



University of Tennessee, Knoxville
**TRACE: Tennessee Research and Creative
Exchange**

Masters Theses

Graduate School

8-2009

Pop Meets Satire. Über Pop-Satire in den USA und Deutschland.

Moritz Konrad Kevin Keller
University of Tennessee - Knoxville

Follow this and additional works at: https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes



Part of the [German Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Keller, Moritz Konrad Kevin, "Pop Meets Satire. Über Pop-Satire in den USA und Deutschland.. " Master's Thesis, University of Tennessee, 2009.
https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/38

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Masters Theses by an authorized administrator of TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Moritz Konrad Kevin Keller entitled "Pop Meets Satire. Über Pop-Satire in den USA und Deutschland.." I have examined the final electronic copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, with a major in German.

Maria Stehle, Major Professor

We have read this thesis and recommend its acceptance:

Stefanie Ohnesorg, Dan Magilow

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Moritz Konrad Kevin Keller entitled "Pop Meets Satire. Über Pop-Satire in den USA und Deutschland." I have examined the final electronic copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, with a major in German.

Maria Stehle, Major Professor

We have read this thesis
and recommend its acceptance:

Stefanie Ohnesorg

Dan Magilow

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges, Vice Provost and
Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

**Pop Meets Satire.
Über Pop-Satire in den USA und Deutschland.**

A Thesis
Presented for the
Master of Arts
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Moritz Konrad Kevin Keller
August 2009

Für meine Eltern

....und ein bisschen auch für meine Geschwister

Im Idealfall ist Pop populär und subversiv zugleich.
(Andreas Neumeister)¹

Eine Satire kann einen Taifun auslösen. Manchmal.
(Markus Brauck)²

Jeder Deutsche soll pro Jahr ein Buch veröffentlichen. Mindestens. [...] Dass die meisten nicht schreiben können, wird dadurch ausgeglichen, dass sie auch nichts zu sagen haben.
(Harald Schmidt)³

¹ Gansel/Neumeister 192.

² Brauck 82.

³ Schmidt 11.

Abstract

This thesis defines a kind of satire that wasn't dealt with before in depth: "Pop-Satire". This form of satire uses the stylistic elements of pop for satiric purposes. That means that Pop-Satire uses phenomena and elements of everyday culture and popular culture in a satiric way.

The analysis of "Pop-Satire" begins in "Pop-Literatur," then proceeds to satire magazines and finally TV shows are analyzed. The analysis in different media also follows a comparative approach, contrasting American and German literary texts, magazines, and finally TV shows in order to highlight similarities and differences in both cultures.

The examined works are Bret Easton Ellis' *American Psycho*, Christian Kracht's *Faserland*, Benjamin von Stuckrad-Barre's *Soloalbum*, several issues of *The Onion* and *Titanic*, as well as *Die Harald Schmidt Show* and *South Park*. All works were produced in the 1990s or the 2000s.

The thesis challenges the common interpretation of the "New German Pop-Literatur" as being conservative or completely unpolitical. "Pop-Satire" expresses political views of the "Generation Golf" or "Generation X". This work states that these generations try to leave old categories behind and develop new forms of critical engagement.

The “pop-satiric” texts, which were analyzed in this thesis, thus seemed to have several elements in common, namely post-modern elements like multiple-layered irony undermining all moral institutions given by the text, leaving unclear who or what was actually really satirized and moving the moral authority entirely to the recipient. They all share the attempt to protest against dominant cultural ways of thinking in one way or another. In Germany “Pop-Satire” is taking an anti-position to the mentality of the so-called “68 generation”, in the US it is taking an anti-position to political correctness. In both cases some sort of left-liberalism is seen as the main enemy. However, unlike many earlier analyses of these works suggest, they don’t contain an affirmation of conservative ideals in response. They rather share post-modern elements and express a “post-political” attitude.

Table Of Contents

Chapter	Page
1. „Pop-Satire'? Wie ‚Pop-Satire'?“ – Einleitung.....	1
2. Pop Meets Satire – Die Theorie	10
2.1. Vorbemerkungen.....	10
2.2. Pop	10
2.3. Satire	24
2.4. Pop Meets Satire = Pop-Satire?	37
3. Pop-Satire in (Pop-)Literatur	42
3.1. Vorbemerkungen.....	42
3.2. <i>American Psycho</i> – Amerikanische Pop-Satire	43
3.3. <i>Faserland</i> – Deutsche Pop-Satire?.....	48
3.4. <i>Soloalbum</i> – Deutsche Pop-Satire?.....	56
3.5. Fazit: Pop-Satire in Pop-Literatur.....	67
4. Pop-Satire in Satire-Zeitschriften	70
4.1. Vorbemerkungen.....	70
4.2. Pop-Satire in <i>The Onion</i>	71
4.3. Pop-Satire in <i>Titanic</i>	84
4.4. Fazit: Pop-Satire in Satire-Zeitschriften	101
5. Pop-Satire Im Fernsehen.....	103
5.1. Vorbemerkungen.....	103
5.2. Pop-Satire in der <i>Harald-Schmidt-Show</i>	105
5.3. Pop-Satire in <i>South Park</i>	121
5.4. Fazit: Pop-Satire im Fernsehen.....	134
6. Nochmal: Das Wichtigste zu Pop-Satire – Schluss	137
Bibliographie	143
Vita	151

1. „Pop-Satire’? Wie ‚Pop-Satire’?“ – Einleitung

Eine bestimmte Szene aus Woody Allens *Manhattan* von 1979 ist immer wieder ein Genuss: Sie spielt auf einem Gala-Dinner und es scheint ein beachtlicher Teil der (finanziellen und intellektuellen) New Yorker Elite versammelt. Die Atmosphäre ist entsprechend elitär, alles sieht teuer aus. Die Gäste tragen Abendgarderobe: die Damen Abendkleider, die Herren Fräcke mit Fliege. Unter diesen Gästen ist auch der von Woody Allen gespielte Protagonist Isaac. Wie eigentlich sonst auch nirgends, scheint er auch hier nicht hinein zu passen: Er fühlt sich in der abgehobenen Atmosphäre und den seichten Konversationen sichtlich unwohl und wirkt dennoch intellektueller als seine Gesprächspartner, die lediglich affektierter scheinen.

Schließlich wechselt er das Thema weg vom vorherrschenden „small talk“ und schneidet ein ihm offensichtlich beschäftigendes Thema an: „Hey, has anybody read that nazis are gonna walk in New Jersey? [...] We should really go down there, get some guys together, you know, get some bricks and baseball bats and really explain things to them’!“ Einer seiner Gesprächspartner scheint auch über das Thema informiert zu sein, geht aber nicht direkt auf den Vorschlag ein: „There is this devastating satirical piece on that [...] in the *Times*,“ entgegnet er, „it is – *devastating*.“ Isaac scheint damit allerdings nicht zufrieden zu sein. „Satirical piece in the *Times* is one thing, but ‚bricks and baseball bats’ really gets to the point.“ Eine der Damen in dieser Runde wiederum scheint keine

Gewaltanhängerin zu sein. „A really biting satire is always better than physical force,“ argumentiert sie. Isaac entgegnet: „No no, physical force is always better with nazis.“⁴

Zum einen besitzt die Szene natürlich eine Doppelbödigkeit dadurch, dass Woody Allen lächerlich wirkt, wenn er körperliche Gewalt androhen oder ausüben will. Damit spielt Allen auch in mehreren von seinen anderen Filmen. Allen ist so schlaksig und dünn – und wirkt dermaßen schwächlich, dass man ihn einfach nicht ernst nehmen kann, wenn er ankündigt, eine Horde Nazis mit Baseballschlägern aufmischen zu wollen. Zum anderen ist aber auch bezeichnend, dass es gerade dieser schwächliche Mann ist, der von allen Gesprächspartnern am wenigsten danach aussieht, als könne er lebendig aus einer solchen Auseinandersetzung herauskommen, aber für ein solch pragmatisches Vorgehen argumentiert. Die elitären, kultivierten Reichen scheinen sich mit einem solch unangenehmen Aspekt der Realität gar nicht auseinandersetzen zu wollen: Worauf sie sich zurückziehen, ist Satire. Das ist bezeichnend, denn dadurch wird Satire als eine realitätsferne Textgattung dargestellt. Satire wirkt so, als ob sich damit die reiche Elite unterhält und sich gleichzeitig scheut, ihre wohlbehütete Blase von Luxus und Etikette zu verlassen. Das eigentliche Ziel der Satire, die Nazis in New Jersey, wird nie von ihr erreicht, sie dient nur zum gediegenen Amüsement der kulturellen Oberschicht. Der Ausschnitt ist gewissermaßen satirisch gegen Satire, bzw. dagegen, dass Satire zu einer intellektuellen Spielerei ohne Einfluss auf oder Bezug zur Realität verkommt. Doch muss Satire so sein?

⁴ Speziell dieser Ausschnitt kann – außer im Film – auch gefunden werden auf: <http://www.youtube.com/watch?v=BCb2Le3wtIk> 21.04.2009.

Anders als Satire hat (vor allem neuerer) Pop (und vor allem Pop-Literatur) in Deutschland ein grundsätzlich anderes Problem: Pop ist unpolitisch. Das war das vernichtende Urteil der Literaturkritik und oft auch der Literaturwissenschaft. Allenfalls konservativ sei die neue Pop-Literatur der 90er-Jahre. Und das, wo „gute“ Literatur und Kunst doch progressiv, subversiv und damit in Deutschland (spätestens seit 1968) generell eher links-liberal zu sein hat. Mit dem Urteil des Konservatismus war der Pop-Literatur damit (zumindest „gefühlte“) gleichzeitig auch schon sämtlicher literarischer Wert abgesprochen.

Thorsten Liesegang kommt in seinem Essay „New German Pop Literature: Difference, Identity, and the Redefinition of Pop Literature after Postmodernism“ zu der Schlussfolgerung, dass die pop-literarischen Texte von Kracht, Stuckrad-Barre und auch von Florian Illies (letzterer wird in dieser Arbeit nicht behandelt) von einem Konservatismus und einer unpolitischen Mentalität geprägt seien, die vor allem eine Unlust, sich mit den unangenehmen Seiten der deutschen Geschichte weiter auseinanderzusetzen, ausdrücke. Auch andere Kritiker, wie Jacob Heilbrunn, sind der Ansicht, mit den neuen Pop-Literaten sei „keine ästhetische oder gesellschaftskritische Avantgarde am Werk“ (Jacob Heilbrunn, zitiert in Rutschky 111). Erzähltechnisch operierten sie „auf bescheidenem Niveau und hätten über die deutsche Wirklichkeit nichts zu sagen“ (zitiert in Rutschky 111). Oder noch extremer gar äußerte sich Hermann L. Gremliza, der „eine genaue Lektüre [...] überflüssig“ zu finden scheint (vgl. Schäfer 10):

Sie [die Pop-Literaten der 90er, M.K.] tendierten nicht mehr wie „früher“ – das soll vermutlich heißen: in den eigenen Jugend- und Studienjahren in den fünfziger und sechziger Jahren – nach links, wollten „weder gut sein noch denken“, sondern, so insinuiert Gremliza „am Rande“, stünden „in Wahrheit“ (!) in einer direkten Tradition zu Ernst Jünger und Leni Riefenstahl. (Schäfer 11)

Dagegen sollte erwähnt werden, dass es sich bei vielem, was der Pop-Literatur der neunziger Jahre unterstellt wird, um Generationsmissverständnisse handeln könnte; einen Konflikt einer etablierten älteren Generation mit einer jüngeren, die mit einigem bricht, was die vorherige noch ausgezeichnet hat. Dass solche Generationskonflikte, bei denen das Junge und Neue gegenüber dem Älteren oft vorschnell als minderwertig eingeordnet wird, nicht selten sind, vor allem wenn der Beobachter/Kritiker selber der Vorgängergeneration angehört, zeigen mehrere literaturgeschichtliche Beispiele: So zitiert Rutschky einen Text aus dem Jahr 1932 von Siegfried Kracauer aus der *Frankfurter Zeitung*, in welchem er Klaus Mann heftig kritisiert: Dessen letzter Roman sei „[z]um Kotzen“ gewesen. „Klaus Mann mit seinem Schreibtalent schreibt das schmierige Leben einfach ab, ohne ihm irgendeine Bedeutung zu entnehmen und fühlt sich auch noch wohl dabei. Ein verschmiertes Talent“ sei er (Kracauer, zitiert in Rutschky 111). Die Ähnlichkeit der heutigen Kritik zur damaligen liege, so Rutschky, darin, dass um 1930 viele Autoren in Erscheinung getreten seien, die „sich weder dem rechten noch dem linken Lager zuordnen ließen und dem Protestpathos der alten Jugendbewegung der Vorkriegszeit gegen die bürgerliche Welt außerdem entwachsen waren“ (ebd.).

