

Der folgende Text wird über DuEPublico, den Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt.

Diese auf DuEPublico veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

Ernst, Thomas:

Jenseits von MTV und Musikantenstadl

Popkulturelle Positionierungen in Wladimir Kaminers »Russendisko« und Feridun Zaimoglus »Kanak Sprak«

DOI: <http://dx.doi.org/10.17185/duepublico/43283>

URN: <urn:nbn:de:hbz:464-20170124-154923-1>

Link: <http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DocumentServlet?id=43283>

Rechtliche Vermerke:

Thomas Ernst dankt edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag für die freundliche Genehmigung, diesen Text online veröffentlichen zu dürfen. Zudem dankt Herr Ernst dem Herausgeber für die Aufnahme des Beitrags in den Sammelband.

Quelle: Erschienen in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur und Migration (text+kritik-Sonderband IX). München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, 2006, S. 148-158.

Jenseits von MTV und Musikantenstadl

Popkulturelle Positionierungen in Wladimir Kaminers »Russendisko«
und Feridun Zaimoğlu »Kanak Sprak«

Gleichsam an den Rändern der ›Neuen Mitte‹ formierte sich im Verlauf der 1990er Jahre das Netzwerk ›Kanak Attak‹, dessen Aktivist:innen mit den politischen Vorstellungen einer ›multikulturellen Gesellschaft‹ und einer zu emanzipierenden ›Migrant:innenkultur‹ radikal brechen wollen. ›Kanak Attak‹ »lehnt jede Form von Identitätspolitik ab, wie sie sich etwa aus ethnologischen Zuschreibungen speisen«, und »wendet sich gegen die Frage nach dem Pass oder der Herkunft«¹. Parallel zu den zahlreichen Aktionen von ›Kanak Attak‹ wurden literarische Anthologien wie »Kanaksta. Geschichten von deutschen und anderen Ausländern« (1999) veröffentlicht. Darin wird die zweite und dritte Einwanderergeneration, die sich souverän zwischen den Kulturen bewegt, zur Avantgarde der globalisierten Welt erklärt: »Kanaksta zu sein ist keine Frage der Nationalität, sondern eine des Kopfes.«² Die Kämpfe um ethnische Identitäten werden in diesen Dokumenten wie auch in zahlreichen Texten der Gegenwartsliteratur nicht mehr entlang geografischer oder biografischer Demarkationslinien geführt, sondern vollziehen sich zunehmend über strategische Bezüge auf die Arsenale der globalen Popkultur.

Die ›Kanak-Bewegung‹ entstand parallel zum Hype um die ›neue deutsche Popliteratur‹ und deren Protagonisten Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre. Diese beiden besetzten mit drei weiteren Autoren auf dem Höhepunkt des ›Popliteratur‹-Booms 1999 mit dem Hotel Adlon symbolisch das Zentrum der neuen ›Berliner Republik‹ und veröffentlichten ihre dort geführten Gespräche unter dem Titel »Tristesse royale. Das popkulturelle Quintett«. Feridun Zaimoğlu, der Erfinder der ›Kanak Sprak‹, rechnete in »Die Zeit« mit diesem ›Pop‹-Manifest ab: »Überall wird von deutscher Popliteratur geschwärmt. Aber sie ist nur reaktionäres Kunsthandwerk.« Das Buch sei ein Dokument für die »parfümierte Schwindsucht« sowie den »galoppierenden Narzißmus besagter Popposer« und »vom Schwachsinn kaum zu unterscheiden«³.

Obgleich Zaimoğlu eine große Differenz zwischen sich und den ›Poppers‹ konstruiert, wird er von der Literaturkritik mit ihnen in denselben Topf geworfen. Detlef Kuhlbrodt behauptet, dass »Stuckrad-Barre und Zaimoğlu, der Kanakattacker, gar nicht so wahnsinnig weit voneinander entfernt (sind). (...) Beide stehen in der Popabteilung.«⁴ Tatsächlich lassen sich sowohl in

›minoritären Texten⁵ wie jenen von Feridun Zaimoglu oder Wladimir Kaminer als auch in den immer wieder zitierten Beispielen der ›neuen deutschen Pöpliteratur‹ von Christian Kracht oder Benjamin von Stuckrad-Barre popkulturelle Positionierungen der jeweiligen Protagonisten beschreiben. Beide Seiten bedienen sich an globalen und lokalen Arsenalen der Popkultur – und verlagern auf diese Weise jene ethnischen Differenzen, deren mentale und biologische Qualität der hegemoniale Diskurs wiederholend zu etablieren versucht, auf das künstliche und distinktive Feld der Lebensstile. Während jedoch in den Texten von Kracht und Stuckrad-Barre diese Bezüge der Normalisierung eines hegemonialen Generationenkonstrukts dienen, präsentieren die Texte von Zaimoglu und Kaminer auch subkulturelle und minoritäre Arsenalen der Popkultur und diffamieren die westliche Musikwelt zwischen MTV und Musikantenstadl. *People are strange, when you're a stranger.*

