



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die »Post 90er Generation«

– Popliteratur in Russland, Polen und der Ukraine
aus komparatistischer und intertextueller Sicht

Verfasserin

Agnieszka Kowalczyk

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 234 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik Russisch

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Es gehört zum Pop, daß er objektiv belanglose und alltägliche Erfahrungen wie den ersten Kuß, Korb oder Koitus zu allerhöchster Dramatik aufbläst.(KÄMMERLINGS 2003)

Ich bedanke mich bei Univ.-Prof. Dr. Stefan Simonek für seine Betreuung, seine hilfreichen Hinweise und seine Geduld.

Meinen Eltern danke ich für ihre bedingungslose Liebe und die von ihnen gelernte Fähigkeit über sich hinaus zu wachsen.

Ein besonderer Dank gebührt Olivia und Stephan Lack, Claudia Haas, Dominique Ortner, Karin Bruch und Haennim Amiri, die mir immer mit gutem Rat zur Seite standen und nie aufgehört haben, an mich zu glauben.

- Jesteście piękne, lecz próżne - powiedział im jeszcze. - Nie można dla was poświęcić życia. Oczywiście moja róża wydawałaby się zwykłemu przechodniowi podobna do was. Lecz dla mnie ona jedna ma większe znaczenie niż wy wszystkie razem, ponieważ ją właśnie podlewałem. Ponieważ ją przykrywałem kloszem. Ponieważ ją właśnie osłaniałem. Ponieważ właśnie dla jej bezpieczeństwa zabijałem gąsienice (z wyjątkiem dwóch czy trzech, z których chciałem mieć motyle). Ponieważ słuchałem jej skarg, jej wychwalać się, a czasem jej milczenia. Ponieważ... jest moją różą.

[...]

- Twoja róża ma dla ciebie tak wielkie znaczenie, ponieważ poświęciłeś jej wiele czasu. [...] Stajesz się odpowiedzialny na zawsze zato, co oswoiłeś. Jesteś odpowiedzialny za swoją różę.

EINLEITENDE WORTE	5
Zentrale Forschungsfragen und Thesen	5
LITERATURTHEORETISCHER TEIL	6
1. Postmoderne im Überblick	6
1.1. Versuch einer Begriffsbestimmung – <i>Anything goes</i> und <i>Rien ne va plus</i>	6
1.1.1. Zwischenfazit	5
1.2. Postmoderne und Pop	7
2. Intertextualitätstheorien – Konzepte und Ansätze	9
2.1. Dialogizität: Michail Bachtin	9
2.1.2. Karnevalisierung der Literatur	12
2.1.3. Fragen zur Autorschaft	14
2.2. Der Tod des Autors: Roland Barthes	15
2.3. Poststrukturalistischer Ansatz: Julia Kristeva	18
2.4. Hermeneutisch-strukturalistischer Ansatz: Gérard Genette	21
2.5. Arten der Markierung von Intertextualität	23
EMPIRISCHER TEIL	25
3. Alles Pop?	25
3.1. Pop als Begriff	25
3.2. Popliteratur im Überblick	26
4. Slawische Popliteratur	28
5. Signifikante Merkmale der Popliteratur	32
5.1. Außertextliche Kriterien	32
5.1.1. Adoleszenz	32
5.1.2. Selbstinszenierung und Vermarktung	33
5.1.3. Intermedialität	34
5.2. Innertextliche Kriterien	34
5.2.1. Adoleszenz und Subkultur	34
5.2.2. Populäre Musik	35
5.2.3. Das kulturelle Archiv	36
5.2.4. Sprache und Stil	37
5.2.5. Konsum- und Markenwelt	37
5.2.6. Reise und Identität	38
6. Textanalyse	39
6.1. Russland: Irina Denežkina – Дай мне!	39
6.1.1. Titel	40
6.1.2. Handlung	41
6.1.3. Popmusik	45
6.1.4. Kulturelles Archiv	49
6.1.5. Drogen und Sex	51
6.1.6. Sprache	52
6.1.7. Groteske Elemente	54

6.2. Ukraine: Ljubko Dereš – Поклоніння ящірці. Як нищити ангелів	56
6.2.1. Titel	56
6.2.2. Handlung	57
6.2.3. Popmusik	58
6.2.4. Kulturelles Archiv	59
6.2.5. Grotreske Elemente	60
6.3. Polen: Dorota Masłowska – Wojna polsko-ruska pod flagą czerwono-białą	62
6.3.1. Titel	63
6.3.2. Handlung	64
6.3.3. Sprache	65
6.3.4. Drogen und Sex	67
6.3.5. Grotreske Elemente	68
7. Komparatistische Analyse	70
BIBLIOGRAPHIE	82
CURRICULUM VITAE	91

Einleitende Worte

Die Popgeneration lebt in der Popkultur, hört Popmusik und liest Popliteratur. Politische Veranstaltungen sind poppige Events, Politiker stilisieren sich zu Popstars und jeder Mensch kann (rein theoretisch) dank Fernsehen zum Popstar werden. (MEHRFORT 2011: 33)

Unter dem Begriff *Popliteratur* können sich die Wenigsten etwas vorstellen bzw. wüssten nicht, welche AutorInnen sie dieser literarischen Gattung zuordnen sollen. Die einst gängige Bezeichnung für AutorInnen, die gegen gesellschaftliche Konventionen rebellierten, sowie für literarische Werke, die – indem sie über alltägliche Dinge, Drogenexzesse und ohne Scham über sexuelle Erlebnisse schrieben, sowie vulgäre Sprache benutzten – Tabus gebrochen haben, stammt aus dem anglo-amerikanischen Raum und manifestierte sich später auch in der deutschen Literaturwissenschaft. Inzwischen spricht man dort schon längst vom Ende dieses Phänomens. Besonders in Deutschland entfachte sich in den 1990er Jahren eine öffentliche rege Diskussion unter den Literaturkritikern darüber, was eigentlich der Terminus *Pop* in der Literatur impliziere und ob es eine berechtigte Strömung oder doch nur eine Modeerscheinung sei, die keine nennenswerten Spuren in der Literatur hinterlasse. Aus diesem Grund ist diesbezüglich die Quellenlage recht üppig. MEHRFORT (vgl. 2011:9) spricht von zwei Tendenzen, zu denen sich die zahlreichen Beiträge zu diesem Thema zuordnen lassen: einerseits gab es Kritiker die es als Literaturgattung anerkannten und andererseits diejenigen, die sich strikt dagegen weigerten.

Im slawischen Raum ist dieses Phänomen der Popliteratur ebenfalls zu verorten, obgleich die Bezeichnung noch nicht den Einzug in die Literaturwissenschaft geschafft hat, wie es beispielsweise nachweislich in Deutschland der Fall war. Aus diesem Grund ist dieses Forschungsgebiet noch sehr unerforscht und beschränkt sich auf eine kleine Zahl an wissenschaftlichen Artikeln, die sich mit Teilaspekten oder einzelnen Werken befassen.¹ Eine transnationale und vergleichende Betrachtung ist bis dato noch nicht vorhanden.

Die vorliegende Arbeit soll einen essenziellen Beitrag zur Erforschung des noch vernachlässigten Gebiets leisten und neue Impulse geben. Dafür wurden aus den Ländern Russland, Ukraine und Polen je ein/e Vertreter/in der Popliteratur ausgesucht, nämlich Irina

¹ Zu nennen wäre hier Alexander Kratochvil, wobei sein Schwerpunkt auf der ukrainischen Popliteratur liegt, und einigen Beiträgen zu den sprachwissenschaftlichen Aspekten von Dorota Masłowska's Debütwerk.

Denežkina, Ljubko Dereš und Dorota Maślowska. Anhand der Texte wurde der Versuch unternommen, signifikante Merkmale herauszuarbeiten, die einerseits helfen sollen slawische Popliteratur zu definieren, andererseits als vergleichende Parameter dienen sollen, um die drei zuvor erwähnten AutorInnen einander gegenüberzustellen.

Oberflächlich ergeben sich rasch inhaltlich Gemeinsamkeiten in ihren Werken: Die jungen Literaten entwerfen Protagonisten, die nicht viel älter sind als sie selbst. Sie entstammen meist einer Jugendsubkultur oder dem Milieu junger Erwachsener in ihren 20ern. Und genau hier wird ein grundlegendes Problem bei der Klassifizierung und Zuschreibung der Popliteratur deutlich: Wer ist Pop? Wer schreibt eigentlich Pop? Gelten Texte erst dann oder noch als popliterarische, wenn ihre Verfasser das dementsprechend junge Alter haben? Zwar sind Maślowska, Dereš und Denežkina Jahrgang 1980 bis 1983, aber wie ordnen wir Literaten wie Jeger (Jg. 1969) oder Pelevin (Jg. 1962) ein? Sind sie somit zu alt um als Popliteraten gelten zu können? Gibt es eine Altersgrenze, bis wann man Popliteratur schreiben kann, und ab deren Überschreitung man automatisch zur sogenannten „ernsten“ Literatur zugerechnet wird? Diese Fragen werden in dieser Arbeit einen zentralen Punkt in der Analyse der Popliteratur, und insbesondere der slawischen, darstellen.

Die Arbeit ist in zwei große Teile geteilt: in einen literaturtheoretischen und einen empirischen Teil. Der literaturtheoretische Teil behandelt eingangs die literaturhistorische Einbettung der Popliteratur, nämlich die Postmoderne (Kap. 1). Es wird zunächst der Versuch unternommen, Postmoderne zu definieren (Kap. 1.1.), anschließend wird der Bezug zum Pop überblicksartig illustriert (Kap. 1.2.). Da bei der Untersuchung popliterarischer Texte auch aus intertextueller Sicht gearbeitet wird, widmet sich ein weiterer Punkt des literaturtheoretischen Abschnitts den unterschiedlichen Konzepten und Ansätzen der Intertextualitätstheorien von Michail Bachtin bis hin zu Gérard Genette (Kap. 2), die somit das theoretische Fundament für die Analyse darstellen.

Der empirische und zugleich größte Teil der Arbeit erörtert zunächst das Phänomen der Popliteratur und ihren Ursprung (Kap. 3). Hier wird schnell deutlich, dass eine eingrenzende Begriffsbestimmung, wie auch schon bei der Postmoderne, kein leichtes Unterfangen ist, denn im Grunde kann heutzutage alles *Pop* tituiert werden. Im darauffolgenden Kapitel (Kap. 4) wird aufgrund der bisherigen Quellenlage dieses Phänomen speziell in der slawischen

Literatur beleuchtet. Mit Hilfe der Erkenntnisse von BAßLER (2002), DEGLER / PAULOKAT (2008) und KRATOCHVIL (2006) werden in Kapitel 5 signifikante Merkmale der Popliteratur herausgearbeitet, die sich in außertextliche (Kap. 5.1.) und innertextliche Kriterien (Kap. 5.2.) unterteilen lassen. Basierend darauf werden vergleichende und markante Parameter konstatiert, die in den Texten von Irina Denežkina (*Дай мне! (Song for Lovers)*; dt. *Komm!*), Ljubko Dereš (*Поклоніння ящірці. Як нищити ангелів*; dt. *Die Anbetung der Eidechse oder Wie man Engel vernichtet*) und Dorota Maślowska (*Wojna polsko-ruska pod flagą białoczerwoną*; dt. *Schneeweiß und Russenrot*) aufgezeigt werden. Im letzten Kapitel (Kap. 7) werden die drei popliterarischen Werke der AutorInnen einander gegenübergestellt und analysiert.

Abschließend sollen noch ein paar Worte zur Auswahl der zu analysierenden Werke gesagt werden. Abgesehen von Irina Denežkina, sind die beiden anderen AutorInnen nach ihren Debütwerken weiterhin produktiv und hätten somit noch weitere Werke zur Auswahl. Das anfängliche Vorhaben, die Debütwerke der drei Popliterarten zu analysieren, scheiterte an Ljubko Dereš, dessen zweiter Roman sich aufgrund der thematischen Nähe und Analysierbarkeit mehr anbot als sein Erstlingswerk *Kult*.

Zu guter Letzt möchte die Verfasserin dieser Arbeit betonen, dass auf eine durchgehend gendergerechte Ausdrucksweise aus Gründen der besseren Lesbarkeit verzichtet wurde.

Zentrale Forschungsfragen und Thesen

Im Zuge der Arbeit sollen drei zentrale Fragen erörtert werden:

1. Was ist Popliteratur? Wer ist Popliteratur?

Ist Popliteratur ein Phänomen, eine literarische Gattung oder nur eine Schreibweise, also ein Stil-Element? Was macht diese Art der Literatur aus, welche Merkmale zeichnen sie aus? Ist Popliteratur vom Alter der Schriftsteller abhängig? Kann man popliterarische Texte nur bis zu einem gewissen Alter produzieren?

2. Der postmoderne Roman ist doppelt kodiert – das Paradebeispiel stellt Umberto Ecos *Der Name der Rose* dar, der sowohl als Kriminalroman (unterhaltende Literatur), aber auch mit Bezügen zu Wittgenstein, Barth etc. als philosophiehistorischer Exkurs lesbar ist (höhere Literatur). **Wie verhält es sich mit den ausgewählten Werken der drei Popliteraten, Denežkina, Dereš und Masłowska?**

3. Ist die slawische Popliteratur homogen oder heterogen? Welche Unterschiede lassen sich zwischen den Texten aus Russland, Polen und der Ukraine finden?

Vorweg wird von folgenden Annahmen ausgegangen:

- a) Popliteratur wird vorgeworfen, sie sei nicht sozialkritisch und unpolitisch. Diese Vorwürfe stammen meist von Kritikern, die eine andere Art des Protestes in der Literatur gewohnt waren. Die Frage, die sich nun stellt ist, ob sich nicht in unserer postmodernistischen Gesellschaft sowieso andere neue Formen des Protests herauskristallisiert haben, die diese Kritik obsolet machen. Immerhin gilt noch immer: Popliteratur wird als durchaus kritisch rezipiert – sie hält der Gesellschaft einen Spiegel vor und stellt dadurch noch immer ein Moment der Provokation her.
- b) Zu bedenken gilt aber: Die sukzessive Abstumpfung innerhalb der Gesellschaft bedarf auch immer neuerer Formen und Ausdrucksweisen der Provokation. Vieles kann nicht mehr schockieren, weshalb Popliteraten immer auf der Suche nach neuen Ausdrucksweisen und Aufmerksamkeitsstrategien sind.

LITERATURTHEORETISCHER TEIL

1. Postmoderne im Überblick

1.1. Versuch einer Begriffsbestimmung – *Anything goes* und *Rien ne va plus*

Was nennen wir die Postmoderne? ... Ich muss sagen, dass ich Schwierigkeiten habe, darauf zu antworten, weil ich niemals richtig verstanden habe, was eigentlich mit dem Wort Moderne gemeint ist. (MICHEL FOUCAULT, zit. in BEHRENS 2004: 18)

Der Versuch einer präzisen inhaltlichen und zeitlichen Eingrenzung der *Postmoderne* erweist sich als nicht ganz unproblematisch. *Postmoderne* ist weiterhin ein ambivalenter Terminus und die Unmöglichkeit ihrer genauen Kategorisierung ist auch „zugleich ihre einzig mögliche Definition“ (BEHRENS 2004: 8). Ihre Genese wird in Zusammenhang mit den „künstlerischen, politischen und medialen Umbrüche[n] der 1960er Jahre in den USA“ (NÜNNING 2008: 590) gesehen und ist „in ihrer durch die schnelle Vermarktung verflachte Form [...] ein leicht verständlicher Begriff“ (ENGELMANN 2007: 6f.), der sich rasch zu einer gängigen Bezeichnung für neuere Strömungen in den Bereichen Literatur, Architektur, Kunst, Film und Musik entwickelte (vgl. HUYSEN 1986: 13). Obgleich sich die Bezeichnung *Postmoderne* zu einem Modewort etablierte, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich im Grunde kaum jemand über ihre konkrete Bedeutung im Klaren war: Umberto Eco wies beispielsweise daraufhin, dass die Bezeichnung *Postmoderne* willkürlich auf alles appliziert würde, „was gerade gefällt“ (ECO 1983, zit. in HOFFMANN 2006: 264). Das Attribut *postmodern* drückt die gesamte Bandbreite von positiv bis negativ aus und wird häufig „mit ‚Beliebigkeit‘ oder ‚Unverständlichkeit‘ gleichgesetzt, mit der Verabschiedung jeglicher Muster oder Regeln“ (MEHRFORT 2007: 21). Kritiker unterstellen der Postmoderne einen „leichtfertigen, oberflächlichen Umgang mit der künstlerischen Tradition (*anything goes*)“ (ORTHEIL 1995: 800), während ihre Befürworter in ihr eine neue Möglichkeit des ästhetischen Ausdrucks sowie eine Neubewertung der Moderne sehen.

Bei der ganzen Debatte wird schnell klar, dass nicht von einer einzigen Postmoderne die Rede sein kann, sondern höchstens von unterschiedlichen „postmoderne[n] Konstellationen [...] [die] von sehr verschiedenen theoretischen Ansätzen geprägt [sind]“ (ORTHEIL 1995: 800). Der Konsens dieser postmodernen Ansätze lässt sich, so ORTHEIL (ebd.), in der Grundannahme finden, „daß sich die ästhetischen Innovationen der Moderne erschöpft

haben“. Was in weiterer Folge impliziert, dass die Postmoderne eine Endlosschleife von Reproduktionen ist, die keine ästhetische Neuschöpfung hervorbringen können, da es bereits schon alles gegeben hat, sich die Möglichkeiten also erschöpft haben (*rien ne va plus*).

Die Problematik einer klaren Definition resultiert laut Wolfgang Welsch zu einem wesentlichen Teil aus der Tatsache, „dass oft nicht klargestellt wird, was jeweils unter ‚Moderne‘ verstanden wird“ (HOFFMANN 2006: 265). Denn bereits die Moderne kann nicht pauschal als eine homogene Epoche betrachten werden. Hier sieht Welsch die Notwendigkeit einer Klärung, „nach welcher Moderne‘ der eigene Postmoderne-Begriff anzusiedeln sei“ (WELSCH 1994, zit. in HOFFMANN 2006: 265, Hervorheb.i.O.). Er weist darauf hin, dass in unterschiedlichen Sprachen auch andere Kontexte und unterschiedliche Zeitperioden umfasst werden können. Weiter hebt Welsch hervor, dass der Terminus „Moderne“ mit durchaus unterschiedlichen Konnotationen versehen ist, „je nachdem ob man ihn nun auf die Kunstgeschichte, die Philosophie, den Bereich der Technik oder sozioökonomische Entwicklungsprozesse bezieht“ (ebd.).

An dieser Stelle sei der französische Philosoph und Literaturtheoretiker Jean-François Lyotard erwähnt, der den Begriff der Postmoderne entscheidend prägte, und seine im Auftrag für die Regierung von Québec verfasste Arbeit *La condition postmoderne* (1979, dt. *Das postmoderne Wissen* 1999) – „Schlüsseltext der Postmoderne“ (LYOTARD 1987: 10). Darin beschreibt Lyotard „die Moderne als Epoche der Metaerzählungen“ (ORTHEIL 1995: 801), die „von entscheidender Bedeutung für die Beschreibung der Differenz zwischen ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘“ (HOFFMANN 2006: 265) sind. Nach Lyotard obliegt diesen Metaerzählungen ein legitimierender Zweck:

„Legitimationserzählungen‘ hatten in der Moderne die Aufgabe, bestimmte Handlungsweisen gesellschaftlicher Funktionsträger oder auch die gesamtgesellschaftliche Entwicklung als solche in ihrer Sinnhaftigkeit vor Augen zu führen und insofern in einem absoluten, über jeden Zweifel erhabenen Sinn zu legitimieren. (HOFFMANN 2006: 265)

Lyotard konstatiert nun in der Postmoderne den Verlust ihrer Legitimität: „Sowohl die Erzählung der Aufklärung mit ihrem Fortschrittsoptimismus als auch die hegelmарxistische Geschichtsphilosophie werden nicht mehr geglaubt“ (NÜNNING 2008: 449). Der Modernisierungsprozess, der „die Freisetzung des Individuums aus den bestehenden ökonomischen, sozialen und ideologischen Kontexten“ (ENGELMANN 2007: 8) beinhaltete,

erlitt im 20. Jahrhundert bedeutende Einschnitte. Anstelle der großen Erzählungen tritt nun eine Vielfalt von Diskursen. Postmoderne bedeutet für Lyotard „ein Redigieren der Moderne“ (BEHRENS 2004: 33):

„Post-‘ erscheint hier weder als zeitliches, epochenbildendes Danach noch als Geschichte strukturierender Begriff, sondern allein als Zeichen für Distanz, als Versuch, das was man zu wissen glaubt, zunächst möglichst fern zu halten von der Interpretation. [...] Postmoderne bedeutet nicht Inhaltslosigkeit oder Beliebigkeit, wie ihre Gegner gern behaupten. Postmoderne, so könnte die paradoxe Formulierung lauten, bedeutet inhaltlich die Wiederaufnahme der Grundideen der Moderne. Postmoderne wäre dann ein erneuter Anlauf zur Durchsetzung und Weiterführung des politisch-gesellschaftlichen Kerngedankens der Moderne, des Prinzips der Freiheit des Individuums, und das Bemühen um eine gesellschaftliche Ordnung auf dieser Basis. (Engelmann 2007:12)

MEHRFORT (2007: 21f.) merkt diesbezüglich an: „[d]as Konglomerat an Phänomenen, das heutzutage als Postmoderne bezeichnet wird, [...] nicht als Widerspruch zur Moderne zu sehen [ist], sondern eher als Fortsetzung eines Kontinuums“. Sie kann einerseits als eine reflektierte Fortsetzung der gescheiterten Moderne verstanden werden und andererseits stellt sie eine neue Periode dar, die die Moderne „zum Sündenbock für alles, was man nicht mag“, (ENGELMANN 2007: 7) macht und insbesondere mit der kanonischen Hegemonie des modernen Kunst- und Wissensverständnisses bricht. In der Postmoderne lösen sich die klaren Trennlinien sowohl zwischen den Wissenschaften als auch innerhalb der einzelnen Disziplinen auf (vgl. NÜNNING 2008: 590).

In diesem Zusammenhang seien auch der französische Philosoph Gilles Deleuze und der französische Psychoanalytiker Félix Guattari und ihr Konzept des *Rhizoms* kurz erwähnt. Der Terminus dient in der Botanik als Begriff für Wurzelgeflechte. Deleuze und Guattari entlehnen die Bezeichnung für die Verbildlichung des postmodernen „Prinzip[s] der Konnexion und der Heterogenität“ (DELEUZE / GUATTARI 1992, zit. in ZIMA 2001: 174). Entgegen dem traditionellen und hierarchisch strukturierten Baum-Modell, wird die Realität „als Plateaus, auf denen das Leben durch rhizomatische Kraftlinien miteinander verbunden ist“ (BEHRENS 2004: 37), begriffen. Das *Rhizom* symbolisiert ganz im Sinne der Postmoderne,

dass die unterschiedlichsten und entferntesten Teile aufgrund der vielfältigen Verästelung miteinander Berührungspunkte haben: „Jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muß mit jedem anderen verbunden werden. Ganz anders dagegen der Baum oder die Wurzel, wo ein Punkt und eine Ordnung festgesetzt werden“ (DELEUZE / GUATTARI 1977, zit. in ORTHEIL 1995: 803). Im *Rhizom* manifestiert sich das Bestreben „in einem bestimmten Zusammenhang alles mit allem – auch die entferntesten Elemente – in Verbindung zu setzen [...]“ (ZIMA 2001: 174), die sich zwischen Vergangenheit und Zukunft bewegen. Dieses neue rhizomatische Denken hat eine „Auflösung der hierarchisierenden Begrifflichkeit [...]“ (ebd.: 175) zur Folge.

Der französische Medientheoretiker und Philosoph Jean Baudrillard geht noch weiter und konstatiert in der Postmoderne gar eine Auflösung der Geschichte. Er erklärt das damit, dass „[i]n der postmodernen Konsumgesellschaft, die für Baudrillard nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt, [...] der Tauschwert der Waren durch Simulacren und Spektakel ersetzt worden [ist]“ (BEHRENS 2004: 35), dass durch die rasche Entwicklung der Medien- und Kommunikationstechnologie sowie der Werbung begünstigt wurde. Nach Baudrillard sind Symbole nicht mehr mit „einer äußeren ‚Wirklichkeit‘“ (ebd.) verbunden, denn „wir leben in einer simulierten Welt, in der schließlich Erfahrung und Wissen durch Bilder und Symbole ersetzt worden sind und Wirklichkeit ihre eigene Repräsentation ist“ (ebd.). In dieser vorgetäuschten Welt „gibt es nur noch Kopien von Kopien der Repräsentation von Repräsentationen und weder ein Reales noch ein Original“ (ebd.). Das führt zwangsläufig zu einer „Hyperrealität“ (ebd.), in der „die Wirklichkeit wirklicher als wirklich wird, weil die Kopien echter und glaubwürdiger werden, als es die Realität jemals war“ (ebd.). Und eben diese postmoderne Hyperrealität nivelliert die Geschichte und schlussendlich sich selbst:

In dieser Hyperrealität gibt es keine Geschichte mehr, bloß synchrone Bilder einer ewigen Gegenwart. Während die moderne, industrielle Welt der Provokation durch eine ‚Explosion‘, durch Ausdehnung (Kolonien, Weltkriege, neue Märkte) gekennzeichnet war, mündet die Postmoderne in der Katastrophe einer ‚Implosion‘: Die simulierte Hyperrealität fällt in sich selbst zusammen. (BEHRENS 2004: 35)

Mögen auch Baudrillards Aussagen radikal und übertrieben klingen, so werden sie mit dem Essay *The End of history?* aus dem Jahre 1998 des US-amerikanischen Politologen Francis

Fukuyama ein Stück weit verständlicher. Für Fukuyama ist das Ende der Geschichte gleichbedeutend mit dem Ende des Kampfes zwischen den Ideologien des Nationalsozialismus und des Kommunismus; denn von beiden hat sich die Gesellschaft weitestgehend emanzipieren können. Ähnlich wie Lyotard, diagnostiziert Fukuyama den Verlust der Legitimität der Ideologien (vgl. FUKUYAMA 1998).