Einen Generationskonflikt beobachtete auch Oliver Maria Schmitt, wenn er im Bereich der Satire eine ähnliche Glorifizierung des Alten und Ablehnung des Neuen feststellt:

1980 stellt ein Kritiker in der *Zeit* fest, daß das eben gegründete Satiremagazin *Titanic* seine Bezeichnung nicht verdiene („Deutsche Satire – ein einziger Witz“), während es doch früher, zu Zeiten „der fast schon legendären Hannelore Kaub“ ganz anders ausgesehen habe; eine 1966 im *Rheinischen Merkur* erschienene Kritik indes stellt fest: „Wer die Satiren des großen Karl Kraus liest, wendet sich mit Schaudern ab von all den Produkten, die heute in Deutschland als Satiren verkauft werden“ – zu denen auch die Auftritte „Das Bügelbrett zählen, in dem [...] unter anderem Hannelore Kaub mitwirkte; der große Karl Kraus hinwiederum zitiert 1921, als neben ihm beileibe nicht nur Kurt Tucholsky und Alfred Polgar fleißig publizierten, eine Kritik aus der *Frankfurter Zeitung*: „Die sehr heftig bewegliche Zeitlichkeit hat keinen eigentlichen satirischen Stil. Sie hat auch keine satirischen Schriftsteller.“ Gernhards geflissentlich überhörte und überlesene Folgerung: „Offensichtlich gibt es überhaupt keine deutsche Satire, es hat sie immer nur gegeben.“ (Schmitt 941)

Das ist eine Aussage, die das Problem punktgenau trifft. Das Generationenproblem, das auch heutzutage für die Fehlinterpretation der Pop-Literatur verantwortlich ist, gab es also schon häufiger und in verschiedenen Bereichen. Wenn man wollte, könnte man bei der Untersuchung von Phänomenen der Ablehnung des jeweils Neuen bis zu einer Ablehnung der Schriftkultur bei Plato zurückgehen. Dass viele die politische Positionierung der Pop-Literaten missverstehen, hat vielleicht noch einen anderen Grund: Der Verdacht liegt nahe, dass es sich bei der satirischen Kritik, wenn sie denn in den pop-literarischen Texten vorhanden ist, um die Auseinandersetzung einer Generation, „egal ob mit dem Label Generation X [...] oder dem vermutlich mehrheitsfähigsten der Generation Golf“ mit „jener bundesrepublikanischen Übergeneration der 68er“ handelt, „die wie keine andere Generation nach dem Zweiten

Weltkrieg Geschichte gemacht hat und die gesellschaftlichen Institutionen genauso wie das Selbstverständnis der Deutschen radikal umgekrempelt hat“ (Fornoff – ohne Paginierung). Diejenigen, die die Pop-Literatur als konservativ oder unpolitisch geißeln, scheinen auffallend oft der 68er-Generation irgendwie verbunden zu sein. Handelt es sich also unter anderem auch um einen solchen Generationenkonflikt?

In diesem Zusammenhang sei auch kurz an Goethes *Werther* erinnert, der von Rutschky als Pop-Roman interpretiert wird. Auch Goethes Jugendroman stieß auf überwiegend negative Rezensionen seitens des kritischen Establishments. Die Auseinandersetzung erinnert teilweise überraschend stark an heutige Pop- und Hochkultur-Auseinandersetzungen. Goethes Text wurde nicht nur für niveaulos, sondern sogar für schädlich für Jugendliche und junge Erwachsene gehalten, bei denen Massenselbstmorde aus Nachahmungsgründen befürchtet wurden. Goethes „Fans“ waren wohl tatsächlich vor allem Angehörige der eigenen Generation. Die Neubewertung des Romans und die Relativierung der Kritik fanden auch hier weitgehend nicht mehr durch die Vorgängergeneration statt.

Ein wichtiger Faktor, der bei der politischen und kulturellen Einordnung der Pop-Literatur berücksichtigt werden sollte, ist, dass die deutsche Pop-Kultur stark durch die englischsprachige beeinflusst wurde und wird (vgl. Schäfer 21). Darin besteht zumindest weitgehend Einigkeit; das ist seit Rolf-Dieter Brinkmann, dem ersten „offiziellen“ deutschen Pop-Literaten, nicht wirklich in Frage gestellt worden. Was viele Kritiker der deutschen Pop-Literatur übersehen, ist, dass viele Pop-Texte aus den USA und England

offensichtlich alles andere als unpolitisch sind und auch nicht so wahrgenommen werden: Da gibt es im literarischen Bereich etwa Bret Easton Ellis' *American Psycho* oder im Fernsehen Phänomene wie *South Park* oder Sacha Baron Cohen's *Ali G*. Wird beispielsweise gerade Ellis' Buch in Deutschland als Pop-Literatur gelesen und oft als Vorbild von Christian Krachts Roman *Faserland* angesehen, welcher die Pop-Literatur-Welle der 90er-Jahre in Deutschland begann⁵, so wird *American Psycho* in den USA vor allem als eines gelesen: als eine scharfe Satire. In allen oben genannten Beispielen trifft Pop-Kultur in unterschiedlichen Formen auf Satire.

Wenn die deutschsprachige Pop-Kultur und -Literatur unter anderem von der englischsprachigen inspiriert wird, warum sollte dann ausgerechnet das satirische Element auf der Strecke bleiben? Viel nahe liegender wäre doch, dass auch dieses Element als Inspiration dient. Treffen sich auch in der deutschen Pop-Literatur Pop und Satire? Gibt es auch in Deutschland das Phänomen der Pop-Satire?

Diese Arbeit will zum einen zeigen, dass es Pop-Satire gibt, eine Kombination, die bisher in der Literaturwissenschaft wenig beachtet wurde. Sie wird versuchen Pop-Satire unter anderem in pop-literarischen Texten der 90er-Jahre nachzuweisen, die bisher als unpolitisch galten, aber in dieser Hinsicht vielleicht Neubewertet werden sollten. Die Arbeit wird dabei, wegen der Vorbildfunktion der amerikanischen Pop-Literatur, grundsätzlich komparatistisch vorgehen, englischsprachige Beispiele deutschsprachigen

⁵ Diese Sichtweise wird beispielsweise auch von Matthias Mertens in seiner Arbeit „Robbery, assault, and battery“ vertreten.

im gleichen Medium gegenüberstellen. Im Falle der Pop-Literatur erscheint dies noch offensichtlich sinnvoll. Auch in den Kapiteln zu Satire-Magazinen und Fernsehsendungen soll diese vergleichende Arbeitsweise beibehalten werden, um eventuelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede von amerikanischer und deutscher Pop-Satire herauszuarbeiten.⁶

Zunächst soll ein theoretisches Kapitel nicht nur die Vereinbarkeit von Pop und Satire zeigen, sondern auch Charakteristika von Pop-Satire definieren. Anschließend daran soll in Textanalysen der Versuch unternommen werden, Texte als Pop-Satiren zu lesen und zu analysieren: In einem ersten Schritt wird deutsche Pop-Literatur neu bewertet. Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* und Christian Krachts *Faserland* werden hier *American Psycho* von Bret Easton Ellis gegenüber gestellt. In einem zweiten Schritt werden das deutsche Satiremagazin *Titanic* und das amerikanische *The Onion* verglichen. Und in einem dritten Schritt wird dann der Sprung in ein anderes Medium gewagt und der Bereich Fernsehen in den USA und in Deutschland in Bezug auf das Phänomen Pop-Satire untersucht. Dabei wird im deutschen Bereich die *Harald Schmidt Show* analysiert, im amerikanischen die Animationsserie *South Park*.

Der Rahmen dieser Arbeit erlaubt leider nur eine punktuelle Untersuchung von Pop-Satire und der jeweiligen Werke, schafft aber durch die angestrebte Breite der Untersuchung einen Überblick über einen Bereich, der in diesem Umfang noch nicht

⁶ Anstoß zu dieser Idee waren auch vom Autor während einem USA-Aufenthalt festgestellte kulturelle Differenzen zwischen den USA und Deutschland.

analysiert wurde. Zu jedem der einzelnen Themen und Texte könnte eine längere, ausführlichere Arbeit geschrieben werden.

2. Pop Meets Satire – Die Theorie

2.1. Vorbemerkungen

Ein neuer literaturwissenschaftlicher Begriff beabsichtigt, etwas prägnant zu beschreiben, was vor seiner Einführung nicht äquivalent beschreibbar war: Wenn ein neuer Begriff in der Literaturwissenschaft berechtigt sein soll, dann sollte er einigermaßen zutreffend ein existierendes Phänomen beschreiben. Es sollte klar, leicht verständlich und nachvollziehbar sein, was er beschreibt. Ist der Begriff (wie „Pop-Satire“) zusammengesetzt aus bereits existierenden Begriffen („Pop“ und „Satire“), dann sollte Klarheit herrschen, was diese Begriffe wiederum bedeuten: Im Fall von „Pop-Satire“ wäre es wichtig zu definieren, was der Begriff bezeichnen soll; dazu müssen zunächst die Teilbegriffe Pop und Satire definiert werden.

Der Einfachheit halber wird im Folgenden vom „Text“ und den „Lesern“ gesprochen. Der Textbegriff soll hier in Tradition der Cultural Studies kulturelle Erzeugnisse insgesamt, auch in anderen Medien, nicht nur in der Literatur, umfassen (Edgar und Sedwick 285). Die „Leser“ sind folglich die Rezipienten insgesamt, egal in welchem Medium.

2.2. Pop

Es ist kein Geheimnis, dass für Pop und insbesondere für Pop-Literatur keine vollständig befriedigende und allgemein anerkannte Definition vorliegt. Viele

Nachschlagewerke haben Pop lange ignoriert oder nicht wirklich ernst genommen. So beinhaltet die 1999er-Auflage von Metzlers *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft* keine Definition für Pop oder Pop-Literatur, und das, obwohl der Begriff nicht nur durch den Kulturbetrieb, sondern mittlerweile auch durch die Literaturwissenschaft regelmäßig benutzt wird.

Um eine Arbeitsdefinition zu entwickeln soll versucht werden, durch aktuelle Publikationen und kürzlich erschienene Aufsätze zu zeigen, was momentan in der Literaturwissenschaft als Pop Akzeptanz findet. Da dies im Kern eine literaturwissenschaftliche Arbeit ist, soll sie sich dem Begriff Pop von einer literaturwissenschaftlichen Perspektive annähern, allerdings kulturtheoretisch Ansätze nicht völlig außer acht lassen.

Zumindest die anglophone Kulturtheorie scheint mit Pop ein noch größeres Problem zu haben als die Literaturwissenschaft. Pop-Kultur scheint ein häufig benutzter Begriff zu sein und in mehreren Lexika wird erwähnt, wie vor allem die Pop-Art einen neuen Pop-Begriff definierte. Allerdings fällt es offensichtlich schwer, diesen wirklich zu akzeptieren. Pop scheint hier immer noch einfach sehr nah an populär zu sein. So wird in Lexika und Wörterbüchern oft die Popularität als die erste Definition gegeben. Allerdings geht Pop über das nur Populäre hinaus. Je nachdem, wogegen man Pop abgrenzt, kommt man zu unterschiedlichen Definitionen (vgl. Edgar und Sedwick 285/286). Doch existiert Pop nur in der Abgrenzung? Warum kann man andere Begriffe leicht definieren, Pop dagegen anscheinend nur in der Abgrenzung?

Ein Wörterbuch, das in der Regel nicht nur in Abgrenzung definiert, wie *Webster's Ninth Collegiate Dictionary* definiert „pop (1963)“ als „1: pop music; 2: pop art; 3: pop culture“. Das hilft nun allerdings auch nur begrenzt weiter. Das *Concise Oxford English Dictionary* gibt als „pop culture“-Definition: „commercial culture based on popular taste“. Eine kommerzielle Kultur, die auf populärem Geschmack basiert, das klingt schon einleuchtender.

Pop nimmt in jedem Fall eine Gegenhaltung zu traditioneller Hochkultur ein. Die ist für den Pop-Künstler zu fern von der realen Welt. Pop ist aber auch nicht nur populär (vgl. Schäfer 8). Nicht alles, was zu Pop-Literatur gehört, ist automatisch ein Bestseller und nicht jeder Bestseller ist Pop. Kommerzieller Erfolg ist kein ausreichendes Kriterium für Pop-Zugehörigkeit, allerdings auch kein Ausschlusskriterium. Hier liegt vielleicht der Unterschied zur traditionellen Hochkultur in Deutschland. Ist etwas beim Volk beliebt, so scheint es für die intellektuelle Elite automatisch an Gehalt zu verlieren.

Pop muss also nicht populär sein, kann aber. Popularität allein ist folglich kein Merkmal für Pop. Vielmehr benutzt Pop populäre Materialien. Hier war die Pop-Art quasi programmatisch, auch wenn es kein Pop-Programm gibt: Pop – und das gilt für Pop in allen Medien – verwendet populäre Materialien. Pop ignoriert die reale Welt nicht, sondern nutzt die Materialien, die sie bereitstellt, und kreiert daraus etwas Neues. Im Sinne von Pop-Art: Eine Bohnendose wird von Andy Warhol nicht einfach nur ausgestellt, sondern gemalt und das Bild dann ausgestellt. Ein Marilyn Monroe-Foto wird nicht einfach ausgestellt, sondern vervielfältigt und farblich bearbeitet und dann

ausgestellt. Pop-Literatur verwendet die reale Welt in ihren Texten. Wo ist der Unterschied zu anderen Arten von Literatur, könnte gefragt werden; benutzt nicht jede Literatur die reale Welt als Vorbild? Ist Mimesis nicht älter als Pop? Natürlich ist das Konzept der Mimesis ein sehr altes und liegt nach Aristoteles jeder künstlerischen und literarischen Betätigung zu Grunde. Allerdings ist jeder Text in unterschiedlichem Ausmaß und mit unterschiedlichem Schwerpunkt mimetisch. Seit der Industrialisierung hat sich die Welt radikal gewandelt. Populäre Kultur im heutigen Sinn gab vor der Industrialisierung nicht. Eine „commercial culture based on popular taste“, basierend auf einer industrialisierten Kultur, gab es noch nicht. Medien, Massenartikel und Suppendosen gibt es erst seit der und durch die Industrialisierung. Viele hochkulturelle Erzeugnisse ignorieren die Existenz dieser Dinge und bewegen sich in einer intellektuellen Blase, in der philosophische Fragen, aber nicht *Coca-Cola* und *Pepsi* existieren. „Für den seriösen Schriftsteller ist [...] eine Jacke nur eine Jacke, und ihr ästhetischer Gebrauchswert hängt nicht nur von einem Zeichen ab“ (Rutschky 114). Und ein Erfrischungsgetränk ist nur ein Erfrischungsgetränk. Völlig unwichtig, ob jetzt Coke oder Pepsi und was besser schmeckt, oder ob sie überhaupt unterschiedlich schmecken. Pop führt daher die Mimesis auf eine neue Ebene oder einfach nur konsequent fort, denn „für den Autor und Leser des Popromans [ist] das Zeichen wichtiger als die Sache“ (ebd.).