Positionierungsspiele: Wo Identität war, sollen Lebensstile werden

Unter dem Dach des Passepartout-Begriffs ›Pöpliteratur‹ sind literaturhistorisch teilweise widersprüchliche Literaturen und Merkmale versammelt worden.⁶ Johannes Ullmaier definiert entsprechend offen: »Pöpliteratur ist der Tendenz nach immer das was Martin Walser nicht ist«, und stellt einen vielgestaltigen Kriterienkatalog zur Bestimmung pöpliterarischer Texte auf, der sich auf »das popspezifische Verhältnis von Autor und Werk« (wie Popularität, Szenenähe, Jugendattitüde), »inhaltliche Schwerpunkte«⁸ (wie Adoleszenz, Subkulturen, Unterwegssein, Drogen, Sexualität) und gestalterische Fundierungen (wie Szenesprache, Orientierung an Popmusikmustern) bezieht.

Konkrete Lektüren pöpliterarischer Texte reduzieren diesen komplexen Katalog zumeist auf einzelne Merkmale, wie jene bei Rolf Parr, der die ›neue deutsche Pöpliteratur‹ als ein ›normalistisches Positionierungs-Spiel‹ beschreibt.⁹ Unter Positionsfeldern versteht er jene »Matrizen, Tabellen und Rankinglisten mit Spektren von möglichen Positionen für Subjekte«¹⁰, auf denen eine Bewertung der zitierten Band- und Markennamen vorgenommen werde und die für pöpliterarische Texte konstitutiv seien. In »Tristesse royale« unterhält sich ›das popkulturelle Quintett‹ zum Beispiel über die Frage, »welche der Deutschen Großbanken hat denn die beste Corporate Identity?«¹¹. Die Protagonisten präsentieren sich unter anderem als Kunden der Deutschen Bank oder der Privatbank Conrad Hinrich Donner, grenzen sich ab von der Postbank, bei der nur »Verlierer« und »Junkies«¹² landeten – und positionieren sich über das Positionsfeld ›Banken‹ als Teil von Ober- und Mittelklassemilieus, distanzieren sich von der ›proletarischen Masse‹. Dieses Verfahren einer ›Individualisierung‹ über die strategische Zuordnung zu und

die Absetzung von Milieus und Lebensstilen sei einer postmodernen Gesellschaft angemessen, in der sich die traditionellen Klassen der modernen Industriegesellschaft ausdifferenziert und aufgelöst hätten.

Zudem sieht Parr eine entscheidende Qualität der ›Popliteratur‹ in ihrer Fähigkeit, kulturelle und mediale Elemente zu präsentieren, die »relativ unabhängig von Milieus sind oder doch zumindest mehrere Milieus übergreifende ›Generationen‹-Effekte hervorbringen«. Diese begriffliche Fixierung auf den problematischen ›Generationen‹-Begriff verschweigt allerdings, dass in einer postmodernen Gesellschaft die behaupteten ›gemeinsamen Archive‹ von Alterskohorten auch wieder nur zum Gegenstand distinktiver Auseinandersetzungen innerhalb der Alterskohorten selbst werden. Jede literarische Konstruktion einer »ursprünglichen Kernträgerschaft«¹³ der ›neuen deutschen Popliteratur‹ kann sich nur über den Ausschluss jener (minoritären) Milieus vollziehen, die einer solchen (nationalen) Homogenisierung und Zentrierung im Wege stehen.

Rolf Parr stellt ausgerechnet »Soloalbum« und »Tristesse royale« als exemplarische Texte ins Zentrum seiner Analyse, während just diese Texte der ›Poplinken‹¹⁴, die die Bezugnahme auf subkulturelle und minoritäre Elemente der Popkultur als subversive Strategie nicht aufgegeben hat, ein Gräuelpiece sind. Deren Vertreter beschreiben die zahlreichen Invektiven der ›neuen deutschen Popliteratur‹ gegen ›politisch Alternative‹ oder ›Minoritäre‹ als brutale Herrenmenschen-Tritte – »wenn auch, gentlemanlike, anstatt mit Springerstiefeln bloß mit rahmengenähten Schuhen und im Geiste«¹⁵. Es reicht also kaum aus, nur einzelne Positionsfelder innerhalb eines popliterarischen Textes zu beschreiben, vielmehr kann der Vergleich möglichst gegensätzlicher popliterarischer Texte Aufschlüsse über die Formation von Generationen, Milieus und ihre Ausschluss- und Distinktionskämpfe in einer Gesellschaft geben. Zu exemplarischen ›minoritären Debüttexten‹, »Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft« (1995) von Feridun Zaimoğlu und »Russendisko« (2000) von Wladimir Kaminer, sollen als Vergleichsgrößen die meistrezipierten Debütromane der ›neuen deutschen Popliteratur‹, »Faserland« (1995) von Christian Kracht und »Soloalbum« (1998) von Benjamin von Stuckrad-Barre, dienen. Play that funky music, white boy.