Gleichzeitig muss man sich aber vor Augen halten, dass diese theoretischen Ansätze und wissenschaftlichen Beiträge in den 70er bis 90er Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden sind, basierend auf der damaligen Gegenwart und dem damaligen Stand der Entwicklung. Heutzutage wäre gerade in den Bereichen Internet, Medien- und Informationstechnologie dieses Argument des Stillstands und der mangelnden Innovationskraft nicht mehr greifbar. Nichtsdestotrotz hat Baudrillard in gewisser Hinsicht Recht behalten: noch immer befinden wir uns in einer Art Endlosschleife von Reproduktionen, alles hat es schon einmal in einer Form gegeben – eine Tatsache, die Lejb FOGELMAN in einem Interview als keinesfalls eine negativ bewertet:

„Mój były profesor z Columbii i Harvardu, wybitny filozof Arthur Danto powiedział, że na Warholu skończyła się sztuka. Nie oznacza to jednak, że w ogóle jej zabraknie. Podobnie napisał Francis Fukuyama – że nastąpił koniec historii. Chodziło im oczywiście o to, że sztuka i historia zatoczyły pewne koło. Doszliśmy do ostatniego etapu i teraz możemy tylko wszystko doskonalić i powtarzać. W sztuce po Warholu w zasadzie nie ma nic nowego, bo wszystko już było. To nie jest pejoratywne, tylko konkretne stwierdzenie faktów. Teraz należy doskonalić to, z czym już mieliśmy do czynienia.” (Interview mit Lejb FOGELMAN, zit. in BRYNDAL 2012: 44)

1.1.1. Zwischenfazit

[...] Some have suggested that modernism, as an innovative and revivifying movement, was played out by the late 1940s, and that it was then that post-modernism began. In fact, such movements, of their nature, do not just start and stop; the evolution is gradual. The impetus and energy of one diminishes (but continues) as the momentum of another burgeons. (CUDDON 1999: 515)

Betrachtet man unterschiedliche Quellen, wird klar, dass es sich als überaus schwierig erweist, eine klare Trennlinie zwischen *Moderne* und *Postmoderne* zu ziehen, sowohl zeitlich als auch inhaltlich. Theoretiker wie Lyotard oder Eco sehen aus diesem Grund die Postmoderne nicht als eine neuartige und zeitlich abgeschlossene Epoche an, sondern als eine „bestimmte Einlösungsform der Moderne“ (HOFFMANN 2006: 279). Eco spricht sogar von „eine[r] Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine[r] Vorgehensweise, ein[em] *Kunstwollen*“ (ECO 1984: 77, Hervorheb. i. O.). Weiters sagt er „daß jede Epoche ihre eigene Postmoderne hat“ (ebd.). Charakteristisch ist hierbei seiner Meinung nach die Art und Weise wie man der Tradition begegnet „und die durch sie gesetzten gesellschaftlichen und künstlerischen Normen“ (HOFFMANN 2006: ebd.):

Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld. (ECO 1984: 78)

Auch für BEHRENS (2004: 15) ist Postmoderne „nicht aus einem antimodernen Impuls“ entstanden, sondern als Resultat „einer ambivalenten Dynamik der Moderne, nämlich gewissermaßen aus der Subversion und Selbstbehauptung der Massenkultur und der populären Künste“, die einhergeht mit der „Krise der bürgerlich-modernen Hochkultur, einschließlich ihrer elitären Ideale“. Man hat den Eindruck, dass alle ästhetischen Formen und Verfahrensweisen bereits „durchgespielt“ sind und „die Mediengesellschaft der Gegenwart [...] auch durch zynische Provokation nicht mehr zu schockieren [ist]“ (ORTHEIL 1995: 800). Deshalb ist man auf der Suche nach etwas Neuem. In der Postmoderne findet nun eine Überschreitung der Grenzen unterschiedlicher Kunstgattungen statt, indem sie die elitäre

Kunst mit Massenkunst verwebt und neu kombiniert. Nach BEHRENS (2004: 89) wird „in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die modernistische Kluft zwischen einer elitären Hochkultur und einer trivialen Massenkultur endgültig überwunden [...]“

Die Postmoderne ‚feiert‘ die Durchdringung des Alltagslebens durch die Ästhetik und die Erhebung der Alltagskultur über die Hochkultur. Euphorisch unterstützt und verteidigt sie die moderne Popkultur. [...] Die Postmoderne hat das Zeitalter der Subkulturen, der subversiven Moden, der Revolten der Masse oder Menge verkündet [...]. (Behrens 2004: 89)

Gegner der Postmoderne beschränkten die Postmoderne „oft auf dieses Spielerische, auf ein ‚Anything goes‘ (‚Alles geht‘, ‚Alles ist machbar‘)“ (BEHRENS 2004: 21) und kritisierten, dass sie Gefahr laufe, sich in ihrer Willkür und Laissez-faire-Haltung, „in ihrer eigenen Diagnose der Oberflächen und der Simulation zu verstricken“ (BEHRENS 2004: 90). Postmoderne Schlagwörter wie *Anything goes* und *Rien ne va plus* waren Angriffsfläche für Kritik an der sukzessiv steigenden Oberflächlichkeit und Erschöpfung der Methoden (vgl. ebd.: 22). Interessant ist, dass gerade die Parole *Anything goes* ursprünglich von dem österreichischen Philosophen Paul Feyerabend eingeführt wurde, um „eine Kritik des ‚Methodenzwangs‘ in den Wissenschaften – und darüber hinaus – um eine Infragestellung des Allmachtsanspruchs wissenschaftlicher Rationalität“ (ebd.: 21) zu äußern:

Er forderte einen Methodenpluralismus, in dem indianische Medizin, Astrologie, Countrymusic und Bürgerinitiativen genauso anerkannt sein sollten wie Physik oder europäische Philologie. Als postmoderne Formel richtet sich das ‚Anything goes‘ gegen die universellen Geltungsansprüche der Moderne: [...] Irrationalität, das Verrückte, Bedeutungslose, das Schweigen, das Hässliche und Unlogische haben in der Moderne keinen Platz [...]. (BEHRENS 2004: 21)

Damit ist auch verbunden, dass die Postmoderne den Gedanken an eine geradlinig weiterführende Kunstgeschichte verwirft. Sie hebt die Chronologie auf, „indem [...] alles Vergangene für die Gegenwart zitierbar und damit aktualisierbar wird“ (BEHRENS 2004: 55). Gleichzeitig sind dadurch „neue und mehrschichtige historische Linien möglich [...]“ (ebd.), die keine zeitliche Anordnung befolgen müssen und neu kombiniert werden können: „nicht nur Bach, Brahms, Bartók, Beatles und Björk, sondern ebenso Beethoven, Beastie Boys, Bruckner, Botticelli und Jorge Ben“ (ebd.).

1.2. Postmoderne und Pop

Unglücklicherweise ist ‚postmodern‘ heute ein Passepartoutbegriff, mit dem man fast alles machen kann. Ich habe den Eindruck, dass ihn inzwischen jeder auf das anwendet, was ihm gerade gefällt. Außerdem gibt es, wie mir scheint, eine Tendenz, ihn historisch immer weiter nach hinten zu verschieben: erst schien er auf einige Schriftsteller oder Künstler der letzten zwanzig Jahre zu passen [...] bald wird die Kategorie des Postmodernen bei Homer angelangt sein. (Umberto Eco 1984: 77)

Die *Postmoderne* hatte einerseits zur Folge, dass „die klassischen Künste grundsätzlich ihren Stellenwert verändert [haben]: Ästhetische Ernsthaftigkeit und Unterhaltung sind austauschbar geworden“ (BEHRENS 2004: 66). Andererseits wurde „der Kanon der Künste um populäre Gattungen wie Film, Fernsehen, Mode oder Popmusik erweitert“ (ebd.). Erst nach der Erkenntnis, dass die Abgrenzung der Hochkultur von der Massenkultur nicht mehr haltbar sei, und das Interesse am Pop und an Subkulturen größer wurde, konnte sich nun auch der *Postmoderne*-Begriff manifestieren (vgl. ebd.: 14). Der für die literarische Postmoderne einflussreichste und laut KRAUSE (2007) bis heute noch rege zitierte Text, ist Leslie A. Fiedlers *Cross the Border – Close the Gap* (1969) mit dem Plädoyer für ein Bezwingen der Kluft zwischen Unterhaltungskultur und den „ernsten“ Künsten.

Man könnte in Anlehnung an Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘ die Postmoderne als ‚Zeit ohne Eigenschaften‘ verstehen: Historismus, ständige Neuaufgüsse vergangener Moden, Zitate, Wiederholungen und Retrospektiven nichts sagender Ornamentik vergangener Zeiten nährten den Verdacht, dass von der Gegenwart nichts Neues mehr zu erwarten sei. (BEHRENS 2004: 76f.)

Das postmoderne Leben ist gekennzeichnet durch „Hedonismus, Spaßgesellschaft, Freizeitgesellschaft, aber auch Wissensgesellschaft und Informationsgesellschaft“ (BEHRENS 2004: 72). Das Alltägliche hielt Einzug in die Literatur und wurde „zum Ereignis, und dieses Ereignis wurde zur Literatur“ (ebd.: 57). Dieser Aspekt ist besonders in der Popliteratur bemerkbar. Die Linearität schwindet, alles kann in neuen Kontext gesetzt und recycelt werden. Besonders in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts erlangte die Selbstinszenierung an Bedeutung:

Die Postmoderne präsentierte sich in der Popkultur als nicht enden wollende Freizeitveranstaltung: eine Dauerparty. Den Höhepunkt fand diese Entwicklung in den Massenaufmärschen der Love Parade; Postmoderne als Selbstinszenierung einer fröhlichen Ignoranz gegenüber gesellschaftlichen Problemen – stattdessen feierte man sich selbst und die Technik, die Möglichkeiten des Samplings, die ewige dionysische Wiederholung des Beats, die längst die Grenze zur Beliebigkeit überschritten hatte. Es schien, als wäre die einzige noch mögliche postmoderne Haltung die permanente zynische Selbstüberbietung der eigenen Bedeutungslosigkeit [...]. (BEHRENS 2004: 70)

Mit einer Steigerung des Sinnlosen reagiert man auf „[d]ie Bedeutungslosigkeit der postmodernen Situation [...]“ (BEHRENS 2004: 85). Ein „permanentes Ironisieren“ (ebd.) wird durch die Strategien von Wiederholung, Pastiche, Parodie und Plagiats realisiert. [Die Dekonstruktion beabsichtigt jene Momente des Textes freizulegen, in denen DER TEXT seine eigene Autorität untergräbt]Der postmoderne Autor versucht mithilfe von Dekonstruktion so weit wie möglich zu entblößen, um „jene Momente des Textes freizulegen, in denen er seine eigene Autorität, seine Autorenschaft untergräbt“ (ebd.: 40). Ähnlich der Avantgarde, unterwirft sich die postmoderne Literatur nicht den traditionellen Konventionen, sondern experimentiert mit Techniken. Obwohl Kritiker ihr Trivialität und Oberflächlichkeit vorwerfen, so zeugt ihre spielerische Auseinandersetzung mit Vergangenen doch von einer tiefen Kenntnis der Tradition:

[...] Sometimes it seems playful, other times serious, and while it mocks the aesthetic and social boundaries set by tradition, in its best practitioners it displays a deep knowledge of the tradition. (KENNEDY ET AL. 2005: 118)

ECO (1984: 74) sieht eine Notwendigkeit die „fundamentale Dichotomie [...] zwischen konsumorientiertem und provokatorischem Werk in einer anderen Perspektive“ neu zu definieren.

Ich glaube nämlich, daß es möglich sein wird, Elemente von Bruch und Infragestellung auch in Werken zu finden, die sich scheinbar zu leichtem Konsum anbieten, und demgegenüber festzustellen, daß manche provokatorisch erscheinenden Werke, die das Publikum immer noch von den Sitzen reißen, in Wahrheit gar nichts in Frage stellen [...]. (ECO 1984: 74)

2. Intertextualitätstheorien – Konzepte und Ansätze

[...] Alle Bücher sprechen immer von anderen Büchern, und jede Geschichte erzählt eine längst schon erzählte Geschichte [...]. (ECO 1984: 28)

Intertextualität ist eng mit der postmodernen Literatur verbunden, obgleich sie nicht ihr entsprungen ist, sondern immer schon in literarischen Texten vorhanden war. Erst mit der bulgarisch-französischen Semiotikerin und Kulturwissenschaftlerin Julia Kristeva, die Ende der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts den russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin wiederentdeckte und sich mit ihm intensiv auseinandersetzte, erlangte der Begriff neuen Auftrieb. Basierend auf Bachtins Erkenntnissen und seinem Konzept der *Dialogizität*, entwickelte Kristeva eine Theorie, die sich fortwährend unter dem Terminus *Intertextualität* manifestierte. Im Laufe der Zeit bildeten sich zwei Strömungen innerhalb der Intertextualitätstheorie heraus, die auf dem unterschiedlichen Verständnis vom weiten (Kristeva) und vom engen (Genette) Intertextualitätsbegriffs basieren.

2.1. Dialogizität: Michail Bachtin

„Fremde Rede“ ist Rede in der Rede, Aussage in der Aussage, aber gleichzeitig ist sie auch Rede über Rede, Aussage über Aussage. (VOLOŠINOV 1930, zit. in BACHTIN 1979: 37)

Jeder, der das Labyrinth des polyphonen Romans betritt, scheint den Weg in ihm nicht zu finden und hinter den Einzelstimmen das Ganze nicht zu hören. Oft werden nicht einmal die Konturen des Ganzen deutlich erfaßt, geschweige denn die künstlerischen Prinzipien der Stimmführung wahrgenommen. (BACHTIN 1985: 52)

Bachtins Konzept der *Dialogizität* basiert auf seinem Verständnis von sprachlicher Kommunikation: Er ist der Auffassung, dass der Sinn einer Äußerung erst dann evident wird, wenn auch der Kontext, in dem diese Aussage fällt, miterfasst wird. Somit liegt es für ihn nahe, dass bei einer Sprachanalyse „nicht nur das verwendete linguistische Wortmaterial“

(MARTINEZ 2003: 430) untersucht wird, sondern „auch außersprachliche Elemente der Kommunikationssituation berücksichtig[t]“ (ebd.) werden. Diese Grenzüberschreitung in der Linguistik fasst Bachtin als *Metalinguistik* auf, als deren Gegenstand er die dialogische Redevielfalt sieht. Dabei ist zu beachten, dass Bachtin die Redevielfalt, d.h. unterschiedliche Varietäten einer Sprache wie Sozio- oder Dialekte, nicht im rein linguistischen Sinne, sondern im Kontext ihrer dialogischen Wechselwirkung im Text versteht:

Es geht nicht darum, daß bestimmte Sprachstile, soziale Dialekte u.ä. vorhanden sind, die mit Hilfe rein linguistischer Kriterien nachgewiesen werden können, sondern es geht darum, unter welchem *dialogischen Blickwinkel* sie im Werk zusammen- oder einander gegenübergestellt werden. (BACHTIN 1985: 203, Hervorheb. i. O.)

Auf dieser Grundlage beschäftigt sich Bachtin mit dem „Wechselverhältnis zwischen Autor und Held“ (SASSE 2010: 84), das er in seiner Monographie *Probleme der Poetik Dostoevskijs* „mit einer völlig neuen Terminologie“ (ebd.) beschreibt. Ebenda führt er erstmals die nahezu synonym verwendeten Termini *Dialog* und *Polyphonie* ein, wobei er dem Dialog den Monolog und der Polyphonie die Homophonie entgegensetzt. Beide sind in ihren Nuancen unterschiedlich, das Polyphone bezieht sich auf den Pluralismus und die Koexistenz verschiedener Stimmen im Text, das Dialogische hingegen beschreibt die Beziehung und Wechselwirkung dieser Koexistenz (vgl. SASSE 2010: 84).

Polyphonie nimmt Bachtin auf der Ebene des Romans als Polyphonie gleichwertiger und vollständiger Stimmen und zudem *innerhalb* einer Stimme wahr [...] Auch bei der Polyphonie innerhalb einer Stimme legt Bachtin Wert darauf, dass diese einzelnen Stimmen noch hörbar sind, sie vermischen sich nicht zu einer Stimme, sondern bleiben als selbstständige bestehen. (SASSE 2010: 85, Hervorheb. i. O.)

Damit meint Bachtin, dass die im Roman vorhandenen Stimmen, beispielsweise der Helden, nicht vom Autor abhängig sind und sich gleichsam auf einer Ebene mit dem Autor befinden, also nicht-hierarchisch und dezentralisiert agieren.

Das Wort des Helden über sich selbst und die Welt hat genau so viel Gewicht wie das gewöhnliche Autorenwort; es wird weder der objektivierten Gestalt des Helden als ein ihn charakterisierendes Moment untergeordnet, noch dient es als Sprachrohr der Autorenstimme. Ihm kommt völlige Selbstständigkeit in der Struktur des Werkes zu, er erklingt *neben* dem Autorenwort und wird auf besondere Weise mit ihm und den vollwertigen Stimmen anderer Helden verbunden. (BACHTIN 1985: 11, Hervorheb. i. O.)

Der, wie Bachtin ihn bezeichnet, polyphone Roman ist durchwegs dialogisch – hier treten die einzelnen, gleichwertigen Stimmen in Interaktion miteinander und „[i]n jedem Wort sei deshalb ein anderes, fremdes Wort präsent“ (BACHTIN o.J., zit. in SASSE 2010: 89). Weiters kommt Bachtin zur Erkenntnis, dass eine jede „Äußerung lediglich Glied in einer Kette [ist] und deshalb außerhalb dieser Kette nicht erforscht werden [kann]“ (ebd.). Er geht noch weiter und attestiert nicht nur jeder Äußerung, sondern auch schon jedem Wort „eine ontologische Dialogizität“ (SASSE 2010: 90). Julia Kristeva wird diese Maxime später aufgreifen und in den Mittelpunkt ihrer Intertextualitätstheorie stellen – wie in Kapitel zu Julia Kristeva (Kap. 2.3.) noch ersichtlich sein wird.

Die von SASSE (vgl. 2008: 91) aufgeworfene Frage, wieso Bachtin überhaupt eine Differenzierung zwischen dem Dialogischen und dem Monologischen vornimmt, wenn er davon ausgeht, dass Sprache per se dialogisch ist, muss man auch an diesem Punkt stellen. Hierbei sei ein essentieller Aspekt seiner Theorie erklärt: Bei Bachtin basiert die Opposition Monolog – Dialog auf seinem Vergleich einer ptolemäischen, einheitlich und abgeschlossenen Welt mit einer galileischen, offenen und dezentralisierten. Der Unterschied zwischen beiden ist, dass die einzelnen Stimmen im Monolog einer zentralen Position, einer hierarchischen Weltansicht untergeordnet sind, wohingegen im Dialog durch das Vorhandensein mehrerer konkurrierender Weltanschauungen diese zentrale Position entkräftet wird. Wichtig ist dabei, dass nicht die gleichzeitige Anwesenheit der konkurrierenden Stimmen und somit der Weltansichten, sondern die daraus resultierenden Spannungen zwischen ihnen zur Dialogizität führt. Für Bachtin bedeutet das auch, dass zugegebermaßen Monologe dialogisch und Dialoge monologisch sein können (vgl. MARTINEZ 2003: 433). SASSE (2010) bringt das auf den Punkt:

Denn für Bachtin kann die dialogische oder die monologische Schreibweise in der Literatur immer nur ein Umgang mit dem ohnehin dialogischen Wesen von Sprache sein. [...] Dialogische Schreibweisen nutzen das dialogische Potenzial der Sprache, während monologische Schreibweisen dieses Potenzial löschen durch den ‚festen Horizont des Autors‘, der auch zum (Sprach-)Horizont der Helden wird. (Sasse 2010: 91)

Die dialogischen Stimmen subsumierend, stellt der polyphone Roman, BACHTIN (1979: 290) zufolge, einen „Mikrokosmos der Redevielfalt“ dar, in dem „alle sozioideologischen Stimmen der Epoche vertreten sein“ müssen. Anders ausgedrückt: soziale Rahmenbedingungen schaffen einen Nährboden für den polyphonen Roman. Diese Annahme lässt sich mittels des bei Bachtin angeführten Vergleichs von Lunačarskij belegen: Jener verglich die Epochen, in denen Dostoevskij und Shakespeare lebten, und sah beide geprägt von Umbrüchen und Zusammenstößen konträrer Gesellschaftsformen, die zwangsläufig auch Veränderungen der Beziehungen und Bewusstseinssysteme mit sich brachten (vgl. BACHTIN 1985: 40f.). Dieser Aspekt kann aus heutiger Sicht ebenfalls auf die Postmoderne angewendet werden und in weiterer Folge für die Interpretation der popliterarischen Werke von besonderem Interesse sein.

2.1.2. Karnevalisierung der Literatur

Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus einem gewöhnlichen Gleis geraten ist, in gewisser Weise ein ‚verkehrtes Leben‘, ‚eine auf den Kopf gestellte Welt‘. (BACHTIN 1971, zit. in MARTINEZ 2003: 436)

Innerhalb seiner Dialogizitätstheorie beschäftigt sich Bachtin mit dem „Phänomen der Karnevalisierung“ (BACHTIN 1969: 47) der Literatur. Er beobachtet hier einen Einfluss der volkstümlichen Lachkultur und des Karnevals, dem er ein synkretistisches und rituelles Merkmal mit eigener Sprache und Symbolik zuschreibt. Die „Übertragung des Karnevals in die Sprache der Literatur“ (ebd.) sieht Bachtin als einen Mechanismus „der Dialogisierung und Ambivalisierung einer monologisch orientierten Kultur oder Literatur“ (ARNOLD/DETERING 2003: 671). Bachtins Ansicht zufolge sind literarische Texte gleich wie Genres nicht nur Erzeugnisse, sondern auch Abbild „der kulturellen Verfassung ihrer

jeweiligen Epoche“ (MARTINEZ 2003: 435). Seiner Meinung nach sind monologische Texte signifikant „für zentralisierte Kulturen“ (ebd.), dialogische dagegen „Ausdruck zentrifugaler Tendenzen“ (ebd.). Das Mittelalter ist für ihn ein Paradigma für eine monologische Kultur, „die aber von der zentrifugalen, subversiven ‚zweiten Welt‘ des Karnevals begleitet wurde“ (ebd.: 435f.). Dies lässt sich damit erklären, dass Karnevalskultur gleich wie Lachkultur ein befreiendes Moment von rigorosen Gesellschaftsstrukturen darstelle:

Das Lachen befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anezogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht. (BACHTIN 1969: 38f.)

Erst in der Renaissance, so Bachtin, gelang der mittelalterlichen Lach- und Karnevalskultur der Einzug in die Hochliteratur, dessen Verwirklichung er in François Rabelais' Werk *Gargantua et Pantagruel* sieht. Er beobachtet in der Literatur „wiederkehrende Motivkomplexe“ (SASSE 2010: 162), die sich „auf die Darstellung des Körpers, des Essens, des Trinkens, des Sexuallebens, des Ausscheidens“ (ebd.) fokussieren. Mithilfe von vier Kategorien legt Bachtin die Karnevalisierung fest (vgl. BACHTIN 1969: 48f.):

1. Familiarisierung: Da jegliche Hierarchien und gesellschaftliche Strukturen im Karneval außer Kraft gesetzt werden, verliert der Rangunterschied zwischen den Menschen ihre Bedeutung. Für Bachtin heißt das, dass an ihre Stelle eine enge zwischenmenschliche Verbundenheit tritt, die die Menschen von ihren starren Strukturen befreit: „Die Menschen, sonst durch die unüberwindbaren Schranken der Hierarchie getrennt, kommen auf dem öffentlichen Karnevalsplatz in familiäre Berührung miteinander“ (BACHTIN 1969: 48).
2. Exzentrizität: „Das sinnliche Verhalten im Karneval erscheint gemessen an den Normen des Alltags unfunktional, maßlos, obszön und grotesk“ (MARTINEZ 2003: 436).
3. Karnevalistische Mesalliance: Das was abseits, also im alltäglichen Leben, durch eine zentralisierte Weltsicht verschlossen und unüberwindbar war, findet seinen Synkretismus im Karneval, denn er „vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte

mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, [...] das Weise mit dem Törichten“ (BACHTIN 1969: 49)

4. Profanation: „Selbst das Sakrale wird seines tabuisierten Geltungsanspruches beraubt und durch Lästerung, Obszönität oder Parodie“ (MARTINEZ 2003: 436) verlacht.

Besonders der erste Punkt, die Familiarisierung, hat nach Bachtin eine essentielle Auswirkung auf die Literatur gehabt, denn durch sie wurde die Grenze bzw. Distanz zwischen Autor und seinen Helden überwunden, weiters „brachte [sie] in alles die Logik der Mesalliancen und der profanierenden Erniedrigungen hinein, sie veränderte endlich den Wortstil der Literatur“ (BACHTIN 1969: 50). Die von Bachtin herausgearbeiteten Kategorien bringen letztendlich eine „Ambivalenz oder aber fröhliche Relativität“ (BACHTIN 1969: 52) der vorhandenen Struktur mit sich, „indem sie eine fundamentale Ambivalenz der etablierten kulturellen Ordnung herstellen“ (MARTINEZ 2003: 436). Der Vorgang der Karnevalisierung destruiert keine „anerkannte[n] Werte, aber relativiert ihren absoluten Geltungsanspruch“ (ebd.). Abschließend sei hier noch betont, dass das karnevaleske Lachen nie einfach nur abwertend und auf das Fremde gerichtet ist, das Besondere an der Karnevalskultur ist auch die Verspottung des Eigenen:

Das Festtagslachen ist universal, es verlacht ‚die ganze vergängliche Welt‘ [...] es ist zugleich auf die offizielle und auf die inoffizielle Kultur gerichtet, ein Belachen des bzw. der anderen, aber auch des Eigenen. Diese Doppeltgerichtetheit wird zusätzlich durch eine semantische Ambivalenz ergänzt, durch die das Lachen zugleich heiter und spöttisch, affirmativ und negierend, erweckend und beerdigend sei [...]. (SASSE 2010: 161)

2.1.3. Fragen zur Autorschaft

Im Kapitel zur Dialogizität (Kap. 2.1.) wurde der von Bachtin beobachtete Wechsel des Verhältnisses Autor – Held, der die dialogische Schreibweise erst ermöglicht, bereits angesprochen. In seinen Untersuchungen überarbeitete Bachtin ebenfalls seinen Entwurf zur Autorschaft im polyphonen Roman. Darin konstatiert er, dass jede sprachliche Äußerung über einen Autor verfüge, der nur in dieser momentanen Äußerung zu fassen sei. Der Autor ist

„immer nur der Benutzer und Verwender der Sprache [...], nicht ihr [...] Urheber“ (SASSE 2020: 60). Daher entfalte sich die Autorschaft „immer im Moment des Aussagens“ (ebd.). Außerhalb dieses Momentes seien keine Rückschlüsse auf seine reale Person möglich, und aus diesem Grund ist alles außerhalb Befindliche für die Deutung des Textes irrelevant. In diesem Zusammenhang macht Bachtin eine weitere wichtige Entdeckung, nämlich, dass der Autor seinen Helden nicht mehr als ein abgeschlossenes und unveränderliches Objekt im Roman darstelle, nicht mehr über ihn erzähle, sondern auf der Ebene des Helden mit ihm kommuniziere (vgl. SASSE 2010: 57f.).

[Der Held erhält] eine *ernsthaft verwirklichte und konsequent durchgeführte dialogische Position*, die die Selbstständigkeit, innere Freiheit, Unabgeschlossenheit und Unentschlossenheit des Helden anerkennt. Der Held ist für den Autor nicht ‚er‘ und nicht ‚ich‘, sondern vollwertiges ‚du‘, d.h. ein anderes, fremdes, vollberechtigtes ‚Ich‘ (‚du bist‘). Der Held ist Subjekt einer ernstgemeinten, *echten* und nicht rhetorisch *vorgetragenen* oder *konventionell*-literarischen, dialogischen Anrede. Und dieser Dialog [...] spielt sich nicht in der Vergangenheit ab, sondern jetzt, d.h. im *Augenblick* des künstlerischen Prozesses. (BACHTIN 1985: 71, Hervorheb. i. O.)

Sasse merkt an, dass Bachtins Konzept der Autorschaft und Roland Barthes' These im berühmten Artikel *Der Tod des Autors* eng beieinander liegen. Beide negieren die naive Bemühung „die Erklärung eines Werks bei seinem Urheber“ (BARTHES 2000, zit. in SASSE 2010: 59) finden zu wollen und schlussfolgern somit, dass der Autor von der Sprache bzw. im Bachtin'schen Sinne vom Wort ersetzt worden ist „und dieser nun nicht mehr als ihr Eigentümer gelten kann“ (ebd.). Beide vertreten die Meinung, „dass eine Äußerung nie originell sein kann, sondern immer schon ein ‚Gewebe von Zitaten‘ ist“ (BARTHES 2000, zit. ebd.).

2.2. Der Tod des Autors: Roland Barthes

In den 60er Jahren entstanden literaturtheoretische Überlegungen, „die den Autor als sinnstiftende Instanz verabschiedeten und dem Text nur eine sekundäre Rolle“ (JANNIDIS ET AL. 2000: 21) bei der literarischen Interpretation zuerkannten. Vertreter dieser Position waren

allen voran Roland Barthes und Michel Foucault, die mit ihrer Kritik am Autor die poststrukturalistischen Ansätze geprägt haben. Hier ist Barthes' 1968 erschienener Artikel *Der Tod des Autors* hervorzuheben, in dem er entgegen der damals gängigen Meinung postuliert, dem Autor sei bei der Textinterpretation eine weitaus geringere Bedeutung beizumessen, im Gegensatz zum Leser, der in den Vordergrund gestellt werden soll. Damit schafft Barthes einen engen Konnex zwischen Textproduktion und -rezeption (vgl. ebd. und 181):

Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften. [...] Die *Erklärung* eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht – als ob sich hinter der mehr oder weniger durchsichtigen Allegorie der Fiktion letztlich immer die Stimme ein und derselben Person verberge, die des *Autors*, der Vertraulichkeiten preisgibt. (BARTHES 2000: 186, Hervorheb. i. O.)

