutlichen Blick auf das Unangenehme und in der daraus resultierenden Irritation. Dies verbindet ihr ästhetisches Programm mit einer Überlegung von Adorno (1997b, 253 f.): »Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen. Künstlerische Produktivität ist das Vermögen der Willkür im Unwillkürlichen.«

Wenn man die Welt als chaotisch erlebt, warum sollte sie dann literarisch geordnet und nicht vielmehr das Chaos exzessiv literarisch gestaltet werden? Die Ordnung in den Texten von Berg besteht daher konsequent im Entzug der Ordnung und im Ausbleiben von Glück sowie Hoffnung. Die Drastik in ihren Romanen ist Selbstzweck und verweist permanent nur auf sich selbst, ohne sich zu überschreiten. Die Autorin ist **keine Kulturpessimistin, Misanthropin oder Melancholikerin**, weil sie dafür zumindest eine Perspektive auf ein richtiges Leben besitzen müsste, das als Kontrastfolie zu ihrem literarischen Destruktionsgestus dient. Diese Perspektive existiert nicht. Die Bewertung der Werke von Berg in der Rezension von *Der Mann schläft* (2009) durch Kristina Maidt-Zinke (2009) ist darum komplett verfehlt:

»Das ist Sibylle Berg, wie wir sie kennen, die Expertin des Ennui, die Cassandra des Klamaukzeitalters, die einzige unbeirrbar propagandistische des Vanitas-Gedankens in der neueren deutschsprachigen Literatur. Die aber nie verleugnet, dass ihre schwarzgalligen Diagnosen des Niedergangs und der Vergleichen nur die Kehrseite der Sehnsucht nach dem Schönen und Guten, Freundlichen und Menschlichen sind.«

Was bei Berg als Leseindruck bleibt, ist Drastik. Wozu das gut ist, das weiß niemand – auch die Autorin nicht. Also: »Fragen Sie [nicht] Frau Sibylle« (vgl. Berg 2013). Die Autorin hat, wie ihr Romanpersonal und ihre Leser, auch keine Antworten parat.

5.8.2 | Kolumne

Hubert Spiegel (1997, 42) weist in seiner Besprechung des Debütromans von Berg darauf hin, dass der Roman als Roman nicht richtig funktioniert und eher einen Kolumnenstil darstellt: »In den besseren dieser Szenen schreibt sie kolumnenlang im Kolumnenton über Kolumnenthemen: Magersucht und Liebeskummer, Bürofrust und Urlaubsabenteuer. Das mag der Konfektion in Magazinen und Illustrierten weit überlegen sein, aber im Arzneischränkchen der deutschen Gegenwartsliteratur ist es nicht gerade ein Wundermittel.« Rückblickend auf die letzten achtzehn Jahre ihres Schaffens besitzt diese Kritik in einer Hinsicht nach wie vor Gültigkeit: Der thematische Fokus und der literarische Stil der Berg-Texte ist überzeugender in Kurzformaten, wie etwa in Kolumnen oder Essays. Ihre Romane sind, weil sie sich alle um die immer wieder gleiche Darstellung von Drastik drehen, inhaltlich und formal redundant.

Exemplarisch wird hier eine *Spiegel Online-Kolumne* (»Fragen Sie Frau Sibylle«) vorgestellt (vgl. hierzu Kleiner/Schulze 2013b). Diese widmet sich einem der Lieblingsthemen von Sibylle Berg: dem Weltuntergang. Seit Januar 2011 schreibt sie eine wöchentliche *Spiegel Online-Kolumne*. Ihre Kolumne steht neben Texten von einigen bekannteren oder weniger bekannten Medienfiguren, denen jeweils im Stil meinungsstarker US-Weblogs bestimmte Rollen, Themen und Argumentationstraditionen zugeordnet sind: zwischen prononciert links (Jakob Augstein – »Im Zweifel links«), posiert konservativ (Jan Fleischhauer – »Der schwarze Kanal«), gesellschafts-, kultur- und medienkritisch (Georg Diez – »Der Kritiker«), ökonomisch (Wolfgang Münchau – »Die Spur des Geldes«) und netzpolitisch-propagandistisch (Sascha Lobo – »Die Mensch-Maschine«). Die Drastik der Kolumnen von Berg werden im Unterschied zu den Romanen durch das spielerisch-journalistische Genre der Kolumne gerahmt – und in ihrer Provokation dadurch abgemildert.

