

ARCHIVE, LISTEN, TAGEBÜCHER

Thomas Wegmann



80

Mit »Abgesang« war überschrieben, was Joachim Hentschel in der »Süddeutschen Zeitung« vom 16. November 2013 der gegenwärtigen Popkultur attestierte: eine zunehmende Zerfaserung, eine Spezialisierung in immer neue Szenen, vor allem im Bereich der Musik. Deren Protagonisten würden von immer weniger Leuten in immer kürzer werdenden Zyklen gekannt, große und wirklich populäre Stars gebe es kaum noch, und wenn doch, fehle ihnen das »inspirierend Intellektuelle« eines Bob Dylan der Sechzigerjahre. Die Zeiten, in denen man nicht ohne Kenntnis der Beatles aufwachsen konnte, seien ein für allemal vorbei, Pop habe jene Verbindlichkeit verloren, die über Größen von Abba bis Zappa auch noch so unterschiedliche Lebensentwürfe verknüpfen konnte, kurzum: Der Popmusik gehen die Helden aus, zumindest hienieden.

Jenseits der aktuellen Spezialisierung in eine Vielzahl unterschiedlicher Szenen und Stile stellt sich damit immer häufiger eine Frage, die für ältere Sparten wie Literatur seit langem geläufig ist, nämlich die Frage nach der eigenen Archivierung. Der Schriftsteller Walter Kempowski etwa soll auf die Frage nach seinem Berufswunsch bereits als Zehnjähriger geantwortet haben: »Ich will Archiv werden.« Aber kann und darf ein solch frühes Schielen nach einem spezifisch popmusikalischen Gedächtnis maßgeblich sein für Artefakte, die sich emphatisch an der Gegenwart orientieren?

Für all jene, die starben, bevor sie alt wurden, mag die Frage zu Lebzeiten vielleicht wenig virulent gewesen sein, und danach gibt es immerhin die Möglichkeit

einer Kollektivkanonisierung wie im Fall des Klubs 27, der – posthum gegründet – aus ebenso einflussreichen wie eigenständigen Musikern besteht, die meist aufgrund eines exzessiven Lebensstils mit 27 starben: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain oder Amy Winehouse. Doch auch diese Fälle kommen nicht aus ohne eine Einheit, die nicht unproblematisch ist, nämlich die Einheit des Werkes. Ein emphatischer Werkbegriff zeichnet sich dadurch aus, dass er künstlerische Artefakte über die Biografie ihres Urhebers zu etwas Ganzheitlichem bündelt, sie also als individuellen Ausdruck einer je individuellen Persönlichkeit deklariert. Damit sind sie einem teleologisch begriffenen Prozess des Reifens und Werdens unterstellt, der beispielsweise die Unterscheidung zwischen einem Früh- und einem Spätwerk erlaubt. Verfügen Pop-Musiker, zumal wenn sie in Gruppen operieren, über ein Werk, das mehr ist als die Summe ihrer einzelnen, unordentlich über die Zeit verteilten Veröffentlichungen, das sich vielmehr durch Personenbezogenheit, ›Ganzheit‹ und ›Geschlossenheit‹ auszeichnet? Lou Reed zumindest arbeitete schon zu Lebzeiten daran. Er begann im Alter Teile seines zwischenzeitlich von ihm selbst geschmähten Frühwerks wieder zu rehabilitieren, um so den Eindruck einer sich kontinuierlich über die Lebenszeit ausbreitenden und entwickelnden Produktion zu generieren.