Und natürlich muss auch beachtet werden: Pop entsteht in der Postmoderne, in einer Zeit, in der auch die modernen Cultural Studies entstehen, die ebenfalls die strikte

Trennung von Hoch- und Trivialkultur in Frage stellen. Pop praktiziert, was die Cultural Studies propagieren. Es gibt keine losgelöste intellektuelle Kultur, die intellektuelle Kultur ist Teil dieser Welt. Pop ist somit eine intellektuelle Strömung, die sich explizit als Teil der Welt begreift und das häufig, beispielsweise durch die Verwendung von Markenprodukten oder Filmstars in der Pop-Art, deutlich macht.

Einen relativ aktuellen, wenn auch knappen, Überblick über den Forschungsstand in Sachen Pop-Literatur bietet Thomas Ernsts Übersichtsbuch *Popliteratur* (2001). Ernsts Ziel ist es, einen Überblick über die Geschichte der Pop-Literatur zu geben, wobei ihm oft erstaunlich prägnante Charakterisierungen gelingen. Um einen solchen Überblick schreiben zu können, war es für Ernst notwendig, die Ursprünge von Pop zu identifizieren, sowie den Pop-Begriff zu definieren.

Ernst zieht verschiedene Quellen heran, unter anderem den wohl bekanntesten deutschen Pop-Theoretiker Diedrich Diederichsen. Diederichsen steht für Pop vor den Neunziger-Jahren; insbesondere für einen linksintellektuellen Pop. Er sieht sich als Sprecher einer „Generation, die sich von Fortschritt, Konsumkritik, altlinkem Habitus verabschiedet, aber dies – wenigstens nominell – im Namen linker Kategorien“ (Diederichsen VIII).

Diederichsen wird bei Ernst mit folgenden Hauptthesen zitiert: „Pop ist immer Transformation, im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich gegenseitig neu gestalten und bis dahin fixe Grenzen

überschreiten“ (Ernst 6). Diederichsen beschreibt also kulturelles „Recycling“, eigentlich Wiederaufnahme und Verarbeitung existierender Materialien ebenso wie ständige Grenzüberschreitung als grundlegend für Pop. Die soziale Umgebung wirkt auf das kulturelle Material ein, und dieses dann wiederum auf die soziale Umgebung. Es ist ein Kreislauf. Aber in Pop schlägt sich auf jeden Fall die Umwelt nieder. Ebenso interpretiert Jörgen Schäfer Diederichsens erstes Kriterium als Argumentation für „ein literarisches Schreiben, das nicht auf eine genuine Schöpfung zielt, sondern gleichsam [für] eine ‚Literatur der zweiten Worte‘, welche vor allem auf die Angebote in den audiovisuellen Medien reagiert“ (Diederichsen, zitiert in Schäfer 14). Nicht der ästhetische Wert populärer Kultur stehe im Vordergrund, sondern deren „*produktive Rezeption*“ (ebd. 15).

Außerdem scheint in Diederichsens erstem Kriterium für Pop bereits mitzuschwingen, was auch gelegentlich als Pop-Kriterium genannt wird, nämlich dass Pop auch spezifisch das Lebensgefühl junger Menschen in der (post-)modernen Welt ausdrückt. Die ständige Bewegung, das ständige Erneuern, und eben nicht das Erstarren in festen, alten Grenzen lassen sich leicht mit Jugend, im Grunde mit permanenter Verjüngung, assoziieren.

Als Diederichsens zweites Hauptkriterium für Pop zitiert Ernst: „Pop hat eine positive Wahrnehmung zur wahrnehmbaren Seite der sie umgebenden Welt, ihren Tönen und Bildern. [...] Die Revolte ergibt sich aus einem Ja (zu Leben, Welt, Moderner Welt), nicht aus einem Nein und einem Ja zur Utopie“ (Ernst 6). Der zweite Leitsatz stellt

sozusagen die Folgerung aus dem bereits oben beschriebenen Gedankengang dar. Wenn Pop die reale Welt benutzt, sagt er damit auch Ja zu ihr. Pop lebt kreativ in dieser Welt, und lebt nicht ausschließlich in der Phantasie. Pop muss allerdings dadurch nicht zwangsläufig vollständig affirmativ sein. Vielmehr wird anerkannt, dass diese Welt existiert und dass sie prinzipiell auch „ganz okay“ ist. Das muss keine begeisterte Zustimmung sein. Die Auseinandersetzung mit der populären Kultur kann auch kritisch sein. Doch Pop sitzt nicht – wie manche andere Literatur-, Kunst- und Wissenschaftsrichtungen – im Elfenbeinturm und ignoriert die Realität. Pop träumt sich nicht in eine Utopie, Pop ist pragmatischer. Und Pop erkennt die Vielfalt der Kultur an und auch, dass eben nicht alles schlecht ist, was populär ist. Pop hat ein differenziertes Verhältnis zu der Realität, die er grundsätzlich bejaht. Es gibt in ihr gute und schlechte Seiten. Und das sieht der Pop-Literat, der Pop-Künstler. So ist es logisch, dass Pop es schafft, gleichzeitig populäre Materialien zu verwenden und elitär zu sein. Daher auch Diederichsens drittes Kriterium „Pop tritt als Geheimcode auf, der aber gleichzeitig für alle zugänglich ist.“ Pop ist gegen traditionelle Hochkultur, gleichzeitig aber gewissermaßen auch eine neue Hochkultur. Sieht man populäre Kultur als eine demokratische Kultur an, im Gegensatz zur elitären Hochkultur, dann ist Pop irgendwo dazwischen. Die Sprache ist in der Regel allgemein verständlich, der Inhalt auch. Aber gleichzeitig finden trotzdem noch Abgrenzungen statt, nur eben in Form von Geschmacksfragen. Und oft ist nicht (nur) hochkulturelles Wissen wichtig zum Textverständnis, sondern (auch) das Wissen um Alltagsphänomene (z.B. Sprachfloskeln,

Geha- und Pelikan-Füller), gewisse Marken (z.B. Barbour-Jacken) oder popkulturelle Elemente (z.B. Oasis). Insgesamt bedeutet das, dass auch für diese neue, nicht ganz hochkulturelle Hochkultur andere Maßstäbe über die Zugehörigkeit entscheiden, als bisher gewohnt. Insgesamt ist sie – entgegen der elitären, traditionellen Hochkultur – für mehr Menschen zugänglich. Allerdings ist sie auch auf eigene Weise elitär, nicht zuletzt weil oft in Pop individuelle Geschmacksurteile absolut gesetzt werden. Man muss eben eine Barbour-Jacke besitzen oder in München ohne Probleme ins P1 (ein Club) kommen, um „cool“ zu sein. Pop sitzt nicht fernab im Elfenbeinturm, Pop sitzt auf einem Podest auf dem Marktplatz. Oder vielleicht auch eher im P1. Da kann man theoretisch durchaus rein kommen, aber nicht jedem gelingt es. Das richtige Outfit, der richtige Geschmack ist ausschlaggebend. Schäfer schreibt über Rainald Goetz, was auch über Pop allgemein gesagt werden könnte: Pop macht „Diskurse der Massenmedien – die eben ‚für alle‘ erreichbar sind – zu seinem Thema“ (Schäfer 21). Darum ist Pop eben demokratischer und durch die Qualifikation über persönlichen Geschmack wird er in gewisser Weise wieder elitär.

So weit also Diederichsens Pop-Kriterien. Allerdings hat sich die Literaturwissenschaft keineswegs einheitlich auf dessen Definition auf Pop und Pop-Literatur festgelegt. Moritz Baßler, als Literaturwissenschaftler mit einem Schwerpunkt auf Pop, hebt in seinem Werk *Der deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten* als Hauptkriterium für Pop nicht eine besondere „In- oder Pop-Sprache“ hervor (Baßler 20), sondern die Tatsache, dass die Pop-Literaten Alltagskultur archivieren: „Das kulturelle

Archiv, das dabei bestückt wird, ist das der Literatur“ (ebd. 21). Folglich kennen die Leser fast alles schon, was sie in Pop-Literatur lesen, nur hatten sie eben noch nie vorher darüber gelesen, die Gegenstände waren noch nicht „Gegenstand jener künstlerischen Anstrengung gewesen, über die Dinge ins kulturelle Archiv gelangen“ (ebd.). Baßler steht mit seiner Definition also der Pop-Art-Definition nahe. Für ihn sind diese Archivierungstätigkeit, sowie ein Verzicht auf Künstlichkeit in der Sprache, sowie ein Bezug zur Realität, auch in thematischer Hinsicht, im Vordergrund.

Um noch eine literaturwissenschaftliche Perspektive zu nennen: Katharina Rutschky erwähnt ebenfalls, dass Pop nie „die Bereiche des alten Bekannten“ verlässt (Rutschky 107), also aus dem Alltag bekannte Elemente verwendet. Nicht nur, aber wohl auch deswegen, weil sie auch von Lesern ohne allzu große hochkulturelle Kenntnisse mit Vergnügen gelesen werden kann, sieht sie in der Pop-Literatur eine Öffnung der Literatur zur Demokratie (vgl. ebd. 117). Was sie aber als Hauptkriterium anzusehen scheint, ist das bereits kurz erwähnte jugendliche Element des Pop. Dieser drücke das „Recht des jugendlichen einzelnen auf eine eigene Sicht der Welt“ aus (ebd. 108). Pop zeigt eine Welt aus subjektiver jugendlicher Perspektive. Pop ist für sie untrennbar mit Jugend verbunden. Autoren von Pop-Romanen schreiben für gewöhnlich genau einen – an der Schwelle zwischen Jugend und Erwachsensein. Streng genommen würde Diederichsen für Rutschky mittlerweile seine Autorität in Bezug auf Pop also verloren haben. Ihre Kritik ist auch, dass Pop-Autoren später oft nostalgisch würden und im

Rückblick dieses Stadium des jungen Erwachsenseins verklärten, aber Pop „ist nicht nostalgisch, sondern reine Gegenwart“ (ebd. 109).

Es ist also ersichtlich, dass bei der Definition von Pop bzw. Pop-Literatur bei deutschen Literaturwissenschaftlern und „Pop-Theoretikern“ keine Einheit herrscht. Allerdings tauchen ähnliche Elemente bei den verschiedenen Definitionen wiederholt auf, sodass es also trotz unterschiedlichen Schwerpunkten grundsätzliche Übereinstimmungen in einigen Punkten gibt.

Sind Diederichsens zwei Hauptkriterien, Transgression und „Ja“ zur Realität, dann vielleicht so etwas wie der größte gemeinsame Nenner? Trifft, was der linke Kulturtheoretiker schreibt, auch zu auf Pop-Literatur der 90er-Jahre zu, die den Ruf hat, konservativ zu sein?

Ein weiteres Problem mit der Definition von Pop ist nämlich auch, dass er zum einen stark an den Zeitgeist gebunden ist, zum anderen aber auch, wie an Diederichsen ersichtlich, eine eigene Norm absolut setzen will: Hat eine neue Generation andere Ideale als man selber, so reagiert man ablehnend und kritisch. So hat der noch entschieden linke Pop-Vordenker Diederichsen zu der 90er-Generation von Pop-Literaten und Theoretikern ein Verhältnis, das man im besten Falle als gespalten bezeichnen könnte (vgl. z.B. Ackermann/Greif 65). Im Wikipedia-Eintrag zu Diederichsen wird ein weiterer Konflikt zitiert: Ulf Poschard, laut Eintrag einer seiner ehemaligen Protégés, zog mit dem logischen Schluss, dass laut „einer freiheitlichen,

fortschrittlichen, pop-hedonistischen Lebensweise“ die Wahl der FDP der logische Schluss sei, den Zorn Diederichsens ebenso auf sich, wie auch die 90er-Jahre Pop-Literatur um Benjamin von Stuckrad-Barre, auf die Diederichsen mit seinem Essay „The Kids are not alright“ und einer Abkehr von (neuem) Pop reagierte (http://de.wikipedia.org/wiki/Diedrich_Diederichsen - 2.3.2009).⁷ Die links-dogmatische Denkart ist hier ein generelles Problem, denn sie und der gleichzeitige Generationenkonflikt führten dazu, dass der 90er-Pop entweder als unpolitisch oder (derogativ) als neo-konservativ bezeichnet wurde. Oder sogar noch extremer als neo-faschistisch, wie durch Hermann L. Gremliza, der ohne „genaue Lektüre“ die „neuen Jungen“ beurteilt: „Sie tendieren nicht mehr wie ‚früher‘ – das soll vermutlich heißen: in den eigenen Jugend- und Studienjahren in den fünfziger und sechziger Jahren – nach links, wollten ‚weder gut sein noch denken‘, sondern, so insinuiert Gremliza ‚am Rande‘, stünden ‚in Wahrheit‘ (!) in einer direkten Tradition zu Ernst Jünger und Leni Riefenstahl“ (Schäfer 11).