Was die Autorschaft betrifft, so vertritt Barthes die Ansicht, dass die Instanz des Autors als Ausgangspunkt sämtlicher Bedeutung „durch den Schreiber“ (JANNIDIS ET AL. 2000: 22) ersetzt worden sei, „der lediglich auf das Wörterbuch seiner Kultur zurückgreife“ (ebd.):

[...] kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. (BARTHES 2000: 190)

Hier wird der postmodernistische Gedanke deutlich, dass sich der zum Schreiber des vorgegebenen Inventars reduzierte Autor nur aus einem determinierten Pool der Postmoderne bedienen kann. Der Text wiederum ist, laut BARTHES (2000: 190), in „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“ eingebettet und besitzt keine fixe Bedeutung:

[...] Ein Text hat ihr [Texttheorie – Anm. d. Verf.] zufolge nicht eine einzige feste Bedeutung, die durch den Verweis auf den Autor gesichert werden kann, sondern ist ein Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen vereinigen und bekämpfen. Diese Schreibweisen sind aber keineswegs originell – sonst wäre der Autor ja wieder als Ursprungsfigur für diese Innovationen eingeführt. (JANNIDIS ET AL. 2000: 22)

In der Einleitung zu Barthes merken JANNIDIS ET AL. (2000: 181) an, dass der französische Semiotiker zwar die Tatsache, „dass literarische Texte von einzelnen Autoren hervorgebracht werden“ (ebd.), nicht aberkennt, jedoch „bringt er die Autonomie der künstlerischen Kreativität nahezu zum Verschwinden“ (ebd.), indem er den Text als ein Geflecht aus Zitaten begreift.

Mit der Distanzierung bzw. Abwesenheit des Autors wird der moderne Text von Grund auf erneuert: „Der Text wird von nun an so gemacht und gelesen, dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet“ (BARTHES 2000: 189). Damit verbunden ist auch die Forderung nach einer neuen Art der Rezeption, die das intertextuelle Wesen des Textes auch erfassen kann. Statt den literarischen Text auf einen bestimmten und gültigen Inhalt hin „entziffern“ (ebd.:191) zu wollen, sei er nun zu „entwirren“ (ebd.):

Die Abwesenheit des *Autors* macht es ganz überflüssig, einen Text ‚entziffern‘ [,dechiffrieren‘] zu wollen. Sobald ein Text einen *Autor* zugewiesen bekommt, wird er eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen, wird die Schrift angehalten. [...] Die vielfältige Schrift kann nämlich nur *entwirrt*, nicht *entziffert* werden. (BARTHES 2000: 191, Hervorheb. i. O.)

In diesem Kontext wird auch dem Rezipienten eine neue Bedeutung zugemessen, denn er ist das Medium verinnerlichter Zitate und je nach Belesenheitsgrad kann er das Zitat-Rhizom entschlüsseln. Der bis dato falsch angelegte Fokus, nämlich auf den Autor, hat zur Folge, dass „[d]ie Geburt des Lesers [...] zu bezahlen [ist] mit dem Tod des *Autors*.“ (BARTHES 2000: 193, Hervorheb. i. O.)

Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt [...]. (BARTHES 2000: 192)

Abschließend sei kurz erwähnt, dass Michel Foucault an Barthes' These anschließt und sie weiterentwickelt. In seinem 1969 gehaltenem Vortrag *Was ist ein Autor?* kommt er ebenfalls zum Schluss, dass „die eigentliche Tätigkeit beim Leser zu suchen sei“ (JANNIDIS ET AL. 2000:23), aber auch, dass „der Leser den Autor konstruiert“ (ebd.).

2.3. Poststrukturalistischer Ansatz: Julia Kristeva

Wir können die Welt nie unmittelbar, nie neutral erfahren. Alles, was wir wahrnehmen, was uns widerfährt, ist eingehüllt in ein Netz von Bildern, unbewußten Assoziationen und unwillkürlichen Erinnerungen und Empfindungen. (SUCHSLAND 1992: 7)

In ihrem 1967 erschienen Artikel *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, befasst sich die in Bulgarien geborene Semiotikerin und Kulturwissenschaftlerin Julia Kristeva mit Michail Bachtins literaturtheoretischen und philosophischen Überlegungen, insbesondere seinem Konzept der Dialogizität. Zusätzlich geprägt von den theoretischen Schriften Roland Barthes' und Jacques Lacans, rekurriert Kristeva vorwiegend auf Bachtins Dialogizitätstheorie, die sie in leicht modifizierter Form weiterentwickelt. Dabei kommt es, wie PFISTER (1985a: 6) anmerkt, zu „entscheidenden Umakzentuierungen, die sich zum Teil als Verengung, zum Teil als Erweiterung der ursprünglichen Konzeption Bachtins darstellen“. Allein schon die erste ausdrückliche Bezeichnung und Implementierung der Theorie als *Intertextualität*, stellt eine fundamentale Modifikation dar. Dahinter verbirgt sich Kristevas Auffassung, dass dem Wort keine konstante und punktuelle Bedeutung innewohne, sondern es „eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen“ (KRISTEVA 1972: 346) sei und sich erst aus der Dynamik mit anderen Kontexten ergebe. Dabei unterscheidet sie zwei Ebenen des Wortes: Auf der horizontalen bezieht sich das Wort zugleich auf Autor und Rezipienten, auf der vertikalen hingegen auf einen „vorangegangenen oder synchronen literarischen Korpus“ (KRISTEVA 1972: 347). Für Kristeva ist die vertikale Ebene von ausschlaggebender Bedeutung:

[Denn] jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine *doppelte* lesen. (KRISTEVA 1972: 348, Hervorheb. i. O.)

Obgleich die Vorstellung eines Textes, der in ein Geflecht von Zitaten eingewebt ist, mit derjenigen von Bachtins Interaktion fremder Wörter im Text übereinstimmt, fasst Kristeva Intertextualität als ein Signum jedes literarischen Textes auf und daher verliert die Einteilung Bachtins in monologische und dialogische Texte an Gültigkeit. Der wesentliche Unterschied und wohl das Charakteristische an ihrer Intertextualitätstheorie, liegt bei Kristeva nun darin, dass sie den Textbegriff ausweitet bzw. völlig entgrenzt: Für sie ist jeder Text „in jedem seiner Teile und Aspekte intertextuell“ (PFISTER 1985a: 8), folglich kein spezifisches Merkmal einer bestimmten Textsorte, und sie bettet literarische Texte in ein regelrechtes Textuniversum der Kultur ein, sodass im Grunde alles als Text verstanden wird:

Während Bachtin sehr wohl zwischen der Wirklichkeit von Geschichte und Gesellschaft einerseits und den Wörtern, der Rede und der Sprache andererseits unterschied, wird hier der Textbegriff im Sinn einer allgemeinen Kultursemiotik so radikal generalisiert, daß letztendlich *alles*, oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur, Text sein soll [...] Diese Vorstellung, daß Geschichte und Gesellschaft etwas sind, was gelesen wird wie bzw. als ein Text, muß jeweils mitgedacht werden, wenn Kristeva von Text oder Texten spricht [...]. (PFISTER 1985a: 7, Hervorheb. i. O.)

Dieses Grundverständnis von Intertextualität ist für die Poststrukturalisten und Dekonstruktivisten essenziell. In ihrer Vorstellung umfasst Intertextualität eben nicht nur literarische Texte, sondern auch die gesamte Kultur und Geschichte, die als eine Vertextete begriffen wird. Gemäß Derrida wird die Realität als ein großes Ganzes, als ein „texte général“ (PFISTER 1985a: 9) verstanden, in dem sich einzelne Texte in einem unendlichen Rückgriff ständig aufeinander Verweisen und ein antihierarchisches, unerschöpfliches Textuniversum bilden. Charles Grivel spricht in diesem Kontext von einer „Bibliothèque générale“ (PFISTER 1985a: 13):

In jeden Text schreiben sich die Spuren – und seien sie auch noch so undeutlich und verwischt – des ganzen Universums der Texte ein [...]. Prätext jedes einzelnen Textes ist damit nicht nur das Gesamt aller Texte (im weitesten Sinne), sondern darüber hinaus das Gesamt aller diesen Texten zugrundeliegender Codes und Sinnsysteme. (PFISTER 1985a: 13)

Ausgehend von dieser Auffassung von Texten und Intertextualität, wird nun ein interessanter Aspekt bezüglich der Autorschaft deutlich: Da jeder Text auf andere verweist, wird hinsichtlich der Intention des Autors eine Differenzierung zwischen bewusst und unbewusst gesetzten Zitaten oder Verweisen hinfällig. Somit stellt sich die Frage nach der künstlerischen Originalität, und ob es dem Autor überhaupt möglich ist, etwas Genuines zu schaffen (vgl. MEIER 1993: 38). Kristevas Konzept geht davon aus, dass dem Text eine „subjektlose Produktivität“ (PFISTER 1985a: 8) zugrunde liege und der Autor nur mehr als Projektionsfläche „des intertextuellen Spiels“ (ebd.) fungiere, „während die Produktivität auf den Text selber übergeh[e]“ (ebd.). Mit ihrer „Dezentrierung des Subjekts“ (ebd.: 9) schließt Kristeva an Bachtins Ansichten und Barthes These vom *Tod des Autors*, „dessen Rolle als Urheber des Textes und Bedeutung kontrollierende Instanz in den Hintergrund tritt“, (KÖPPE/WINKO 2008: 128) an.

Die oft genannte Kritik an der Vagheit des universalen Intertextualitätsbegriffes liegt auf der Hand: neben der bereits erwähnten problematischen Ausweitung des Textbegriffes, kann die poststrukturalistische Intertextualitätstheorie kein präzises Instrumentarium zur Deskription und Analyse von Texten vorweisen. Es mangelt ihr an Differenzierung und ihre Terminologie ist oftmals diffus. Folglich erweist sich dieses Konzept als ungeeignet, um „spezifische Textphänomene zu identifizieren oder zu charakterisieren“ (KÖPPE/WINKO 2008: 130) und „verliert damit letztlich an Distinktions- und Aussagekraft“ (ebd.).

Mit der Ausweitung des Textbegriffes geht auch die Überschreitung von verschiedenen Grenzdisziplinen einher, die nicht minder kritisch aufgenommen wurde. Man erachtete „[d]iese weitergehenden sprachphilosophischen, epistemologischen und anthropologischen Implikationen“ (PFISTER 1985a: 10) für die Arbeit am Text als unbedeutend und empfand eine Wiedereingrenzung des Textverständnisses als sinnvoll:

Es mehrten sich die Stimmen [...] die allein am Wort ‚Intertextualität‘, entblößt von allen weitergehenden Implikationen, festhalten wollten, um es als systematischen Oberbegriff für die verschiedenen Formen konkreter Bezüge zwischen Einzeltexten, wie sie die Literaturwissenschaft immer schon untersucht hatte (z.B. Parodie, Travestie, Zitat, Anspielung, Übersetzung, Adaption), neu zu definieren. (PFISTER 1985a: 10)

Als Reaktion auf Kristevas Theorie entstanden verschiedene Modelle, die von einem hermeneutisch-strukturalistischen Ansatz ausgehen und den Intertextualitätsbegriff enger begreifen.

2.4. Hermeneutisch-strukturalistischer Ansatz: Gérard Genette

„Ein Intertext liegt dann vor [...] wenn der Leser Bezüge zwischen einem Werk und anderen wahrnimmt, die ihm vorhergehen oder nachgefolgt sind. [...] Intertextualität ist [...] der charakteristische Mechanismus literarischen Lesens. [...] (RIFFATERRE 1980, zit. in GENETTE 1993: 11)

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette zieht in diesem Kontext den Terminus *Transtextualität* als Oberbegriff für die verschiedenen Arten der Beschreibung von Beziehungen zwischen Texten vor. Daneben taucht in seinem für die Intertextualitätsforschung bedeutenden Werk aus dem Jahr 1982 *Palimpseste* auch die Bezeichnung *textuelle Transzendenz* auf, die Genette als ein Äquivalent zur Transtextualität verwendet. Darin unterscheidet er nun „fünf Typen transtextueller Beziehungen“ (GENETTE 1993: 10), die ausgehend vom restriktiveren Verständnis folgendermaßen gereiht sind (vgl. ebd.: 9-18):

1. Intertextualität: Für Genette manifestiert sie sich in der „Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte“ (ebd.: 10) bzw. „als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ (ebd.) und ist als Zitat, Plagiat oder Anspielung erkennbar.
2. Paratextualität: Paratexte werden diejenigen Texte bezeichnet, die den Text umfassen bzw. einrahmen, wie Titel, Unter- und Zwischentitel. Weiters werden auch Prologe, Epiloge, Hinweise an den Rezipienten, Randbemerkungen, Fußnoten, Klappentext oder Illustrationen hinzugezählt. Paratextualität stellt eine wichtige Ebene dar, da sie dem Rezipienten einen Prätext oder gleich eine ganze Gattungszugehörigkeit suggerieren oder, im Gegenteil, ihn in die Irre führen kann.
3. Metatextualität: Hier setzt sich ein Text kritisch mit einem Vorläufertext auseinander und kommentiert ihn. Die Bezugnahme kann ohne Zitation oder Erwähnung stattfinden.
4. Hypertextualität: Genette unterscheidet innerhalb dieser Ebene zwischen Hypotexten, also Prätexten, und Hypertexten, nachfolgende Texte, die sich mittels Transformation (Parodie, Travestie) oder Nachahmung (Persiflage, Pastiche) derivieren (vgl. ebd.: 18 und 41).
5. Architextualität: Den letzten Typus stellt die Architextualität des Textes dar, sie ist auch der „abstrakteste und impliziteste“ (ebd.: 13). Sie manifestiert sich in der Zuordnung des Textes zu bestimmten literarischen Gattungen, Textsorten oder

Diskursen. Genette spricht hier von einer „unausgesprochene[n] Beziehung“ (ebd.), die mittels Paratexten „auf die taxonomische Zugehörigkeit“ (ebd.) hinweist. Dies kann sich im Titel bemerkbar machen, oder, was üblicher ist, in einem Untertitel, beispielsweise „Roman“, „Poem“ oder „Erzählung“. Es kann aber auch vorkommen, dass diese ergänzenden Hinweise in paratextueller Forma ausgelassen werden. Diese Nichtnennung kann bedeuten, dass entweder die Gattungszugehörigkeit offensichtlich genug ist und keiner Ergänzung bedarf oder aus dem Grund nicht getätigt wird, „um jegliche Zugehörigkeit zurückzuweisen bzw. dieser Frage überhaupt auszuweichen“ (ebd.: 13f.).

Innerhalb dieser fünf Typen differenziert Genette weitere, zahlreiche Subkategorien, die mit vielen Textbeispielen aus der Weltliteratur veranschaulicht werden. Genette betont, dass diese fünf Arten der Transtextualität miteinander eng verflochten sind und folglich nicht separat voneinander betrachtet werden sollten. Er erklärt seinen Standpunkt mit dem Beispiel, dass eine Gattungszugehörigkeit (Architextualität) erfahrungsgemäß oft im Zuge der Nachahmung (Hypertextualität) entsteht – beispielsweise nimmt sich Vergils *Aeneis* Homers *Ilias* zum Vorbild. Eine weitere Möglichkeit einen Text einem Architext zu attribuieren, besteht mittels paratextueller Hinweise, wie „dieses Buch ist ein Roman“ (ebd.: 18). Eine weitere und wichtige These Genettes ist, dass er Transtextualität nicht als eine Textklasse, sondern „als einen Aspekt der Textualität und, in weiterer Folge [...] der Literarität“ (ebd.: 19) versteht. Das impliziert, dass die bereits angeführten Komponenten der Transtextualität ebenfalls als Faktoren von Textualität zu verstehen sind. Wobei er letzteres insofern relativiert, als er den transtextuellen Typen eine Doppelfunktion zugesteht, indem sie „zugleich Aspekte jeder Textualität und, potentiell und in verschieden großem Ausmaß, von Textklassen“ (ebd.) sind:

Jeder Text kann zitiert und damit zum Zitat werden, aber *das Zitat* stellt eine wohldefinierte literarische Praxis dar [...] jede Äußerung kann eine paratextuelle Funktion erhalten [...]. (ebd.: 19, Hervorheb. i. O.)

Genettes Auffassung zufolge ist in jedem literarischen Werk ein anderes erkennbar und „in diesem Sinn sind alle Werke Hypertexte“ (GENETTE 1993: 20). In manchen Texten ist die Spur des Prätextes stärker sichtbar, in anderen wiederum schwächer. Bei literarischen Werken mit schwach deklarerter Hypertextualität, hänge dann, so Genette, „seine Analyse vom grundlegenden Urteil oder einer Interpretationsentscheidung des Lesers ab“ (ebd.). Man kann zwar „in jedem beliebigen Werk die partiellen, lokalisierten und flüchtigen Echos irgendeines

anderen, früheren oder späteren, Werks“ (ebd.) beobachten, jedoch erachtet Genette diesen Zugang als wenig konstruktiv für die Beschäftigung und Untersuchung der gesamten Literatur. Hinzukommt, dass Genette dem Rezipienten nicht dieselbe Rolle zugesteht wie beispielsweise Barthes. Er sieht das Verhältnis zwischen Text und Rezipient eher pragmatisch.

Subsumierend lässt sich festhalten, dass – im Gegensatz zu Kristevas globaler Intertextualität – Genettes Transtextualität rein auf die Beziehungen zwischen literarischen Texten begrenzt ist. Weiters unterscheidet er zwischen Einzeltextreferenz, die sich auf einzelne Prätexte bezieht, und Systemreferenz, die auf literarische Gattungen und Muster referiert. Letzteres nennt Genette Architextualität (vgl. PFISTER 1985a: 17). Bis zu einem gewissen Grad lassen sich Verweise nicht genau zurückverfolgen, da aufgrund der Belesenheit des Autors unbewusst Intertexte einfließen, die nur mit entsprechenden Literaturkenntnissen des Rezipienten dekodiert werden können.

2.5. Arten der Markierung von Intertextualität

In den vorigen Kapiteln wurden die zwei oppositionellen Intertextualitätskonzepte von Kristeva und Genette ausführlich vorgestellt. Die von Kristeva propagierte Vorstellung, jeder Text sei in allen seinen Bestandteilen intertextuell, mag durchaus ihre Berechtigung haben, jedoch ist sie für die Arbeit am Primärtext nicht als sinnvoll zu erachten, da die Analyse ins Unermessliche ausufern würde und keine wertvolle Grundlage für eine vergleichende Untersuchung darstellen würde. Aus diesem Grund erlauben „[d]ie Kriterien der Intention oder Markierung [...] eine Abgrenzung intertextueller Verfahren von nicht-textuellen Phänomenen“ (KÖPPE/WINKO 2008: 130). Hierbei ist BROICHS Begriff von enger und weiter Intertextualität praktikabel.

BROICH (vgl. 1985a: 31) geht in seinen Überlegungen von einem *engen Intertextualitätsbegriff* aus. Dabei spielt sowohl der Kommunikationsprozess als auch das Intertextualitätsbewusstsein eine Rolle. Hiernach wird präsupponiert, dass der Verfasser des Textes sich sowohl des Einflusses anderer Texte und in weiterer Folge deren Anwendung in seinem eigenen Text bewusst ist, als auch annimmt, dass der Rezipient „diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das

Verständnis seines Textes erkennt“ (ebd.). BROICH (vgl. ebd.) spricht in diesem Zusammenhang von „Intertextualitätssignalen“, die den Fremdtext markieren und somit intertextuelle Verweise erkennbar machen. Dies kann durch ein direktes Zitat oder beispielsweise durch die namentliche Nennung eines literarischen Helden aus einem anderen Werk erfolgen.

Im Gegensatz dazu steht der *weite Intertextualitätsbegriff*. Hier sucht man weniger nach solchen klassischen Signalen. „So kann z.B. ein Text durch andere Texte beeinflusst sein, ohne dass der Autor sich dieses Einflusses bewusst ist oder ohne dass er die Erkenntnis dieses Einflusses durch den Leser als Voraussetzung für das adäquate Verständnis seines Textes ansieht“ (BROICH 1985a: 31f.).

Anzumerken ist, dass bei Texten, die einem breiten Publikum durchaus bekannt sind – hier führt BROICH Bibelverweise als Beispiel an – auf Intertextualitätsmarkierungen verzichtet wird. Ausschlaggebend ist immer die Intention des Autors, ob er „die Beziehung seines Textes zu anderen Texten dem Leser bewusst“ (BROICH 1985a: 32) machen möchte. Des Weiteren hängt die Deutlichkeit der Markierung auch vom Rezipienten ab: ein belesener Rezipient wird mehr Verweise erkennen und dechiffrieren, als ein Gelegenheitsleser. Zugleich ist zu bedenken, dass mit größerem zeitlichen Abstand zwischen Rezipient und Prätext die „Signalschwelle“ (ebd.: 33) höher liegt, da „der zeitgenössische Kontext nicht mehr unmittelbar präsent ist“ (ebd.). BROICH konstatiert explizitere Intertextmarkierungen in früheren Epochen, als in der modernen und postmodernen Literatur. Letztere präferiert verdeckte und mehrdeutige Markierungen, was „der Aktivität – und damit auch der Subjektivität – des Lesers einen weit größeren Spielraum eröffnet“ (ebd.: 47).

EMPIRISCHER TEIL

3. Alles Pop?

3.1. Pop als Begriff

[...] Für die Anhänger des Schleiers ist alles, was leicht zugänglich erscheint oder mit dem Common sense übereinstimmt, zur Nichtigkeit verdammt. (COLLINI 1994: 15)

Nach MEHRFORT (2011: 34) ist zu differenzieren zwischen dem künstlerischen „Verfahren Pop“ und dem „künstlerischen Endprodukt“, „welches unterschiedlichen Ebenen des Spektrums ‚Pop‘ angehören kann“. Das Verfahren ist im Grunde immer „ein Spiel mit vorgefundenen Oberflächen“ (ebd.), die sich auf all das beziehen, was man zunächst visuell wahrnimmt. Häufig bleibt dabei die tiefere Bedeutung ausgeblendet, was mit der Tatsache einhergeht, „dass die verarbeiteten Oberflächen der oftmals als ‘banal’ empfundenen Alltagskultur entnommen sind“ (ebd.). Im Zuge des Verfahrens werden die aus der populären Massenkultur entnommenen Objekte künstlerisch realisiert und dabei verfremdet. Oft wirken die neu arrangierten Elemente vollkommen deplatziert. Das Besondere an diesem Verfahren ist, dass es – nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Musik und Kunst – höchst intertextuell ist:

Die durch die Rearrangements entstehenden Codes können zwar von allen wahrgenommen, jedoch nur von einem Pop sozialisierten Publikum vollständig entschlüsselt werden. Pop ist auf diese Weise für alle zugänglich, aber nicht für alle bis ins Detail verständlich. (MEHRFORT 2011: 34f.)

Die Auseinandersetzung und Arbeit mit Oberflächen hatte den Vorwurf der Trivialität zur Folge. Gerade aber zu Beginn der Popliteratur wendeten Literaten dieses Verfahren an, um „durch die Arbeit mit Oberflächen unter die Oberfläche beispielsweise der gesellschaftlichen Realität zu schauen“ (ebd.: 45f).

3.2. Popliteratur im Überblick

One country's modern was not another's. (BRADBURY 1983, zit. in ZIMA 2001: 242)

Das Phänomen der *Popliteratur* ist, wie bereits eingangs erwähnt, im angloamerikanischen und deutschsprachigen Raum nichts Neues. Ihren Ursprung hat die *Popliteratur* in der US-amerikanischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg. Damals schloss sich eine kleine Gruppe von Autoren – Jack Kerouac, Allen Ginsberg und William S. Burroughs – zusammen und begründeten diese neue Stilrichtung, die ab den 50er Jahren maßgebend wirkte. Diese literarische Bewegung wurde unter dem Namen *Beat Generation* bekannt. Ihre Anhänger, die sogenannten *Beatniks*, zeichneten sich durch ein unkonventionelles, spontanes Leben und Experimentierfreudigkeit bei Drogen und Geschlechtsverkehr aus. In ihren Texten spielte Musik eine erhebliche Rolle, genauso wie das Reisen bzw. Unterwegs sein – eine gängige Metapher für Identitäts- und Sinnsuche des Protagonisten. Ihr Blick richtete sich nun erstmals auf moderne Subkulturen, die bis dahin in der Literatur wenig Beachtung gefunden hatten. Mittels authentischer Sprache versuchte man ein realistisches Bild der Jugendlichen mit ihrem subkulturellen Lebensstil zu zeichnen. Somit hielt der Slang und die Alltagssprache Einzug in die Literatur. Ihr Ziel war es, dem signifikanten Lebensgefühl der damaligen Jugend einen Ausdruck zu verleihen und gegen konservative Lebens- und Moralvorstellungen aufzubegehren. Rasch wurden sie zu Mainstream und ihre Werke, wie *On the Road* (1957) von Jack Kerouac oder *Naked Lunch* (1959) von William S. Burroughs, wurden wie Manifeste gelesen.

Ein wichtiges Datum für die Popliteratur stellt der 1969 im *Playboy* veröffentlichte Artikel *Cross the Border – Close the Gap* von Leslie A. Fiedler dar. Darin fordert Fiedler die Überwindung der Grenzen zwischen der elitären Hochkultur und der Massenkultur. Der Alltag soll in die Literatur einbezogen und die Dichotomie zwischen hoher und niedriger Literatur somit aufgehoben werden. Ebenso insistiert er auf eine aktive Hinwendung zu Drogen, Konsum und Subkulturen sowie eine neue Sprache, die die neue Realität des Alltags wiedergibt (vgl. BEHRENS 2004: 56f. und ORTHEIL 1995: 806):

Mit modernen literarischen Mitteln schien es nicht mehr möglich zu sein, ein durch Krieg, aber auch durch technischen Fortschritt verändertes Alltagsleben ausdrücken zu können. Die Erfahrungen in der neuen Gesellschaft konnten nicht länger durch klare, narrative Handlungsstrukturen erfasst werden; auch die Sprache der Hochliteratur hatte versagt. Es ging also um eine neue Sprache, um Slang, um einen neuen literarischen Zugang zur Realität, um eine Neuerfindung der Wirklichkeit [...] Ihr Bildungsroman hieß ‚Unterwegs‘ von Jack Kerouac. In der Postmoderne wurde das Alltägliche zum Ereignis, und dieses Ereignis wurde zur Literatur [...]. (BEHRENS 2004: 56f.)

Nicht ganz unbeabsichtigt wählte Fiedler den *Playboy* als Veröffentlichungsmedium für seinen Artikel aus. Einerseits war der *Playboy* für kritische und provokative Texte bekannt – beispielsweise Anti-Kriegsartikel zur Zeit des Vietnamkrieges –, andererseits war es nicht ganz unüblich literaturwissenschaftliche Texte zu veröffentlichen: 1964 wurde im *Playboy* ein ausführliches Interview mit dem weltberühmten russischen Schriftsteller Vladimir Nabokov abgedruckt. Aus heutiger Sicht kann Fiedlers Wahl des Mediums als eine weitere erfolgreiche Grenzverschmelzung gewertet werden. Fiedlers Artikel wurde rege rezipiert und dank Rolf Dieter Brinkmann auch in Deutschland. Dort entwickelte sich zunächst vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Unruhen und der 68er-Bewegung eine recht engagierte Popliteratur. Mit dem Werkzeug, das sie von ihren Vorläufern, den Beatniks, erhalten haben, sahen ihre Vertreter eine Möglichkeit, sich nun literarisch deutlich von ihrer scharf kritisierten Elterngeneration abzugrenzen. Ihre Arbeitsgrundlage war die veränderte Alltagsrealität, mit der sich Popliteraten auseinandersetzten: „Popliteratur ist demnach als ein künstlerisches Derivat neuer Lebensweisen zu sehen, zu denen beispielsweise die rasante Entwicklung der Massenmedien gehörte“ (MEHRFORT 2011: 44).