Die **Kolumne** ist per se **das literarische Genre repressiver Toleranz**. Nichtsdestotrotz nutzt Berg diese Publikationsumgebung auf eine Weise, die hin und wieder

überrascht sowie die alltäglichen Denkfiguren und Weltbilder herausfordert. Bildet literarische Drastik das Zentrum ihrer Romanwelten, so nutzt die Autorin ihre Kolumnen und Essays bedingt zum literarischen Experimentieren. Am 4. August 2012 schreibt sie unter dem Titel *Der Tod hat doch was Gutes* (2012):

»Warum irgendetwas machen, außer am perfekten Ort zu liegen, mit den zwei für mich perfekten Menschen, ein wenig Rauschgift einzunehmen, um den Schmerz erträglicher zu machen, der am Morgen und am Abend besonders traurig macht in diesen unklaren blass blauen Stunden. Es gibt für mich nichts mehr zu tun. Ich bin nicht geeignet zur Weltrettung.«

Offenbart sich hier im Unterschied zu den Romanen ein anderer Gestus in ihrem Schreiben? In der radikalen Rücknahme aller Handlungsintention? Im Entzug alles Aktivismus? Eine **Utopie im Untergang**? Berg schreibt über die letzten Momente eines imaginierten, friedlichen und glückvollen Weltendes:

»Wasser aus dem Rasensprenkler, das wollte ich unbedingt, es gehört zu meinem Traum, das leise Zischen des Geräts und der Geruch von Wasser auf Gras in der Hitze. Das war ein schönes Leben. Freundlich verabschiedet sich das Hirn von allem Negativen, es speichert angenehme Orte, Bücher, Tiere, Kinder, schöne Kunst, und jetzt ist es schon wieder Abend geworden. Im Fernsehen wird jeden Abend heruntergezählt. Noch vier Monate und 13 Tage. Man sieht Menschen an Lagerfeuern sitzen, sie tanzen, haben ihre Freunde und Familien um sich versammelt. [...] Es ist der Idealzustand einer friedlichen, feiernden Weltbevölkerung. Ein Umarmen Verfeindeter, ein Sich-aneinander-Schmiegen, der Wegfall aller sozialen und sexuellen Schranken, wozu waren die eigentlich noch mal gut« (ebd.)?

Während in den folgenden Monaten des Jahres weltweit die medialen Imaginationen eines Weltunterganges zum Jahresende angstlustvoll zunehmen, nimmt Berg diese Imagination für einen Kolumnenmoment ernst. Sie schreibt das Weltende wirklich und erfindet sich ein besseres. Just als Kolumnisten wirft sie sich nicht schützend hinter die besserwisserische Fratze der geschickt ihre eigene Ahnungslosigkeit camouflierenden Stilistin; vielmehr glaubt sie, für eine Online-Kolumne lang, diese vermeintliche exotische Prophezeiung. Und sie wirft sie auf die Leser/innen zurück:

»Ein lachend Sterbender. Keiner ruiniert die Umwelt in seinen letzten Monaten, mordet, prügelt sich, selbst die schwer Drogenabhängigen halten inne, um ein paar wache Momente zu erleben. Sie alle starren in die Sonne, fühlen sich so klein, wie sie es immer waren. Die Menschen begreifen endlich ihre Sterblichkeit und verhalten sich entsprechend friedlich und rührend. Die kleinen Menschen, auf dem kleinen Planeten, der vielleicht bald im freien Fall ins Universum gleitet. Vielleicht aber auch nicht« (ebd.).

Es ist ein Überraschungsangriff, wie Berg hier schreibt. Die Süffisanz und der knochenbrechende Sarkasmus, in bitteren Momenten nur Zynismus, den die Leser womöglich erwartet hätten, sie bleiben hier aus. Berg sabotiert ihre eigene Kolumne. Und indem sie dies tut, nimmt sie die Leser/innen mit in ein gänzlich gewandeltes Kontinuum veröffentlichter Texte: Nicht mehr die gern beworbene Eigenschaft der Meinungsstärke zielt diesen Text – sondern eher eine Imaginationskraft. Man glaubt der Autorin ihren Wunsch nach einem milden, einverständigen Ende: »Prost auf den Untergang« (Berg: Wie halte ich das nur alles aus, 24). Ein Ende, das keiner todesgetriebenen, dunklen Hollywoodmechanik folgen mag, sondern geradezu an **empfindungstrunkene Idyllen** erinnert. Unaufhörliche *establishing shots*, die nichts etablieren, aneinandergereihte Plansequenzen, die keinen Plan erfüllen. Die Leser/innen genießen das folgenlose Innehalten: Lange Einstellung aller Handlung.