Aufzuzeigen, dass der 90er-Jahre-Pop nicht einfach nur konservativ und schon gar nicht faschistisch ist, und vielleicht eine Neubewertung der Pop-Literatur der 90er-Jahre zu erreichen, ist wie erwähnt eines der Ziele dieser Arbeit. Dass sich jede Generation aufs Neue von der vorhergehenden abgrenzen will, muss hier mitberücksichtigt werden. Ebenso wie die Feststellung: „The radicalism of one generation becomes the

⁷ Man muss sich gelegentlich in Erinnerung rufen, dass die FDP keine reaktionäre oder totalitäre, sondern eine demokratische Partei ist, wenn man von der heftigen Ablehnung des linksintellektuellen Diederichsen liest.

conservatism of the next“ (Feinberg 34). Man will sich abgrenzen, neue Dinge machen, progressiv sein. Allerdings will man auch nicht einfach die progressive Einstellung der Vorgängergeneration kopieren, sondern auf eigene Art progressiv sein. Wie erwähnt propagiert Diederichsen, ein 80er-Jahre-Pop-Vertreter, eben keine altlinken, sondern neue, „durchaus linke“ Ideen. Er steht noch in der intellektuellen Tradition der 68er. In seinem Weltbild scheint zu gelten: Wenn man progressiv sein will, muss man auch links sein. Seine Pop-Nachfolger dagegen wollen vielleicht auch damit brechen und auf andere Weise progressiv sein. Es geht dann vielleicht auch darum, gar nicht mehr in diesen Kategorien zu denken. Und genau das könnte ein Grund für Missverständnisse zwischen diesen beiden Generationen und vielleicht auch Pop-Generationen sein. Hier wird zu schnell als konservativ abgetan, wer nicht linke Parolen schreit.

Wie die Abkehr der 90er-Pop-Generation vom linksintellektuellen Habitus zustande kam, wie man von den Sechziger Jahren und Rolf Dieter Brinkmann zu den scheinbar Konservativen des 90er-Pop kommt, wird in Dirk Franks Essay „Die Nachfahren der ‚Gegengegenkultur‘“ thematisiert. Frank stellt fest, dass die Pop-Literatur der 90er Jahre sowohl „von Hohepriestern der Hochkultur, aber eben auch von der Pop- Intelligentsia eher ablehnend rezipiert“ wurde (Frank 218). Explizit nennt er Stuckrad-Barre und Kracht. Die Pop-Alt Vorderen warfen der neuen Pop-Generation vor, einen „Nichtangriffspakt“ mit der Welt geschlossen zu haben (ebd.). Pure Affirmation also. Er erwähnt die Gegenposition, die Moritz Baßler einnimmt, der die Pop-Literaten als Archivare der Gegenwartskultur sieht (ebd.), und beginnt dann seine eigene

Alternativposition zu konstruieren, nach der der neue Pop aus der Gegengegenkultur hervorgegangen ist. Er argumentiert, dass mit der gesellschaftlichen und politischen Dominanz der 68er-Generation die Gegenkultur im Grunde der neue Mainstream sei (Frank 231). Die Political Correctness, der Protest, das Suchen nach einer Alternative zum Kapitalismus, zur Gesellschaft, zum Mainstream – all das ist damit nun Mainstream. Vielleicht sollte ergänzt werden, dass all das Mainstream im Sinne eines intellektuellen Mainstream ist. Dominante Geistesströmungen in Deutschland haben diese Charakteristika. Dabei sollte nicht verschwiegen werden, dass es beispielsweise viele ländliche Gegenden gibt, in denen die einfache Bevölkerung überwiegend konservativ eingestellt ist. Das gilt auch für die USA, zum Beispiel in den „Red States“. Unter Intellektuellen allerdings denkt die große Mehrheit in solchen linksliberalen Kategorien, und von denen wird sich im neuen Pop abgegrenzt. So erwähnt Frank die Punk-Bewegung der späten 70er, die gegen die Gegenkultur protestiert hat, damit formal wieder affirmativ wird, aber eben nur formal. In seinen Augen wird dadurch die orthodoxe Protestkultur sowohl gesteigert als auch überwunden (Frank 219). Der Punk gab keine ernsthaften Statements mehr ab, sondern positionierte sich durch eine „ironische Überaffirmation“ (Frank 220). Die kulturelle Befreiung und Positionierung geschieht also, wie eigentlich immer, durch das Brechen der Tabus der Vorgängergeneration. Die Haltung des 90er-Jahre Pop ist gefärbt von dieser Art der Gegengegenkultur. Trotz neuer Generationen ist, wie bereits gesagt, der Geist der 68er-Generation nach wie vor der dominante in der Politik und wenn vielleicht nicht in der

Gesellschaft insgesamt, so doch zumindest in der intellektuellen Welt. Die ironische Grundhaltung des 90er-Pop, seine Affirmation, ist somit eine Gegenbewegung zur Gegenkultur. Positioniert wird sich nicht in Abgrenzung zur Kultur, in einer fiktiven Utopie. Nein, positioniert wird sich innerhalb dieser Kultur. So findet ein Protest statt, der eher „symbolisch“ ist (Frank 231). Die neue Pop-Generation bringt keine grundsätzlich neuen Werte, kein eigenes Modell mit völlig neuen Ideen, weil vieles, was die Vorgängergeneration forderte und zum Teil auch durchsetzte, eben auch sinnvoll ist. Aber abgrenzen zur Vorgängergeneration möchte man sich halt schon. Innerhalb des als gut befundenen Mainstreams, bzw. der als gut befundenen Elemente der Pop-Kultur befinden sich eben auch meist Angehörige eher der eigenen Generation. Die Abgrenzung gegen die Vorgängergeneration findet auch hier statt. Pop ist demnach keine rein affirmative Haltung. Vielmehr wird auf eine komplexe Weise ein Widerstand ausgeübt. Satire hier kann also in diesem Gebiet vermutlich nur sehr komplex statt finden.

Pop hat vielfältige Schattierungen. Um eine Definition zu erreichen, mit der man arbeiten kann, die jedoch auch der Komplexität des Phänomens angemessen ist, können leider nicht alle Facetten von Pop beachtet werden. Als die vier für diese Arbeit wichtigsten Kriterien von Pop sollen somit festgehalten werden:

- die prinzipielle Bejahung der existierenden Welt (inklusive Medien, kommerziellen Erzeugnissen, populärer Kultur),
- die künstlerische Verwendung dieser Kultur,

- die Transformation und
- die Jugend.

2.3. Satire

Im Fall von Satire scheint die Definition auf den ersten Blick leicht zu sein. Leichter jedenfalls als für Pop. Im *Concise Oxford English Dictionary* steht in rekordverdächtiger Kürze unter „satirical“: „humorously critical“. Satire – eine humorvolle, eine komische Kritik. Das erscheint nicht nur präzise, das erscheint auch sinnvoll.

Doch auch hier ist die Definition keineswegs so eindeutig, wie es zunächst scheint: „Satire is such an amorphous genre that no two scholars define it in the same words“ (Feinberg 18). Da Satire eine Tradition hat, die über Jahrtausende bis in die Antike zurückreicht, und im Laufe der Zeit vielfältigste Formen angenommen und Funktionen erfüllt hat, die Entstehung neuer Medien, sowie immense Wandlungen des Zeitgeistes er- und überlebt hat, ist das auch kaum möglich.

Satire ist einen weiten Weg gegangen seit den Satyrspielen im alten Griechenland und seit Juvenal und Horaz in Rom bis zu heutigen Formen wie *South Park* in den USA. Sie hat verschiedene Formen durchlaufen, die Definition hat sich von einer sehr engen (als Textgattung, Genre in der griechischen Klassik) zu einer eher weit gefassten (als Stilmittel oder Geisteshaltung) entwickelt. Satire gibt es in allen existierenden Medien, in völlig unterschiedlichen Genres. Allerdings sind bei diesem langen Prozess bestimmte Charakteristika, wie eben die Kritik und die Komik, relativ stabil geblieben. Andere

Charakteristika dagegen, wie beispielsweise die thematische Einheit, die in älteren Definitionen noch essentiell schienen, können heute in einer allgemeinen Definition vernachlässigt werden.

Klar ist, dass die komische Kritik als Grundlage genommen werden kann. Das erscheint sinnvoll. Beide Elemente sind zentral, die Komik und die Kritik. Das wird gelegentlich übersehen, wie die folgende Aussage zeigt: „Satire is (...) protest become art“ (Cuddon 828). Natürlich ist die Kritik zentral – allerdings können auch andere Formen literarischen oder künstlerischen Ausdrucks kritisieren, nicht nur die Satire. Nur die Satire allerdings verbindet Komik mit dieser Kritik. Noch jede Satire, die zu Recht als solche bezeichnet wird, beinhaltet beides, selbstverständlich in unterschiedlichen Verhältnissen: mal überwiegt die Kritik, mal die Komik. Wogegen sich die Kritik richtet, ist unterschiedlich. Im Grunde genommen kann sie sich gegen alles richten, was vom Satiriker als Miss-Stand in der Gesellschaft angesehen wird. Ebenso verhält es sich mit der Art der Komik. Nicht nur feine Ironie, durchaus auch brachiale oder obszöne Komik wird des Öfteren verwendet – nicht zuletzt, weil die Komik in der Satire oft die Funktion erfüllen muss, die Aufmerksamkeit der Leser zu gewinnen.

Oft wird von Theoretikern versucht, Satire moralisch zu rechtfertigen. Quintero beispielsweise erwähnt, dass Satire das Böse („evil“) bekämpft (Quintero 2). Warum wird das getan? Muss man als Intellektueller eine Kunstform rechtfertigen, die aggressiv und manchmal auch unfair und beleidigend ist (vgl. das Kapitel „The Unfairness of Satire“, Feinberg 13 ff.)? Muss man sein Gewissen reinwaschen, wenn man Vergnügen

an Satire findet? Wie dem auch sei, Satire braucht keine moralische Rechtfertigung, wenn sie literaturwissenschaftlich untersucht werden will. Darum reicht die Feststellung, dass Satire manchmal unfair und beleidigend ist. Manchmal verwendet sie plumpe und brachiale, unintelligente Komik. Manchmal verwendet sie auch feine Ironie. Weiter beschreibt Quintero Satiriker als Wachhunde, die ein Scheunenfeuer erkennen und Alarm schlagen (vgl. Quintero 4). Allerdings geht Quintero hier in seiner guten Absicht, Satire moralisch zu rechtfertigen, so weit, dass schlicht falsch ist, wenn er impliziert, dass ein Satiriker ein objektives Übel aufzeigt, wie für den Wachhund (und den Hausbesitzer) in seinem Vergleich, die brennende Scheune ein objektives Übel ist.

Zusammenfassend sollte festgestellt werden, dass Satire keineswegs einheitlichen Normen unterliegt. Es gibt Satiren im Dienste von Demokratie, ebenso wie im Dienste von Faschismus, Kommunismus oder Aristokratie. Es gibt Satiren im Dienste des Christentums, ebenso wie Satiren im Dienste von jeder anderen größeren Religion oder Weltanschauung – ebenso wie Satiren im Dienste von Atheismus (vgl. Feinberg 9). Das bedeutet, dass ein gewisser Zustand von diesen Satirikern als ein Übel aufgefasst wird, während von jenen derselbe Zustand verteidigt wird und das genaue Gegenteil als Übel aufgefasst werden kann. Versicherungsbetrug seitens des Hausbesitzers reicht nicht aus, um Quinteros Metapher zu retten. Nein, vielmehr schlägt in Wirklichkeit der eine Wachhund Alarm, wenn das Haus brennt, und der andere genau dann, wenn es nicht brennt. Satire ist ein Stilmittel, kein moralisches System. Quintero erwähnt den Kampf des Satirikers gegen das „Böse“. Und aus der Sicht jedes Satirikers mag das vielleicht

tatsächlich richtig erscheinen, da jeder und jede sich auf der „guten“ Seite wähnen mag. Aus einer analytisch-distanzierten Haltung muss allerdings differenziert werden: Satiriker kritisieren einfach einen jeweils unterschiedlichen Miss-Stand, der nach ihrer Ansicht existiert. Das kann völlig Gegenteiliges sein.

Satiriker üben Kritik auf humorvolle Weise. Und manchmal an größeren, manchmal an kleineren Dingen. Manchmal tun sie das recht aggressiv. Und obwohl Satiren subjektiv gefärbt sind, äußern Satiriker normalerweise nicht explizit ihre Meinung, sondern zeigen einen Miss-Stand auf: Sie regen also ihre Leser zu selbständigem Denken an. Das ist ein Grundelement von Satire. Und eigentlich ist das auch genau das, was Satire so wertvoll macht. Rechtfertigungsversuche, die Satiriker als Weltretter darstellen wollen, wie es manchmal bei Quintero und auch bei Feinberg wirkt, gehen mit Sicherheit zu weit. In diesem Sinne muss auch verneint werden, wenn Quintero Behauptung „Satirists were our first utopians“ abgelehnt werden (Quintero 3). Mit Sicherheit gibt es bei Satirikern und Utopisten gewisse Schnittmengen und Übereinstimmungen, Satiriker sind allerdings grundsätzlich eher keine Utopisten, da sie sich eben gerade nicht in Fantasiewelten flüchten, sondern real existierendes Übel angreifen. Diesen Realitätsbezug haben Satiriker und Pop-Literaten auf jeden Fall schon einmal gemeinsam. Dass Satiriker die Realität fast immer überzeichnen, ändert nichts daran, dass sie gedanklich immer mit dem Hier und Jetzt verhaftet bleiben.