In den 1990er Jahren erlebte die deutsche Popliteratur ihr Comeback. Ihr sozialkritischer und politischer Charakter schien oberflächlicheren Inhalten, die früher als nicht literaturfähig gegolten hätten, gewichen zu sein. Bei vielen Literaturkritikern und Verfechtern des literarischen Kanons löste dies Empörung und Unverständnis aus. Der kommerzielle Erfolg der Popliteraten sprach aber für sich. Viele Buchverlage begriffen schnell, dass Werke mit dem Etikett *Popliteratur* höhere Verkaufszahlen versprachen und verstanden es die Pop-Maschinerie zu ihren Gunsten auszuschlachten, dahingehend, dass der Begriff inflationär gebraucht wurde und jede Bedeutung verlor. Die neue Popliteratur wurde mit Schlagwörtern wie „jugendlich, massentauglich, anti-intellektuell, kurz: der Tendenz nach immer das, was

Martin Walser nicht ist“ (MEHRFORT 2011: 46) in Verbindung gebracht. Das Fehlen einer eindeutigen Definition von Popliteratur ist mit Sicherheit auch auf die „Mehrdeutigkeit von Pop“ (ebd.: 37) zurückzuführen. Pop kann auch heutzutage „als lediglich spielerisch wahrgenommen werden, jedoch ebenso gut auch ein Hinweis für eine Gesellschaft sein, die noch nicht begriffen hat, dass sie in einer Scheinwelt der Waren lebt“ (ebd.). Ebenso verhält es sich mit der Frage nach ihrem Stellenwert innerhalb der Literatur, die nach wie vor ungeklärt bleibt:

Die Meinungen darüber, was einen Poptext ausmacht, gehen genauso auseinander wie diejenigen über den Stellenwert der Popliteratur. Auch heutzutage gibt es in der deutschen Literatur eine strenge Hierarchisierung. Die Spanne reicht von Hoher Literatur mit elitärem Anspruch über Unterhaltungs- bis zur Trivallliteratur, die oftmals mit ‘Schund’ gleichgesetzt wird. An welche Stelle dieses Schemas nun die Popliteratur gehört, ist nach wie vor subjektive Ansicht, in diesem Fall der Kritiker. (MEHRFORT 2011: 46)

Mittlerweile spricht man in Deutschland vom Ende der Popliteratur². In den osteuropäischen Ländern hingegen erreicht sie jetzt ihre Blütephase.

4. Slawische Popliteratur

Popliteratur erfreut sich in Osteuropa großer Beliebtheit. Das späte Aufkommen im slawischen Raum ist mit offensichtlichen, historischen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen erklärbar. Der deutsche Literaturwissenschaftler Alexander KRATOCHVIL schreibt 2006 in einem Artikel über die Popliteratur in Ostmittel- und Osteuropa, dass „eine neue Generation junger Autorinnen und Autoren an Profil [gewinne]“ (KRATOCHVIL 2006: 11), geprägt von der populären Musik und Videoclips, „thematisieren sie die Spannung zwischen Massenkultur und Gruppenidentitäten, die den Alltag bestimmt, und profitieren von der Kommerzialisierung der Subkultur“ (ebd.).

² Siehe MENKE 2010

Wie bereits im vorigen Kapitel (Kap. 3) erwähnt, ist, im Gegensatz zu der Beat-Generation der 50er Jahre, die sich noch kritisch gegenüber der elitären Hochkultur äußerte, die heutige Popliteratur wenig daran interessiert zu rebellieren, vielmehr will sie ästhetisieren: „von einer Literatur gesellschaftlicher Außenseiter ist Popliteratur zu einem Etikett der Unterhaltungsindustrie geworden“ (ERNST 2001, zit. in KRATOCHVIL 2006: 12). Hier sieht KRATOCHVIL (2006: 12) die Popliteratur gefährdet, „in der Marginalität und im Anderssein von der Wirtschaft durch Marketingstrategien vereinnahmt zu werden“. Früher bedeutete sie „Protest oder zumindest Abgrenzung“ (FLAMM 2003, zit. in ebd.) und war Literatur der Außenseiter, jener, die sich den gesellschaftlichen Konventionen und ästhetischen Normen in der Kunst nicht beugen wollten. Jetzt „wird alles mit einem offiziellen Stempel versehen zur Mode“ (ebd.).

Eine interessante Beobachtung macht auch Moritz BAßLER (vgl. 2002: 13) bei seiner Untersuchung zu neueren deutschen popliterarischen Texten, die auch auf einige Werke im slawischen Raum gerichtet werden kann: als Rezipient ist man verleitet unter der Oberfläche literarischer Texte ständig eine verborgene tiefgründige Aussage erkennen zu wollen bzw. hofft man einen naiven Realismus oder Schein zu entlarven. Bei popliterarischen Werken kommt man schnell zum Schluss, dass sich dahinter kein tieferer Sinn verbirgt. BAßLER erklärt diesen Drang nach der Suche nach einem verborgenen Sinn folgendermaßen:

[...] dann war dieser Horizont massiv geprägt von einer Literatur der Scham, der Bewältigung, der Problematisierung und Entlarvung. Kern literarischer Werke waren Probleme und ethische Aussagen. Die bessere Literatur trug ihre Aussagen natürlich nicht so vor sich her, daß sie für alle sofort lesbar gewesen wäre; sie war schwierig, erforderte schwierige Lektüre und belohnte diese mit der Preisgabe ihres Sinns. Der Leser war ein Jäger der verborgenen Bedeutungen (BAßLER 2002: 14).

Für BAßLER (2002: 13) ist diese Art der Literatur „nicht auf Entlarvung eines schönen Scheins hin angelegt“, denn „sie war nicht von einem gesellschaftlichen oder sonstigen Problem her geschrieben [...]. Sie war einfach so gut“.

Nun ist allerdings ein wichtiger Aspekt zu beachten, der der Popliteratur in Osteuropa eigen ist: In Osteuropa ist seit dem Zerfall des Kommunismus „ein gewandeltes Welt- und Selbstverständnis v.a. der jüngeren Generation [...], die Bilder und Symbole der westlichen

Welt adaptiert“ (KRATOCHVIL 2006: 11), entstanden. KRATOCHVIL weist darauf hin, dass sich diese Form der Sicht auf den Westen wesentlich „vom Mitteleuropabild namhafter Vertreter der mittleren Generation ostmitteleuropäischer Schriftsteller und Intellektueller“ (ebd.) unterscheidet. Darunter fallen beispielsweise Jurij Andruchovyč, Oksana Zabuzko und Andrzej Stasiuk. Die literarischen Texte und essayistischen Arbeiten jener Literaten setzen die eigene slawische Kultur in einen anderen Bezug zu Europa und dem Westen, als die Texte von jenen Intellektuellen, die diesen Bezug ausklammern (vgl. ebd.).

Die „Geopoetik“ der mittleren Generation (wie sie sich in den Texten ostmitteleuropäischer Autoren wie Jurij Andruchovyč, Andrzej Stasiuk oder Jáchym Topol präsentiert)“ (KRATOCHVIL 2006: 11) verschiebt „das kulturelle Mitteleuropa ostwärts“ (ebd.), dekonstruiert und reflektiert ihre Vergangenheit, um die kulturellen Relikte „geopoetisch“ (ebd.) wiederherzustellen. Im Gegensatz dazu steht nun die jüngere Generation an Literaten:

[I]n den Texten der jüngeren Generation [findet sich] anstelle der Reflexion eine ironische Distanz nicht nur gegenüber gesellschaftskritischen Positionen, sondern überhaupt gegenüber kulturellen Entwürfen, die [...] als kulturelle Ware von Kulturwirten jederzeit vermarktbar und austauschbar scheinen. (KRATOCHVIL 2006: 12)

Anzumerken ist, dass popliterarische Texte sich zumeist der Gattung der Prosa bedienen, die – wie HOFFMAN feststellt – den Texten der Beat-Generation der 60er und 70er Jahre ähneln, jedoch „ohne allerdings wie diese ausdrücklich Kritik am soziokulturellen Mainstream zu formulieren“ (HOFFMANN 2006, zit. in KRATOCHVIL 2006: 13). Wie schon KRATOCHVIL (vgl. ebd.) bemerkt, gestaltet sich Mainstream in den osteuropäischen Ländern etwas anders als in Westeuropa, da er zeitlich später einsetzt.

Betrachtet man nun genauer diese Texte, so lässt sich feststellen, dass oft eine Realität präsentiert wird, die abseits von Party und Liebschaften nicht zu existieren vermag. Themen wie Eltern, Schule oder Politik sind nicht Gegenstand der Texte. Da Generationskonflikte ebenfalls nicht existent zu sein scheinen, wird die Revolte gegen die Elterngeneration hinfällig. Anstelle dessen tritt der pure Hedonismus in den Mittelpunkt: Tabus werden gebrochen, Drogenexzesse ausführlich beschrieben, leichter und schneller Geschlechtsverkehr dargestellt und das „In-den-Tag-Hineinleben“ bzw. „Abhängen“ groß geschrieben. In den

Texten kommt eine dramatische Spannung nicht durch Anordnung und Konzeption der Handlungsabläufe zustande, stattdessen „aus dem Hineinstellen der Helden in Versuchsräume, in denen die Dinge der Welt auf sie treffen und aus der Frage, wie sie darauf reagieren“ (HÜLSWITT 2003, zit. in GANSEL 2003: 243; vgl. GANSEL 2003: ebd.). All das wird – und das ist besonders für den Pop-Roman charakteristisch – mit Musik umrandet. Entweder fließen Zitate ganzer Songtexte oder nur Passagen in den Text hinein und nehmen „oftmals die Referenzfunktion klassischer Texte“ (KRATOCHVIL 2006: 13) an oder der Text wird rhythmisch so gestaltet, dass er an gängige Musikformen erinnert. Beispielsweise ist der zweite Roman „*Paw królowej*“ (2005) von Dorota Masłowska „wie ein Rap in gebundener Sprache getextet, rhythmisiert und lexikalisiert“ (ebd.). Pop-Literaten spielen nicht nur mit dieser „Grenzüberschreitung zur Musik“ (ebd.: 14), sondern auch zu anderen Medien, wie Theater, Film und Fernsehen. Beispielsweise wurde Dorota Masłowskas Debütroman mit prominenten polnischen Schauspielern verfilmt.

Auch was der Vermarktungsstrategien scheinen keine Grenzen gesetzt zu sein: Serhij Žadan und Irena Karpa tourten mit ihrer „Punk-Pop-Tour“ drei Wochen lang durch die Ukraine, auf der sie nach Konzerten Lesungen hielten und ihre neuesten Bücher erfolgreich verkauften (vgl. KRATOCHVIL 2006: 13).

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Popliteratur dank ihrer Tendenz zu Tabubruch und Provokation „der Gegenwartsliteratur wichtige Impulse im Umgang und in der Reflexion der Medialisierung von Formen und Inhalten der Literatur und der Nationalkultur im Weiteren“ (KRATOCHVIL 2006: 14) liefert. Zu betonen ist, dass die Popliteratur in Amerika, Großbritannien und Deutschland zwar homogen erscheinen mag, in Osteuropa aber davon nicht die Rede sein kann. Ihre Heterogenität ist außerhalb ihrer Landesgrenzen mit den einzelnen nationalen und gesellschaftlichen Kontexten erklärbar. Auch wenn den unterschiedlichen nationalen Popliteraturen viele Punkte gemein sind, so werden sie oft auf unterschiedliche Weise und von unterschiedlicher stilistischer Qualität realisiert. Zunächst aber soll den gemeinsamen Punkten Aufmerksamkeit gewidmet werden.

5. Signifikante Merkmale der Popliteratur

5.1. Außertextliche Kriterien

5.1.1. Adoleszenz

„Sie haben es erreicht, daß wir uns endlich mal wieder unterhalten, verstanden und manchmal sogar vertreten fühlen.“ (MESSMER 2001, zit. in GANSEL 2003: 234)

Das auffallend junge Alter der Pop-Autoren gehört zu dem herausstechendsten Merkmal dieser Art der Literatur. Alle drei Autoren – Denežkina ist Jahrgang 1981, Masłowska 1983 und Dereš Jahrgang 1984 – haben in sehr jungen Jahren ihre Erstlingswerke verfasst und publiziert. In ihren Werken erzählen sie von Jugendlichen, ihrem Leben und Themen, die sie interessieren. Da sie sich selber im Stadium der Adoleszenz befinden oder einen geringen Abstand zu dieser Phase haben, kann ihnen eine Nähe zu ihren eigenen Geschichten attestiert werden. Aus diesem Grund wirken ihre Texte authentisch. Man schreibt „übers Jungsein, diesen privilegierten Zustand des Nicht-mehr-und-noch nicht“ (MESSMER 2001, zit. in GANSEL 2003: 234) und hat nun endlich auch innerhalb der Literatur eine Ausdrucksform für seine eigene Jugend gefunden und muss „sich das Leben und die eigene Jugend endlich nicht mehr ausschließlich von ihren schreibenden Vätern und Müttern erklären lassen [...]“ (HÜLSWITT 2003, zit. in ebd.).

Popliteratur ist junge Literatur von jungen Literaten oder jenen, die jung geblieben sind³. Sie erfreut sich großer Popularität – Lesungen ähneln gutbesuchten Konzerten – aber nicht nur unter Gleichaltrigen. Auch diejenigen, deren Jugendzeiten schon länger zurückliegen, können sich mit dem Vergangenen identifizieren, solange das kulturelle Archiv ident bzw. das Erzählte nachempfindbar ist und einen emotionalen Wiedererkennungseffekt hat.

³ In den (post)modernen Gesellschaften lässt sich eine höchst interessante Entwicklung hinsichtlich der Adoleszenzphase vermerken: es findet eine Verschiebung der „traditional milestones“ – d.h. Schulzeit, Ausbildung, Eintritt ins Berufsleben, Auszug von den Eltern, Heirat und Familiengründung – statt. Entweder werden gewisse „milestones“ später als üblich, in einer anderen Reihenfolge oder gar nicht erreicht. Die Konsequenz: junge Leute zwischen 20 und Mitte 30 erleben oft ähnliche Problemsituationen wie jene in ihrer Frühphase der Adoleszenz. Als literarisches Beispiel hierzu ist Nick Hornbys Protagonist Rob Flemming zu nennen (vgl. GANSEL 2003: 239ff.). Ein guter Artikel zu dem Thema der Veränderung die „traditional milestones“ betreffend wurde in der New York Times, in der Online-Ausgabe, veröffentlicht: <http://www.nytimes.com/2010/08/22/magazine/22Adulthood-t.html?pagewanted=all&r=0> [22.05.2012]

5.1.2. Selbstinszenierung und Vermarktung

Neben der von den jungen Popliteraten ausgehenden „Lebensunmittelbarkeit“ (WILLEMS 1989, zit. in GANSEL 2003: 234) ihrer Texte, steht hinter dem überragenden Erfolg ebenfalls eine medienwirksame Verkaufsstrategie, die mittels „In-Szene-setzen“ und dem „Etikett ‚Pop-Literaten‘“ (GANSEL 2003: 234) realisiert wird. DEGLER und PAULOKAT (2008: 9) sprechen in diesem Zusammenhang von „der Rückkehr des Autors und der Autorenschaft“, die nicht nur als ästhetische Verfahrensweise realisiert wird, sondern auch als zwingendes Verlagsmarketing angesehen wird: „Die Vermarktung des Popromans als Kult und ihre Urheber als Popstars“ (ebd.). Sie treten im Fernsehen auf oder moderieren gar eigene Shows; sind in Zeitschriften präsent oder gehen mit ihren Werken auf (Lese-)Tour⁴. Das Leben erinnert an das eines Popstars, ständig auf Achse und kaum Verschnaufpausen. Irina Denežkina antwortet auf die Frage, ob ihr von den ganzen Geschehnissen, die ihr plötzlicher Ruhm mit sich bringt, nicht ganz schwindelig wird, mit einer Aufzählung ihrer Tagesagenda:

– Вскружили вам голову все эти события с книгой?

– Скорее они меня немного вымотали. Поезд. ОТЕЛЬ. Интервью. Быстро поесть. Интервью. Подготовка к чтению. Мы включаем отрывок песни «Дай мне» группы «BANDерлоги», я читаю «Дай мне!». Мерет Бекер читает то же самое по-немецки. Подписывание книжек. Ужин. ОТЕЛЬ.⁵

Was die Buchgestaltung betrifft, so bedient man sich auffälliger Farben und ausgefallener Layouts, die an Musikplattencover erinnern. Hinzu kommen auch meist stilbewusste oder provokative Autorenphotos. Das Ineinanderfließen von Popliteratur und Lifestyle, sowie eben die Anwendung gängiger medialer Präsentationspraktiken sind wesentliche Merkmale. Dadurch wird deutlich, dass zusätzlich zur Darbietung des Pop-Textes eine publikumsattraktive Selbstinszenierung der Popliteraten ebenso ausschlaggebend für den Verkaufserfolg eines Buches ist (vgl. KRATOCHVIL 2006: 13). An dieser Stelle hält KRATOCHVIL (2006: 13) fest, dass es zwar in unterschiedlichen Epochen „öffentlichkeitswirksame Selbstdarstellungen von Schriftstellern“ gegeben hat, jedoch mit dem essenziellen Unterschied, dass jene „in der Regel ein Programm, eine Weltanschauung

⁴ Prominente Beispiele sind Irina Karp, die in der Ukraine lange Zeit als Moderatorin bei MTV tätig war, oder Dorota Masłowska, die in mehreren Zeitschriften (beispielsweise *Przekrój* oder *Zwierciadło*) ihre eigene Kolumne hat.

⁵ Fragment aus dem Interview mit Irina Denežkina, online unter http://www.afisha.ru/article/irina_denegkina/ [23.04.2012]

[...], die diese Schriftsteller in ihrem Leben [...] verkörperten“ transportierten. Bei dem Stempel *Popliterat* handelt es sich ausschließlich um eine Marketingstrategie, die den Buchverkauf ankurbeln soll, wessen sich aber die Literaten auch bewusst sind und sich diesen Verkaufsstrategien auch gezielt unterordnen (vgl. ebd.).

5.1.3. Intermedialität

Der Großteil des Schaffens der Popliteraten beschränkt sich nicht nur auf das Medium Literatur. Viele kommen entweder aus dem Journalismus, dem Radio, der Musik oder dem Film und versuchen sich in für sie neuen künstlerischen Bereichen. Beispielsweise wurde Dorota Masłowskas Debütroman 2009 verfilmt (zwar mäßig erfolgreich, obgleich berühmte polnische Jungschauspieler und Masłowska selbst darin mitwirkten) und ihr zweites Werk, für das sie 2006 den renommierten NIKE-Preis erhielt, *Paw Królowej* (2005), wurde 2012 erstmals für das Theater adaptiert und im Krakauer *Stary Teatr* inszeniert.

Auch auf der Textebene wird mit intermedialen Elementen experimentiert: beispielsweise werden in Denežkinas Erzählungen E-Mails, Chatnachrichten und andere Medien in den Erzähltext eingearbeitet.

5.2. Innertextliche Kriterien

5.2.1. Adoleszenz und Subkultur

Grundsätzlich wird in popliterarischen Werken das Leben der Jugendlichen, das sich bis auf wenige Ausnahmen in Großstädten abspielt, beschrieben. Primär werden „Adoleszenzthemen behandelt, wie das Erwachsenwerden an sich, Liebe, Kummer, Trauer, Entfremdung, existenzielle Krisen, ausgelöst durch Drogenerfahrungen, Sexualität und Gewalt“ (MEHRFORT 2011: 47). Die Geschichten werden von einem Ich-Erzähler, meist in Form eines inneren Monologs, geschildert und wirken von ihrer Erzählart her oft tagebuchartig (vgl. KRATOCHVIL 2006: 12). Die beschriebenen Jugendlichen „bewegen sich im Zentrum der Spaßkultur, auf Partys, in Beziehungen, konsumieren Popmusik, Drogen, Sex“ (MEHRFORT 2011: 48). Ihre Zugehörigkeit zu einer Subkultur ist oft eindeutig: entweder durch das explizite Bekennen

(beispielsweise bei Dereš) oder erkennbar durch die Sprache (beispielsweise bei Dorota Maślowska). Eine „Abgrenzung gegenüber anderen Gruppenidentitäten (Elterngeneration, andere Cliques und Milieus)“ (KRATOCHVIL 2006: 12) ist dennoch von Bedeutung – auch wenn das nicht als „Revolte“ (ebd.) angesehen wird. Darüberhinaus erfährt man wenig über die Lebensumstände der Protagonisten: über das Verhältnis zu den Eltern, über die Schule oder Universität, über ihre Berufswünsche und Zukunftsvorstellungen etc.

5.2.2. Populäre Musik

Die Musik spielt in den Texten eine essenzielle Rolle. Sie drückt ein Lebensgefühl aus und fungiert auch als kollektiver Gedächtnisspeicher – man erinnert sich entweder an die Zeit zurück, als die eine oder andere Band oder der eine oder andere Song im eigenen Leben eine Rolle spielte oder fühlt sich einer Musikrichtung und der damit verbundenen Partykultur zugehörig. Dabei ist der Ausdruck Pop auf den ersten Blick irreführend. Während man damit hauptsächlich anspruchslose, massentaugliche Unterhaltungsmusik konnotiert, so wird er in der Popliteratur vorwiegend als Mainstream, im Sinne des kulturellen Geschmacks einer Mehrheit, verstanden. Und das muss nicht negativ behaftet sein.

Interessanterweise lässt sich hier eine Phasenverschiebung bemerken: Das, was einmal als Mainstream bezeichnet wurde, wird heute oft schon dem klassischen Kanon zugeschrieben. Beispielsweise aus dem Bereich des Progressive Rock und Pop: The Doors, Rolling Stones und Pink Floyd; oder aus der elektronischen Musik: Aphex Twin, Kraftwerk, Laurent Garnier und DJ Krush. Parallelen zwischen Musik, Songtexten und Jugendsubkulturen der 1960er-80er werden als *retro* oder *revival* erlebt, aber mit dem wesentlichen Unterschied, dass sie keine explizite Kritik an der Gesellschaft und dem populären Mainstream tätigen. Denn sie sind selber Teil dieser Massenkultur, die pluralistisch ist und sich gegenüber marginalisierten Gruppen und Subkulturen geöffnet hat. Lieder von Jim Morrison haben ihr kritisches Potential verloren und fungieren als ästhetische Darbietung.

Die Realisierung in den Texten erfolgt auf unterschiedliche Weise. Oft werden einfach nur Fragmente von Songtexten im Text unmarkiert eingearbeitet, oder leicht abgewandelt verfremdet dargestellt. In Ljubko Dereš' Roman *Поклоніння ящірці. Як нищити ангелів* (2004) findet man in der Widmung folgendes Songzitat des Doors-Liedes *The Ghost Song*: „Things are broken and dance“. Aber im Original heißt es eigentlich „Everything is broken and dances“.

5.2.3. Das kulturelle Archiv

Man kann Popliteratur auch als Gedächtnisspeicher einer Kultur verstehen, in den man sich immer wieder neu einschreibt. Laut BORIS GROYS ist das Neue daran, dass es sich noch nicht im kulturellen Archiv befindet, nicht, dass es für ein Individuum neu ist (vgl. GANSEL 2003: 235f.). Folglich merkt MORITZ BAßLER an, dass die Beschreibung alltäglicher Dinge und deren Darstellung per se zwar nichts Neues seien, jedoch darüber gelesen hätte man noch nicht (vgl. BAßLER 2002: 21). WILHELM VOSSKAMP plädiert für eine stärkere Einbindung der Literaturwissenschaft in die Kulturwissenschaft. Seiner Meinung nach ist die Literatur das Gedächtnis einer Kultur.

[Man solle Literatur – Anm. d. Verf.] als Medien des ‚kommunikativen‘ wie des ‚kulturellen‘ Gedächtnisses [wahrnehmen], [...] als ein ‚semantisches und vor allem performatives Archiv, als Organ des Wissens um die Wirklichkeit symbolischer Welterzeugung‘. (VOSSKAMP 1998, zit. in GANSEL 2003: 235)

Für BORIS GROYS ist Kultur hierarchisch organisiert und strukturiert: Die Archive resorbieren das Neue und lassen „das Nachahmende“ (GANSEL 2003: 235) außen vor stehen. Jene Dinge, „die von den Archiven nicht erfaßt sind [...] [befinden sich im] ‚profanen Raum‘“ (GROYS 1999, zit. in: BAßLER 2002: 21). Dieser bietet Erneuerungsmöglichkeiten für die Kultur, indem die sich dort befindlichen und in Vergessenheit geratenen Dinge mittels „Mechanismen des Neuen“ (ebd.) erfasst worden und so in das kulturelle Archiv gelangen (vgl. ebd. und GANSEL 2003: 235f.). Die Grenzen zwischen kulturellem Archiv und profanem Raum verwischen sich.

In diesem Zusammenhang und in weiterer Folge entwickelt sich ein interessanter Vorgang des „assimilierenden Lesens“ (GANSEL 2003: 255), bei dem, ausgehend vom gegebenen kulturellen Archiv, der Rezipient „die im Text angebotenen Handlungen, Episoden, Wirklichkeitskonstruktionen ungebrochen auf den eigenen Erfahrungskontext bezieh[t]“ (ebd.). Nach Wayne C. BOOTH will der implizierte Autor den Rezipienten „in der Welt der Werte‘ an der Seite des Protagonisten ‚stehen sehen [...]‘“ (BOOTH 1974, zit. in GANSEL 2003: 238).

5.2.4. Sprache und Stil

Die im Roman dargestellte Subkultur kann nur dann authentisch wirken, wenn sie auch die entsprechende Sprache benutzt. Somit wurde dem mündlichen Duktus, der Vulgärsprache und dem Slang der Weg in die Literatur geebnet. Jugendslang-Ausdrücke, Vulgarismen und umgangssprachliche Elemente waren nun in so einer Fülle in den Texten vorhanden, die bis dato nicht vorstellbar war (vgl. GANSEL 2003: 234). Das hatte zwei Dinge zur Folge: Erstens, erzeugte die geschriebene Alltagssprache beim Rezipienten das Gefühl „direkt in das fiktive Geschehen involviert zu sein“ (ebd.: 144f.). Zweitens, polemisierte die in den Pop-Texten verwendete Sprache, da sie aus dem Rahmen des gängigen, elitären Kanons herausfiel. Gleichzeitig entfachte sie eine Diskussion darüber, ob man dann diese Art der Literatur überhaupt ernst nehmen konnte oder ob sich hinter der Oberfläche doch ein sozialkritischer Mehrwert verbarg.

MEHRFORT (2011: 91) spricht in diesem Zusammenhang von einem „literarisierten Substandard“, den man in literarischen Texten nicht erwartet vorzufinden und genau aus diesem Grund deautomatisierend wirkt.

Welchen Effekt hat diese Tatsache (literarisierter Substandard – Anm. d. Verf.) nun auf den Leser? In erster Linie sicherlich die Deautomatisation der Textwahrnehmung. Denn der Rezipient geht mit der Erwartungshaltung an den Roman heran, mit literarischer Sprache konfrontiert zu werden. Durch die Realisation von Alltagssprache im Text wird das Verhältnis von Sprache und Leser auf den Kopf gestellt. Auf diese Weise wird es dem Leser aber auch leicht gemacht, sich in die Welt des Romans einzufühlen, insbesondere wenn Rezipient und Protagonist sich in Alter und Sozialisation ähneln. (MEHRFORT 2011: 91)

5.2.5. Konsum- und Markenwelt

Die Öffnung des Eisernen Vorhangs und die historischen Umbrüche zu Beginn der 1990er Jahre machten eine rasante Ausbreitung westlicher Pop- und Markenkultur in den osteuropäischen Ländern möglich. Schnell wurden westliche Konsumgüter als Statussymbol angesehen und waren für viele Jugendliche mit einem Gefühl von Prestige und Einzigartigkeit verbunden. Die Popliteratur greift nun diese Massen- und Alltagskultur auf – sie ist der Mainstream-Spiegel und zugleich Kritikerin der bürgerlichen Hochkultur.