›Neue deutsche Popliteratur‹: Markendandys im popkulturellen Mainstream

In Christian Krachts »Faserland« reist der Ich-Erzähler von Sylt aus quer durch Deutschland bis in die Schweiz, bewegt sich auf seiner Fahrt in einer Welt der Barbourjacken, Cartier-Uhren, Champagnerflaschen und Feinkostläden, liest Zeitungen wie »Tempo« und »Quick«. Wenngleich er seiner Langeweile in der luxuriösen Yuppiewelt überdrüssig ist, gewinnt er seine

Identität vorrangig durch die Absetzung von Proletariern (Trainingsanzug, Christinen-Brunnen-Mineralwasser), Gewerkschaftern (bunte Krawatten, senffarbene Sakkos, Phuket-Aufenthalt) oder von der ›Poplinken‹ (Diedrich Diederichsen, The Clash, »Texte zur Kunst«, »Spex«, Doc Martens). Die Positionsfelder ›Kleidung‹, ›Musik‹, ›Getränke‹ und ›Medien‹ illustrieren eine deutliche Präferenz für Marken und Labels der Besserverdienenden, neben zahlreichen Diffamierungen der Marken und Bezugsgrößen der Ärmern und politischer Aktivisten. Exemplarisch qualifiziert der männliche Protagonist die Figur Varna ab, die repräsentativ für ›die Poplinke‹ einsteht und der gegenüber er sich sehr beherrschen müsse, um sie nicht »zu treten oder ihr zumindest aufs Maul hauen zu wollen«¹⁶. Die finale Suizidphantasie des Ich-Erzählers lässt sich vor diesem Hintergrund verstehen als der Versuch, angesichts einer umfassenden Demokratisierung und Pluralisierung der Lebens- und Warenverhältnisse, die den Versuch der Distinktion durch das Konsumverhalten zunehmend relativiert, im Freitod eine feudalistische Differenz zur demokratischen Massengesellschaft zu rekonstituieren. Der Protagonist nimmt somit eine affirmative Yuppiehaltung ein und stellt sich in einen Gegensatz zu minoritären Bezugnahmen auf die Popkultur.

In »Soloalbum« von Benjamin von Stuckrad-Barre versucht der adoleszente Ich-Erzähler, sich mit der Tatsache zu arrangieren, dass er von seiner Freundin verlassen worden ist. Er ist ein großer Fan der weltbekannten Britpop-Band Oasis, deren Musik ihm zur Hauptstütze seiner neuen solistischen und männlichen Identität wird. Neben Oasis versammelt er auf seinem Positionsfeld ›Popmusik‹ ausnahmslos bekannte Namen aus dem westlichen Pop-Mainstream der 1980er und 1990er Jahre; nach willkürlichen Kriterien bewertet er einige Bands und Popstars als toll (Oasis, Pet Shop Boys), andere wiederum als schlecht (Genesis, Toto, Pearl Jam, Bryan Adams, Melissa Etheridge). Wie in »Faserland« wird am Beispiel einer »ziemlich schrecklichen Frau«¹⁷ die ›Poplinke‹, diesmal allerdings jene der 1980er Jahre, vom männlichen Protagonisten abqualifiziert. Die anderen Positionsfelder wie ›Medien/Sender‹, ›Kleidermarken‹ oder ›VIPs‹ funktionieren nach ähnlichen Prinzipien – der Protagonist vollzieht seine Distinktionsbewegungen innerhalb des kleinsten gemeinsamen Nenners adoleszenter Medienkonsumenten in Deutschland. We are young, we run green, keep our teeth nice and clean.

Die popkulturellen Positionierungen in den Debüts von Kracht und Stuckrad-Barre legen nahe, diese Texte als »Markendandy-Literatur«¹⁸ (Johannes Ullmaier) oder »Mainstream«¹⁹ (Hubert Winkels) zu klassifizieren. Inwiefern konstruieren aber – im Gegensatz dazu – die Debüts der ›neuen Migrantenliteratur‹ von Wladimir Kaminer und Feridun Zaimoglu ihre Positionierung am ›Rand‹ und im ›Untergrund‹?

Wladimir Kaminer: Von Russendisko, Radio MultiKulti und der Judenkultur

Wladimir Kaminer etablierte sich nach seiner Immigration aus Russland im Verlauf der 1990er Jahre in der ›Lesebühnenszene Berlin‹ und erzielte mit der Tanzveranstaltung ›Russendisko‹ im Kaffee Burger einen großen Erfolg. Sein Debüt »Russendisko« präsentiert das deutsche Leben humorvoll aus der Perspektive eines Außenstehenden, der bei allen rechtlichen und ökonomischen Problemen der Immigration mit seinem ›deutschen Leben‹ zufrieden ist (eine Haltung, die den Verkaufserfolg des Buches unterstützt haben mag). Dennoch inszeniert sich Kaminer als Autor des literarischen Untergrunds, indem er zum Beispiel als Herausgeber des ›Lesebühnen‹-Bandes »Frische Goldjungs« (2001) fungiert und diesen »literarischen Untergrund« aus »den Ghettos von Berlin« in eine Opposition zur »Überwindung der Ironie im Hotel Adlon«²⁰ durch die Autoren von »Tristesse royale« stellt.