Quintero stellt noch weitere Behauptungen auf, die er nur unzureichend rechtfertigt: So behauptet er, das pure Böse, und natürlich nimmt er Hitler als Beispiel,

könne nicht satirisch behandelt werden. Scheitern an moralischen Idealen sei Grundvoraussetzung, um als Satire-Material in Frage zu kommen. Feinberg argumentiert ähnlich, wenn er behauptet, dass das pure Böse zu sehr einschüchtert, um satiriert zu werden. Satire setze positive Ideale voraus, die verfehlt würden. Bei genauerer Betrachtung treffen jedoch beide Behauptungen nicht wirklich zu. Und einmal mehr ist es hilfreich, die Minimaldefinition „komische Kritik“ in Erinnerung zu rufen. Zum einen kann auch das „pure Böse“ (wenn es denn existiert) auf komische Weise kritisiert werden. Die *Titanic* benutzt regelmäßig Hitler für ihre Satire – und oft genug funktioniert es. Zuletzt auf dem Titelbild der Januar-Ausgabe 2009. Zum anderen: Wenn das „Böse“ einen Autoren zu sehr einschüchtert, um Satire zu schreiben, ist das doch ein Versagen auf persönlicher Ebene. Es zeigt jedoch keine völlige Unmöglichkeit, Satire über dieses „Böse“ zu schreiben. Und selbst wenn Terrorsysteme zum Beispiel durch Zensur verhindern, dass Satire oder andere Formen von Kritik *publiziert* werden, so wie es beispielsweise das Dritte Reich getan hat, so können sie doch nicht verhindern, dass Satire *geschrieben* wird. Ebenso wenig kann dies eine ausgeprägte Zensur erreichen, wie Heinrich Heine zeigt, der ein perfektes Beispiel ist, um zu illustrieren, wie einfallsreich und indirekt Satire werden kann, wenn sie muss. Natürlich ist die Tendenz in Staaten, die wie heutige Demokratien keine (allzu strikte) Zensur besitzen, dass Satire weniger indirekt geschrieben wird. Not macht hier eben erfinderisch. Ohne den Zwang zu indirekter Schreibweise besteht weniger Zwang, sie zu nutzen. Man könnte auch anders sagen, dass heutzutage für die Satire vielleicht in einem bunten, unzensierten, lauten

Gemisch von Kulturerzeugnissen andere Strategien benötigt, um überhaupt Aufmerksamkeit zu erhalten. Damit könnte eventuell erklärt werden, warum Satire heute häufig eher auf krawalligen, provokanten oder ordinären Humor setzt, während zu Heines Zeiten subtilere, indirektere Arten von Satire ein geeigneteres Mittel darstellten. Dies illustriert auch einen elementar wichtigen Punkt: Satire kann im Grunde nie völlig unabhängig von der Zeit und Kultur betrachtet werden, in der sie entsteht. Sie ist immer ein Produkt ihres kulturellen Umfeldes, sowohl stilistisch als auch inhaltlich. Und auch hier kann bereits eine weitere Parallele zum Pop gezogen werden.

Doch Quintero rechtfertigt nicht nur die Mittel, die Satire verwendet, da sie seiner Meinung einem guten Zweck dienen, vielmehr stellt er sogar die Behauptung auf, Satire hätte gesetzte Grenzen: „Such sanction for scorn or ridicule, however, does not mean that the satirist can lash out or laugh at just anything“ (Quintero 2). Diese Aussage erscheint zumindest fraglich. Quintero liefert keine Argumente, um diese Hypothese zu untermauern. So bleibt unklar, wer denn der Satire verbieten sollte, über wirklich alles zu lachen. Oder sollte gar Satire nur Satire sein, wenn sie respektvoll in den Grenzen des moralisch wünschenswerten bleibt? Doch auch, wer diese Grenzen festlegen sollte, bleibt ein Rätsel. Wer sollte festlegen, was Satire nicht lächerlich machen darf? Dies würde eine allgemein gültige moralische Instanz voraussetzen, die es aber de facto nicht gibt.⁸ Tatsache ist, dass es keine Grenzen für Satire gibt. Man mag die eine oder andere Satire geschmacklos finden, und inhaltlich anderer Meinung sein, aber das bedeutet

⁸ Jedenfalls gibt es eine solche moralische Instanz nicht als menschliche, staatliche Institution, auf psychologische allgemeine Moralverständnisse soll hier nicht eingegangen werden.

nicht, dass der Text keine Satire ist. Satire ist ein Stilmittel. Was sollte Satire auch nicht dürfen? Was Literatur darf und was nicht, wird von gesellschaftlichen Normen, dem jeweiligen Zeitgeist und gegebenenfalls Gesetzen festgelegt. Und hat es nicht immer Kunstrichtungen gegeben, die versuchten, vorgegebene Grenzen zu überschreiten?

Ab und an kann Quintero allerdings auch zugestimmt werden: So, wenn er erwähnt, dass Satire nicht nur aus der Attacke und dem Lächerlich-Machen besteht, sondern, und hier ist der Unterschied zur gewöhnlichen Beleidigung, auch den Anspruch hat, Kunst zu sein (Quintero 6). Zu den bisher gefundenen Kriterien für Satire tritt also noch der Kunstanspruch hinzu.

Satire mischt oft eine Pseudo-Realität und Groteskes (Feinberg 64). Sie überzeichnet die Dinge, die sie kritisiert, um die Aufmerksamkeit der Leser auf sie zu lenken. Und natürlich muss die beschriebene Welt ansonsten so real, gewöhnlich und vertraut wie möglich wirken, damit der Kontrast auffälliger wird. Zudem mischt Satire ihren kritischen Humor oft mit Gefühl (Feinberg 76). Auch hier ist klar, dass sie so auf verschiedenen Ebenen versucht, beim Leser eine Reaktion auszulösen. Die Ironie und der Humor sind eher der Appell an den Intellekt, während das Gefühl versucht, den Leser emotional zu beeinflussen und eine Reaktion zu erreichen. Satire kommuniziert also auf mehreren Ebenen mit den Lesern. Weiter wirft Feinberg die Frage auf, ob Satire eine elitäre Textgattung darstellte. Satire spricht, wie gesagt, den Intellekt an und vermittelt gleichzeitig ein Überlegenheitsgefühl bei den Lesern (u.a. Feinberg 10, Feinberg 87). Es gibt also gute Gründe, Satire als eine elitäre Textgattung anzusehen –

allerdings gibt es auch oft „niedere“ Komik in Satire, d. h. Komik, die auch von weniger am intellektuellen Geschehen interessierten Lesern goutiert werden kann. Auch die Kritik in Satire ist mal mehr, mal weniger verborgen. Das bedeutet, dass Satire potentiell eine recht breite Leserschaft besitzt. Allerdings bleibt das Prinzip bestehen, dass das Werk, wenn es von den Lesern als Satire erkannt wird, bei ihnen ein Überlegenheitsgefühl auslöst. Denn, wie oft erwähnt, wird in der Kritik immer die Eigenart der Nachbarn erkannt – nicht die eigene. Folglich fühlen sich die Leser den Nachbarn gegenüber überlegen, da sie selbst glauben, nicht über die in der Satire angeprangerte schlechte Eigenschaft zu verfügen. Wenn sich die Leser allerdings zu sehr selber porträtiert sehen, „funktioniert“ die Satire oft nicht. Wird beispielsweise ein eigener „unantastbarer“ Wert satirisch angegriffen, so wirken Leser oft be-/getroffen und reagieren ablehnend. Der entsprechende Text wird dann oft als „geschmacklos“ bezeichnet. Wenn man ein solches Urteil hört, ist die Chance recht hoch, dass eine Satire ins Schwarze getroffen hat. Das Ganze ist dann zumindest aus der Perspektive der Be-/Getroffenen „überhaupt nicht lustig“. – Zuweilen wird natürlich auch von vielen Lesern der satirische Gehalt nicht erkannt und einfach über den politisch inkorrekten Witz gelacht. Das ist eine Gefahr, die Satire schon immer genuin beinhaltet hat.

Ein interessanter Aspekt scheint bei Satire auch die Autorenintention zu sein. Überall ist vom „Satiriker“ die Rede. Die Autorenintention scheint somit eine unverhältnismäßig große Rolle zu spielen. Die Frage ist, welche Rolle spielt sie wirklich? Kann ein Text nicht auch satirisch sein, ohne dass es der Autor beabsichtigt? Gibt es

neben „unfreiwillig komisch“ auch „unfreiwillig satirisch“? In diesem Zusammenhang sei kurz auf das Phänomen „Realsatire“ verwiesen. Manchmal wirken Ereignisse des wirklichen Lebens so grotesk und überzeichnet, dass sie satirisch wirken. Ein dokumentierter Fall von solchen Phänomenen findet sich, z.B. in Richard Dawkins' *The God Delusion*, wo Dawkins im US-Kulturraum vor allem im Internet auf gesellschaftliche Phänomene trifft, hinter denen er zunächst die Satirezeitschrift *The Onion* vermutet, bzw. vermuten will. Realsatire ist reales Geschehen, das satirische Züge trägt. Realsatire ist tatsächlich ein Phänomen, wo ohne Autorenintention ein anscheinend satirischer Eindruck entsteht. Im Rahmen dieser Arbeit soll das Phänomen „Realsatire“ allerdings außer acht gelassen werden.

Eine neue Entwicklung in der Satire wird thematisiert von Jack DeRochi in seinem Essay „What Have You Learned?: Considering a New Hermeneutic of Satire in *Family Guy*.“ DeRochi spricht von der Entwicklung der Satire in der jüngsten Vergangenheit, am Beispiel einer Folge von *Family Guy*. Er sieht in der Animationsserie postmoderne Satire und kündigt an, neue Entwicklungen und Lesarten anhand der Serie postulieren zu können.⁹

⁹ Zur Postmoderne sei gesagt, dass sie keinen radikalen Bruch mit der Moderne darstellt, vielmehr setzten sich moderne Strömungen weiter fort. Man könnte fast sagen, dass „die Moderne erst durch die Postmoderne [...] zu ihrer vollen Entfaltung“ kam (Lützeler 12). Elementar wichtig ist es, zu verstehen, dass die Postmoderne keine einheitliche Geistesströmung beschreibt, sondern sich durch Pluralismus und Ambivalenz auszeichnet (vgl. ebd.). Dadurch wendet sie sich von festen und absoluten Positionen ab und einer Vielfalt und Nicht-Festgelegtheit zu. Uwe Wittstock postuliert entsprechend auch Pop-Literatur als ein eindeutig postmodernes Phänomen, da es die Grenzen zwischen „hoher“ und Trivialliteratur zu überwinden versucht (vgl. Wittstock 11).

DeRochi zeigt zuerst, dass sich Satire im Laufe der Jahre geändert hat, Definitionen sich gewandelt haben:

As we see in any age of satire – from Classical to Medieval to Augustan – each period employs certain aspects of the ‚tradition of satire‘ yet redefines certain formative requirements for the satiric mode. (DeRochi 36)

Zum einen zeigt dies die bereits erwähnte Gebundenheit der Satire an die entsprechende Zeit und Kultur. Zum anderen unterstreicht das aber auch, dass es eine umfassende, feste und vor allem stabile Definition von Satire nie gab. Jedenfalls nicht für lange Zeit. Das Genre wurde in jeder Epoche neu definiert, formale Kriterien sind also flexibel. Andererseits illustriert es die ständigen Grenzüberschreitungen von Kunst. Grenzen oder strenge formale Kriterien können somit also nicht das Wesen der Satire ausmachen. DeRochi spricht weiter vom „double-edged‘ assault of satire“ (DeRochi 37), also davon, dass die Protagonisten selber sowohl das Ziel der Satire sein können, wie gleichzeitig die Gesellschaft um sie. DeRochi erwähnt, dass ironische Distanzierung ein wichtiges Element der Komik vieler heute populärer Animationsserien sei (vgl. ebd.).

DeRochi analysiert dann die *Family Guy*-Folge „Mr. Griffin Goes to Washington“, in der es um Rauchen und Tabakwerbung geht. Er sieht sowohl die Protagonisten (die Familie Griffin) als auch den Gegenpol, die Tabakindustrie, als moralische Instanzen ungeeignet. Er vergleicht diesen Aspekt mit Jonathan Swift’s „A Modest Proposal“ und sieht Parallelen. Auch Swifts Essay „relies upon the audience recognizing a third perspective that perceives both positions [...] as unsupportable“ (DeRochi 41). Ähnlich verhält es sich in *Family Guy*, nur dass hier noch mehr Perspektiven hinzukommen: Die

Folge endet vor dem Kongress, der ja, hier vielleicht wörtlich, das amerikanische Volk repräsentiert. Die Position des Kongress wird so lächerlich gemacht, dass auch er als moralische Autorität ausfällt. Laut DeRochi demonstriert das sogar „the inadequacy of all cultural authority“ (DeRochi 42). Mehrere selbsternannte Experten (hier die Familie Griffin, die Tabakindustrie und der Kongress/die Gesellschaft) fallen also als moralische Instanzen aus.

Die moralische Schlussfolgerung bewegt sich stattdessen „to the periphery of the narrative“ (DeRochi 38). Man könnte von einer sehr extremen Peripherie sprechen, denn die moralische Autorität, die Deutung des Textes liegt nun bei den Lesern, den Rezipienten. Keine moralische Lösung vorzugeben, ist in der Satire keineswegs neu, wie auch das von DeRochi erwähnte Swift-Beispiel zeigt. Die Rezipienten bekommen keine Lösung vorgesetzt, sie müssen sich diese selbst konstruieren. Die Leser reagieren darauf, was ihnen präsentiert wird. Mit anderen Worten: Satire geht von sehr aktiven Rezipienten aus. Oder sogar: Satire regt die Leser dazu an, aktiv zu werden, und sei es nur geistige Aktivität. Das Konzept ist nicht neu, postmodern hieran ist allenfalls, dass die Gesellschaft völlig als moralische Instanz wegfällt. – Und, was DeRochi noch erwähnt: Neue Satire, wie in *Family Guy* hält sich nicht mehr an die so lange beschworene thematische Einheit von Satire, d. h. daran, dass die Satire nur ein Ziel, ein Themengebiet haben darf (DeRochi 45). Er schließt: „[postmodern satire] obliterates all authority, including satire itself“ (DeRochi 46).