5.2.6. Reise und Identität

Das Motiv der Reise ist in der Weltliteratur ein immer wiederkehrendes Thema, das für Identitätssuche und Selbstfindung steht. Sie kann im Text als tatsächliche Reise realisiert werden: beispielsweise reist der Protagonist in Christian Krachts Roman *Faserland* (1995) von Norden nach Süden durch Deutschland und erlebt an jedem Zwischenstopp ausschweifende Drogenpartys und hemmungslose sexuelle Abenteuer. In Pop-Romanen kann eine Reise auch als „in einer Stadt unterwegs sein“ oder Drogentrip verstanden werden, wie es bei Dorota Masłowska *Wojna polska ruska* der Fall ist. Das Neue in den Pop-Texten ist nun, dass sie „keineswegs den Eindruck [erwecken], ausgereifte Charaktere zu präsentieren, geschweige denn eine Entwicklung in diese Richtung aufzuzeigen“ (MEHRFORT 2011: 47f.). Die literarische Identitätsfindung wird anhand von Pop-Motiven intertextuell aufgearbeitet. Die Protagonisten sind Teil der hedonistischen Erlebnisgesellschaft, in der sie „agieren und reagieren, ohne dass man ihnen als Leser nahe kommt“ (ebd.: 48). Ihre Gedankengänge stellen sich häufig als trivial heraus und ihre Selbstreflexionen ergeben keine wirklich sinnvollen Erkenntnisse (vgl. ebd.). Der deutsche Literaturwissenschaftler Carsten GANSEL (2003) hebt hervor, dass eine derartige Identitätssuche keineswegs „zu einer gelungenen Adoleszenz führen muss“ (zit. in MEHRFORT 2011: 48). Die unvollkommenen Charaktere versuchen beständig „der Welt einen Sinn zu geben und uns zu erklären, was geschieht“ (REMMERT 1998, zit. in GANSEL 2003: 244):

Weil das so ist, müssen in den Texten der ‚profane Raum‘, die Oberflächen einer Erlebnisgesellschaft präsentiert werden. Dies macht – so paradox es auf den ersten Blick auch anmuten mag – das ‚Neue‘ der Texte einer Reihe von Jungautoren aus und prägt ihre Schreibweisen. (Gansel 2003: 244)

Die Pop-Literaten schaffen in ihren Texten eine erschreckend wirklichkeitsgetreue Lebensnähe herzustellen: „Das Wiedererkennen der eigenen Lebenssituation, eigener Gedankengänge bzw. gerade ihr Fehlen im Roman macht diese Literatur vor allem bei jugendlichen Lesern erfolgreich“ (MEHRFORT 2011: 48).

6. Textanalyse

Anhand der Erkenntnisse von PAULOKAT und DEGLER (2008), BAßLER (2002) und KRATOCHVIL (2006) wurden gemeinsame Paradigmen herausgearbeitet, mithilfe derer zunächst eine detaillierte Analyse der einzelnen popliterarischen Texte aufgezeigt und in weiterer Folge die Werke aus komparatistischer Sicht gegenübergestellt werden.

6.1. Russland: Irina Denežkina – Дай мне!

Doch wenn der Autor Neues plant und einen anderen Leser im Sinn hat, will er kein Marktforscher sein, der bloß die geäußerte Nachfrage registriert, sondern ein Philosoph, der dem ‚Zeitgeist‘ auf die Schliche zu kommen sucht. Er will seinen Leser aufdecken, was sie verlangen müßten, auch wenn sie es selbst noch nicht wissen. Er will seinen Lesern aufdecken, wer die sind. (ECO 1984: 57)

Die 1981 in Jekaterinburg geborene Irina Denežkina zählt zu den umstrittensten Shootingstars der russischen Literaturszene Anfang des 21. Jahrhunderts. Zunächst veröffentlichte sie im Internet unter dem Pseudonym *Niger's sister (сестра Нигера)* ihre ersten Erzählungen *Song for Lovers*, *Дай мне!* und *Валерочка*, aufgrund dessen einige russische Verlage auf die junge Journalismus-Studentin aufmerksam wurden.⁶ 2002 wurden dann die 10 Texte zu einem Erzählband zusammengefasst und unter dem Titel *Дай мне! Song for Lovers* (dt. Komm!) publiziert. Im selben Jahr wurde *Дай мне! Song for Lovers* in Russland als erfolgreiches Debüt des Jahres 2002 für den Nationalen Bestsellerpreis nominiert. Ein Jahr darauf wurde sie zur Frankfurter Buchmesse eingeladen, um die mannigfaltige, junge russische Literaturszene zu repräsentieren. Das Erstlingswerk *Дай мне! Song for Lovers* ist mittlerweile zum dritten Mal neu auferlegt (2002, 2003, 2005) und ist in mehr als 30 Sprachen übersetzt worden. 2007 erschien der Erzählband auch als Hörbuch mit dem Titel *Смерть в чаше*, gelesen von jungen Moskauer Theaterschauspielern, und wurde von der *Novaja gazeta* herausgegeben. 2008 wurde Irina Denežkina neben Orhan Pamuk mit dem rumänischen Literaturpreis *Ovid*

⁶ Siehe: http://expert.ru/ural/2003/09/09ur-ucultur1_71309/ [10.04.2012]

Festival Price, der jährlich vom rumänischen Schriftstellerverband in Kooperation mit dem rumänischen Kulturinstitut verliehen wird und mit € 5.000 dotiert ist, ausgezeichnet.⁷

Denežkina wurde als die neue Françoise Sagan gefeiert. Unterschiedliche Kritiker verglichen sie gar mit Ivan Bunin, einer Underground Internet-Trickfilm-Serie namens Masjanja oder auch mit der zeitgenössischen, lateinamerikanischen Schriftstellerin Gioconda Belli, die mit ihren erotischen Texten in ihrem Heimatland Nicaragua für einen Skandal sorgte.⁸

6.1.1. Titel

Der Titel des Erzählbandes *Дай мне! Song for Lovers* ermöglicht einen gewissen Spielraum für Interpretationen und Assoziationen. Beide Paratexte sind auch titelgebend für die zwei längsten Erzählungen des Bandes. Interessanterweise wurde in der deutschen Übersetzung auf den Untertitel verzichtet und man beließ es bei *Komm!*. Die performativ klingende Formulierung *Дай мне!* (wortwörtlich „gib mir“) kann als ein unschuldig kindliches und forderndes Verlangen nach Liebe, Hoffnung, Sinnhaftigkeit und Zukunft verstanden werden:

Энергичные и проблематичные истории Денежкиной все-таки оптимистичны, несмотря на то что полны неутешительными знаками нашего времени: помойки, бомжи, мат. Из этого сора пробивается юный, даже детский, вопрошающий, требовательный вопль: «Дай мне!» – любви, надежды, смысла, будущего.⁹

Hingegen ist der Subtitel eine deutliche Anspielung auf Richard Ashcrofts *A Song For The Lovers*, das als erste Single aus seinem Debüt-Soloalbum *Alone With Everybody* im Jahr 2000 erschien. Das Lied thematisiert die Einsamkeit und Sehnsucht nach Liebe einer bestimmten, nicht näher definierten Person (*I'm alone in a room and I'm waiting for love*). Gleich am Beginn bekommt man schnell den Eindruck, dass es sich hierbei um eine unglückliche und unerwiderte Liebe handelt (*I spend the night, yeah / Looking for my insides in a hotel room waitin' for you*), sowie von verpassten Hoffnung auf zweite Chancen (*Don't wanna wait / Lord, I've been waitin' all my life / But I'm too late again, I know, but I was scared / Can't*

⁷ Siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/Ovid_Prize [10.04.2012]

⁸ Siehe: <http://www.kp.ru/daily/23020/3297/> [10.04.2012]

⁹ Siehe: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_2_47#top7 [16.02.2012]

you see, oh). Aber auch von problematischen Liebesbeziehungen und jenen, die im Begriff sind zu entstehen:

You're on the verge of a love affair, and the fact that this could be the love affair of your life, this could be a complete disaster, this could be a mistake. [It's] that anxiety and excitement you feel beforehand, when it's 'Moving like a train/Into some foreign land/I haven't got a ticket for it,' but I'm on it. I'm doing it. (Ashcroft, zit. in Basham 2000)

Das Lied *A Song For The Lovers* zieht sich symptomatisch durch das ganze Erzählwerk Denezkinas: In der Erzählung *Song for Lovers* wird das Musikvideo zu Ashcrofts Lied von den Protagonisten analysiert und über seine Deutungsmöglichkeit heftig diskutiert. Wie auch in den restlichen Erzählungen, ist die im Lied thematisierte Einsamkeit und Sehnsucht nach Lieben und geliebt werden bei den Protagonisten spürbar.

6.1.2. Handlung

Дай мне! Song for Lovers setzt sich aus zehn in sich abgeschlossenen Erzählungen zusammen, die unterschiedliche Facetten aus dem Leben heranwachsender Jugendlicher zum Thema haben. Die Protagonisten sind Schüler und Studenten im Alter von ca. 13 bis 20 Jahren. Erzählungsübergreifend ähneln sie sich in vielerlei Hinsicht: Sie haben ähnliche Erfahrungen – beispielsweise was unerwiderte Liebe betrifft – und Interessen, allen voran Musik und Feiern. Im Prinzip werden sie sehr oberflächlich skizziert und kaum einer besitzt eine individuelle Persönlichkeit. Somit könnte man sie untereinander austauschen. Der Handlungsort ist der urbane Raum. Der Großteil der Geschichten spielt sich in St. Petersburg ab, nur wenn die Kinder im Sommer mit dem Zug aufs Ferienlager fahren, verlassen sie die städtische Gegend. Interessant ist, dass die Erzählperspektive ausschließlich eine weibliche ist – entweder wird sie als innerer Monolog realisiert oder als auktoriale Erzählerin. Klischeehafte Geschlechterspezifika werden beibehalten: männliche Figuren sind meist aggressiv und prügelwütig, sie machen Musik, nehmen Drogen und wollen den Mädchen imponieren. Hingegen sind die weiblichen Figuren sensibler (was sie nach außen natürlich nicht zeigen), auf der Suche nach Bestätigung und eine Art Liebe und fühlen sich besonders

zu Musikern oder finanziell gut ausgestatteten Männern hingezogen: „Волкова сразу определила для себя: мальчики красивые, как кукольный набор, но «чисто просто знакомые». У Волковой свой контингент: богатые мужчинки.“ (8). In *Дай мне! Song for Lovers* wird die Gegenwart oft mit enormer Brutalität dargestellt:

Пьяного Вову оттерли от меня смачным ударом в табло. Бутылка пива мотнулась, вырвалась из потных Вовиных рук и улетела куда-то. Я стояла, обалдело смотря на то, как несколько человек прыгают у Вовы на голове, другие с размаху бьют его в живот. Хотела что-нибудь сделать, но руки и ноги будто онемели. Дальше помню смутно. Человек двадцать яростно пинали одного, а тот стонал и выл. Отбивался руками, метался из стороны в сторону, натыкаясь на мартинсы. Кровь растеклась по асфальту тёмной лужей. (11)

Denežkinas Erzählungen sind nicht nur von unterschiedlicher Länge – *Song for Lovers* ist doppelt so lang wie *Дай мне!* – sondern auch von unterschiedlicher literarischer Qualität. Um dies zu Veranschaulichen wurden dafür die Erzählung *Song for Lovers*, *Дай мне!* und *Вася* ausgewählt.

Die längste und gleichzeitig von ihren Charakteren her am besten ausgearbeitete Erzählung ist *Song for Lovers*. Sie erzählt vom Liebesreigen einer Gruppe junger Heranwachsender, die sich auf der Universität kennenlernen und sich „zum Abhängen“ treffen. Dabei ist der Dreh- und Angelpunkt die Musikband von Oleg, die immer einen Grund zum exzessiven Feiern findet. *Song for Lovers* ist wiederum in zehn Unterkapitel aufgeteilt und jedes einzelne Kapitel erzählt die Geschichte eines der Protagonisten aus dieser Gruppe. Die Geschichten der zahlreichen Protagonisten sind auf verschiedene Art und Weise so miteinander verbunden, dass man immer wieder auf dieselben Charakter trifft, die mal im Hintergrund, mal im Mittelpunkt der Geschichte stehen.

Die einzelnen Geschichten handeln von Partys, Musik, Drogen, Liebe und sexuellen Abenteuern. Besonders der Geschlechtsverkehr wird sehr oberflächlich gehalten. Wechselnde Sexualpartner, auch unter Drogeneinfluss auf Partys, stellen die jungen Protagonisten nicht ad absurdum, sondern man bekommt vielmehr den Eindruck vermittelt, dass das völlig normal sei. Ganz selten lässt hier Denežkina unter die Oberfläche blicken und erkennen, dass diese Promiskuität ein Resultat unerfüllter Liebe ist:

Они встречались и трахались. Иногда Светке казалось, что она его любит. «Когда кажется, креститься надо» – говорила бабушка (131)
[...] Светка спала с Серым и думала об Олеге (132).

In der titelgebenden Erzählung *Дай мне!* lernt die Ich-Erzählerin den Schlagzeuger Ljapa im Internet kennen, wo sie auch gleich virtuell heiraten: „Вообще–то Ляпа мой муж. Мы поженились виртуально, точнее, он сам на мне женился, а я лишь пассивно нажимала на «Да»“ (8). Nach dem ersten realen Treffen wartet sie vergeblich auf weitere Annäherungsversuche ihres „Mannes“ und lenkt sich in der Zwischenzeit mit Musikhören ab:

В наушниках радостно завопили: «Постоянно зажигать, никогда не отдыха–ать, веселиться, тусовать весь день, всю ночь бодриться. Много денег поднимать. Еще больше пропивать, порошки употреблять и насмерть не упиться–а». (15)

Ljapa fühlt sich mit dieser neuen Gefühlssituation überfordert und schafft es nicht tatkräftig zu werden. Daraufhin beschließt die Ich-Erzähler sich die Zeit zu vertreiben und zieht mit ihrer Freundin Volkova um die Häuser. Dabei lernt sie Niger, einen toughen Hip Hop Jungen, sowie Denja, einen jungen Tschetschenien-Veteran, der wenig spricht und alle Männer, die nicht im Krieg waren, für Weicheier hält, kennen. Zu beiden fühlt sich die Ich-Erzählerin hingezogen und zwischen Ljapa, Niger und Denja hin und hergerissen – auch wenn sie insgeheim auf ein Zeichen von Seiten Ljapas wartet. Schlussendlich schafft es Ljapa sich zu überwinden und sagt ihr was er für sie empfindet: „Я люблю тебя, киска“ (40).

Die Kurzgeschichte *Вася* hingegen erzählt von einem kleinen Jungen namens Vasja, der mit seiner Familie in der Nähe eines Müllplatzes lebt, auf dem sogenannte „grüne Würger“ ihr Unwesen treiben und Obdachlose fressen oder vergewaltigen. Vasja entdeckt diese Ungeheuer und beschließt ihnen alleine ein Ende zu setzen.

Schnell erhält man Einblick in Vasjas tristes Leben: er lebt alleine mit seinem Großvater und seinen Eltern, die ständig mit ihm schimpfen; sein älterer Bruder Fedja ist spurlos verschwunden; die Nachbarschaftskinder machen sich über sein Erscheinungsbild lustig und schlagen ihn:

Из-за своей щуплости он носил широкие папины штаны, из которых вылезали красные трусы, сшитые Васиной мамой из нацистского флага [...] С папиного плеча Васе также достались рваные рубашки, а еще часы. Старинные, сломанные правда, но зато на длинной цепи. Вася пристегивал их к штанам. и цепь вылезала из кармана и болталась. Из-за этого над Васей все смеялись и били его. (160)

Bei einer Schlägerei mit den Kindern, werden ihm die Vorderzähne ausgeschlagen – „Ребята [...] жестоко побили Васю кирпичами по голове, и плюс к тому выломали железной трубой передние зубы“ (160f.) – was wiederum in der Schule ein Anlass für weiteren Spott ist: „В школе над Васей все стали смеяться, что у него нет передних зубов. А шестиклассники даже хотели поймать Васю в туалете, но им не удалось разжать ему рот“ (161). Trost findet der einsame Vasja einzig beim Telefonsex und Masturbieren.

Eines Tages, als Vasja aus der Schule zurückkehrt, wird er plötzlich von einem „grüner Würger“ angefallen und verliert das Bewusstsein. Als er aus seiner Ohnmacht wieder aufwacht tastet er sein blutverschmiertes Gesicht ab und entdeckt dabei, dass ihm das Ungeheuer sein Auge herausgerissen und stattdessen einen Tischtennisball in der Augenhöhle platziert hat: „Рожа была в крови, а вместо глаза что-то такое белое, с розовым клеймом. Теннисный шарик...“ (162). Daraufhin heckt Vasja einen Plan aus, um die gefährlichen „Würger“ zu vernichten: er schmiert den verstorbenen Großvater mit Gift ein und legt ihn den Ungeheuern zum Fraß vor. Somit gelingt es Vasja alle Würger zu töten. Obgleich er der (für den Leser ersichtliche) Held der Geschichte ist, wird er am Ende erneut von den Kindern verprügelt. Keiner aus der Nachbarschaft hat mitbekommen, dass die „grünen Würger“ einst existierten und unter ihnen weilten: „Так бы они и жили, эти зеленые мужики, и никто бы о них никогда не узнал, если бы не один Вася“ (160).

6.1.3. Popmusik

In Irina Denežkinas Erstlingswerk finden sich zahlreiche Zitate ganzer Songtextpassagen oder Fragmente russischer und internationaler Bands. Sie stehen entweder einleitend zu Beginn der Erzählung oder werden in den Erzähltext eingebunden. Gleich zu Beginn der ersten Erzählung *Дай мне!* stößt der Leser auf die russische Punkband *BANDерлоги*, mit denen Denežkina befreundet ist.

Ты, радость, застыла, открылись глаза,
Когда нас с тобою накрыли снега.
Искали друг друга – найти не могли.
Под толщей своей нас снега погребли... (7)

Der Leser wird auf weitere Songzitate von *BANDерлоги* aufmerksam gemacht, indem die entsprechenden Textstellen mit einem Stern versehen sind: „Она спешить босая... дорогою из рая... но ранят камни ноги... и нет конца дороге!*“ (29).

Die Songtexte können auch als musikalische Untermalung verstanden werden. Im folgenden Zitat hört die Protagonistin über die Kopfhörer ein Lied, dass ihrer Meinung nach den Schlagzeuger Ljapa gut beschreibt:

В наушниках радостно завопили: «Постоянно зажигать, никогда не отдыха-ать, веселиться, тусовать весь день, всю ночь бодриться. Много денег поднимать. Еще больше пропивать, порошки употреблять и насмерть не упиться-а».
Это про Ляпу. Правда, он наркотой не увлекается, но пьёт как конь, постоянно зажигает, не отдыхает, тусует весь день и всю ночь, когда случаются концерты. Он станет когда-нибудь знаменитым, а я буду гнуть пальцы, мол, это мой муж. (15)

Im Laufe der Handlung lernt die Ich-Erzählerin Niger und Denja kennen und fühlt sich zwischen den Zweien und Ljapa hin- und hergerissen. Dieser emotionalen Verwirrtheit wird mit einem Songzitat noch einmal verstärkt Ausdruck verliehen:

Неумолимо, как палач сжимает боль мои виски.
Мне нужно было сделать шаг, но я застрял на полпути.
И непонятно, что за бред в моей теснится голове...
Что за слова я говорю? Кто объяснит их смысл мне? (33)

Es kommt auch vor, dass Lieder, die gesungen werden, dementsprechend graphisch dargestellt werden: beispielsweise als die Protagonistin mit ihrer Freundin Volkova das Konzert von Ljapas Band besuchen.

По-лу-за-кры-ты-е глаза мне объ-яс-ни-ли, что к чему...
И пьяный ветер вновь раздул давно погасшую войну.
Ночное небо неспроста пылает в зареве огней.
А я бессмысленно шепчу в плену несбыточных идей...

Дай!... мне! Дай!... мне! Дай!... мне немного солнца!!!
Дай!... мне! Дай!... мне! Дай!... мне холодно-а-ай воды!!! (29)

Im gesamten Erzählband ist der Einfluss der westlichen, insbesondere der US-amerikanischen Musik, auffallend. Zwar werden Liedzeilen russischer Künstler wie *BANDеплоги*, *Delfin* und *Земфира* zitiert oder die Musikgruppen werden namentlich genannt – wie die 1994 gegründete russische Boyband *Иванушки International*¹⁰ – jedoch sind die Zitate aus bekannten amerikanischen und britischen Pop-Liedern auffälliger. In „*Дистанированное чувство*“ finden sich folgende zwei Textzeilen aus dem Lied MMMBop mit dem die US-amerikanische Pop-Rockgruppe Hanson 1997 ihren Durchbruch schafften und weltweit einen Riesenhit landeten: „Can you tell me which flowers going to grow? / Can you tell me? You say you can but you don’t know“ (168). In *Валерочка* hören wir ein junges Mädchen im Sommerferienlager ihren Liebeskummer mit dem 1996 veröffentlichten Lied *Don’t Speak* von *No Doubt* ausdrücken: „Ирка Крюкова лежала на верхнем этаже кровати и пела хриплым голосом: – Don’t speak, I know just what you’re saying, so please stop explaining...“ (54). In derselben Erzählung trägt ein Junge aus dem Sommercamp ein *Metallica* T-shirt (79). Am Beginn der Erzählung *Song for Lovers* wird eine Textzeile von der russischen Band Delfin zitiert wird: „Но все равно, лучше уж так сдохнуть, Чем никого никогда не любя“ (85). Es kommt aber auch immer wieder vor, dass man Fragmente eines Liedes aus dem Radio zu „lesen“ bekommt, wie das von der Pop-Rockgruppe Hanson:

Я ждала сосиску. Динамики надрывались, выводя «You can’t say, I didn’t give it, I won’t wait another minute!»
Позвонил Олег и сказал, что если я сейчас же не приеду, он спрыгнет из окна. При этом он мне не поклонник какой-нибудь.
Просто знакомый. Я ему сказала:
–Я ем.

¹⁰ Siehe http://en.wikipedia.org/wiki/Ivanushki_International [14.05.2012]

–И что?– удивился он.– Человек кончает с жизнью, а она ест!
–Ну, знаешь...
Он осуждающе помолчал в трубку и сказал:
–Ты ведешь себя так, как будто тебе на меня насрать.
Я не поняла, почему должно быть иначе. Тогда Олег повесил трубку. (85)

Interessanterweise sind die Lieder, die im Radio gehört werden, meist von internationalen Interpreten und weniger von nationalen: so bekommt der Leser Liedzeilen von der Britpop-Band Blur „So give me coffee and TV, be history ...” (111), vom Popsternchen Britney Spears “Crazy...I’m so into you!” (122) oder von den Backstreet Boys „Tell me why I can’t be there were you are?” (155) zu „hören”. Auch das Lied *The Bends* der bekannten britischen Melancholie-Rockband Radiohead ertönt aus dem Radio: „My Baby got the bends, we don’t have any real friends... [...] I wish I could be happy, I wish I wish I wish that something would happen...” (139f.). Eine immer wiederkehrende und zentrale Rolle hat das der Erzählung namensgebende Lied *A Song For The Lovers* (2000) von Richard Ashcroft. In dem folgenden Textfragment diskutieren Oleg und die Ich-Erzählerin Julka über das Musikvideo zum Lied:

–А ты видела новый клип Эшкрофта?
–Где он ждет девчонку, а потом не слышит, как она стучится и ждет опять? А потом идет пописать?
–Не... Не пописать. Он думает, что в ванной кто-то есть и идет туда.
А это вода потом включается.
–Он писает.
–Нет!... Это она там.
–Как же она туда попала?
Олег выпятил губу и пожал плечами.
–Зашла. Она даже еду приготовила!
–Ну, здравствуйте! Еда была, ее Эшкрофт приготовил, а потом не выдержал и съел. И музыку включал, выключал.
–Ну хорошо,– Олег отставил в сторону кружку – Допустим, никакой девушки не было и Эшкрофт пошел пописать.
Я кивнула и он продолжил:
–...он же выключил музыку, когда ему показалось... когда он пошел, по твоей версии, пописать. Так?
–Так.
–А кто включил музыку?
–Девушка что ли?– неуверенно спросила я.
–Ага! (88)

Weiters erörtern die Beiden die nicht ganz richtige russische Übersetzung des Titels *Song for Lovers* und die Bedeutung von *Lovers*:

–Это ‚Song For Lovers‘. У любовников всегда так, наверное. Придет
- не придет, включит – не включит. На эМТиВи перевели «Песня
для влюбленных». Но это про любовников. Неправильно перевели.
–Ну а разница?
–Влюбленные – это муж и жена. Я так грубо сравниваю. А
любовники – на нелегальном положении...
–Они друг другу ничего не должны?
–Ага,– улыбнулся Олег и закурил.– Люди вообще никому ничего не
должны (89).

Neben Punk- und Pop-Zitaten findet man in *Дай мне!* auch Verweise auf die Rap- und Hip-Hop-Kultur. „We gotta make a change...“ (32) ist eine Textstelle aus dem Song *Changes* vom US-amerikanischen Rapper Tupac Shakur bzw. 2Pac, der zu seinen Lebzeiten als einer der erfolgreichsten Musikkünstler galt.¹¹ Oder man stößt auf ein Graffiti mit „WU-TANG Clan“ auf der Hauswand. Diese Hip-Hop-Subkultur wird vom Jugendlichen Niger¹² repräsentiert. Schon allein der Spitzname ist als eine offensichtliche Referenz auf die Hip-Hop-Kultur zu verstehen.

In dem folgenden Zitat erklärt Niger der Ich-Erzählerin, dass Rap keine Modeerscheinung, sonder eine Lebenseinstellung ist und wieso er ein echter Hip-Hopper sei:

Если ты надел широкие штаны, то ты должен знать за рэп... А не просто потому, что сейчас это модно.... – Нигер воинственно сжал кулаки. – Прежде всего – это рэп культура. А то, бля, всякие уёбки послушают Эминема или, еще хуже, Децла и надевают широкие штаны – мы типа крутые рэппера... А я уже четыре года так хожу... Рэп слушаю пять лет... И меня бесит когда какой то децл идет и смотрит на меня как на своего, типа он такой же... Хотя на самом деле он тупой гоп и ему еще до хуя до меня... (32f.)

¹¹ Das Forbes-Magazin berichtet von weltweit 75 Mio. verkauften Tonträgern, wobei der Großteil erst nach seinem Tod verkauft wurde. Mehr dazu unter <http://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2010/11/01/tupac-shakur-2pac-ghastly-halloween-halloween-dead-celebs/> [22.01.2013]

¹² Die ursprünglich pejorative Bezeichnung für Afroamerikaner erfuhr im US-amerikanischen Hip-Hop-Slang einen Bedeutungswandel: zwischen Afroamerikanern wird die Bezeichnung auch im freundschaftlichen oder expressiven Sinne benutzt. Dies kann man in vielen Rap-Texten, u.a. bei 2Pac, beobachten.