Es ist eine Schönheitssucht, ein **Wille nach Milde**, der hier einsetzt – im deutlichen Unterschied zu ihren apokalyptischen Romanwelten. Es sind Überraschungen, die die Autorin bereitet und die womöglich mehr provozieren als vermeintlich kalkuliertes Hacken in die üblichen Wunden des öffentlichen Diskurses, das Berg min-

destens ebenso gerne in ihrer Kolumne praktiziert in Sachen Gender, Machtverhältnisse, Skandalisierungen und Begehrensbewirtschaftung. Diese Wunden schmerzen weiterhin als Einwanderungsbehörde, Unsterblichkeit, Demonstration, Politiker, Rauschgift, Fernsehen, soziale und sexuelle Schranken, Drogenabhängige, auch in diesem kurzen Text; doch sind sie nahezu vernarbt, erheben sich in ein Reich der Fiktion und Imagination, das so radikal kaum in einer Kolumne durchgehalten wird – sondern üblicherweise am Ende dann doch wieder ins Ironische, Metaphorische und gänzlich Uneigentliche zurückgenommen wird. Ganz zart geschieht dies auch hier. Doch kann ein letzter, nahezu ausschließlich aus Partikeln bestehender, prädikatsloser Satz wie »Vielleicht aber auch nicht« kaum gegen die imaginative Wucht der vorangegangenen Erzählung bestehen. Er ist unmittelbar erkennbar als Konzession an Redaktionsstil und Kolumnengepflogenheit. Ironischerweise hebt dieser Satz nur sich selbst auf. Die Härte der unendlichen Mildheit vor dem universellen Exitus, sie bleibt allein bestehen – **drastisch romantisch** und drastisch kitschig. Eine unendlich süße Horrorvision. Grauvoller und beklemmender – zugleich punktuell überraschender – als jedes katastrophenaufregende Ausfabulieren der weltweiten Zerstörungen im Untergang.

Durch eben diese radikale Entschleunigung vordergründiger Machtgesten und Handlungsobsessionen vollführt Berg ihren textlichen Überraschungsangriff, ein souveräner Kampfsportgriff der Kraftumlenkung auf die Leserimagination. Der Leser steht vor diesem Text, ist auf sich zurückgeworfen und stolpert in seine eigene überschießende Erwartung hinein. Und doch schreibt Berg in *Der Tod hat doch was Gutes*: »Es liegt mir nicht, meine Ideen durchzusetzen, ich misstraue ihnen zu stark.« Damit sabotiert sie sich selbst und kehrt zur Grundhaltung ihres Schreibens zurück, denn anscheinend wird sich nichts jemals ändern.

5.8.3 | Ausgang geschlossen!

Ende neu – und das immer wieder vom Neuen. Was tun? Was bleibt? Die Antworten auf diese Fragen hat Sibylle Berg schon am Ende von *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* ihrer Figur Vera in die Gedanken geschrieben, als sie allein an ihrem Geburtstag in Venedig ist:

»Dann trinkt Vera wieder Milchkaffee. Auf einem Boot fahren drei Särgen vorbei. Vera trinkt ihren Kaffee, sieht von den Särgen weg, in die Sonne. Und denkt sich. Schön blöd, einfach zu sterben. Worum es geht, ist doch einfach nur, etwas zu lieben. Und wenn es Milchkaffee und Zigaretten sind. Es ist egal, was einer liebt. Und einfach so zu sterben, ohne noch einen Milchkaffee getrunken zu haben, ist ganz schön blöd. Und dann biegt das Boot mit den Särgen um die Ecke, und Vera vergisst ihre Gedanken. Sie trinkt einfach ihren Kaffee und raucht« (Berg: *Ein paar Leute*, 180).

Vera ist am Ende die Einzige, die das Romangeschehen überlebt. Sie erstarrt zum Bild der stoischen Genügsamkeit purer Existenz – und erlebt dabei vielleicht **eine nicht emphatische Glücksempfindung**. Eine vergleichbare Haltung findet sich auch im essayistischen Werk der Autorin:

»Die Menschen und ich, wir sind egoistische, kleine Idioten, aber es ist traurig, sich von der Spezies zu verabschieden, von der Welt zu verabschieden, in der wir doch immer noch an den wenigen warmen Abenden, da die Sonne durch das Blade-Runner-Wetter dringt, in der Abendsonne sitzen und es nach Gras riecht« (Berg: *Wie halte ich das alles nur aus*, 9).