Man kann also feststellen, dass es laut DeRochi nicht die formalen Aspekte sind, die Satire definieren. Vielmehr sind es Ironie und Komik, sowie das Aktiv-Werden der Rezipienten; das Aktiv-Werden-Müssen. Die Satire gibt eben genau die Schlussfolgerung nicht vor. Postmoderne Satire scheint also bei allen Parallelen zu älteren satirischen Texten noch extremer zu sein: Moralische Autoritäten kommen im Text im Grunde nicht mehr wirklich vor oder manchmal in Personen, die eigentlich dafür nicht geeignet scheinen.¹⁰ Einher mit dieser Entwertung etablierter Autoritäten geht eine verstärkte Notwendigkeit zur Bedeutungskonstruktion durch die Leser, die als moralische Institution in die Verantwortung genommen werden.

Feinbergs Satire-Definition ist interessant: Nachdem er ohnehin in der Definition von Satire auf das Minimum zurückgegangen ist („a playfully critical distortion of the familiar“, Feinberg 19), tritt er nochmals einen Schritt zurück: Satire ist für ihn bereits ein Text, der nicht *ausschließlich* satirisch ist. Solche Texte gibt es auch, allerdings bezeichnet er solche Satiren als nicht erfolgreich und qualitativ minderwertig. Satire ist für ihn folglich jeder Text, der *neben anderen auch* satirische Elemente beinhaltet (Feinberg 78). Gleichgültig, ob man Feinbergs ästhetisches Urteil übernehmen will, diese Aussage macht klar, dass Texte, die neben anderen auch satirische Elemente beinhalten satirisch sind. Und im Grunde ist es ja immer so: Jeder Text, der einem Genre zugeordnet wird, beinhaltet normalerweise verschiedene Elemente, von denen manche

¹⁰ In South Park beispielsweise sind die Erwachsenen immer sehr irrational und die moralische Lehre wird meistens von den Kindern (normalerweise Stan und Kyle) gezogen, die um vieles vernünftiger scheinen als ihre Eltern oder Lehrer.

überwiegen, oder sehr herausragend sind, sodass man den Text einem Genre (oder oft auch mehreren) zuordnet. Eine Komödie besteht im seltensten Fall ausschließlich aus komischen Elementen, genauso wie eine Tragödie spätestens seit Shakespeare nicht mehr ausschließlich aus tragischen Elementen besteht. Ein pop-literarischer Text besteht nicht ausschließlich aus Pop-Elementen.

Satire ist vielfältig. Diese Vielfalt ist in einer starren Definition – ähnlich wie das auch für Pop gilt – kaum zu fassen. Die Grundlage ist das Zusammenspiel von Komik und Kritik. Weiter ist typisch, dass zu der Kritik normalerweise kein positives Gegenbeispiel hinzukommt, wenngleich die Satire in eine bestimmte Richtung lenken kann, zum Beispiel durch das Ziel oder die Art der Kritik. Die Satire lässt aber eine Leerstelle und animiert die Leser zu eigenem Denken. Als drittes Kriterium, zu Komik-Kritik-Kombination und dem Fehlen einer positiven Alternative im Text, kommt noch der Kunstanspruch hinzu.

Analog zum größten gemeinsamen Nenner bei der Pop-Definition kann für die Satire festgestellt werden, dass bei ihr die drei Elemente

- Komik,
- Kritik und
- Kunstanspruch zusammenkommen.

Der Kunstanspruch sollte eher im Hinterkopf präsent sein, hauptsächlich geht es in der Tat um komische Kritik. Ähnlich reduktionistisch definiert auch Oliver Maria Schmitt,

wenn er „Satire als Kritik mit komischen Mitteln“ definiert und es dabei belässt (Schmitt 937).

2.4. Pop Meets Satire = Pop-Satire?

Die wichtige, für diese Arbeit elementare Frage ist nun: Passen Satire und Pop zusammen? Gibt es Pop-Satire? Was genau wäre das? Diese Fragen werden in dieser Arbeit zunächst auf theoretischer Ebene erörtert. Hier soll gezeigt werden, dass Pop-Satire durchaus existieren kann. Danach soll an Textbeispielen gezeigt werden, dass das, was in der Theorie funktioniert, auch in der Literaturpraxis tatsächlich existiert.

Zunächst, passen Pop und Satire zusammen oder schließen sie sich gegenseitig aus? Ein Problem scheint zu sein, dass Pop grundsätzlich affirmativ zur realen Welt ist (Diederichsen), während Satire nicht affirmativ sein kann (Feinberg)¹¹. Werden Pop und Satire gegenübergestellt und alleine dieser Aspekt berücksichtigt, dann sieht es relativ eindeutig so aus, als ob sie tatsächlich unvereinbar seien. Doch vielleicht ist das völlig kategorische Denken zu streng, zu schwarz-weiß. Beginnt man, in weniger starren Kategorien zu denken, erweist sich das Vorkommen von Pop und Satire in einem Text, ja gar die Mischung dieser beiden Stilelemente, nur als ein Scheinwiderspruch. Wie bereits in Kapitel 2.2 erwähnt, ist Pop nicht affirmativ zu *jedem Aspekt* der Realität, während Satire auch meistens nicht *jedem Aspekt* der Realität ablehnend gegenübersteht. In den

¹¹ Feinberg stellt Satire diametral „Popular Literature“ gegenüber: Während letztere ein optimistisches Konzept kommuniziert, dass das Leben gut, fröhlich und lebenswert sein, führe dieser Lobpreis oft zu Stumpfsinnigkeit und einer unhinterfragten Akzeptanz der gesellschaftlichen Umstände. – Satire tut für ihn in allem das genaue Gegenteil (vgl. Feinberg 13).

meisten Satiren wird der Großteil der Realität bejaht – nur der eine Aspekt oder die einzelnen Aspekte, die kritisiert werden, nicht. Die meisten Satiren lehnen nicht prinzipiell ab, dass Menschen in Sprache kommunizieren, in Gemeinschaft leben, nachts in einem Bett schlafen etc. Diese offensichtlichen Dinge illustrieren, dass jede Satire einen Großteil von Realität *nicht* ablehnt, wie zum Beispiel hier Zivilisation selten grundsätzlich abgelehnt wird. Sind nun beide zunächst so strikt formulierten Grundsätze etwas relativiert, so wird ersichtlich, dass die Schnittmenge zwischen Pop und Satire eben doch größer zu sein scheint, als zunächst angenommen.

Woher die anfängliche Skepsis gegenüber einer Kombination von Pop und Satire rühren kann, ist leicht vorstellbar: Satire ist eine Vergnügung für Intellektuelle. Das zeigt bereits das in der Einleitung erwähnte Beispiel aus Woody Allens *Manhattan*. Satire wird hier dargestellt als ein völlig von der Realität losgelöstes Phänomen. Eine intellektuelle „Waffe“, beziehungsweise Unterhaltung. Satire ist, womit sich Intellektuelle unterhalten. Daher werden eben auch nur Satiren wirklich als „gelingen“ bezeichnet, die einen feinen Humor haben. Satiren, die ein gewisses Hintergrundwissen, eine gewisse Bildung verlangen, um sie überhaupt goutieren zu können (Feinberg 78). Auf der anderen Seite steht das intellektuelle Misstrauen gegen Pop. Denn was die „Masse“ unterhält, muss für einen Menschen von Verstand natürlich zu flach sein. Hier wird gerne übersehen, dass einige heutzutage hochkulturelle Elemente, wie beispielsweise Shakespeare-Dramen, zu ihrer Entstehungszeit sehr populär beim Volk waren. Künstlerischer Wert ist wichtig, keine Frage, doch wer nur im Elfenbeinturm arbeitet,

kann nie über Signifikanz sprechen. Satire muss nicht immer hochkulturell sein, und Pop muss auf der anderen Seite auch nicht zwangsläufig flach und niveaulos sein. Und bei aller Affirmation auch nicht rein affirmativ: „Im Idealfall ist Pop populär und subversiv zugleich“ (Gansel/Neumeister 192).

In Bezug auf die Arbeitsdefinitionen von Pop und Satire kann also festgestellt werden, dass beide Phänomene sich keineswegs ausschließen. Es scheint also plausibel, dass beide Elemente in Texten vorkommen. Es müsste nun noch definiert werden, wenn sich Pop und Satire denn begegnen, welche Merkmale eine Pop-Satire besitzen müsste, um als solche bezeichnet zu werden.

Pop-Satire soll hier im weitesten Sinne als ein Text verstanden werden, der beide Komponenten, Pop und Satire, besitzt. Muss es sich darauf allerdings beschränken? Zusätzlich zu dieser Minimaldefinition kann man noch eine etwas spannendere formulieren: In einer engeren und „eigentlicheren“ Definition ist Pop-Satire eine Satire die Pop-Stilmittel satirisch einsetzt, die zum Beispiel Elemente der Pop-Kultur für ihre Kritik an anderen Dingen benutzt. Sie ist somit eine Satire, die im exakt gleichen Moment Pop und Satire ist – Pop-Satire eben.

Nun lässt sich prognostizieren, dass eine Vielzahl an Texten vorliegt, die als Pop-Satire zumindest im Sinne dieser Minimaldefinition bezeichnet werden können. Dies nachzuweisen ist allerdings nur ein erstes Etappenziel dieser Arbeit, interessanter wird sein, Pop-Satire im Sinne der engeren Definition nachzuweisen. Kann in einigen Texten

eine Kombination nachgewiesen werden, können sie als Pop-Satire charakterisiert werden. Wie einleitend erwähnt, wird hierbei unter anderem wegen der engen Verbindung des deutschen Pop zur englischsprachigen Kultur komparatistisch vorgegangen, also jeweils ein amerikanischer/englischsprachiger Text mit einem deutschsprachigen verglichen.

Nun soll der nächste Schritt getan und zunächst Beispiele gesucht werden, die veranschaulichen, was unter Pop-Satire verstanden werden kann. Und die Tatsache, dass der Pop der 90er-Jahre oft als völlig unpolitisch, oder allenfalls konservativ abgetan wurde, wirft die Frage auf, ob der Begriff nicht nur prägnant und zutreffend für ein bestimmtes Phänomen, sondern auch wichtig für eine Neubewertung des 90er-Pop ist. Dass dieser angeblich unpolitisch sei, scheint ein vorschnelles Urteil zu sein, wird allerdings in der deutschen Literaturwissenschaft nur unzureichend hinterfragt. Pop-Satire könnte dazu beitragen, die Wahrnehmung der Literaturwissenschaft hier ein wenig zu re-sensibilisieren, denn nicht aller Pop ist unpolitisch und niveaulos.

Wo Pop durchaus politisch oder auch gesellschaftskritisch wird, genauer, Pop-Satire vorkommt und ob sie tatsächlich existiert, wird diese Arbeit nun exemplarisch an ausgewählten Werken in drei verschiedenen Medien (Fernsehen, Literatur, Zeitschriften) untersuchen. Zunächst werden *American Psycho*, *Soloalbum*, und *Faserland* untersucht, die man mittlerweile getrost als Standardwerke der Pop-Literatur der 90er Jahre bezeichnen kann. Anschließend werden neuere Artikel von *The Onion* und der *Titanic* in der Kategorie Satire-Zeitschriften gegenübergestellt. Den Abschluss

bildet dann die Untersuchung in der Kategorie Fernsehen, in der *South Park* der *Harald Schmidt Show* gegenübergestellt wird.

3. Pop-Satire in (Pop-)Literatur

3.1. Vorbemerkungen

Am sinnvollsten scheint es, die Suche nach Pop-Satire in der Pop-Literatur zu beginnen. Ganz offensichtlich ist hier bereits eines der beiden zentralen Elemente vorhanden: der Pop. Ausreichend wäre es nun, nach der weiter gefassten Definition, Satire-Elemente in Werken zu finden, die allgemein als Pop-Literatur anerkannt sind. Die Lesart als Pop kann, da weithin Einigkeit in der Germanistik besteht, als gegeben angesehen werden. Dazu wird diese Arbeit zunächst *American Psycho* von Bret Easton Ellis als englischsprachiges Beispiel untersuchen, sowie anschließend die beiden bekanntesten Vertreter der deutschen Pop-Literatur *Faserland* von Christian Kracht und *Soloalbum* von Benjamin von Stuckrad-Barre. Thorsten Liesegang diagnostiziert anhand dieser beiden deutschsprachigen Texte folgendes: „[T]he elitist and hierarchical mentality of Christian Kracht, and the ego-centred political indifference of Benjamin von Stuckrad-Barre“ (Liesegang 273). Dieses Kapitel untersucht, ob in beiden Texten wirklich eine solche Indifferenz und hierarchische Mentalität vorliegt oder ob sie nicht vielmehr auch satirisch gelesen werden können.

Die Texte sollen neben den Kriterien der weiter gefassten, allerdings auch nach denen der engeren Pop-Satire-Definition untersucht werden. So soll dann die Frage beantwortet werden, ob die vorliegenden Texte nicht nur Pop und Satire in einem Text kombinieren, sondern ob sie auch Pop-Elemente satirisch einsetzen.

Es sollte kurz darauf hingewiesen sein: Angesichts der Themenstellung und des Umfangs dieser Arbeit kann natürlich eine vollständige Analyse der Texte natürlich nicht angestrebt werden. Es geht vielmehr darum, satirische Elemente aufzuzeigen, d. h. satirische Lesarten der Texte knapp vorzustellen. Dass alle drei hier ausgewählten Werke als Pop-Literatur gelten, wird, wie erwähnt, kaum bestritten und zeigt sich daran, dass sie populär- und alltagskulturelle Elemente in ihren Texten verwenden.