6.1.4. Kulturelles Archiv

Bis auf wenige Ausnahmen, finden sich in Denežkinas Erzählungen hauptsächlich Verweise auf westliche Markenartikel, Schauspieler oder Filmcharaktere. Es lassen sich nur wenige Referenzen auf nationales Kulturgut finden: Beispielsweise wird das Aussehen eines jungen Straßenmusikers mit der bekannten russischen Zeichentrickfigur Čeburaška, deren Markenzeichen überdimensionale große Ohren sind, verglichen: „Похож был на Чебурашку“ (134). An einer anderen Stelle werden zwei bekannte russische literarische Persönlichkeiten der Gegenwart – Viktor Pelevin und Viktorija Tokareva – erwähnt:

Они говорили о The Beatles и «Руки Вверх!», о Пелевине и Токаревой, об Интернете, о собаках, о сексе, о космосе, о своем детстве и друзьях, о родственниках и водке и о группе, в которой тогда еще только начинал играть Антон. (108)

Die dargestellten Jugendlichen in Irina Denežkinas Erzählungen kann man mit dem Ausdruck *Generation MTV* zusammenfassen: Lifestyle und westliche Statussymbole, beispielsweise ein teures Auto, werden vorgegeben und gelebt: „Денег у него – умотаться! Машина BMW“ (18). In ihrer Freizeit spielen sie westliche Computerspiele wie GTA2 (38) oder Counterstrike (60), tragen T-Shirts von *Nirvana* (134) oder *Metallica* (79) oder identifizieren sich mit der Rap-Subkultur.

Картина такая: я стою, смотрю на эскалатор, а оттуда выезжает высокий рэппер в светлой кепке “NY”, с торчащими ушами, с наглыми глазами и радостной до ушей улыбкой. Плечи широченные, весь здоровый, как конь.[...] Под желтой клетчатой рубашкой – белая футболка, а ниже широкие штаны с болтающейся цепью. (31)

Sie schauen *MTV*, *Simpsons* und trinken *Sprite* und russisches Bier: „Он обрадовался, с оглушительным хлопком открыл мне *Петровское*“ (39). Sie surfen im Internet und mit dem Medienspieler WinAmp hören sie nicht nur Musik, sondern chatten miteinander:

Знакомство с Ляпой произошло у меня дома посредством компьютера, а точнее «винампа». Ляпа – это панк-рок, а не рэп. Но даже, если бы Нигер любил панк-рок, он никогда бы не стал слушать песни «этого твоего «мужа», чё это за фотки его тут?». Мальчик ревнует. Фотка одна. Ляпа на ней в «Полигоне» с высунутым языком. Концертный момент. (37)

Zum abreagieren hören sie mit voller Lautstärke *Metallica* (151); wenn sie verliebt sind, hören sie schnulzige Lieder, z.B. von *Bon Jovi* (135 und 140). Sie verehren berühmte US-amerikanische Schauspieler, wie zum Beispiel Leonardo Di Caprio: „они познакомились по переписке на почве любви к Ди Каприо“ (131); und es kommt vor, dass im Fernsehen die österreichische Krimiserie *Kommissar Rex* (131) läuft.

Weiters findet der Leser auch ein Zitat aus dem Science-Fiction-Actionfilm *Matrix* (1999): „Knock, knock Neo“ (125)¹³. Ein anderer Film, der erwähnt wird, ist die satirische Komödie *The Truman Show* (1998):

[...] Пашка поставил ‚Шоу Трумэна‘ с Джимом Керри. Не очень располагающий для интима фильм, но через десять минут Наська и Паша уже целовались, Пашка стянул с нее юбку и трусики, сам расстегнул ширинку и они трахнулись не раздеваясь. Потом разобрали диван, разделись и продолжили. (144)

Ein weiterer berühmter Schauspieler, der in der Erzählung *Дай мне!* vorkommt, ist der Hollywoodstar Ryan Gosling: „Сам Деня походил на актера Райана Гослинга из «Фанатика». Такой же бритый, глаза в кучку, нос прямой, губы клювом“ (13). Bei diesem Beispiel ist anzumerken, dass wenn dem Leser der Film *The Believer* (2001)¹⁴ gänzlich unbekannt ist, so bleibt ihm auch der intertextuelle Vergleich teilweise verborgen und somit die Figur Denjas: Der Film basiert auf einer wahren Begebenheit aus den 1960er Jahren, der einen antisemitischen Skinhead und Mitglied der *American Nazi Party (ANP)* beschreibt, der eigentlich US-amerikanischer orthodoxer Jude ist und von einem *New York Times* Reporter als solcher entlarvt wird.

¹³ Siehe: <http://www.imdb.com/title/tt0133093/synopsis> [22.05.2012]

¹⁴ Interessant ist, dass in der deutschen Ausgabe *Komm!* der Filmtitel mit *The Fanatic* (15) – also Eins zu Eins aus dem Russischen – übersetzt wurde, obwohl der Film im deutschsprachigen Raum unter dem Titel *Inside a Skinhead (The Believer)* bekannt ist.

6.1.5. Drogen und Sex

Ein weiteres, präsentes Thema im Leben der Jugendlichen in *Дай мне! (Song for Lovers)* sind Drogen. Alkohol wird bis zum Umfallen konsumiert, aber auch andere Drogen, wie Cannabis oder Heroin, sind Bestandteil jeder Party. Es wird keine Gelegenheit zum Feiern ausgelassen: „Вечеринка—а у детского дома, ширяются все телки и все парни района—а!“ (156). Bemerkenswert ist der von Denežkina dargestellte verantwortungslose Umgang der Protagonisten mit Drogen: Drogen werden nicht aktiv thematisiert oder besonders hervorgehoben, sondern als selbstverständlich erachtet. Härtere Drogen werden zu besonderen Anlässen konsumiert:

Позже Наська узнала, что к музыке приплюсовывается еще пирсинг, татуировки и трава. Или героин по праздникам. Иногда все одновременно, включая пиво или водку. Антон с друзьями напивались, обкуривались, потом кто-то вмазывался и этой иглой протыкали Антону очередную дырку в ухе. Не только Антону, конечно. Тут же пристраивался Геша – мастер по татушкам. В общем, и жизнь хороша и жить хорошо. Весело. (146)

Auch in den fiktiven Songtexten der Punkband in *Дай мне!* wird das klischeehafte Rockstar-Leben – das Party, Alkohol und Kokaine impliziert – besungen:

В наушниках радостно завопили: «Постоянно зажигать, никогда не отдыха—ать, веселиться, тусовать весь день, всю ночь бодриться. Много денег поднимать. Еще больше пропивать, порошки употреблять и насмерть не упиться—а». Это про Ляпу. Правда, он наркотой не увлекается, но пьёт как конь, постоянно зажигает, не отдыхает, тусует весь день и всю ночь, когда случаются концерты. (15)

Der Alkoholexzess findet aber nicht nur im Rahmen einer Party statt, sondern auch im Stillen in den eigenen vier Wänden, wie bei Saška in *Song for Lovers*, der zwar nicht um des Betrunkens willen trinkt, sondern aus Trotz:

Сашка Бердышев отмечал ,последний июнь‘. Пил один на кухне. Мимо пролетали тени, мусор, мысли – они тоже как тени. Или мусор. Они складывались в историю без начала и с продолжением. Начало было где-то в прошлом, он не задумывался, зачем. Сашка пил, но не для ,напиться‘, а чтобы показать ,им всем‘. А кому – он, наверное, и сам не знал. (149f.)

In der Episode, die von Saška handelt, macht sich eine gewisse Trostlosigkeit erkennbar, die aus einem Verlangen nach Zuneigung resultiert. Der Leser erhält einen Einblick in Saškas Innenleben, das nichtexistent zu sein scheint:

Сашка просто пил и думал ни о чем, он хотел, он мечтал, но внутри и молча. Он всегда говорил, что где-то есть его девушка, как-то между прочим. Интерес, вопросы разбивались напрочь. Он молчал и все думали, что о чем-то. Он молчал и все думали, что о чем-то. Он молчал просто так, потому что не жил. Может, жил, но не здесь. Может, даже любил. Но не тех. (150)

6.1.6. Sprache

In *Дай мне!* trifft der Leser auf eine Reihe von russischen Umgangssprachelementen sowie vielen Jugendslang-Ausdrücken. Für die Popliteratur typisch, findet man auch hier eine literarisierte, mündliche Rede sowie die Erzählform des inneren Monologs vor. Diese Nähe zur zeitgenössischen Jugendsprache bewirkte, dass der Erzählband vor allem unter den Jugendlichen höchst populär wurde. Viele waren der Ansicht, dass es ein adäquates Abbild der gegenwärtigen russischen Jugend darstellt (vgl. DRIUS 2003/04).

Alltägliches Geschehen, Popmusik, Parties [sic!], Lifestyle und Lebenskrisen angesichts fehlgeschlagener Einkaufsbummel, kurz, literarisch zuvor Marginalisiertes, findet seine Darstellung in einer Alltagssprache, als deren besonderes Kennzeichen eine ‘literarisierte Oralität’ anzusehen ist, die dazu Anlaß gibt, die Kommunikation zwischen Erzählerinstanz und Lesersubjekt zum Gegenstand der Interpretation zu machen. (DÖRING 1996, zit. in BIENDARRA 2002: 164f.)

Im Weiteren werden Beispiele für die russischen Jugendslang-Ausdrücke aus *Дай мне!* vorgestellt, die häufigsten, die man vorfindet, sind: *Ага* (= Да), *прикольно*, *прикол* (= розыгрыш; что-либо смешное), *клёвая* (= отлично, замечательно), *тусоваться* (= веселиться), *тусовка* (= вечеринка), *зажигать* (= развлекаться; шумно веселиться).

А твой Деня как? **Прикольно** целуется?
Да вроде без обычных **приколов**. (18, Hervorheb. v. Verf.)

Правда, он наркотой не увлекается, но пьёт, как конь, постоянно зажигает и **тусует** весь день и всю ночь, когда случаются концерты. (15, Hervorheb. v. Verf.)

Постоянно **зажигать**, никогда не отдыха-хать, веселиться, тусоваться весь день, всю ночь бодриться (15, Hervorheb. v. Verf.)

Auffallend ist nicht nur die Tendenz zur Abkürzungen und Wortverschmelzungen, sondern auch der Einfluss der englischen Sprache auf die gegenwärtige russische Jugendsprache: *в реале* (= в реальности), *Инет* (= Интернет), *мобиль* (= мобильный телефон), *брига* (=бригада + группа)¹⁵, *фак* (= engl. Fuck), *Оки* (= engl. OK), *быть в дауне* (= engl. feel/ to be down).

-А угадай, по какому телефону!
- По **мобиле**¹⁶. (16, Hervorheb. v. Verf.)

Он Деню отъебашил со своей **бригой**. (12, Hervorheb. v. Verf.)

Оки, я приду. (28, Hervorheb. v. Verf.)

Я в **дауне** (37, Hervorheb. v. Verf.)

¹⁵ Siehe ru.wikipedia.org/wiki/Бригада_(телесериал)

¹⁶ Hier liegt ein grammatikalischer Fehler vor, denn die Präposition *по* verlangt den Dativ und es müsste korrekt *по мобиле* lauten.

Ebenso markant ist die Verwendung Fülle der Vulgarismen und Jargon-Ausdrücken, die bei Denežkina vorkommen: *трахаться* (= совершать в половой акт), *морда* (= о лице человека), *ширяться* (= вводить себе наркотики), *тёлка* (= девушка, молодая женщина), *мудак* (= об отвратительном, подлом человеке).

Они встречались и *трахались*. Иногда Светке казалось, что она его любит. Когда кажется, креститься надо, – говорила бабушка (131, Hervorheb. v. Verf.)

Давай пиво, *морда*...(38, Hervorheb. v. Verf.)

Вечеринка–а у детского дома, *ширяются* все *телки* и все парни района–а! (156, Hervorheb. v. Verf.)

Нигер рассказал про рэп, напел: Я не верю глазам, я не верю ушам – руль хип–хоп индустрии дали *мудакам*.... Потом смутился. Поглядел на меня своими наглыми глазами и поцеловал (31, Hervorheb. v. Verf.)

6.1.7. Grotteske Elemente

Grotteske Elemente findet man in den Erzählungen *Постскрунтум* und *Вася*. Die letzte Erzählung im Erzählband *Постскрунтум* ist zweieinhalb Seiten ang und gibt Einblick in die wahnhaften Vorstellungen der Ich-Erzählerin, die der festen Überzeugung ist, dass ihr Lebensgefährte Mark sie umbringen möchte:

Марк хочет, чтобы я пускала в джакузи пузыри. Я это поняла сегодня утром, стоя под душем и мигая глазами в зеркале. Он брился, вытягивая губы вниз в виде буквы «О». Он, наверное, ждал, чтобы я подскользнулась, чтобы потом наступить мне на волосы. Я задохнусь и погибну. (195)

Die Ich-Erzählerin stellt sich bis ins abscheuliche Detail vor, wie Mark sie zerstückelt und sich dabei sexuell befriedigt:

Марк положит меня на кровать и принесет из кухни ножик с красной ручкой. Ножиком он выковыряет мне глаз и кончит в эту дырку вместо глаза. Потом пойдет на кухню, выпьет кофе и вернется. Выковыряет второй глаз. Опять кончит. (195)

Ihre Gedanken kreisen um diese Mordfantasien und ihre Paranoia geht so weit, dass, als sie beim Frühstück Mark mit dem Buttermesser sieht, schlussfolgert, dass das die Mordwaffe sein wird: „Сегодня за завтраком я поняла, что Марк хочет затыкать меня ножиком для масла. Он сидел за столом и намазывал масло на кусок хлеба...“(197).

In *Вася* lungern bizarre „grüne Würger“¹⁷ auf dem Müllplatz und verspeisen Obdachlose:

Зелёные мужики появились в городе недавно. Они жили обычно на помойках [...] Зелёные мужики были значительно крупнее бомжей [...] Но ни одному бомжу не удалось спастись ещё от зелёных мужиков. Мужики зверели, мычали и рвали бомжей на куски, вырывали им глаза и ели их. (158)

Mit ihren langen, violetten Zungen und Schwänzen vergreifen sich die „grünen Würger“ an wehrlosen, obdachlosen Frauen und fressen sie danach auf, um keine Spuren zu hinterlassen. Die Frage, die Denezhkina dem Leser hier am Ende des Absatzes stellt, kann durchaus als gesellschaftskritisch bewertet werden: nämlich als eine Frage nach dem Wert eines Menschenlebens im gegenwärtigen Russland:

Весной зелёные мужики бесились [...] Дрались обычно из-за бомжей (особенно бомжих). Этих бомжих они затаскивали за контейнеры и насиловали – своим длинным фиолетовым языком и таким же длинным толстым фиолетовым членом. [...] Бомжихи, конечно, умирали. Чтобы не оставлять следов, зелёные мужики расчленили их и жрали. Но кто в наше время интересуется судьбами бомжих? (159)

¹⁷ Im Russischen heißt es „зелёные мужики“ („grüne Männchen“), die Übersetzerinnen haben sich höchstwahrscheinlich für „grüne Würger“ entschieden, um dem grotesken Element verstärkt Ausdruck zu verleihen.

Die Szene, in der Wasja von einem „grünen Würger“ heimgesucht und angegriffen wird, erinnert ein wenig an H.P. Lovecraft.

Вдруг сзади раздался мерзких хрип, и Вася почувствовал отвратительную вонь [...] Сзади, в углу стоял громадный мужик в зелёном рваньё. Глаза злобно вращались, из-под воспалённых век с вывороченными красными глазными яблоками тёк жёлтый гной [...] В первую секунду Вася не понял, что это вообще за чмо. Во вторую секунду потная вонючая рука схватила Васю за шею, а вторая вонзила слоистые ногти в его левый глаз и рванула на себя [...] (162)

6.2. Ukraine: Ljubko Dereš – Поклоніння ящірці. Як нищити ангелів

Bereits im Alter von 15 Jahren schrieb Ljubko Dereš in nur zwei Monaten *Поклоніння ящірці. Як нищити ангелів* (dt. *Die Anbetung der Eidechse oder Wie man Engel vernichtet*), das 2004 in Buchform erschien. Der 1984 in L'viv geborene Jungautor, studierte in seinem Geburtsort Wirtschaftswissenschaften. Sein Debütwerk *Kult'* wurde selbst zum Kultbuch einer ganzen Generation junger Ukrainer.

6.2.1. Titel

Der Titel *Поклоніння ящірці.* ist eine klare Anspielung auf Jim Morrison und sein Poem *The Celebration of the Lizard*, das später vertont und ins *The Doors*-Album aufgenommen wurde. Darin bezeichnet sich Jim Morrison selber als Lizard King, das zu seinem Alter Ego wurde: „I am the Lizard King. I can do anything“. Für Morrison war die Eidechse ein Symbol für die inneren Ängste, denen man sich stellen musste, um frei zu sein: „Expose yourself to your deepest fear; after that, fear has no power, and the fear of freedom shrinks and vanishes. You are free.“¹⁸

¹⁸ Siehe Interview with Jim Morrison aus dem Jahr 1970: <http://www.cinetropic.com/morrison/james.html> [15.05.2012]

Der Subtitel *Як нищити ангелів* kann auf zwei Arten gelesen werden: Zum einem kann die Vernichtung der Engeln für die Ermordung Fedjas stehen. Nach seinem Tod ist das ganze Dorf entsetzt, weil er ihrer Meinung nach so ein Engel war:

Ви чули? Федька застрілили! - Господи, Федька?! Як у когось тільки змогла піднятися рука! Це... це була золота дитина! Такий слухняний... Завжди чемний і ввічливий. Боже, Боже, куди котиться наш світ? (188)

Zum anderen kann der Titel als eine Parabel auf den Moral- und Reueverlust verstanden werden: die drei Protagonisten – Misko, Dsvinka und der Glatte Hippie – waren unschuldig und brav wie Engel, doch mit dem Mord an Fedja verloren sie ihre „Unschuld“. Auch danach zeigen sie keine Reue, wirken kühl und gelassen:

Достоевський написав цілу книжку про переживання чувачка, котрий уколошкав стареньку. Ми вбили й нічого не відчули.

Покоління байдужих. Покоління пофігістів. Але то тільки зовні. Всередині муру ми існуємо, ба навіть живемо.

Чи я шкодую за накоєним? Ні.

Чи мене якимось чином це зачепило?

Ні. Мене це абсолютно не гребе. (188)

6.2.2. Handlung

Поклоніння ящірці erzählt die Geschichte vom Jugendlichen Misko, einem Jungen aus der Stadt, der seine Sommerferien in dem kleinen Dorf Midni Buky¹⁹ verbringt, wo seine Familie ein Wochenendhaus besitzen. Dort hängt er mit seinen Freunden, Dvskinka und dem Glatten Hippie, herum und hören Musik und philosophieren über Gott und die Welt. Das „Abhängen“ wird jedoch immer wieder durch ihren Feind, Fedja Krugovij, gestört. In diesem kleinen, verschlafenen Nest gehören die Jugendlichen zwei verschiedenen Subkulturen an: die der

¹⁹ Schon in *Kult'* ist Midni Buky Schauplatz der Handlung.

Freaks bzw. *Hippies* (Misko, der Glatte Hippie) oder die der *Pazany* (Fedja).²⁰ Misko und seine Freunde sind *Outsiders* und werden von den *Pazany* verabscheut:

Федя був пацаном до останнього вугра у вусі й споконвіків жив “па панятіям”. Він ненавидів хіпаблудів (як тоді ще нас називали), а мене та Гладкого Хіппі був ладен розчинити власною їдкою люттю. Наша ненависть була взаємною. (9)

Fedja terrorisiert Misko und seine Freunde bei jeder sich bietenden Gelegenheit. Als die drei Protagonisten zur Überzeugung gelangen, dass sie nur dann ihre Ruhe haben werden, wenn Fedja tot ist, beschließen sie ihn umzubringen.

6.2.3. Popmusik

Anders als bei Denežkina, finden sich bei Dereš ausschließlich Musikverweise auf (mittlerweile) westliche Pop- und Rockklassiker. Am häufigsten wird auf Jim Morrison und *The Doors* Bezug genommen. Die intertextuelle Markierung erfolgt meist direkt, indem der Popkünstler namentlich erwähnt wird, wie beispielsweise in der Widmung zu Beginn: „Світлої пам’яти Джима Моррісона.“, oder darauffolgend ein Zitat aus *The Ghost Song*: „Things are broken and dance“²¹. Aber auch indirekt, wie im Romantitel erkennbar oder in dem untenstehenden Zitat, das mit einer Liedstrophe von *The Celebration of the Lizard* abschließt:

У Мідних Буках ми аутсайдери, погані діти, The Bad Company... Ми - цвіт нації, ми - цвіль нації. Насправді ж ми просто є.

Боготворили погляди Керуака, і Джона Леннона, і Брюса Спінгстіна, котрі так любили критикувати порядок і засуджувати владу.

І було так: були ми, була причина, не вистачало лише приводу, дрібнички, щоб ми зайнялися, немов просочені напалмом.

²⁰ Vgl. Anmerkungen der Übersetzerin in Dereš 2006: 195.

²¹ Eigentlich ist das kein wortgetreues Lied-Zitat, da es im Original heißt: *Everything is broken and dances*.

всі зібрались?

всі зібрались?

всі зібралися?

церемонія от-от розпочнеться (14, Hervorheb.v. Verf.).

Weitere bekannte Musikgruppen, die man im Text findet, sind: Pink Floyd, Iron Maiden, AC/DC, Judas Priest oder Black Sabbath.

6.2.4. Kulturelles Archiv

Ever since the early nineteenth century Ukrainian literature was an expression of national identity. The awakening national consciousness, which first flared up in the romantic poetry of Taras Shevchenko [...]. (LUCKYJ 1992: 3)

Signifikant für Dereš ist seine starke Verbundenheit zum ukrainischen Nationalerbe und Kulturgut. Im Roman lassen sich Verweise auf ukrainische Nationaldichter (zum Beispiel Ševčenko und Stus), historische Persönlichkeiten, ukrainische Landschaften, oder auch volkstümliche Redewendungen finden, die von einem Leser außerhalb des Kulturkreises schwer zu dechiffrieren sind und aus diesem Grund Teile des Romans unverständlich bleiben. Schon bei der Beschreibung der Charaktere Dsvinka und der Glatte Hippie, die im kleinen galizischen Dorf Midni Buky leben, greift Dereš auf das ukrainische Kulturarchiv zurück:

Дзвінка походила з ідеальної української сім'ї, сім'ї настільки ідеально-української, що вона могла бути хіба що вигаданою Юрком Винничуком. (10)

Гладкого Хіппі я знав на рік менше, аніж Дзвінку. Він жив у Мідних Буках від народження, але потоваришували ми після того, як виявили спільні інтереси на ґрунті музики та ставлення до формалів загалом і Феді зокрема. Він був дуже навіть непоганим хлопцем, просто мало хто хотів його зрозуміти (11) [...] Мати Гладкого Хіппі була вчителькою української мови та літератури. Їй вдалося привити синові любов до Шевченка і Стуса, однак вона зазнала приголомшливого фіаско на синтаксично-орфо-графічній ниві. (13)

Bemerkenswert ist, wie Dereš ukrainische Elemente mit der westlichen Popkultur im Text verknüpft:

У Мідних Буках ми аутсайдери, погані діти, The Bad Company... Ми
- цвіт нації, ми - цвіль нації. Насправді ж ми просто є.

Боготворили погляди Керуака, і Джона Леннона, і Брюса Спінгстіна,
котрі так любили критикувати порядок і засуджувати владу.

І було так: були ми, була причина, не вистачало лише приводу,
дрібнички, щоб ми зайнялися, немов просочені напалмом.

всі зібрались?

всі зібрались?

всі зібралися?

церемонія от-от розпочнеться. (14)

6.2.5. Groteske Elemente

*What are they doing in the Hyacinth House?
To please the lions in this day
I need a brand new friend who doesn't bother me
I need a brand new friend who doesn't trouble me
I need someone and who doesn't need me
I see the bathroom is clear
I think that somebody's near
I'm sure that someone is following me, oh yeah
Why did you throw the Jack of Hearts away?
It was the only card in the deck that I had left to play
And I'll say it again, I need a brand new friend
And I'll say it again, I need a brand new friend, the end²²*

Die gesamte Episode im Hyazinthenhaus erinnert stark an H.P. Lovecrafts phantastische und unheimliche Literatur. Nachdem Misko von Fedja und seiner Bande gejagt wird, findet er Zuflucht im Hyazinthenhaus – ein leerstehendes, ehemaliges Mädcheninternat, in dem sich

²² Siehe: <http://www.songmeanings.net/songs/view/4960/> [13.04.2012] und http://en.wikipedia.org/wiki/Hyacinth_House [13.04.2012]

nur mehr Penner und Junkies herumtreiben. Misko trifft dort einen Junkie an, der ihm vom besonderen Raum, der „dünner wird“ erzählt:

- Бачиш? - продовжив Мішка. - Реальність! Я знаю все про неї в цьому місці. Під чорним* все стає ясно. Особливо стосовно простору в цьому місці.
- Та? І що ти знаєш?
- Він витоншав. Дуже витоншав за останні роки. І ми стали ближчими до Них. Чи, скорше, Вони до нас.
- Що ше за ,вони‘? (107)

Die wirren Gedanken und Aussagen des Junkies beginnen sich zu einer kohärenten Geschichte zusammenzufügen. Er erzählt Misko vom Steuermann Romko Korij – dessen Figur und religiöser Kult bereits im Roman *Kult*’ seine Erwähnung finden – und den mysteriösen Büchern, die er von seiner weiten Reise mitgebracht hat:

Ти знаєш чувака, який називається Ромком Корієм?

Я заперечливо закивав головою [...]. (108)

Великі книжки, грубі, сам бачив. Він привіз собі на пам’ять три книжки, здоровенні, як словники які-та, у шкіряних обложках... тих... палітурках. Шиті руками. А от про що вони, я без руля. Таке саме пише, як в тій кімнаті на стіні. Дві книжки латинською, але якоюсь не такою. Навіть я побачив, що латинка перекручена. А одна книжка такими арабськими гачками, знаєш? (110)

[...]

- А як вони називалися... ті книжки?

Наркот криво посміхнувся: - Назви... Вночі в мене від них мороз іде по шкірі. Того сумашедшого араба - “Некрономікон”. Інша - “Таємниці Хробака”. Ше одна називалась “Культи гуллів”. Гулли - це якась така національність, чи плем’я. Так казав Корій. Тіпа як чукчі. Але він казав, що вони не до кінця люди, ті гулли. Він казав, що деякі з них заточують свої зуби, і в них зуби виглядають, як гострі пожовклі трикутнички. Вони люблять сире м’ясо, ті гулли. Як монголи. Вони з долини Ленг. (110f.)

Diese mysteriösen Bücher beziehen sich auf H.P. Lovecrafts bedeutendes Werk *Necronomicon*. In dem folgenden Beispiel finden sich weitere Intertexte auf H.P. Lovecraft und seinen *Cthulhu*-Mythos:

Із приходом тих протиприродних нашому світові Сил наступить повна труба. Не знаю, кого з Великих задумав перетягнути сюда Корій. Він називав десятки богохульних імен: Шуб-Нігуррат, Йог-Сотот, Ктулху, Ньярлатхотеп, С'нугг'ха, Дагон і Хастур, Уіцілопочтлі, Уендіго, Ітакуа й Азатот. (114)

Jedoch wenn man die Namen nicht zuordnen kann, bleiben sie einem gänzlich unverständlich und fremd. Etwas später deckt Dereš die Herkunft und Einordnung der vorher erwähnten Namen etwas auf:

Боги! Вони прийдуть і проковтнуть нас. Той чувак, Корій, - йому саме місце в дурці. Бо він відтворив цей дикий культ у нас. Вночі, під чорним, я все думаю: Ктулху і Дагон у Мікронезії. Ньярлатхотеп в інків. Уіцілопочтлі, Бог-Колібрі, в ацтеків. С'нугг'ха в алеутів та ескімосів. Тонкі місця. Завжди за мету ставилася ціль відкрити Їм ворота. А хто ж у нас? Шуб-Нігуррат з Тисячею Молодих? Аморфний Ктулху із підводного міста Р'лайх? Великий Хробак Йог-Сотот? (114f.)