Der eigentliche Realitätssinn besteht auch hier in der bedingungslosen Hingabe an das unveränderliche Untergehen und im passiven Aushalten der Zeit, die bleibt.

Weiterführende Literatur

Weitere Prosaarbeiten von Berg: *Das Unerfreuliche zuerst. Herrengeschichten* (2001), *Ende gut* (2004), *Die Fahrt* (2007), *Der Tag als meine Frau einen Mann fand* (2015). - Weitere Kolumnen sind nachzulesen in *Gold* (2000). - Zu den *Theaterarbeiten* u. a. Berg (*Vier Stücke*) – zahlreiche weitere Theaterstücke wurden (zumeist als E-Book) im Rowohlt Theaterverlag veröffentlicht.

5.9 | Popliteratur am Rande

»Popliteratur am Rande« wird zumeist von Post-Punk-Literatur-Performern verfasst, denen Literatur zu wenig ist. Es handelt sich dabei um Autoren, die keine besondere Aufmerksamkeit durch die Literaturwissenschaft und Literaturkritik sowie vom Feuilleton und Boulevardjournalismus erhalten. Diese Autoren sind Musiker, Performance-Künstler, Journalisten, Schauspieler, Clubbetreiber oder Literaturwissenschaftler; zu ihren Produktionen gehören Platten, Hörspiele oder Theaterstücke; sie kuratieren Ausstellungen oder sind als Veranstalter tätig. Ihre Texte gehören nicht zum literarischen Kanon, sie besitzen Kult-Charakter in ihren Szenen oder erlangen saisonale Aufmerksamkeit in den Medien, wie z. B. *Verschwende Deine Jugend* (2001), Jürgen Teipels Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave. Sie zeichnen sich durch Sozialrealismus, eine dezidierte (linke) politische Haltung, einen starken Individualismus und ironisch sowie **kritisch distanzieren Bezug zu den Werten der bürgerlichen Gesellschaft** aus, zumeist mit Selbstironie zum eigenen Lebensentwurf. Als »Popliteratur am Rande« findet sie nur selten Eingang in literaturwissenschaftliche Diskussionszusammenhänge und wird nicht umfassend journalistisch rezipiert.

Sie wird von Autoren geschrieben, die subkulturell sozialisiert sind, v. a. im Punk und New Wave. Von besonderer Bedeutung ist hierbei der sog. Post-Punk, d. h. ein Musikstil, der v. a. und zuerst in England Ende der 1970er bzw. Anfang der 1980er Jahre aus dem Punk hervorging und diesen in verschiedenen alternativen Musikstilen (etwa New Wave, Independent oder Alternative) weiterentwickelte. Für diese Autoren ist **D. I. Y.** (*Do It Yourself*) die bedeutsamste kulturelle Lebens-, Produktions- und Distributionsform. Die Bedeutung von Eigenverlagen ist für diese Autoren ebenso hoch wie die von Fanzines für die Szenekommunikation, Szenevernetzung und Selbstorganisation. Das Ziel besteht darin, eine produktive **Unabhängigkeit vom Mainstream-Literaturbetrieb** durch alternative Publikations- und Vertriebsstrukturen zu erreichen (vgl. Müller 2014). Das Gleiche gilt für das gegen die Musikindustrie gerichtete *Do It Yourself* von Punk und New Wave. Diese Musikkulturen, teilweise in Verbindung mit avantgardistischer Kunst, sind die Vorbilder, an denen sich die »Popliteratur am Rande« orientiert.

Die subkulturelle (Musik-)Sozialisation bestimmt bei diesen Autoren die Haltung zur Literatur und ihre literarische Produktionspraxis. Ihre Rezeption von Punk und New Wave wirkt sich unmittelbar auf ihr Schreiben aus. Daraus entsteht kein eigenes literarisches Genre, wie z. B. Punk-Literatur. Es findet sich vielmehr eine Punk-Ästhetik in der Literatur wieder, so spielen etwa Manifeste und Collagen eine besondere Rolle gegenüber stringent erzählender Prosa. »Popliteratur am Rande« stellt