»Russendisko« versammelt 50 literarische Miniaturen, in denen ein Ich-Erzähler von seiner Immigration von Russland nach Berlin und seinen Erfahrungen in Deutschland berichtet – die Inszenierungen der Texte und das Cover legen nahe, dass es sich um autobiografische Geschichten des Autors handele. Aufgrund eines politisch-historischen Zufalls hat der Protagonist zwar eine dauerhafte Aufenthaltserlaubnis, scheitert jedoch bei allen Bemühungen zur Einbürgerung und verbringt somit sein Leben in einem rechtlichen Zwischenstatus, der den globalisierten Verhältnissen am ehesten zu entsprechen scheint. Exemplarisch für diese fundamentale Identitäten-Verwirrung untersucht der Ich-Erzähler, inwiefern die diskursiven Zuschreibungen ›der Deutschen‹ an die ›fremden Esskulturen‹ in Berlin nur Konstruktionen seien: Der türkische Imbiss wird von Bulgaren geleitet, das griechische Restaurant von Arabern, die meisten Berliner Sushi-Bars von Juden aus Amerika und so weiter. Dies führt den Erzähler zu der Erkenntnis, dass wir uns im Zeitalter hybrider Identitäten bewegten: »Nichts ist hier echt, jeder ist er selbst und gleichzeitig ein anderer.«²¹ Der Spieß lasse sich sogar umdrehen: »Vor allem beschäftigt mich die Frage, wer die so genannten Deutschen sind, die diese typisch einheimischen Läden mit Eisbein und Sauerkraut betreiben.«²² Die Vermutung liegt nahe, dass die Selbstverständlichkeit einer ›deutschen Identität‹ und ihre Rekonstruktion durch popkulturelle Positionierungen in »Russendisko« problematisiert wird. Wie aber gestaltet sich dies konkret?

Auf dem Positionsfeld ›Waren‹ werden die Produkte der russischen Vergangenheit jenen der deutschen Gegenwart und der kapitalistischen Glücksversprechen gegenübergestellt. Olga, die Frau des Ich-Erzählers, stammt von der Insel Sachalin, die noch näher an Japan als an Moskau liegt, und beschreibt die ebenso eingeschränkte wie skurrile Warenauswahl: »leckere Sachen wie

getrocknete Wassermelonenkrusten« oder »die japanischen ›Big John-Jeans«²³. Im Gegensatz dazu werden als materielle Glücksversprechen aus ›dem Westen‹ ausgerechnet nutzlose DDR-Produkte präsentiert – die Sammlung des Protagonisten besteht unter anderem aus »einer *leeren* Orient Zigaretenschachtel«, »einem ›Lolek und Bolek‹-Kaugummi« sowie »einem Abziehbild mit mir unbekanntem Comicfiguren drauf«²⁴. Die Waren des Westens dienen den Migranten aus dem Osten in den Wendejahren als Tauschwaren, sie freuen sich schon über geschenkte DDR-Produkte wie eine RFT-Musikanlage mit großen Boxen – und realisieren die traurige Konsumrealität des ›goldenen Westens: Ein typischer Lebensmittelladen in Berlin habe »vor allem drei Artikel im Sortiment: Jägermeister, Berliner Pilsner und *Bild am Sonntag*«²⁵. Das KaDeWe wird zwar immer wieder als Festung der Luxuswaren präsentiert, doch Weinbergschnecken, Kaviar und Tiefseekrabben sind für die Immigranten nur unter allerhöchsten Anstrengungen oder zufällig zu bekommen. Als einzige Kontinuität und als Trost bleibt ihnen der regelmäßige (und von Markennamen unabhängige) Wodkagenuss. Weder die russischen noch die DDR- noch die BRD-Produkte ermöglichen den Figuren eine adäquate Bedürfnisbefriedigung, eine Identifikation mit Hilfe der westlichen Konsumgüter wird nicht vollzogen.

Die Achse zwischen westlicher (Mainstream-)Popmusik, die in der ›neuen deutschen Popliteratur‹ im Zentrum steht, und der östlichen Musik, die dort keine Rolle spielt, wird umgedreht. Westliche Popmusik taucht in »Russendisko« kaum auf, und wenn, dann wird sie entweder lächerlich gemacht (»Extra für diesen Clip hat Björk lesen gelernt«²⁶) oder in einen politisch indiskutablen Zusammenhang gestellt (die Republikaner spielen bei einer Wahlveranstaltung in Berlin Roy Orbisons Oldie »Pretty Woman«). Im Gegensatz dazu erweisen sich Figuren des Buches als Experten der bulgarischen Musik oder organisieren – wovon das Titel gebende Stück kündigt – eine »Russendisko«, in der sich deutsche Manager, japanische Touristen, ein spanisches Fernseheteam und zahlreiche Russen zu »sechs Stunden wilden Tanzens«²⁷ in einer alternativen Berliner Lokalität treffen. Die russische Musik ist in Deutschland jedoch minoritär, so dass sich die russischen und sibirischen Rockbands »Unter Wasser« und »Papa Karlo« in Berlin mit Gelegenheitsjobs über Wasser halten müssen. Die im deutschen Mainstream völlig unbekannte ausländische Musik erscheint somit ebenso als ›besser‹ wie auch als ›minorisiert‹.