6.3. Polen: Dorota Masłowska – Wojna polsko-ruska pod flagą czerwono-białą

Dorota Masłowska gehört zu den wohl bekanntesten polnischen Popliteraten ihrer Generation. 1983 wurde sie in Wejherowo, einer Stadt im Norden Polens, geboren. Während ihrer Vorbereitung zur Matura, schrieb sie ihr Erstlingswerk *Wojna polska-ruska pod flagą czerwono-białą*. Der gleichnamige Film erschien 2009 in den Kinos und wurde mit populären Jungschauspielern – Borys Szyc als Silny und Roma Gąsiorowska als Magda – besetzt. Der Roman wurde in den Rezensionen mit *Trainspotting* (1993) von Irvine Welsh verglichen.

Masłowska studierte in Warschau Kulturwissenschaften und brachte 2004 ihr erstes Kind zur Welt. Gemeinsam mit ihrer Tochter leben sie heute im Stadtteil Praga²³ in Warschau. Ihr Debütwerk wurde ambivalent aufgenommen – während namenhafte Literaten und Kritiker, wie beispielsweise Jerzy Pilch, ihre Sprachspiele und ihren künstlerischen Umgang mit dem polnischen Slang lobten, waren andere der Meinung, dass die Oberflächlichkeit und die vulgäre Umgangssprache keinen Mehrwert für die gegenwärtige, polnische Literatur darstelle. Die Verkaufszahlen sprachen aber eindeutig für Masłowska: bis Ende 2002 wurden um die 40.000 Exemplare verkauft und der Roman kam auf die Bestsellerliste. Gleichzeitig brachte es ihr die Nominierung für den renommierten Nike-Literaturpreis 2002 ein, den sie aber erst 2006 für *Paw królowej* erhielt. *Wojna polska-ruska* wurde nur mit dem Publikumspreis ausgezeichnet. Weitere Nominierungen und Auszeichnungen folgten. Masłowska blieb produktiv: neben regelmäßigen Publikationen in Zeitungen und Zeitschriften²⁴, veröffentlichte sie ein weiteres Pop-Werk *Paw królowej* (2005), das ein literarisierter Rap-Roman²⁵ ist, zwei Theaterstücke – *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* (2006) und *Między nami dobrze jest* (2008) – und zuletzt 2012 einen weiteren Roman *Kochanie, zabiłam nasze koty*.

6.3.1. Titel

Im Roman wird ständig von einem polnisch-russischen Krieg gesprochen, aber nicht näher darauf eingegangen. Er scheint nur in den Köpfen zu existieren und fungiert, wie Masłowska selber in einem Interview erklärt, als Metapher für Absurdität:

„Der polnisch-russische Krieg, der eine Art Leitmotiv in meinem Buch ist, auf dem die Konstruktion der Handlung basiert, ist nichts anderes als eine Metapher“, sagt Dorota Masłowska. „Sie steht für die allgemein herrschende Absurdität, für die Machtlosigkeit der Menschen, die mir alle wie Marionetten erscheinen. Sie laufen herum, machen viel Lärm, können aber in Wirklichkeit überhaupt nichts bewirken.“ (3sat-Interview mit Dorota Masłowska)²⁶

²³ Noch vor 10 Jahren war der Stadtteil Praga berüchtigt für seine Kriminalitätsrate, heutzutage ist Praga das künstlerische In-Viertel, wo junge Künstler und Literaten wohnen.

²⁴ U.a. in *Przekrój* und *Gazeta Wyborcza*; im Magazin *Zwierciadło* hat sie ihre eigene wöchentliche Kolumne.

²⁵ Dazu ist eine empfehlenswerte translationswissenschaftliche Diplomarbeit von Miriam Kovacs 2009 auf der Universität Wien erschienen.

²⁶ <http://www.3sat.de/kulturzeit/lesezeit/66442/index.html> (Stand 06.05.2009)

6.3.2. Handlung

In *Wojna polska-ruska pod flagą czerwono-białą* wird der Leser in die Gedankenwelt von Andrzej, einem *dresiarz*, hineingezogen. Der Ausdruck *dresiarze* „bezieht sich auf eine städtische jugendliche Subkultur, die nach 1989 in den polnischen Städten entstand“ (Warchoń-Schlottmann 2009: 273). Sie stammen aus „sozial benachteiligten Milieus, die wegen mangelhafter Schulbildung oft von Arbeitslosigkeit betroffen sind“ (ebd.: 274). Über die Lebensumstände erfährt man nur begrenzt: Silny wohnt bei seiner Mutter, die nie da ist. Die Protagonisten sind um die 18 Jahre alt und gehen weder zur Schule noch arbeiten, sondern hängen herum, konsumieren Speed und haben Sex. Der Roman beginnt damit, dass der Protagonist Andrzej, genannt Silny, von seiner Freundin Magda verlassen wird, die ihm das über die Barfrau Arleta ausrichten lässt.

Najpierw ona mi powiedziała, że ma dwie wiadomości: dobrą i złą. Przychylając się przez bar. To którą chcę najpierw. Ja mówię, że dobrą. To ona mi powiedziała, że w mieście jest podobno wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. Ja mówię, że skąd wie, a ona, że słyszała. To mówię, że wtedy złą. To ona wyjęła szminkę i mi powiedziała, że Magda mówi, że koniec między mną a nią. [...] I tak dowiedziałem się, że ona mnie rzuciła. (5)

Silny kann das abrupte Ende der Beziehung mit Magda nicht nachvollziehen, denn seiner Ansicht nach waren sie glücklich zusammen.

Zawsze wyglądałaś na szczęśliwą, gdy cię kochałem, czemu teraz mnie raptem nie chcesz, czy to taki kaprys, czy znudziłem się ci? Pamiętasz, jak wtedy cię suki spisywały na przystanku, i chociaż byłaś tam wtedy z Masztalem, chociaż z nim cię spisali, i chociaż wiesz, że on miał sprawę o dilerkę. To kto ci potem chodził sprawdzać skrzynkę, żeby nie przyszło wezwanie do rodziców na policję, kiedy ty miałaś praktyki. Święty Józef chodził sprawdzać? (14)

Silny sieht Magda in der Bar, die sichtlich unter Drogeneinfluss ist: „Jest pijana, jest zniszczona. Jest naspidowana, jest upalona. Jest brzydka jak nigdy” (11). Er konfrontiert sie mit seinen Gedanken, wobei die Grenze zwischen inneren Monolog und Dialog für den Leser oft nicht gleich sichtbar ist:

Twoje imię jest ładne, Magda, tak samo jak twa twarz. Ładne są two ręce, two palce, two paznokcie, czy nie możemy dłużej ze sobą być? Jeżeli chcesz, to zabiorę cię stąd, gdzie tylko chcesz.

Mówisz, że bym nie pierdolił od rzeczy, od sedna sprawy. Mówisz, że to chyba skurcz łydki, że robiłaś test i być może jest możliwe, że jesteś w ciąży, chociaż nie jesteś tego pewna do końca. Mówisz, że dlatego stchórzyłaś, dlatego nie chciałaś ze mną dłużej być, bo wiedziałaś, że będę zły. Powiedz mi, kiedy ja byłem na ciebie zły dłużej niż jeden dzień? (14f.)

Nachdem die Liebe zwischen Silny und Magda nicht wieder aufzublühen vermag, lenkt sich Silny ab: er konsumiert Amphetamine, schiebt Horrortrips, schläft mit diversen Frauen und landet am Ende im Spital, als Folge eines Kampfes im Rausch mit seinem Freund Lewy. Der Roman liest sich wie ein Drogentrip – der Leser begleitet Silny in seinem Drogenrausch und ist Zeuge seiner sprunghaften Gedanken, die oftmals verwirrend sind, wie das folgende Beispiel illustriert:

No więc czekam i jestem spokojny, chociaż nosi mnie, żeby rozpieprzyć ten szpital w drzazgę. Za tego ortopedę i innych zboków, którzy tu urzędują, za to, że takie z nich krochmalone książęta z prętem w ręce, ze słuchawką, jako że w kwestii, w której chodzi o wyrażenie poglądów, jestem *przeważnie lewicowy*. Raczej się nie zgadzam na podatki i postuluję o państwo bez podatków, w którym moi rodzice nie będą sobie flaków wypruwać na to, żeby wszyscy ci fartuchowi książęta mieli własne mieszkanie i numer telefonu, podczas gdy jest inaczej. *Co już zresztą mówiłem, że sytuacja w kraju gospodarcza jest kategorycznie na nie*, ostentacja rządu i ogólnie rzecz biorąc słaba władza. Ale odchodzimy od tematu, w którym Magda wychodzi właśnie z gabinetu. (16f.)

6.3.3. Sprache

Wojna polska-ruska pod flagą czerwono-białą wurde als die erste *powieść dresiariska* bezeichnet. Man lobte die authentische Sprache ihrer Protagonisten, die aus der Subkultur der *dresiarze* entstammen. Andere hingegen, sahen die im Roman verwendete Jugendsprache als ein künstlerisches Produkt an, das wenig mit der Realität gemeinsam habe. Einig war man sich darüber, dass Masłowska mit ihren Sprachgefühl und Sprachspielen eine innovative Sprache kreierte, was den Roman so besonders mache:

[...] Das Bemerkenswerte ist nicht, dass Małowska über das Leben Jugendlicher in einem mit utopischen Elementen aufgepeppten Polen schreibt, wobei die um die 18 Jahre alten Jungen und Mädchen Amphetamine schlucken, Horrortrips schieben oder im Rausch mit Walkie-Talkies herumalbern. Ähnliches war schon dutzendfach zu lesen. Auch die Verwendung von Vulgarismen ist längst keine Ausnahme mehr und dient als Gegenstand wissenschaftlicher Studien [...]. Die Innovation des Textes besteht in den bunten, in ihrer Häufung ungewöhnlichen Sprachspielen, den Vergleichen, die zu Assoziationsreihen ausgebaut werden und die Małowska am Ende ins Absurde übersteigert, so dass ihr Roman zum „Drogentrip als Sprach- und Gedankenrausch“ (KÄMMERLINGS 2004) wird. (PÖRZGEN 2008: 167)

Die Authentizität der Sprache im Roman stellten Kritiker vor allem aus dem Grund in Frage, weil Małowska nicht aus dem Milieu kommt und somit keinen Bezugspunkt hat. In einem Interview gibt Małowska Aufschluss darüber:

„A skąd Ty znasz dresiarzy, nie chodzili chyba z Tobą do liceum?”

„Nie chodzili. Ale to nie znaczy, że młodzież z liceum nie ma z nimi kontaktu. Spójnikiem są narkotyki. Licealiści, hiphopowcy, dresiarze kupują u tych samych dealerów. Razem czekają pod ich domami, razem uciekają przed policją, przesiadują na jednej ławce. Mieszkam w tym wejherowskim blokowisku od zawsze, nasiedziałam się na ławkach i napatrzyłam na to wszystko do znudzenia. Poznałam ludzi, którzy rzucają w gołębia niedopałkiem i mówią: ‚Popal se‘. Najpierw nie mogłam się przemóc, żeby z nimi rozmawiać. Stopniowo stawali się dla mnie neutralni, w końcu złapaliśmy kontakt. Oni zaczęli się przede mną otwierać, ja zaczęłam chwytąć ich język, a przede wszystkim ich system myślowy.” (Interview mit DOROTA MAŁOWSKA, zit. in ROMAŃSKA-MALINA 2010: 66)

Małowska spielt regelrecht mit der Sprache und verwendet absichtlich zunächst Phraseologismen falsch, um sie dann kurz darauf richtig wieder zu verwenden. Das erste Beispiel ist die Wortverbindung „w cztery oczy“, das zunächst fälschlich als „w szczerze oczy“ realisiert wird:

Barman mówi, żebym kładł na niej laskę. Chociaż to nie jest tak proste. Jak dowiedziałem się, że tak już jest, chociaż raczej, że już nie ma, to nie było tak, **żeby ona mi to powiedziała w szczerze oczy** [...]. (5, Hervorheb. v. Verf.)

Tymczasem ja czuję tylko smutek bardziej niż cokolwiek. **Jeszcze żal, że nie zostało mi to powiedziane w cztery oczy przez nią.** Chociaż jedno słowo. (5, Hervorheb. v. Verf.)

Masłowskas Stilbruch manifestiert sich oft darin, dass sie ihren Protagonisten Silny in der Umgangssprache und im Slang sprechen und gleichzeitig Wörter aus der Schriftsprache, wie beispielsweise „*gdyż*“, verwenden lässt.

To przecież nie musiała mówić tego przez koleżankę w ten sposób, że ja się dowiaduję ostatni. Wszyscy wiedzą od samego początku, **gdyż** ona powiedziała to również innym. Mówiła, że ja to jestem raczej bardziej wybuchowy i że musieli mnie przygotować do tego faktu. **Boją się, że coś mi odpierdoli**, bo raczej ftak zawsze było. (5, Hervorheb. v. Verf.)

6.3.4. Drogen und Sex

Masłowska bedient sich in ihrem Roman des *Cut-Up-Verfahrens*, „das Zerschneiden und anschließende willkürliche Zusammenfügen eines Textes“ (PÖRZGEN 2008: 33). Dieses Verfahren war bereits bei der Beat Generation populär, um die Gedankengänge im Rauschzustand einen authentischen Ausdruck zu verleihen (vgl. PÖRZGEN 2008: 33). Nach PÖRZGEN (2008) sind Drogen als ein wesentliches Motiv anzusehen, das weitere Handlungselemente in Bewegung setzt und oftmals mit der Motivik der Promiskuität in kombiniert wird (vgl. ebd.: 15).

[...] I gdyby chciała, żebym ją taką miał teraz, nie doczekałaby się. Nie powiedziałbym ani słowa. Podałaby mi szklankę z drinkiem, powiedziałbym: nie. Najpierw zdejmij tą gumę, co przykleiłaś pod spodem, gdyż ona jest z ust jednego z tych brudnych facetów, z ich ust, jest ta guma, chociaż myślisz, że o tym nie wiem. Potem się umyj, a wtedy możesz mi usiąść dopiero, kiedy będziesz czysta od tych lewych fajek, od tych lewych spidów, co pijesz w drinkach. Dopiero jak się rozbierzesz z tych szmat, z tych piór, które nie są dla mnie. (7)

Drogen sind enttabuisiert und nicht mehr ausschließlich mit einem sozialen Abstieg konnotiert. Für Silny stellen sie ein Mittel zum Spaß haben dar: „Ponieważ amfa to nie zgrzewka panadolu,

herbatka melisa i dwa dni w śpiączce. To dalszy ciąg zabawy” (75). Seine Idealvorstellung ist, dass überall Automaten mit Amphetaminen aufgestellt sind: „Wszędzie automaty z amfą, które za kartą chipową wyrzucają z siebie istne góry amfy prosto do nosa“ (74). Der Leser bekommt den Eindruck, dass in dem Milieu, in der er sich mit dem Romanhelden befindet, alle rundherum Drogen konsumieren:

[...] Kacper jest naspidowany wyraźnie, szyje butem. Toteż obraz rozmywa się. [...] Kacper ma spida, cały samochód spida, cały bagażnik od golfa. Rozgląda się wszędzie, jak gdyby ze wszystkich stron czaiła się armia Ruskich. Jak gdyby chcieli tu wejść i wsadzić mu między te trzęsące się szczęki wszystkie swoje ruskie fajki. (6f.)

6.3.5. Groteske Elemente

Dorota Masłowska erzeugt groteske Elemente, indem „sich das von Drogen getragene Treiben an der Oberfläche und das innere Erleben verflechten und einen verstörenden Blick unter die Oberfläche eines unspektakulären Alltags werden“ (KRATOCHVIL 2006: 12). Das verstörende Moment wird laut KRATOCHVIL (ebd.) „gerade durch das provokative Zurschaustellen [sic!] von Oberflächlichkeit erreicht“.

Ona mówi, że ma takie przecucie, taki impuls prawie że wewnętrzny, że wkrótce umrze, że to już jej czas. To dziecko w niej ją zabija, tak Magda mówi, ono ma przedwcześnie rozwinięty układ zębowy, który każe mu ją gryźć d wewnątrz, przegryzać żołądek, a potem wątrobę. [...] Ja mówię do niej, że skąd miała ten towar, gdyż z twarzy i ogólnie z wyglądu jest raczej przekrwiona, niedzdrowa, szczerze mówiąc wygląda, jakby to dziecko właśnie urdożyła, tylko zgubiła gdzieś i aktualnie szuka teraz po dworcu. Ona mówi, żebym lepiej nie pytał, bo od Wargasa. Mówię, że to zły towar, łączony, mieszany. Ona mówi, że zajebisty. Ja mówię, żeby mnie nie denerwowała, że nie, bo zły, to gnój, a nie towar. Ona mówi, że na chuj ja jej sprawiam przykrości. Ja mówię, że dobra, jak chce sobie zapodawać od Wargasa, proszę droga wolna, proszek do czyszczenia wanien jest już na zawsze, ale jak to dziecko urodzi się potworem, jedna noga dłuższa, druga krótsza i genetyczny brak włosów, to ja w tym ręk nie maczałem. (17f.)

Ein weiteres groteskes Moment stellt die Beschreibung der Szene dar, in der sich Silnys Verabredung Andżela nach übermäßigen Drogenkonsum übergibt und Silny die Entdeckung macht, dass sie Steine erbricht:

Jest to kolejny jej rzyg, tym razem już chyba rzygnie żołądkiem i całą swą apraturą pokarmową. Rzygnie całą zawartością swej jamy chłono-trawiącej. Łącznie z mózgiem. (67)

Patrzę na Andżelę, patrze do wanny. Gdzie na samym dnie średnich rozmiarów ludzkiej pięści kamień toczy się wzdłuż aż do odpływu. [...] gdyż chwilę za głazem przychodzi następny wymiot. Teraz jest to z kolei deszcz kamieni drobnych, niewielkich niczym żwir, lecz odrobinę większych. (68f.)

Obwohl ihn der Anblick ekelt und abstoßt, so ist er dennoch körperlich erregt. Er fängt dann an mit seinem Geschlechtsteil zu sprechen, um ihn auf später zu vertrösten:

Dzordż coś chce. Fika. Mówię do niego: kitraj się palancie, nie widzisz, że tu jest akcja reanimacja? Na razie to możesz sobie pomarzyć o niej, tak się dramatycznie zerzygała. Chów się teraz, a gdy tylko ją obudzimy tę naszą zerzyganą kamieniami królową śnieżkę, to owszem, wspólnie razem z nią postaramy się o jakieś dla ciebie ciekawsze rozrywki niż siedzenie po ciemku w samotności. (76)

7. Komparatistische Analyse

Die Exegese des literarischen Textes geht deshalb traditionellerweise über das Literarische selbst hinaus: Textverstehen ist Weltverstehen. Der literarische Text wird damit als eine Form des kulturellen Textes betrachtet. (NICKLAS 2004/2005, zit. in ZIMA 1992: 17)

Bereits MEHRFORT (2011: 33) macht deutlich, dass die Auseinandersetzung mit *Pop* „schnell zu der ernüchternden Einsicht [führt], dass Pop eigentlich alles sein kann“. Diese Tatsache erschwert eine präzise Definition von Popliteratur zu nennen. Zwar kann man sagen, dass der Anspruch auf Rebellion, wie noch die Beat-Generation ihn hatten, nicht mehr in der Art und Weise vorhanden ist, jedoch impliziert das nicht, dass popliterarische Texte vollkommen kritiklos sind. Auf der Oberfläche mag das deshalb stimmen, weil eine moralisierende Instanz, in Form von kommentierender Autorenstimme, in den jüngeren Pop-Werken nicht mehr vorhanden ist. Es steht außer Frage, dass sich in den postmodernen Gesellschaften eine sukzessive Abstumpfung und Hinwendung zum Hedonismus bemerkbar gemacht hat. Pop-Literaten haben diesen Wandel aufgenommen und in ihren Texten kommentarlos verarbeitet. Sie sind Chronisten unserer Zeit und richten ihren Blick auf die sie umgebende Realität. Ihre Kritik drückt sich darin aus, dass sie einen Spiegel der Zeit aufzeigen.

[...] macht sich die Kritik an der tabulosen Darstellung und Sexualität oder Drogenexzessen fest, wie auch an der medialen Selbstinszenierung in einer trendigen Erlebnis- und Spaßgesellschaft. Insofern reibt die Kritik an der Oberflächenstruktur der Texte. Doch die eigentliche Aufstörung [sic!] durch Texte diesen Typs geht von der Tiefenstruktur aus, nämlich der Tatsache, dass es keinerlei erzählerische Kommentierung gibt, jegliche moralisierende Außenperspektive fehlt und damit traditionelle Vorstellungen von Identitätsfindung, Sinnsuche, Autonomie der Persönlichkeit in Frage gestellt und somit Fundamente der Literatur der Moderne destruiert werden. (GANSEL 2003: 242)

Stellt man nun die analysierten Werke der drei Popliteraten gegenüber, so sind immense stilistische und sprachliche Unterschiede zu verzeichnen. Ljubko Dereš sticht hier insbesondere durch seine zahlreichen intertextuellen Verweise auf westliche Popmusik und populäre Hochkultur hervor: The Doors, Pink Floyd, Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft,

Shakespeare²⁷. Darüber hinaus baut Dereš genauso viele Intertexte auf ukrainische Literaten und historische Persönlichkeiten ein. Für einen unbelesenen Leser sind die meisten Intertexte schwer entzifferbar und gerade die ukrainischen Anspielungen bleiben unverstanden. Ebenso kann bei wenig belesenen Rezipienten die Analogie zwischen den Protagonisten von *Поклоніння ящірці. Як нищити ангелів* und J.D. Salingers *Catcher in the Rye* unentdeckt bleiben²⁸. *Поклоніння ящірці. Як нищити ангелів* ist doppelt kodiert: er kann sowohl als ein adoleszenter Pop-Roman als auch ein phantastischer Kriminalroman mit Anspielungen auf Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft und Stephen King gelesen werden.

Das genaue Gegenteil stellt Irina Denežkinas *Дай мне! Song for Lovers* dar. Ihre Intertexte beziehen sich hauptsächlich auf eine westliche, populäre Massenkultur: MTV, Zemfira, Delfin, Britney Spears, Backstreet Boys, Bon Jovi. Die Analogie zu Dereš manifestiert sich in der Popmusik, die in beiden Werken einen wichtigen Platz einnehmen: zum Teil werden Emotionen mit der Musik ausgedrückt oder sie dient als oberflächlicher Gesprächsstoff. Generell ist bei Denežkinas Kurzgeschichten anzumerken, dass die Protagonisten und Handlungsstränge wenig ausgearbeitet sind und deshalb etwas platt wirken. Ihre Literatur ist leicht zu lesen und verlangt dem Leser keine Dechiffrier-Arbeiten ab, da keine nichtmarkierten Intertexte vorhanden sind. Die Gemeinsamkeit, die sich nun zwischen Denežkina und Maślowska aufzeigen lässt, ist der übermäßige Gebrauch von Vulgarismen und Jugendslang-Ausdrücken. Dorota Maślowska hingegen verwendet nicht nur Jugendslang-Ausdrücke, sondern spielt mit ihnen und kombiniert sie neu. Ihre Sprachinnovationen, absichtlich falschen Wortverbindungen und schnelle Gedankensprünge erwecken den Eindruck, als ob man selber mit dem Helden Silny im Drogenrausch wäre.

Die Gemeinsamkeit der Werke von Irina Denežkina, Ljubko Dereš und Dorota Maślowska wird im Bild, das sie uns vermitteln, deutlich: Sie zeigen uns eine *Generation der Gleichgültigen* auf, deren Lebensinhalte sich auf „Herumhängen“, Feiern, Drogen und Sex beschränken und jegliche moralische Wertigkeiten an Bedeutung verloren haben.

²⁷ „Etwas ist faul im Staate Dänemark“ bezieht sich eindeutig auf Shakespeares *Hamlet* (engl. *Something is rotten in the state of Denmark*).

²⁸ Das Motiv des Beschützens soll hier nur kurz erwähnt werden: Holden Caulfield stellt sich vor, dass er die im Roggen spielenden Kinder davor beschütze, nicht von den Klippen in den naheliegenden Abgrund zu fallen. Bei Dereš will Misko seine Freunde in dem ländlichen Midni Buky vor Fedja Kruhowyj und dem Rottweiler Djuk beschützen.

Dostojewskij schrieb ein ganzes Buch über die Leiden eines Tschuwak, der eine Alte kaltgemacht hat. Wir töteten und fühlten nichts.

Die Generation der Gleichgültigen. Die Generation der Alles-scheiß-egal-Typen. Aber so ist es nur nach außen hin. Innerhalb der Mauer existieren wir, ja wir *leben* sogar.

Ob ich das Geschehene bereue? *Nein*.

Ob es mich irgendwie berührt?

Nein. Es juckt mich absolut nicht. (DEREŠ 2006: 194, Hervorheb. i. O.)

Abschließend ist noch zu sagen, dass zwar innerhalb der Postmoderne die Brücke von trivialer zur hochkulturellen Literatur geschlagen wurde und die Popliteratur eine Folgeerscheinung dieser Brücke ist, jedoch bildet sich innerhalb der Popliteratur eine Dichotomisierung vom hohen und niederen Pop, oder anders ausgedrückt: von populärer Hochkultur und populärer Massenkultur.

Краткое изложение содержания на русском языке

Поп-литература в англо-американском и немецком пространствах давно известное, если даже не устаревшее, явление. Особенно в Германии она вызвала оживленную общественную дискуссию среди литературных критиков о том, что термин «поп» в литературе подразумевает, и является ли это оправданным потоком или всего лишь модным явлением, которое не оставит ценных следов в литературе.

Феномен поп-литературы также может быть найден в славянских странах, хотя он еще не служил, как он это делает, например, бесспорно в Германии, предметом литературоведения. По этой причине область поп-литературы является еще неисследованной и ограничивается небольшим числом научных статей, которые посвящены конкретным аспектам или отдельным произведениям. Транснациональный и сравнительный подход до сих пор не существует. Эта работа делает попытку внести значительный вклад в изучение молодой области. На основании текстов Ирины Денежкиной, Любка Дереша и Дороты Масловской были определены существенные характеристики, которые в дальнейшем используются в качестве сравнительных параметров для описания поп-литературы Восточной Европы.

При изучении этого литературного феномена, наука сталкивается с некоторыми сложностями: быстро становится ясно, что нахождение ограниченного определения понятия не является легкой задачей, поскольку в основном на сегодняшний день всё может быть попом. Такого же мнения Сандра МЕНЛФОРТ (2011: 33): *«Генерация поп живет в поп-культуре, слушая поп-музыку и читая поп-литературу. Политические мероприятия превращаются в поп-ивенты, политики стилизуются поп-звездами и любой человек может (теоретически) стать поп-звездой благодаря телевидению.»*

Эти молодые писатели создают героев, которые не намного старше, чем они сами. Они происходят в основном из молодежной субкультуры или из среды молодых людей в их 20-тых. И вот здесь проявляется одна из фундаментальных проблем при классификации и приписывании поп-литературы: Кто является попом? Кто в сущности пишет поп? Можно этот вопрос ограничить возрастом поп-писателей? Пусть Масловская, Дереш и Денежкина родились в 1980 по 1983 годам. Но как нам классифицировать других восточно-европейских писателей, как Jeger (род. 1969) или Пелевина (р. 1962)? Поэтому они слишком стары для поп-литературы? Есть ли возрастной предел, до

которого вы можете написать поп-литературу и, например, от 30-ти лет допускается только создание более серьёзной литературы? Как мы уже видели - не обязательно, поскольку этапы развития при взрослении несомненно сдвинулись назад. Четыре десятилетия назад, тот, кому было 30, бесспорно достиг больше из классических этапов развития (брак, карьера, ребенок) по сравнению с сегодняшним ровесником.