3.2. *American Psycho* – Amerikanische Pop-Satire

American Psycho ist in vielerlei Hinsicht ein sehr interessanter Text. Seine Rezeption ist oft recht unterschiedlich. In Deutschland wird dieser Text oft wie selbstverständlich in den Zusammenhang von Pop-Literatur gestellt: Immer wieder wird auf den Vorbildcharakter von Ellis' Roman für Stuckrad-Barre (vgl. Baßler 109) und Christian Kracht (vgl. Baßler 111) hingewiesen.¹² Florian Illies sieht *American Psycho* offenbar sogar als quasi programmatisch an für seine „Generation Golf“ – und damit Pop, nicht zuletzt auch durch die öffentliche Lesung von Harald Schmidt. Auf der anderen Seite, also des Ozeans, in den USA, gibt es den Begriff Pop-Literatur eigentlich nicht¹³, obwohl er von Leslie Fiedler Ende der 60er Jahre inspiriert wurde.¹⁴ Im Gegensatz dazu wird *American Psycho* in den USA relativ übereinstimmend als Satire

¹² Jeweils auch: vgl. Matthias Mertens' Essay „Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby“.

¹³ Ein anglistisches Seminar namens „Pop-Literature“ fand beispielsweise bezeichnenderweise an der Uni Tübingen statt, geleitet von einem deutschen Dozenten.

¹⁴ vgl. dazu Leslie Fiedlers Essay „Cross the Border, Close the Gap!“ oder in der deutschen Übersetzung „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“

gelesen. Schon der Einband der Taschenbuchausgabe zitiert eine Kritik, die den Roman als „masterful satire“ bezeichnet. Nach zunächst stürmischen Reaktionen, wird ein Konsensus postuliert: „We can now see the book very clearly as a satire“ (Tighe 105).

Das Interessante ist also, dass im Fall von *American Psycho* anscheinend ein Text vorliegt, der sowohl als Pop-Literatur als auch als Satire rezipiert werden kann. Die weiter gefasste Definition von Pop-Satire erfüllt der Text also, eine entsprechende Untersuchung wäre wohl nicht allzu interessant. In aller Kürze soll untersucht werden, ob der Text auch pop-satirische Elemente im engeren Sinn beinhaltet.

Zum einen scheint für diese Untersuchung das exzessive Dropping von Markennamen geeignet. Begegnet der Protagonist Patrick Bateman anderen Leuten, registriert er zunächst akribisch und katalogartig die Kleidung seiner Gegenüber. Die Marken, die er nennt, sind manchmal zwar so exquisit und teuer, dass sie eher als Verfremdungseffekt dienen, gehören zumindest teilweise aber auch zur Pop-Kultur. Auf Seite 4 registriert Bateman zum Beispiel die technologischen Besitztümer von Timothy Price, der mit ihm im Taxi sitzt:

He continues talking as he opens his new Tumi calfskin attaché case he bought at D. F. Sanders. He places the Walkman in the case alongside a Panasonic wallet-size cordless portable folding Easa-phone (he used to own the NEC 9000 Porta portable) and pulls out today's newspaper. (Ellis 4)

Das ist hier noch ein relativ harmloser Auftakt zu der Orgie an Markennamen, die später jedes Mal bei der Kleidungsbeschreibung des Gegenübers stattfindet. Später findet man beispielsweise auf einer Seite bei einer solchen Beschreibung die Marken

Calvin Klein, Geoffrey Beene, Christian Lacroix, Sidonie Larizzi, Bill Blass erwähnt (ebd. 40). Die Seite ist willkürlich herausgegriffen. Manchmal erwähnt Bateman auch ganz beiläufig sein „gazelleskin wallet (Barney's, \$850)“ (ebd. 44). Und natürlich weiß er genau auswendig, wie viel das Portemonnaie kostet und erwähnt es natürlich auch. Klar. Die Markenobsession von Bateman charakterisiert natürlich ihn, ist aber auch Satire auf Oberflächlichkeit und Markenfixiertheit im Allgemeinen. Elemente, die zur Pop-Kultur gehören, werden hier satirisch verwendet.¹⁵

Auch sehr interessant sind die politischen Überzeugungen Batemans. Er hält einen längeren Monolog auf einem Dinner seiner Verlobten Evelyn. Die Apartheid müsse gestoppt, der Frieden gesichert und der Hunger in der Welt besiegt werden. Für Aids sollte schnell ein Heilmittel gefunden, Verbrechen und Drogen bekämpft, sowie die Bildung verbessert werden. Arbeitslosigkeit sollte bekämpft, Obdachlosen sollten Übernachtungsmöglichkeiten zur Verfügung gestellt werden. Rassismus und Sexismus gehören bekämpft. Bei der Frage von Abtreibungen sollten sowohl das ungeborene Leben als auch die Entscheidungsfreiheit der Frau berücksichtigt werden. Illegale Einwanderung, schließt er, sollte stärker kontrolliert werden, sowie eine Rückkehr zu traditionellen moralischen Werten stattfinden. Außerdem soll Gewalt und Sex in Filmen, im Fernsehen, im Grunde „everywhere“ zensiert werden (vgl. ebd. 15/16). Nachdem mit liberalen Werten angefangen wird, findet eine Wendung zu sehr konservativen Positionen statt. Tighe sieht hier eine Parodie auf Reagan. Und stellt fest, dass das alles

¹⁵ Namen wie Lacroix oder Calvin Klein sind weit bekannt, auch bei Menschen, deren Garderobe nicht ausschließlich von ihnen bestückt wird.

gesagt wird von einem Mann, der regelmäßig Drogen konsumiert, der den *Playboy* abonniert hat, regelmäßig Prostituierte zu sich nach Hause bestellt, exzessiv Pornos sieht, und mindestens einen Obdachlosen und mehrere Frauen umbringt, oder auch nur darüber phantasiert, abhängig davon, ob Bateman als zuverlässiger Erzähler interpretiert wird (Tighe 112).

Interessant ist hier aber vor allem auch die Feststellung, dass es sich bei den aufgezählten Werten um weit verbreitete und Konsens findende Ansichten handelt. Von den ersten, liberalen werden allerdings auch die konservativen, gegen Ende, ein wenig kaschiert. Insgesamt sind aber viele der politischen Ziele ohne Frage mehrheitsfähig und damit auch vom Mainstream anerkannt. Und Aids, spätestens seit den vielen Aids-Hilfe-Rockkonzerten, ist mittlerweile mit samt der dazugehörigen Schleife auch ein Element populärer Kultur. Diesen Konsens lebt Bateman allerdings nicht nur nicht, er sagt ihn auch völlig gedankenlos daher. Einmal hält er in seinem Monolog kurz inne und sein liberaler Gedankenschwall wird für einen Moment von seiner Gedankenwelt unterbrochen. Und die könnte oberflächlicher nicht sein:

I try to make eye contact with each one of them, especially Vanden, who if she got rid of the green streak and the leather and got some color – maybe joined an aerobics class, slipped on a blouse, something by Laura Ashley – *might* be pretty. But why does she sleep with Stash? He's lumpy and pale and has a bad cropped haircut and is at least ten pounds overweight; there's no muscle tone beneath the black T-shirt. (Ellis 15)

Batemans liberale Ansprache bei besagtem Dinner sind völlig leere Worte. Die populären politischen Ansichten, sowie die Elemente der populären Kultur in seiner

Ansprache (Bekämpfung von Aids) werden also auch hier satirisch eingesetzt. Oberflächlichkeit wird angegriffen und satirisch dargestellt, nicht die Werte an sich. Die wären gut, wenn man sich auch daran hielte.

Die Oberflächlichkeit von Bateman und seinen Mitmenschen wird auch in den Dialogen satirisch dargestellt. Hier hört man sich entweder gar nicht gegenseitig zu, sodass Bateman, während Evelyn von einer möglichen gemeinsamen Hochzeit spricht, laut darüber nachdenken kann, wie er auf dieser Amok laufen würde – mit einer „Harrison AK-47“ oder einer „AR-15“ und „Ray-Ban“-Sonnenbrillen, ausgesuchten Markengegenständen also mal wieder. Schließlich fragt er sie, ob er auf der Hochzeit, die sie zum Anlass für dieses Thema genommen hat, tatsächlich gewesen sei, oder ob er sie auf MTV gesehen habe (Ellis 124/125). Die Männer unter sich sprechen in einer obszönen Profanität; also benutzen Sprache, die in populärer Kultur – im Alltag, in Pornos, unter Männern – gebräuchlich ist (z.B. ebd. 37). All diese Dialoge stellen die Oberflächlichkeit der Protagonisten bloß. Und das oft in komischer Art und Weise, also satirisch und mit Hilfe von Markengegenständen oder anderen populären Elementen.

Hier soll, wie gesagt, keine Gesamtanalyse des Textes erfolgen. Die erwähnten Stellen belegen beispielhaft, dass Pop-Elemente im Text satirisch eingesetzt werden. Man kann den Text also getrost nicht nur als Pop-Literatur und als Satire bezeichnen, sondern, weil beides kombiniert wird und nicht nur in einem Text vorkommt, auch als Pop-Satire.

In der amerikanischen Literatur gibt es also Pop-Satire. In *American Psycho* speziell richtet sie sich wie bereits erwähnt gegen Reagan und ist somit auch anti-konservativ. Die Stoßrichtung wäre also nach amerikanischem Politikverständnis eher links. Die Frage ist nun, ob in der – so oft als unpolitisch und affirmativ betrachteten – deutschen Pop-Literatur auch satirische Elemente zu finden sind und eventuell auch, welche Stoßrichtung diese satirischen Elemente besitzen.

3.3. *Faserland* – Deutsche Pop-Satire?

Christian Krachts Erstlingswerk, das 1995 gewissermaßen die Pop-Literatur der 90er, die „Neue Deutsche Popliteratur“ (Liesegang 262), einleitete¹⁶, ist nach wie vor eines der bekanntesten Exemplare deutschsprachiger Pop-Literatur und damit ein Vertreter der angeblich „unpolitischen“ Pop-Literatur (vgl. ebd. 273). Bei genauerem Hinsehen scheint das Buch jedoch sehr wohl Stellung zu nehmen, und nicht nur den „reichen Schnösel“ zu porträtieren. Das ist eine häufig auftauchende Fehlinterpretation des Romans (vgl. ebd. 265).

Einen Hinweis auf die Verwandtschaft mit Ellis' Roman findet sich schon recht früh im Buch. Der Protagonist lernt Sergio kennen und stellt sofort fest:

Sergio, das ist so einer, der immer rosa Ralph-Lauren-Hemden tragen muß und dazu eine alte Rolex, und wenn er nicht barfuß wäre, mit hochgekrempten Hosenbeinen, dann würde er Slipper tragen von Alden, das sehe ich sofort. (Kracht 18)

¹⁶ Illies spricht bei Krachts Debütroman auch von einem quasi programmatischen Text (vgl. Baßler 111).

Zwar hat die Oberflächlichkeit hier eine andere Qualität als bei Ellis, der Kracht'sche Protagonist stellt nicht mit gleicher Zwanghaftigkeit fest, was der andere trägt, sondern äußert nur gelegentlich seine Geringschätzung des Stils des anderen. Er zeigt also keine äquivalente Markenfixiertheit. Ist dies hier also eher kein satirisches Element, sondern nur eine kleine Anspielung auf Ellis? Nun, der Kracht'sche Protagonist ist durchaus auch markenfixiert und oberflächlich. So trinkt er zu Beginn ganz präzise nicht irgendein Bier, sondern ein Jever, und trägt auch nicht irgendeine Jacke, sondern eine Barbour-Jacke (vgl. Kracht 13). Deutlich wird Oberflächlichkeit auch satirisch dargestellt, anhand des Ablaufs eines Gesprächs mit Sergio:

Um irgend etwas zu sagen, sage ich, daß es nachher regnen wird, und Sergio meint, daß das Wetter ganz bestimmt so bleibt. Ich merke, daß er einen Akzent hat, und frage ihn, woher er kommt, und er sagt: aus Kolumbien. Dann geht uns irgendwie der Gesprächsstoff aus, und Sergio redet nicht weiter, also zünde ich mir eine Zigarette an und sehe erst auf meine Fingernägel und dann aufs Meer. (ebd. 18)

Also auch hier die Oberflächlichkeit eigentlich beider Charaktere, die bloßgestellt wird. Wichtig ist hier auch, dass die Oberflächlichkeit, nicht die Markenwelt an sich thematisiert werden. Wieder nutzt die durchaus komische Kritik populäre Elemente.

Satirische Elemente auf dieser Mikroebene finden sich im Buch häufig. Schon in kleinen Betrachtungen. „[U]nterwegs sehe ich, wie ein völlig betrunkenener Mann auf die Tür seines maulbeerfarbenen Porsche-Cabrios kotzt, während er versucht, den Wagen aufzuschließen“ (ebd. 21). Auch diese Szene entbehrt nicht einer gewissen Komik, auch

hier findet sich ein Element populärer Kultur/Markenwelt, auch hier scheint intendiert das dargestellte Verhalten von den Lesern kritisch bewerten zu lassen.

Und wenn in der Welt des Kracht'schen Protagonisten Deutsche ein Haus unter einer Brücke besitzen, von der sich öfter mal Selbstmörder stürzen, dann beschweren die sich darüber, weil die Selbstmörder ihnen dann immer „mitten ins schönste Grillfest [purzeln]“ und sie das, was von denen übrig ist, dann „mit einer Schaufel zusammenkratzen müssen“ (ebd. 28). Dies scheint in der Welt des Kracht'schen Protagonisten symptomatisch für die emotionale Grundhaltung von stereotypen Deutschen zu stehen: Man beschwert sich über alles. Auch wenn es sich eigentlich um ein tragisches Ereignis handelt, ein Leben endet, sehen die Deutschen in dieser Welt eben vor allem den Dreck, der übrig bleibt. Nachvollziehbar ist in diesem Fall die Haltung prinzipiell schon, klar. Niemand will ja gerne selber menschliche Überreste zusammenkehren. Dennoch sieht man hier also eine makabere satirische Spitze auf die vermeintliche „deutsche Mentalität“.