Die Programme des Mediums ›Fernsehen‹ werden an dem Parameter ›Informationsgehalt versus Ideologisierung‹ gemessen – sowohl das russische als auch das deutsche Fernsehen wird dabei unten auf der Matrix angesiedelt. Das russische Fernsehen im Kommunismus und während der Wendezeit wird als langweilig, simpel und mit Sendungen wie »Stunde der Landwirtschaft« ideologisch stark aufgeladen präsentiert. Völlig nutzlos sei jedoch

auch MTV, das TV-Paradigma der westlichen Popkultur, das sich der Ich-Erzähler ansieht, um für einen Artikel über Jugendkultur zu recherchieren: »Dicke schwarze Männer tanzen um einen Baum herum«, in einem »Prodigy«-Clip rennen acht verschwitzte Männer einem Koffer hinterher. Seine Gedanken zum Thema Jugendkultur haben »Null Ergebnis«²⁸, und schließlich stellt sich sogar heraus, dass sein Auftrag eigentlich lautete, einen Text über die Judenkultur zu schreiben. Als ähnlich überflüssig wie der Sender MTV werden die Dreharbeiten zum Film »Stalingrad« beschrieben, in denen unter deutscher Produktion und französischer Regie »die Russen Russen«²⁹ spielen sollen, was allerdings unter den genannten Vorzeichen nicht funktioniert: Die kyrillischen Beschriftungen der Requisiten sind Nonsense, seinen ›russischen Hintern‹ entblößt für eine Extrazulage nur der einzige deutsche Statist, die russischen Statisten schämen sich dafür ebenso wie für ihre Anwesenheit in einer Szene, in der sie die vorgeblichen »wilden russischen Sitten«³⁰ nachstellen sollen. Das russische und deutsche Fernsehen sind in ähnlichem Maße ideologisch aufgeladen, den Anspruch, zutreffende Erkenntnisse über ›den Westen‹ oder ›den Osten‹ zu transportieren, erfüllen weder die einen noch die anderen Programme. Im Gegensatz dazu erscheinen die russischen und minoritären Medien, die sich in der Medienlandschaft Berlins entwickeln konnten und auf die sich der Ich-Erzähler immer wieder beruft, zwar ebenfalls nicht als Horte der Wahrheit, doch zumindest als Orte des Trostes und der Menschlichkeit – dabei handelt es sich um die Zeitung »Russkij Berlin« und das »Radio MultiKulti« auf dem Sender SFB 4, um Medien allerdings, die für die deutsche Mehrheitsgesellschaft ›fremd‹ bleiben.

Im Gegensatz zur ›neuen deutschen Pöpliteratur‹ rekonstruieren die Figuren in »Russendisko« ihre Identitäten nicht durch den Bezug auf westliche Konsumwaren. Die westliche Mainstreammusik wird lächerlich gemacht, demgegenüber dienen russische, sibirische und bulgarische (Rock-)Musiken als positive Bezugspunkte. Die westlichen Informationsmedien werden als ähnlich desinformativ beschrieben wie das staatlich kontrollierte Fernsehen der kommunistischen UdSSR. Stattdessen nutzt der Ich-Erzähler minoritäre Medien als Informationskanäle. Zudem werden die materiellen Grundlagen der europäischen Medien- und Popindustrie, die in den Texten der ›neuen deutschen Pöpliteratur‹ nicht reflektiert werden, in der »Russendisko« durch einen simplen Griff zum Thema: Der Ich-Erzähler berichtet zweimal von Stromausfällen in Berlin – »EC-Karten kamen nicht mehr aus den Geldautomaten heraus, Filmaufführungen wurden abgebrochen«³¹. When the music's over turn out the lights.

Feridun Zaimoğlu: Von Rap-times, Hippiklottenschrippen und Popdeppen

In »Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft« versammelt Feridun Zaimoğlu 24 fingierte ›Protokolle‹ von Gesprächen mit »Gastarbeiterkindern‹ der zweiten und vor allem der dritten Generation³², deren Aussagen er in die künstliche ›Kanak Sprak‹ übertragen habe. Bis auf »Ali, 23, Rapper (von ›da crime posse‹)³³ bleiben jedoch alle ›Gesprächspartner‹ nur fiktiv, auch die Bänder der Gespräche, so der Autor im Vorwort, »mußte ich auf ausdrücklichen Wunsch der Gesprächspartner in deren Beisein löschen«³⁴. Die ›Protokoll-Polyphonie der ›Kanak Sprak‹ simuliert also eine Form ›authentischen Sprechens‹ und desavouiert damit einen Topos, der der frühen ›Migrantenliteratur‹ immer wieder diskriminierend zugeschrieben worden ist.