Zu dieser Amalgamierung von Artefakten und Biografie zu einem ganzheitlichen und kontinuierlich sich entwickelnden Werk tragen posthum veröffentlichte Tagebücher nicht unmaßgeblich bei. Sie sind gleichzeitig Bestandteil des Werkes wie Verbindungsglieder zwischen diesem und dem Leben ihres rechtmäßigen Urhebers. Aber gilt das auch für den im letzten Herbst erschienenen zweiten Band der Tagebücher Susan Sontags? Er trägt den Titel »Ich schreibe, um herauszufinden, was ich denke« und versammelt persönliche Notizen aus den Jahren 1964-1980, der Zeit also, in der sie zu einer der wichtigsten Intellektuellen der USA wurde und in der sie in zweifacher Hinsicht Popgeschichte schrieb: Zum einen sind ihre 1964 publizierten »Notes on Camp« u.a. wegweisend für eine Nobilitierung der seinerzeit aktuellen Populärkultur, zum anderen arbeiten sie mit sentimentaler Ironie an einer Historisierung vergangener Populärkulturen – etwa des Ästhetizismus – und somit an der Einrichtung eines spezifisch popkulturellen Gedächtnisses.

Doch in Sontags Tagebüchern findet sich kaum etwas über Camp, auch kaum etwas über die Politik jener Jahre und so gut wie nichts über die Entstehung ihrer Werke. Selbst das Wort ›Pop‹ sucht man vergeblich, allenfalls auf die Formulierung einer »neuen Wahrnehmungsweise« stößt man. Und auf scheinbar hastig notierte Zweizeiler: »18. Jh. – keine Schuld, Atheismus, philosophisch, polemisch. 19. Jh. – Schuld, Grauen«. Das sind spontane Einfälle, Ideen oder Entwürfe für Künftiges vielleicht, für Außenstehende in jedem Fall zunächst kryptisch anmutende Notizen.

Aufregend und bahnbrechend indes sind die vielen Listen in ihren Tagebüchern, in einer Textgattung also, die traditionell dem Bereich der intimen

Kommunikation zugeordnet wird: »Was ich nicht mag: Fernsehen, baked beans, haarige Männer, kaltes Wetter, den Geschmack von Lakritze, Taschenbücher, flache Kissen, Katzen, Regenschirme, Sommersprossen, Umschläge ablecken, Nasentropfen, Hackbraten, Duschen, Stehen, Kartenspiele.« Sontag fährt selbstreferenziell fort: »Was ich mag: Venedig, Tequila, große Langhaarahunde, Babys, Stummfilme, Stiefel, Sushi, Mikroskope, im Schneidersitz sitzen, Taxi fahren, große Räume, Pullover, Listen aufsetzen.«

Listen aufzusetzen war indes beileibe keine nur von Susan Sontag gepflegte Praxis, sondern in den 1960er Jahren offenbar der Versuch einer jungen Generation, die Welt neu und anders zu ordnen, weswegen man sie bei Andy Warhol genauso findet wie bei Rolf Dieter Brinkmann und Peter Handke, bei Hubert Fichte und Jörg Fauser. Weil es scheinbar keine Kunst war, Substantive und Namen aufzuzählen, sorgten vor allem Listen in der Kunst häufig für Irritationen, wie etwa Handkes Listengedichte »Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27. 1. 1968« oder »Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968«.

Doch ob Kunst oder Nicht-Kunst, eine Liste ordnet eine Reihe von Gegenständen, so heterogen sie auch sein mögen, demselben Kontext zu. Damit stiftet sie Ordnung und schafft durch neue Nachbarschaften – Duschen und Hackbraten – auch neue Wertigkeiten, wie Susan Sontag 1967 in ihrem Tagebuch dezidiert bemerkt. »Ich erkenne Wert, ich schreibe Wert zu, ich schaffe einen Wert, ich erschaffe sogar – oder garantiere – Existenz. Daher mein Zwang, Listen zu erstellen«. Und so erstellt sie Listen von Wörtern, die zu lernen sind, Listen von Filmen, die sie sehen muss, Listen von Themen, die zu bearbeiten sind (»Essay über Friedhöfe, Friedhof als Stadt, als Struktur, als Kitsch«), eine Liste von Mutanten (von Kaspar Hauser bis Superman), eine von modernen Opern und eine von Büchern, die im letzten Monat gelesen wurden (Tschechow, Melville, Gorki, Tolstoi, Nabokov, Conrad, drei Agatha Christie).