Всё поп? – Попытка определения

Феномен поп-литературы в англо-американских и немецко-говорящих странах небызвестный. Он берет свое начало в американской литературе после Второй мировой войны. В то время объединилась небольшая группа писателей - Джек Керуак, Аллен Гинзберг и Уильям Берроуз – и основала этот новый стиль, которого они прозвали *Beat Generation* и который начал оказывать решающее влияние в 50-х годах. Его сторонники, так называемые Beatniks, отличались нетрадиционной, спонтанной жизнью и экспериментированием относительно наркотиков и секса. В их текстах значительную роль играла музыка, а также путешествия или нахождение в пути – картина, которая может быть найдена вновь и вновь в поп-литературе, будь то поп-литературные тексты где герой находится в физических путешествиях или в поисках чего-то – как правило, любви или идентичности. Их взгляд впервые направился на современную субкультуру, которая до тех пор нашла мало внимания в литературе.

При использовании аутентичного языка пытались создать реалистичную картину молодых людей с их субкультурным стилем жизни. Таким образом, сленг и разговорная речь проникли в литературу. Целью этих писателей было выразить значительное чувство тогдашней молодежи и восстать против консервативной жизни и морали. Вскоре они стали основным направлением и их работы, такие как *On The Road* (1957) Джека Керуака и *Naked Lunch* (1959) Уильяма С. Берроуза, читали как манифесты.

Важной датой для поп-литературы стал 1969 год, в котором была опубликована статья «Пересечь границу-Ликвидировать разрыв» от Лесли А. Фидлера в *Playboy*. В ней он требует пересечения границ между элитарной высокой культурой и массовой культурой. Повседневная жизнь должна быть включена в литературу, и таким образом дихотомия между высокой и низкой литературой ликвидирована. Он также настаивает на активном обращении к таким темам как наркотики, потребление и субкультуры на

новом языке, который отражает новую действительность повседневной жизни. Не совсем случайно выбрал Фидлер плейбой в качестве места публикации для своей статьи. (Здесь следует отметить лишь мимоходом, что уже в 1964 году обширное интервью с известным русским писателем Владимиром Набоковым было напечатано в Playboy. С сегодняшней точки зрения, это может показаться немного странным, потому что этот журнал не совсем известен своими культурно ценными текстами, но может быть принято в качестве еще одного успешного слияния границ.)

Статью Фидлера бурновосприняли, особенно в Германии. Там – сначала в контексте социальных волнений и движения 68-ого года была основана достаточно оживлённая поп-литература. С помощью инструментов, которые они получили от своих предшественников битников, они увидели возможность, четко определить литературные границы к теперь резко критикованному поколению своих родителей. Затем несколько лет стало тихо. Только в 90-х годах немецкая поп-литература XXX возвращение, но уже в сильно измененном виде. Есоциально-критический и политический характер, казалось, исчез, а вместо этого получались одни дерзкие поверхностности содержания, которые ранее считались негодными для литературы. Это вызвало среди литературных критиков и сторонников красивого литературного канона возмущение и непонимание. Но коммерческий успех поп-литературы говорил сам за себя. Многие издатели поняли, что произведения поп-литературы обещали высших показателей продаж, и знали, как использовать поп-машину в их пользу. Теперь всё было помечено меткой «поп-литература», - верили, что таким образом лучше продаётся – до такой степени, что этот термин использовался настолько часто, что наконец потерял всякое значение. Сегодня в Германии уже говорят о конце поп-литературы. Напротив, в Восточной Европе она только сейчас достигает наивысший пик.

Несмотря на то, какой однородной поп-литература может показаться в Америке, Великобритании и Германии, об этом не может быть речи в отношении произведений из Восточной Европы. Их неоднородность за пределами границ отдельных стран объяснима различными национальными и социальными контекстами. Даже если в них много общего, они часто реализуются различными способами и имеют разное стилистическое качество. Сначала, однако, уделите внимание общим характеристикам.

Значительные признаки поп-литературы

Вне текстовые критерии

Подростковый возраст

Значительно молодой возраст поп-авторов принадлежит к выдающимся признакам этого вида литературы. Все три автора – Денежкина родилась в 1981, Масловска в 1983 и Дереш в 1984 – написали и опубликовали свое первое произведение в очень молодом возрасте. В своих работах они рассказывают о молодых людях, их жизни и вопросах, которые их интересуют. Поскольку они сами находятся в подростковом возрасте или недалеко от этой фазы, можно удостовериться в их близости к своим историям. По этой причине, их тексты выглядят аутентичными. Пишут о молодёжи и её проблемах, а не о проблемах родителей или по темам, с которыми молодые реципиенты не могут идентифицироваться. Именно поэтому, впервые они чувствуют себя развлеченными и представленными в литературе.

Поп-литература – это молодая литература от молодых писателей и тех, кто остался молод. Она пользуется большой популярностью - чтения напоминают хорошо посещаемые концерты - и не только среди сверстников. Даже те, чьи подростковые годы уже давно прошли, в состоянии идентифицировать себя с прошлым, пока культурный архив идентичен и рассказанное понятно и имеет эффект эмоционального узнавания.

Само-презентация и маркетинг

Поразительным является слияние поп-литератур с определенным образом жизни и заимствование стратегий презентации из СМИ. Привлекательная и эффективная самопрезентация авторов в СМИ имеет такое же значение для успеха их книг, как и инсценировка самого текста. Хотя уже раньше существовали самопрезентации/инсценировки авторов, то те были связаны с программой или идеей, которую писатель и сам отстаивал. В случае поп-писателей речь идет о стратегиях продажи, которые напоминают рекламную и музыкальную индустрии. Примером является несколько недель длительный «Панк-Поп-Тур» Сергея Жадана и Ирены Карпы, при которой они в сентябре 2004 года находились на гастролях в Украине и с большим успехом смогли продать свои книги.

Интермедиальность

Большинство авторов не ограничивается литературой в качестве коммуникативного средства. Многие из них происходят из журналистики, радио, музыки или фильма и экспериментируют в для них новых областях искусства. Например, дебютный роман Дороты Масловски был экранизирован в 2009 году (но умеренно успешен, хотя даже в нем участвовали известные молодые польские актеры и сама Масловска), а второе произведение *Paw Królowej* (2005), за которое она получила в 2006 году престижный приз NIKE, было впервые адаптировано в 2012 году для театра и инсценировано в Краковском *Stary Teatr*.

Интермедиальность также видна в самих текстах: например, в произведениях Денежкиной сообщения электронной почты, чата и других средств коммуникации вплетены в историю.

Текстовые критерии

Популярная музыка

Музыка играет важную роль в этих текстах. Она выражает чувство жизни и выступает в качестве коллективной памяти - вспоминают либо время , когда та или иная группа или определенная песня сыграли важную роль в жизни, или же чувствуют себя принадлежащими к определенному стилю музыки и с ним связанной средой.

При этом термин поп на первый взгляд введет в заблуждение. В то время как он в основном ассоциируется с невзыскательной, развлекательной музыкой для массы, в поп-литературе он понимается прежде всего как мейнстрим, в смысле культурного вкуса большинства. Это не обязательно подразумевает негативный оттенок.

Интересно, что можно заметить фазовый сдвиг: то, что было когда-то описано как мейнстрим, в настоящее время часто связывают с классическим каноном. Например, в области прогрессивного рока и рока: The Doors, Rolling Stones и Pink Floyd, а в электронной музыке: Aphex Twin, Kraftwerk, Laurent Garnier и DJ Krush. Параллели между музыкой, текстами и молодежными субкультурами 1960-х по 80-х

воспринимаются как ретро или возрождение, но с той существенной разницей, что они никакой конкретной критики к обществу и популярному мейнстриму не проявляют. Это потому, что они сами являются частью этой массовой культуры, которая плюралистическая и открыта к маргинальным группам и субкультурам. Песни Джима Моррисона потеряли свой критический потенциал и выступают в качестве эстетических представлений.

Реализация в текстах происходит по-разному. Часто просто фрагменты песен включены в текст без опознавательных знаков, или они представлены незначительно измененными. В романе Любка Дереша «Поклоніння ящірці. Як нищити ангелів» (2004) в посвящении можно найти следующий цитат из песни The Ghost Song группы The Doors: «Things are broken and dance», хотя в оригинале звучит это «Everything is broken and dances».

Культурный архив

Поп-литературу можно также понять как коллективную память культуры, в которую непрерывно вносятся новые записи. По словам BORIS GROYS новое состоит в том, что такого в культурном архиве нет, а не то, что оно является новым для человека. Следовательно отмечает MORITZBAßLER, что описание повседневной жизни и её презентация было само по себе не ново, но на сегодняшний день мы еще не читали об этом (см. Bassler, 2002: 21). WILHELM VOSSKAMP призвал к более активному участию литературы в культурологии. По его мнению, литература имеет функцию памяти культуры.

По словам BORIS GROYS все вещи, «которые не охвачены архивами [...] [в] профанном пространстве» (GROYS 1999, цитирован в Bassler 2002: 21., **Hervorheb. i. O.**). Это пространство обеспечивает бассейн возможностей для возобновления культуры, поскольку там находящиеся, забытые вещи возраждаются с помощью "новых механизмов" (там же) и таким способом проникают в культурные архивы (там же и GANSEL 2003, 235). Границы между культурным архивом и профанным пространством размыты.

Разговорная речь и молодежный сленг

Описанная субкультура может быть только аутентичной, если ей также соответствует язык. Таким образом, устный стиль, вульгарный язык и сленг проник в литературу. Выражения молодежного сленга, вульгаризмы и разговорные элементы достигли такого количества в текстах, которое до сих пор было невообразимым. Такими спорными были эти тексты - поднялся вопрос, может ли за этим стоять социально-критическое значение или же это просто мусор. Истории об «окружающей среде молодых людей в широком смысле (любовь, секс, музыка, вечеринки [так в оригинале], алкоголь, наркотики, школа, университет)» (KRATOCHVIL 2006: 12) описываются от первого лица рассказчика и, как правило, в форме внутреннего монолога.

Со стилистической точки зрения весьма известным текстом является дебютный роман *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* (2002) Дороты Масловски. Восхваляют игру Масловски с языком, её инновации, но и язык героя из субкультуры *dresiarze*. Таким образом, роман был первым в своем роде - «*powieść dresiarzka*».

Субкультуры

Главными героями являются подростки и молодые взрослые, которые предаются культуре партии и поверхностности. Они часто являются выходцами из маргинальных обществ, иногда с жестокой и агрессивной средой. Из-за недостатка общения эмоции, они утопляют свое горе стимуляторах. Контакт с наркотиками больше не табу, и не только связан с наркоманами. Они лишь еще один способ развлекательного общества, чтобы поддерживать настроение.

Мир потребления и брендов

После открытия железного занавеса и исторических изменений в начале 90-х годов в странах Восточной Европы произошло быстрое проникновение западной культуры поппа и брендов. Потребительские товары стали символом статуса и стали ассоциацией с престижем для молодых людей. Поп-литература в настоящее время занимается как раз этой массовой культурой – она одновременно зеркало мейнстрима и критика буржуазной цивилизации.

Славянская поп-литература

Поп-литература пользуется большой популярностью в Восточной Европе. Её позднее появление в славянских странах объясняется очевидными историческими и социально-политическими событиями. Немецкий литературовед Александр KRATOCHVIL пишет в 2006 году в статье о поп-литературе в Центральной и Восточной Европе, что «формируется новое поколение молодых писательниц и писателей» (KRATOCHVIL 2006: 11), которые под влиянием популярной музыки и клипов «тематизируют напряженность между массовой культурой и групповыми идентичностями, которая правит повседневной жизнью, и воспользуются коммерциализацией субкультуры» (там же).

В отличие от поколения битников 50-х годов, которая в текстах относилась критически к элитарной культуре, сегодняшняя поп-литература не заинтересована бунтовать, а скорее всего хочет достичь эстетики: «Из литературы социально отверженных поп-литература превратилась в этикетку индустрии развлечений» (ERNST, 2001, цитирован в KRATOCHVIL 2006: 12). Раньше она означала «протест, или по крайней мере отделение» (FLAMM 2003, и цит. там же), и была литературой аутсайдеров, тех, кто отказывался подчиняться социальным приличиям и эстетическим стандартам в искусстве. Теперь «под официальной этикеткой всё становится модой» (там же).

При своем исследовании новых немецких текстов поп-литературы, Moritz BAßLER (ср. 2002: 13) также делает интересное наблюдение, которое может быть найдено также в некоторых произведениях в славянском пространстве: В роли реципиента есть склонность постоянно подразумевать скрытое глубокое значение под поверхностью литературных текстов и надеяться разоблачить наивный реализм или иллюзию. При произведениях поп-литературы быстро приходят к выводу, что никакой глубокий смысл за ними не скрывается. Для BAßLER (2002: 13) этот тип литературы «не направлен на разоблачение красивого вида», поскольку «он не был написан на основе социальных или других проблем [...] Он был просто по себе хорош».

Однако стоит обратить внимание на важный аспект, который своеобразен для поп-литературы в странах Восточной Европы: В Восточной Европе после распада коммунизма появились «измененное представление о мире и о себе, особенно среди молодого поколения [...], которое перенимает образы и символы западного мира» (KRATOCHVIL 2006: 11). KRATOCHVIL указывает, что эта форма взгляда на Запад

значительно отличается "от взгляда на Центральную Европу известных представителей среднего поколения писателей и интеллектуалов из восточной части Центральной Европы» (там же). Это включает в себя, например, Jurij Andruchovyč, Oksana Zabuzhko и Andrzej Stasiuk. Литературные тексты и эссе этих писателей ставят собственную славянскую культуру в другое отношение с Европой и Западом, чем те интеллектуалы, которые сосредоточены исключительно на национальном поощрении и национальных интересах. «„Геопоэтика“ среднего поколения (как она отражается в текстах авторов из Восточной Европы, таких как Jurij Andruchovyč, Andrzej Stasiuk или Jáchym Topol)» (KRATOCHVIL 2006: 11) двигает «культурную Центральную Европу на восток» (там же), деконструирует и осмысливает её прошлое, чтобы восстановить культурные реликвии «геопоэтический» (там же). В противовес к этому стоит молодое поколение писателей.

Музыка играет важную роль также и в восточно-европейской поп-литературе: Либо полные цитаты или лишь отрывки текстов втекают в написанное и принимают "часто ссылочную функцию классических текстов" (KRATOCHVIL 2006: 13). Кроме того, текст может быть оформлен таким ритмическим, что напоминает популярные формы музыки. Например, второй роман "Paw krolowej" (2005) Дороты Масловской «написан, ритмизован и лексикализован как рэп в связанном языке» (там же). Кроме того, можно наблюдать пересечение границ к другим средствам коммуникации, таких как кино, театра и телевидения.

Остается особо отметить, что в Восточной Европе поп-литература еще не является основным течением, так как проявление культурного мейнстрима в Восточной Европе происходит другим образом чем в Западном постмодернизме.

Bibliographie

PRIMÄRLITERATUR

- DENEŽKINA 2002** Denežkina, Irina: Daj mne! Song for Lovers. Sankt-Peterburg: Limbuss Press
- DEREŠ 2004** Dereš, Ljubko: Поклоніння ящірці. Як нищити ангелів. Lwiw: Kalwarija
- DEREŠ 2006** Dereš, Ljubko: Die Anbetung der Eidechse oder Wie man Engel vernichtet. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- MASŁOWSKA 2003** Masłowska, Dorota: Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. Warszawa: Lampa i Iskra Boża

SEKUNDÄRLITERATUR

- ANUSIEWICZ 1996** Anusiewicz, Janusz: Słownik polszczyzny potocznej. Warszawa-Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN
- ARNOLD 2003** Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Pop-Literatur. München: edition text-kritik. (= TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband, 34)
- ARNOLD/DETERING 2003** Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv.
- BACHTIN 1969** Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am München: Hanser.
- BACHTIN 1979** Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BACHTIN 1985** Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien: Ullstein.

- BACHTIN 1987** Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BACHTIN 2010** Bachtin, Michail: Sobranie sočinenij. Tom 4(2). Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur
- BARTH 1967** Barth, John: The Literature of Exhaustion. In: McNees, Eleanor (2006): The Development of the Novel. The Twentieth-Century Novel. Vol. III. Robertsbrigde: Helm Information. 253 – 262.
- BARTHES 2000** Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam. 185 – 193.
- BARTHES 2006** Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BAßLER 2002** Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck. (=Beck'sche Reihe; 1474)
- BEHRENS 2004** Behrens, Roger: Postmoderne. Hamburg: EVA
- BERGER 1994** Berger, Albert (Hrsg.): Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen-Verlag
- BERTENS/DOUWE 1997** Bertens, Hans / Fokkema, Douwe (Ed.): International Postmodernism. Theory and literary practice. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing. (= A comparative history of literatures in European languages, 11)
- BOCK 2002** Bock, Ivo (2002): Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa. Bd.13. Bremen: Ed.Temmen
- BROICH 1985a** Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 31 – 47.

- BROICH 1985b** Broich, Ulrich: Zur Einzeltextreferenz. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 48 – 52.
- BÜRGER ET AL. 1982** Bürger, Christa / Bürger, Peter / Schulte-Sasse, Jochen (Hrsg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- COBLEY 2006** Cogley, Paul (Ed.): Communication Theories. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Vol.1. London, New York: Routledge
- CUDDON 1999** Cuddon, J.A.: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London: Penguin Books.
- CULLER 1981** Culler, Jonathan: The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction. London: Routledge & Kegan Paul.
- DEGLER/PAULOKAT 2008** Degler, Frank / Paulokat, Ute: Neue Deutsche Popliteratur. Paderborn: Wilhelm Fink.
- DURING 1999** During, Simon (Hrsg.): The cultural studies reader. London: Routledge.
- ECO 1984** Eco, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose. München, Wien: Carl Hanser.
- ECO 1994** Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. München, Wien: Carl Hanser.
- ENGDAHL 1982** Engdahl, Horace: Monologizität und Dialogizität – eine Dichotomie am Beispiel der schwedischen Romantik. In: Lachmann, Renate (Hrsg.): Dialogizität. München: Fink. 141 – 154.
- ENGELMANN 2007** Engelmann, Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Reclam

- EPSTEIN ET AL. 1999** Epstein, Mikhail / Genis, Alexander / Vladiv-Glover (Hrsg.): Russian Postmodernism. New perspectives on Post-Soviet-Culture. New York, Oxford: Berghahn Books
- FIEDLER 1970** Fiedler, Leslie A.: Cross the Boarder – Close the Gap. In: Fiedler, Leslie A. (1999): A New Fiedler Reader. New York: Prometheus Books. 270 – 294.
- GANSEL 2003** Gansel, Carsten: Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Pop-Literatur. München: edition text-kritik. (= TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband, 34). 234 – 257.
- GENETTE 1992** Genette, Gérard: Fiktion und Diktion
- GENETTE 1993** Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- GENETTE 2001** Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- GRÜBEL 1979** Grüber, Rainer: Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin. In: Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 21 – 78.
- HELBIG 1996** Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg: Winter.
- HOFFMANN 2006** Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Band 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur. Tübingen: A. Francke. 264 – 326, 327 – 376.
- HUYSEN 1986** Huyssen, Andreas: Postmoderne – eine amerikanische Internationale? In: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 13 – 44.

- HUYSEN/SCHERPE 1986** Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- JANNIDIS ET AL. 2000** Jannidis, Fotis et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam.
- JAUB 1982** Jauß, Hans Robert: Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: Lachmann, Renate (Hrsg.): Dialogizität. München: Fink. 11 – 24.
- KENNEDY ET AL. 2005** Kennedy, X.J. / Gioia, Dana / Bauerlein, Mark: Handbook of Literary Terms. Literature, Language, Theory. New York u.a.: Longman.
- KLOEPFER 1982** Klopfer, Rolf : Grundlagen des „dialogischen Prinzips“ in der Literatur. In: Lachmann, Renate (Hrsg.): Dialogizität. München: Fink. 85 – 106.
- KÖPPE/WINKO 2008** Köppe, Tilmann / Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzler.
- KRATOCHVIL 2006** Kratchovil, Alexander: Fastfood und Speed? Beobachtungen zur Popliteratur. In: Ost-West-Gegeninformation Jg. 18, Nr. 3, 11 – 14.
- KRAUSE 2007** Krause, Daniel: Postmoderne – Über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architekturtheorie und Literaturtheorie. Frankfurt am Main: Peter Lang. (= Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, 38)
- KRISTEVA 1972** Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd.3. Frankfurt am Main: Athenäum. 345 – 375.
- LACHMANN 1982** Lachmann, Renate: Dialogizität und poetische Sprache. In: Lachmann, Renate (Hrsg.): Dialogizität. München: Fink. 51 – 62.

- LACHMANN 1990** Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LUCKIJ 1992** Luckij, George: Ukrainian literature in the twentieth century. A reader's guide. Toronto: University of Toronto Press.
- LYOTARD 1996** Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Wien: Edition Passagen.
- LYOTARD 1999** Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Wien: Edition Passagen.
- MCAFEE 2004** McAfee, Noëlle: Julia Kristeva. London: Routledge.
- MARTINEZ 2003** Martinez, Matías: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv. 430 – 445.
- MEIER 1993** Meier, Franziska: Leben im Zitat. Zur Modernität der Romane Stendhals. Tübingen: Narr. (= Romanica Monacensia, 41)
- MEHRFORT 2011** Mehrfort, Sandra: Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre. Karlsruhe: Lindemanns Bibliothek.
- MENKE 2010** Menke, André: Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren. Bochum: Posth Verlag.
- MORIN 1965** Morin, Edgar: Der Geist der Zeit. Versuch über die Massenkultur. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- MORRISON 1997** Morrison, Jim: The American Night. Augsburg: Maro.
- NÜNNING 2008** Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart: J.B. Metzler.
- ORTHEIL 1995** Ortheil, Hanns-Josef: Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturen. In: Grimminger, Rolf / Murašov, Jurij / Stückrath, Jörn (Hrsg.): Literarische Moderne. Europäische

Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 800 – 823.

- PAYNE 1993** Payne, Michael: Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva. Oxford: Blackwell.
- PFISTER 1985a** Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1 – 30.
- PFISTER 1985b** Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz. In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 52 – 58.
- PLETT 1991** Plett, Heinrich (Hrsg.): Intertextuality. Berlin, New York: de Gruyter (=Research in Text Theory, 15)
- PÖRZGEN 2008** Pörzgen, Yvonne: Berauschte Zeit. Drogen in der russischen und polnischen Gegenwartsliteratur. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- ROMAŃSKA-MALINA 2010** Romańska-Malina, Olga: Bunt Literatów. Warszawa: PWN.
- SASSE 2010** Sasse, Sylvia: Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg: Junius.
- SCHUMACHER 2003** Schuhmacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- STENDHAL 1976** Stendhal: Rot und Schwarz. Chronik des 19. Jahrhunderts. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- SUCHSLAND 1992** Suchsland, Inge: Julia Kristeva zur Einführung. Hamburg: Junius.
- WALTER 2003** Walter, Harry: Russisch-Deutsches Wörterbuch des Drogenslangs. Frankfurt am Main: Peter Lang.

ZIMA 1992 Zima, Peter V.: Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen: A. Francke Verlag (= UTB für Wissenschaft 1705)

ZIMA 2001 Zima, Peter V.: Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen: A. Francke Verlag (= UTB für Wissenschaft 1967)

ZEITSCHRIFTEN UND ZEITUNGEN

BRYNDAL 2012 Bryndal, Rafał: Świat według Fogelmana. Odc. 3. Z Lejbem Fogelmanem rozmawia Rafał Bryndal. In: Błuszcz Nr 3 (42), Marzec 2012. 44 – 46.

INTERNETQUELLEN

BASHAM 2000 Basham, David: Richard Ashcroft draws inspiration from Joy Division. 25.5.2000. [Online verfügbar unter] <http://www.mtv.com/news/articles/1425026/richard-ashcroft-draws-inspiration-from-joy-division.jhtml> [20.03.2012]

ДЕНИСОВА 2003 Денисова, Саша: Тату русской литературы. Огонёк № 37, 13.10.2003 <http://www.ogoniok.com/archive/2003/4816/37-34-37/> [13.12.2011]

DRIUS 2003/2004 Drius, Liza: Особенности современного молодёжного сленга (на материале произведения И. Денежкиной «Дай мне»). 2003/2004 Universität Triest, Translationswissenschaft http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2109/1/DRIUS%20Liza_tesi.pdf [20.01.2012]

ЕГЕРЕВА 2003 Егерёва, Елена: Ответы. Ирина Денежкина, писатель. 10.11.2003 [Online verfügbar unter] http://www.afisha.ru/article/irina_denegkina/ [20.12.2011]

FUKUYAMA 1989 Francis Fukuyama (1989): The End of history? In: The National Interest <http://www.kropfpolisci.com/exceptionalism.fukuyama.pdf> [07.10.2012]

KÄMMERLINGS 2003 Kämmerlings, Richard: Beim ersten Mal tu immer weh. Bitterer Vogel Jugend: Irina Denezkinas Pop-Erzählungen. 22.09.2003 [Online verfügbar unter] <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/beim-ersten-mal-tu-immer-weh-1119745.html> [20.03.2012]

SONGTEXTE

Richard Ashcroft »Song for lovers«

http://www.lyricsfreak.com/r/richard+ashcroft/song+for+the+lovers_20115983.html

[20.10.2011]

Songlexikon. Encyclopedia of Songs: Richard Ashcroft »Song for lovers«

<http://www.songlexikon.de/songs/asongforthelovers> [20.03.2012]

Hanson »This time around«

<http://www.metrolyrics.com/this-time-around-lyrics-hanson.html> [20.10.2011]

Blur »Coffee and TV«

<http://www.azlyrics.com/lyrics/blur/coffeetv.html> [20.10.2011]

Дельфин »Я буду жить «

<http://www.frees03.narod.ru/dolphin.htm> [20.10.2011]

Дельфин »Любовь«

<http://lyricsworld.ru/lyrics/Delfin/Lyubov-28878.html> [20.10.2011]

The Doors »The Celebration of the Lizard«

<http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/celebration-of-the-lizard-lyrics-the-doors/4fa3b9f75751733348256d8f0026e11e> [20.10.2011]

The Doors »The Ghost Song«

<http://www.metrolyrics.com/the-ghost-song-lyrics-the-doors.html> [20.10.2011]

The Doors »Hyacinth House«

<http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Hyacinth-House-lyrics-The-Doors/6FD6D0F2271064D2482568970032C516> [20.10.2011]

Guns n' Roses »Catcher in the Rye«

<http://www.azlyrics.com/lyrics/gunsnroses/catcherintherye.html> [14.01.2013]

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Agnieszka Kowalczyk
E-mail	agnieszka.kowalczyk@gmail.com
Geburtsdatum	06.12.1983
Geburtsort	Warschau (seit 1985 in Wien lebend)
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

2003-2013	Studium der Slawistik Universität Wien (Russisch, Polnisch) Studium der Translationswissenschaft (Russisch, Englisch) Bachelorstudium Slawistik Polnisch
-----------	--

05.2003	Matura an der AHS Franklinstr.21, 1210 Wien
---------	---

Berufliche Erfahrungen

Seit 08.2012	Competence Center Coordinator World Sports Festival 2013
05.2012-08.2012	Area Manager London 2012
Seit 09.2011	Übersetzungstätigkeiten Polnisch-Deutsch NOVOMATIC
07.-10.2011	Content Research Pixtri OG
02.-05.2011	Consulting Assistance RegioPlan
10.-12.2010	Team-/Fieldassistent marketmind
08.2010	Erasmus EuroMedia Awards ESEC
05.-07.2010	Support Medienanalyse Meta Communication International: Österreich
05.2009-12.2010	Transkriptionen Markt-&Markenforschung marketmind
02.2008-04.2010	Übersetzerin Deutsch-Polnisch UBIMET
07.-08.2008	Volontariat im österreichisch-russischen Verlagshaus PEREPRAVA
05.2006-06.2008	Supervisor Wiener Festwochen
05.2004-06.2005	Publikumsdienst Wiener Festwochen
10.2003-03.2006	Publikumsdienst Halle E/MQ

Auslandsaufenthalte

06.-08.2012	London
07.-08.2006	Moskau
08.2005	Nižhnij Novgorod
07.-08.2001	New York City
06.-08.2000	Montréal, Kanada

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Polnisch	Zweitsprache (muttersprachliches Niveau)
Russisch	Fließend in Wort und Schrift
Englisch	Fließend in Wort und Schrift
Französisch	fortgeschrittene Anfänger Kenntnisse