In den ›Protokollen‹ wird die binäre Matrix des hegemonialen Diskurses, der ›die Fremden‹ als das negative Andere ›des Eigenen‹ erfindet, auf vielfältige Weise aufgerufen und dekonstruiert. Die dualistische Hierarchie von majoritären ›Alemannen‹ und minoritären ›Kanaken‹ wird umgedreht und an zahllosen Stellen der ›Protokolle‹ als diskursives Konstrukt verworfen. Der ›Kanake‹ sei »so etwas wie ein synthetisches produkt«³⁵ und existiere nur als Erfindung: »du bist gar nischt da, du kannst da antippen und sagen: (...) fass man an, dass du merkst, da is fleisch und knochen, für die biste gar nischt.«³⁶ Die in Deutschland vorherrschende Annahme, ein Mensch könne nur einer einzigen Kultur angehören und dürfe folglich auch nur eine Staatsbürgerschaft besitzen, wird von Figuren, die zwischen mindestens zwei Kulturen und Sprachen in Deutschland zu leben gelernt haben, *ad absurdum* geführt und als »Lüge«³⁷ bezeichnet. Manuela Günter liest »Kanak Sprak« folglich als Empfehlung, dass sich »auch die ›Alemannen‹ endlich als das Resultat einer hybriden Kultur begreifen (mögen) und sich von der für die Minderheiten in diesem Land immer schon sehr gefährlichen Vorstellung einer homogenen Gesellschaft verabschieden«³⁸.

Ihre hybriden Identitäten produzieren die ›Interviewten‹ auch mit Hilfe popkultureller Bezüge. Zaimoğlu selbst stellt eine Verbindung zwischen der Künstlichkeit der ›Kanak Sprak‹ seiner Figuren und den artifiziellen Posen der HipHop-Kultur her: Die ›Protokoll-Polyphonie sei »dem Free-Style-Sermon im Rap verwandt, dort wie hier spricht man aus einer Pose heraus«³⁹. In der Tat spielen die Zeichensysteme des Rap in »Kanak Sprak« eine entscheidende Rolle. In den 1970er Jahren entwickelte sich diese Form des Sprechgesangs, die an Traditionen literarischer Oralität anknüpft, in den USA; sie ist neben Break Dancing, Graffiti und DJing (mit den Techniken Scratching und Sampling) eine Säule der globalen HipHop-Kultur. Zwar haben sich HipHop und Rap in den 1990er Jahren auch in Deutschland als Teil des musikalischen Mainstreams etabliert, viele Acts haben inzwischen

vordere Plätze in den Charts eingenommen. In »Kanak Sprak« werden der Rap und seine Verfahren dennoch von zahlreichen »Interviewten« zur Distinktion vom »alemannischen Mainstream« genutzt. Der literarische Bezug auf Rap als dem musikalischen Ausdruck der globalen HipHop-Bewegung wird hier noch immer als »Arena des symbolischen Widerstands gegen ein essentialistisches Verständnis sozialer Identität verstanden und in ausdrücklichen Kontrast zu stereotypischen Darstellungen von Migrantenjugendlichen gestellt«⁴⁰. Auf dem Positionsfeld »Musik« wird die Rekonstruktion des Gegensatzes zwischen »Aleman« und »Kanake« spielerisch betrieben, es ist vom Gegensatz der positiv bewerteten »kanakischen« Rap-Musik auf der einen und der negativ bewerteten »alemannischen« MTV-Pop-Welt auf der anderen Seite geprägt.

Der bereits genannte »Rapper Ali« beschreibt – als Autorität der Rap-Welt – die Geschichte seiner Musik als Widerstandsmedium vom »anfang der rap-times«⁴¹ an. In seinem Statement beruft er sich auf Zulu Nation, Grandmaster Flash und Public Enemy; in dieser Traditionslinie sei es auch heute noch möglich, die Machtverhältnisse spielerisch umzudrehen: »die elite, bruder, is ne wasserdichte pechversiegelung in puncto oberdogma, das da zu dir spricht: tu nix unter deinem wert, tauch nicht auf und bleib man underground, weil oberwasser scharf geballert wird.«⁴² Andere »Interviewte« wie der »Rapper Abdurrahman, 29«, der »Breaker Bayram, 18«, »Rahman, 24«, von der Flohmarktdisco« oder »Kleinhehler Halid, 27« beziehen sich auf den Rap als einen »harten kodex«⁴³, der mit seinen Posen wie »gold annem finger, gold anner kette um's gelenk und gold fürs armband«⁴⁴ zum Abstecken eines eigenen (Stil-)Reviere diene: »die alemannen, bruder (...), haben nullkommanull stil, und vom stil is'n schritt zum respekt (...), also muss man ja wohl nen supereignen sektor entwickeln mit'm schild, auf dem in alarmrot steht: zugang nischt, weil stil.«⁴⁵ »Abdurrahman« präsentiert exemplarisch die emanzipatorische Sicht der »Poplinken« auf die Popkultur, unterscheidet zwischen der entfremdeten alltäglichen Arbeit und einer Freizeit, in der der Genuss der »richtigen Popkultur« einen freien Menschen aus ihm mache, weshalb er darauf achte, »dass mir keiner an stil und meinung und mode und trend was anhängt, denn, bruder, mein einziges hab und gut ist meine saubere moral«⁴⁶. Auf diese Weise konstruieren die minorisierten Figuren, die die rassistischen Kategorien ihrer Diskriminierung als künstlich und ihren Körpern und ihrem Denken äußerlich beschreiben, eine eigene künstliche Welt der »Gegendistinktionen« durch Kleidung, Posen und Musik. Die Abgrenzung des »Eigenen« vom »Fremden« ist dabei in einem konstruierten künstlerischen Raum angesiedelt – biologische oder mentale Differenzen spielen in »Kanak Sprak« keine Rolle mehr.