Listen begründen und erklären nicht, sie reduzieren bei Sontag Kontingenz und Komplexität, indem sie die geistigen und materiellen Güter der Überflussgesellschaft auf ein einzelnes Subjekt fokussieren, das der Tagebuchschreiberin. Was auf Listen hingegen stets fehlt, ist das Verb – und mit ihm der Vorgang der Narration, der Bewegung, Zeitlichkeit und Handlung sprachlich zu realisieren sucht. Indem sie sprachliche Momentaufnahmen fabrizieren, sind Listen in der Lage, größere Veränderungen an kleinen Details auf positivistische Weise sinnfällig zu machen. Es mag dies ein Grund dafür sein, dass sie sich auch in der Popliteratur größerer Beliebtheit erfreuten, bei Benjamin von Stuckrad-Barre genauso wie im »Suhrkamp-Pop« von Rainald Goetz, Thomas Meinecke oder Iris Hanika.

Auch wenn die große Zeit literarischer Listen passé zu sein scheint, sind sie nicht ausschließlich ein Fall für das popkulturelle Archiv: Die Lyrikerin Monika Rinck etwa sammelt seit 1996 unter dem Titel »Begriffsstudio« numerisch geordnete Listen von Begriffen und Satzteilen. Diese Listen wurden zunächst nur

an die Abonnenten eines Newsletters versandt, anschließend in Buchform publiziert (2001) und werden seitdem auf der titelgebenden Website weitergeführt (www.begriffsstudio.de). Dort finden sich Wörter und Halbsätze, die Rinck in der internationalen Alltagssprache, im Internet, in der Presse und in der Literatur entdeckt hat. Kriterien der Auswahl scheinen in erster Linie Originalität und Schönheit zu sein – »und eine unvordenkliche Albernheit, der die skurilsten Verballhornungen seit Elfriede Jelinek zu verdanken sind« (Katharina Raabe). So stößt man auf Fundstücke wie die »traurige Realität sowjetischer Butterbrote«, »blöde bleibsel der entgleisung« oder »fönwelle stefan george«: eine Archivmaßnahme als Eloge auf obskure Bezeichnungen und Benennungen. Und auch der schwedische Autor, Konzeptkünstler und Musiker Pär Thörn frönt der enumerativen Ästhetik und tourte im vergangenen Jahr mit seinem Buch »Landskap«, einem Listengedicht aus Substantiven in einem repetitiven Muster, durch Europa.

Solche Listen wiederum, das hat Moritz Baßler in seiner Studie über den deutschen Pop-Roman schon 2002 gezeigt, sind nicht zuletzt der Versuch, Veränderungen im profanen Raum – auch im Bereich der Sprache wie bei Rinck – nicht moralisch zu diskutieren, sondern zunächst einmal in das valorisierte Archiv, mithin in das kulturelle Gedächtnis zu überführen. Dabei scheint der Fall einfach: Listen listen Realien auf und machen sich selbst dabei durchlässig und uninteressant. Doch genau das ist ihre List. Ihre Wahrheit besteht darin, dass sie die Zurichtung, die Konstruktion von Realität gleichermaßen vergessen lassen und veranschaulichen können. Popliteratur wird von Archivisten produziert, die bei ihren Schreibverfahren nicht selten auf Listen zurückgreifen, wobei Archive selbst wiederum und ebenfalls über Listen erschlossen werden. Dass Listen in Tagebüchern, wie sie Susan Sontag exzessiv in die ihren aufgenommen hat, auch der Archivierung des eigenen Selbst dienen, dürfte vor diesem Hintergrund deutlich geworden sein. ♦

► Susan Sontag: Ich schreibe, um herauszufinden, was ich denke: Tagebücher 1964-1980, München 2013.