Der positive Bezug auf den Rap impliziert den negativen Bezug auf die Popwelt des »Alemannen«, folgerichtig wird der »alemannische« »popper, der

popdepp eben«⁴⁷, in einen Gegensatz zur eigenen ›Rap-Gemeinde‹ gestellt, denn der ›Alemanne‹ schau MTV oder – ähnlich schlimm – »Musikantenstadl« und bewege sich »wie'n verkackter yuppie bieder und blöd«⁴⁸ durch das Leben. Die westliche Popkultur wird pauschal abgewertet, weil sie oberflächenfixiert, inhaltsleer und dumm sei: »der popdepp (...) sieht MTV und klaubt so viel ollen schotter zusammen, dass er auch schön 'n videostrahlmann mimen kann, abends, und weil er, wenn er den mund aufmacht, nur lallen kann, zeigt er stundenlang seine beiden zahnreihen.«⁴⁹ Eine Variation des MTV-Yuppies stellen die ›verweichlichten‹ Alt-Hippies oder »hippiklotenschrippen«⁵⁰ dar. Die ›Popdeppen‹ und ›verkackten Yuppies‹, in denen die ›Kanaken‹ jene ›Alemannen‹ erkennen, von denen sie ausgegrenzt und diskriminiert werden, entsprechen den Protagonisten der ›neuen deutschen Popliteratur‹ in »Faserland«, »Soloalbum« und »Tristesse royale« – aus Büchern also, von deren Positionsfeldern der Rap ausgeschlossen bleibt. I'd rather be the underdog.

Fazit: Besser zur Russendisko als zur Einbürgerungsbehörde?

In popliterarischen Texten der Gegenwartsliteratur werden die Figuren in sehr ähnlicher Weise durch ihre popkulturellen Positionierungen in den Diskursen der Gegenwart angeordnet. Die Debütromane der ›neuen deutschen Popliteratur‹ beziehen sich dabei affirmativ auf Mainstream- und Oberschichtenphänomene und können als Normalisierungen eines postmodernen deutschen Generationenkonstrukts gelesen werden. Die Beispieltex-te der ›minoritären Literatur‹ von Wladimir Kaminer und Feridun Zaimoğlu führen die deutsche Medienlandschaft und die westliche Popmusik jedoch als zur Identifikation untaugliche Bezugsgrößen vor, präsentieren stattdessen subkulturelle, ›fremde‹ und minoritäre Musiken, Medien und Waren, die die ironische oder auch aggressive Abgrenzung ihres Personals vom deutschen Mainstream unterstützen. Auf diese Weise werden die zahlreichen Ausschlüsse minoritärer oder anti-nationalistischer Milieus, die der hegemoniale deutsche Diskurs über die Migration ebenso realisiert wie die Texte der ›neuen deutschen Popliteratur‹, von der minoritären Literatur gekontert.

»Ich werde wohl nie die Einbürgerung bekommen. Aber wozu auch?«⁵¹, so schließt der Ich-Erzähler seine Berichte in »Russendisko« ab. ›Hauptsache, ich kann zur nächsten Russendisko gehen‹, könnte man ergänzen. Die alternative politische Floskel, man müsse die Verhältnisse zum Tanzen bringen, erhält auf diese Weise eine völlig neue Bedeutung. Ganz im Sinne von ›Kanak Attak‹ wird die Frage nach dem Pass oder der Herkunft bedeutungslos für jene *dancing crowds*, die sich in der ›Russendisko‹ oder in der globalen HipHop-Community zu temporären und hybriden Kollektiven formieren.

Ein Teil der ›Kanaksta-Bewegung‹ oder eines ›Generationen-Effektes‹ zu sein, wird zu einer Frage des Tanzes, der Kleidung und der Pose: You gotta fight for your right – to party. In dieser Verweigerung gegenüber emanzipatorischen Identitätspolitikern stecken Glanz und Elend ›minoritärer Literaturen‹, die sich auf das Spiel mit popkulturellen Arsenalen einlassen.

1 »Kanak Attrak und basta! Manifest gegen Multikulturalismus, gegen demokratische und hybride Deutsche sowie konformistische Migranten«, in: »die tageszeitung«, 28.1.1999. — 2 Joachim Lottmann (Hg.): »Kanaksta. Geschichte von deutschen und anderen Ausländern«, Berlin 1999, Klappentext. — 3 Feridun Zaimoğlu: »Knabenwindelprosa«, in: »Die Zeit«, 18.11.1999. — 4 Detlef Kuhlbrodt: »Neue Heimat Sprache. Goldene Zeiten für Literatur (XIV und Schluss): Nach dem Abschied von den Kriegsteilnehmern«, in: »die tageszeitung«, 12./13.8.2000. — 5 Anstelle des Begriffs der ›Migrantenliteratur‹ wird der Begriff der ›minoritären Literatur‹ – in Anführungszeichen – genutzt, weil sich die Texte von Zaimoğlu und Kaminer einerseits zwar von einem ›authentischen Migrantensubjekt‹ absetzen, sich andererseits jedoch als oppositioneller und spielerischer Umgang mit dem hegemonialen Diskurs inszenieren (zum Beispiel im umcodierenden Bezug auf die Kategorie ›Kanake‹ oder durch die Verweigerung des Einbürgerungsverfahrens). — 6 Vgl. Thomas Ernst: »Popliteratur«, Hamburg 2001, S. 6–9. — 7 Johannes Ullmaier: »Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur«, Mainz 2001, S. 12. — 8 Ebd., S. 16 f. — 9 Parr nennt dieses »normalistische Positionierungs-Spiel« als zweite Eigenschaft der »neuen deutschen Pop-Literatur« neben ihrer Nutzung verschiedener Formen der Medien-Simulation. Vgl. Rolf Parr: »Literatur als literarisches (Medien-)Leben«, in: Clemens Kammler/Thorsten Pflugmacher (Hg.): »Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989«, Heidelberg 2004, S. 183–200. — 10 Ebd., S. 188. — 11 Joachim Bessing (Hg.): »Tristesse royale. Das populäre Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre«, Berlin 1999, S. 22. — 12 Ebd., S. 23 f. — 13 Parr: »Literatur als literarisches (Medien-)Leben«, a. a. O., S. 189. — 14 Hinter dem fragwürdigen Sammelbegriff ›Poplinker‹ werden all jene Theoretiker und Künstler versammelt, die popkulturelle Praxis und (linken) politischen Widerstand zusammen zu denken versuch(t)en. Einige bevorzugte Musikstile, Theoretiker, Bands und Magazine der ›Poplinker‹ wie HipHop, Diedrich Diederichsen, Schorsch Kamerun, Public Enemy, Tocotronic, Die Goldenen Zitronen, Die Braut haut ins Auge sowie »Spex« und »Texte zur Kunst« werden in »Faserland«, »Soloalbum« und »Tristesse royale« von den Protagonisten diffamiert. — 15 Ullmaier: »Von Acid nach Adlon und zurück«, a. a. O., S. 34. — 16 Christian Kracht: »Faserland. Roman«, München 1997, S. 69. — 17 Benjamin v. Stuckrad-Barre: »Soloalbum. Roman«, Köln 1998, S. 32. — 18 Ullmaier: »Von Acid nach Adlon und zurück«, a. a. O., S. 33. — 19 Hubert Winkels: »Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur«, in: »Sinn und Form. Beiträge zur Literatur« 4 (1999), S. 603 ff. — 20 Wladimir Kaminer: »Vorwort«, in: ders. (Hg.): »Frische Goldjungs«, München 2001, S. 7. — 21 Wladimir Kaminer: »Russendisko«, München 2002, S. 98. — 22 Ebd., S. 99. — 23 Ebd., S. 37. — 24 Ebd., S. 21. — 25 Ebd., S. 134. — 26 Ebd., S. 93. — 27 Ebd., S. 151. — 28 Vgl. ebd., S. 90 ff. — 29 Ebd., S. 136. — 30 Ebd., S. 144. — 31 Ebd., S. 41. Vgl. auch ebd., S. 80. — 32 Feridun Zaimoğlu: »Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft«, Hamburg 1995, S. 9. — 33 Ebd., S. 27 ff. — 34 Ebd., S. 18. — 35 Ebd., S. 110. — 36 Ebd., S. 118 f. — 37 Ebd., S. 110. — 38 Manuela Günter: »Wir sind bastarde, freund ...«. Feridun Zaimoglus Kanak Sprak und die performative Struktur von Identität«, in: »Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht« 83 (1999), S. 27. — 39 Ebd., S. 13. — 40 Jannis Androutsopoulos: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): »HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken«, Bielefeld 2003, S. 18. — 41 Zaimoğlu: »Kanak Sprak«, a. a. O., S. 27. — 42 Ebd., S. 31. — 43 Ebd., S. 41. — 44 Ebd., S. 89. — 45 Ebd., S. 121. — 46 Ebd., S. 22. — 47 Ebd., S. 21. — 48 Ebd., S. 122. — 49 Ebd., S. 21. — 50 Ebd., S. 136. — 51 Kaminer: »Russendisko«, a. a. O., S. 192.