Auch der Umgang mit der deutschen Geschichte ist ein Thema: „Although the narrator is obsessed with images of National Socialism and stories of the Nazi period, history becomes merely a panorama of meaningless or at best obscure anecdotes“ (Liesegang 265). Klar ist, dass Nazis abgelehnt werden, darüber wird nicht diskutiert.¹⁷

¹⁷ Die Abgrenzung scheint dermaßen selbstverständlich, dass immer wieder nur pflichtbewusst auf den „blöden Hitler“ hingewiesen wird, obwohl die Gefahr, dass nationalsozialistische Ideale verherrlicht werden, gar nicht besteht. – Eigentlich ist auch dies eine satirische Spitze gegen eine weitere vermeintliche deutsche Grundhaltung: Das Bedürfnis, sich ständig gegen Nationalsozialismus abzugrenzen, auch wenn dies dann letztendlich zur inhaltsleeren Floskel verkommt.

Allerdings wird auch gezeigt, dass solcherlei nichts sagende, banale Anekdoten über Nazis mehr oder weniger das einzige sind, was die Deutschen insgesamt noch an dieser Epoche ihrer Geschichte interessiert: Wenn der Protagonist die Anekdote von Göring auf Sylt erzählt, und wie der seinen „Blut-und-Ehre-Dolch hier verloren hat, mitten in den Dünen“, und von der anschließenden Suchaktion, dann erinnert das doch sehr stark an einen Artikel in der *Bunten* oder einem ähnlichen Klatsch- und- Tratschblatt und die sind ja populär, diese Magazine, bei doch recht vielen Deutschen. Der Text nutzt also hier ein populäres Phänomen – die banale Tratschgeschichte des Stars, das literarische Verfahren eines Klatschblattes – satirisch. Dies bricht auch gleichzeitig mit der Nachkriegstradition, sich in Literatur vor allem ernsthaft mit dem Dritten Reich auseinanderzusetzen.

Dass nicht nur die Oberflächlichkeit des Erzählers, sondern Oberflächlichkeit insgesamt im Buch thematisiert wird, zeigt beispielsweise Varma, „an arty left-wing intellectual“, die quasi für die Pop-Feindgruppe schlechthin, die 68er, steht und die den Erzähler dann auch folgerichtig für seine Einstellungen und seine politische Apathie kritisiert (Liesegang 265). Was er dann über die doch vermeintlich progressiv und alternativ (also nach 68er Maßstäben: gut) eingestellten Leute sagt, die hier durch Künstler personifiziert werden, ist harte Kritik:

Im Grunde haben diese Menschen nur nachgeplappert, was sie in diesen Heften, Texte zur Kunst hießen die, glaube ich, gelesen hatten, und das, was in diesen Heftchen stand, war auch nicht besonders interessant. Jedenfalls rannte Varma immer auf diese Menschen zu, und man hatte das Gefühl, daß es ihr furchtbar peinlich war, vorher 34 Sekunden lang bei mir gestanden zu haben, weil ich

rahmengenähte Schuhe trage und mich weigere über Kunst zu diskutieren oder über irgendwelche Independent-Bands, die im Spex erwähnt wurden, oder über den aufkeimenden Rechtsradikalismus, die braune Scheiße, wie Varna immer sagte. Noch schlimmer war es, wenn sie über Hip-Hop redete. Hip-Hop, das wäre die neue Punk-Musik, die echte Auflehnung und so weiter, in einem fort, ohne Ende. (Kracht 72)

Das ist Satire auf 68 pur. Die Künstler und Varma sind Relikte der 68er, sind Gegenkultur. Sie repräsentieren aber die immer noch dominante politische Kultur. Ihre Meinungen kommen aus Zeitschriften. Und hier ist auch das Problem: Ihre Meinungen sind somit nicht selbst gebildet, die Künstler positionieren sich nicht selber, denken nicht selber, sondern plappern eben einfach nach, was ihnen von einer Autorität, in diesem Fall eben von den Texten zur Kunst, vorgesagt wird. Der Protagonist steht Rechtsradikalismus auch nicht positiv gegenüber, aber darüber zu reden, ist für ihn uninteressant.¹⁸ Man ist sich ja ohnehin einig. Etwas Neues verspricht eine Diskussion hier nicht, vor allem nicht mit diesen Leuten. Obwohl sie Künstler sind, sind sie im Grunde nicht kreativ – weder in ihren Weltanschauungen, noch im Gespräch. Die Auflehnung ist eben nichts Besonderes mehr, sondern quasi selber intellektueller Mainstream. Gleichzeitig geht es zu einem großen Teil auch um Selbstdarstellung und darum, sich als alternativ denkender Künstler zu präsentieren. Darum, etwas zu tun, geht es diesen Möchtegern-Künstlern nicht. Die Abwesenheit von Aktivität teilen sie mit dem Protagonisten. Dass ihre „braune Scheiße“-Attacken in Wirklichkeit einfach nur

¹⁸ Die Auseinandersetzung mit der Vorgängergeneration, bzw. der momentan dominanten politischen Kultur steht im Vordergrund. Das kann auch an der Attacke „SPD-Nazi“ auf Seiten 53 gesehen werden. Hier übernimmt der Erzähler die Protestform, die „Rhetorik“ der Vorgängergeneration und wendet sie auf sie selbst an (vgl. Frank 225). Das „Nazi“ verliert die wörtliche Bedeutung zumindest teilweise. Nazis werden abgelehnt, aber die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vorgängergeneration scheint schlicht interessanter – oder notwendiger.

leere Worthülsen sind, lässt sich auch daran erkennen: Diese Leute lehnen sich zwar groß inszeniert auf, doch wogegen, das wissen sie wohl selber nicht. Denn ihre Werte sind ja schon lange durchgesetzt, das Land demokratisch und sozialstaatlich und die Vernissage auch keine Demo gegen die NPD. So ist diese Passage Pop, vor allem durch die Gegengegen-Haltung und durch die Porträtierung einer populären linksintellektuellen Geisteshaltung in Deutschland, und gleichzeitig auch Satire, durch die Kritik, Pop-Satire eben.

Gegen wen und wogegen sich die satirischen Spitzen überhaupt alles richten, wird im Text angedeutet: Auf Seite 153 findet sich ein regelrechter Katalog, dessen, woraus die deutsche Gesellschaft besteht: Nazis, SPD-Wähler (als Gegenpol), Geschäftsleute mit schlecht sitzenden Anzügen, Autonome, Thailand-Urlauber (Sextouristen), Jamaica-Urlauberinnen (Sextouristinnen), Studenten, Taxifahrer, Schwule, Bausparvertrags-Abschließer, Werber, DJs, Exstasy-Dealer, Obdachlose, Fußballspieler, Rechtsanwälte etc. – Auf Seite 31 findet sich zusätzlich die Aufzählung, derer, die provoziert werden sollen: „Linke, Nazis, Ökos, Intellektuelle, Busfahrer, einfach alle.“ Also alle, die zu dieser Gesellschaft dazugehören. Jetzt könnte man denken, wenn die Protesthaltung, und damit eben die 68er, und auch der Rest der vorherrschenden politischen und gesellschaftlichen Kultur in Deutschland abgelehnt werden, dass im Gegenteil dessen die Lösung gesehen wird. Im Verhalten des Protagonisten beispielsweise, der der Pop- und Markenkultur aufgeschlossen gegenübersteht. Ist die propagierte Haltung simple Affirmation vor dem Hintergrund einer Zugehörigkeit zur Oberschicht? Wie bereits

angedeutet, ist die Position des Erzählers auch nicht die propagierte. Sie wird mehrfach untergraben. Mehrfach deutet er an, dass er sich die Biographien der Leute, die er kritisiert, beispielsweise der Taxifahrer, nur ausdenkt (vgl. Kracht 97 und 124). Viel deutlicher passiert das aber auf Rollos Geburtstagsparty. Der Gastgeber ist schon nach kurzer Zeit betrunken, und irgendwann im Laufe des Abends fällt das auch dem Protagonisten auf. Und dann schimpft er in Gedanken auf die verlogenen Party-Gäste, denn

(...) das sind nicht seine Freunde. Seine Freunde würden ihm doch sagen, daß er aussieht wie ein Alkoholiker und tablettensüchtig ist. Sie würden sagen, komm Rollo, du mußt jetzt ins Bett, und dann würden sie ihn ins Schlafzimmer bringen und bei ihm sitzen, bis er einschläft. Und wenn er schlecht träumen würde, dann würden sie ihn beruhigen. Freunde würden die ganze Nacht da sitzen bleiben, und danach noch zwei Wochen bei ihm bleiben und jeden Drink, den er sich macht, und jede Valium, jede Lexotanil ihm aus den Händen nehmen, so lange, bis er wieder klar denken könnte. (Kracht 138/139)

Diese Tirade wirkt zunächst wie deutliche Kritik an den Partygästen. Ist sie ja auch. Diese Gäste sind keine fürsorglichen Freunde, sie sind oberflächlich, sie sind da wegen der Party. Allerdings umschließt diese Kritik dann eben auch den Erzähler selbst. Er verhält sich letztendlich eben auch nicht so, wie es ein Freund tun sollte. Er tut genau das auch nicht, was er von den anderen erwartet, er verhält sich sogar noch schlimmer: Als Rollo neben ihm anfängt, zu weinen, kann er damit nicht umgehen, sagt nichts mehr „obwohl ich es vielleicht gekonnt hätte“, lässt den aufgelösten Rollo „da stehen, auf dem Bootssteg“, den dieser dann vielleicht gar nicht mehr Richtung Land verlässt, weil er ja noch am selben Abend ertrinkt. Und dann stiehlt er auch noch Rollos Porsche (Kracht 145). – Und das, obwohl er Rollo doch als einen alten Freund bezeichnet (vgl.

ebd. 108) und der auch tatsächlich der einzige ist, der sich wirklich wie ein Freund ihm gegenüber verhält. Damit wird die Position des Erzählers ebenfalls untragbar gemacht, seine eigene Doppelmoral bloßgestellt. Wie für eine Satire typisch, steht hier also kein positiver Gegenentwurf, sondern zwei Positionen (die der 68er und die oberflächliche Affirmation), die vom Leser abgelehnt werden müssen (oder müssten). Liesegangs Lesart von Krachts Text, dessen Protagonisten er eine „elitist and hierarchical mentality“ unterstellt, ist zu oberflächlich (Liesegang 273). Frank zeigt dagegen: „Der ‚Schnösel aus gutem Hause‘ grenzt sich eben nicht nur, wie viele Rezensenten zu Unrecht behaupten von seiner schlecht gekleideten Umwelt ab, sondern vor allem auch von den Vertretern des *Andersseins*, die für ihn lediglich Wiedergänger seiner Protest-Eltern sind“ (Frank 225). Frank rückt Krachts Roman damit in die Tradition der Gegengegenkultur, und in diesem Zusammenhang ist er auch als Satire lesbar. Gleichzeitig unterstellt Liesegang dem Kracht’schen Protagonisten übrigens eine Grundhaltung von „irony, derision, contempt, and disgust“ (Liesegang 264). Das sind alles Elemente, die durchaus typisch für Satire sind (vgl. Feinberg). Liesegang widerspricht sich so auch streng genommen, da er die satirischen Elemente erkennt, aber dem Roman dennoch einfach nur eine elitäre, konservative Mentalität unterstellt. Er will den Protagonisten und seine Kritik nicht exemplarisch sehen, stößt sich vielmehr hauptsächlich an dem ihm unsympathischen Charakter.

Die Gegenüberstellung von zwei Positionen, ohne das Angebot einer Lösung, sowie die Komik, die in der kritischen Gegenüberstellung beider liegt, zeigt, dass man somit

auch den gesamten Roman nicht nur wegen Mikro-Satire-Elementen, sondern auch wegen der Gesamtperformanz als Satire ansehen kann, und als Pop, und wegen der Verwendung von pop-satirischen Elementen eben auch als Pop-Satire. Diese ist nun zwar nicht so aggressiv und plakativ wie im amerikanischen Vorbild. Während in *American Psycho* alleine die teilweise durchaus Ekel erregende explizite Gewaltdarstellung in den meisten Lesern einen Gegenreflex auslösen dürfte und einen Wink mit dem Zaunpfahl darstellt, dass der Roman nicht nachahmenswertes Verhalten darstellt, ist die Satire in Krachts Roman subtiler. Aber die Lesart von *Faserland* als Pop-Satire ist dennoch, wie gezeigt wurde, durchaus möglich.

3.4. *Soloalbum* – Deutsche Pop-Satire?

Soloalbum, der zweite, bekannte Vertreter der 90er-Jahre Pop-Literatur präsentiert sich nach Liesegangs Verständnis ebenfalls völlig unpolitisch. Selbst, wenn das stimmen sollte, so würde das noch nicht zwangsläufig bedeuten, dass der Roman nicht satirisch sein kann. Satire muss ja nur humorvoll kritisieren, nicht zwangsweise politisch sein. Es gibt ja auch Gesellschaftssatiren, zum Beispiel, ohne, in parteipolitischen Sinne, politische Stoßrichtung.

Florian Illies', von Liesegang zitierte, Lesart von Stuckrad-Barres Text scheint sich darauf zu beschränken, dass er mit der Mentalität der 70er-Jahre, Illies dürfte u.a. die 68er-Generation meinen, so schön „abrechnet“ (vgl. Liesegang 272). Dies ist mit Sicherheit zu simplifiziert und einseitig. Liesegang bemerkt dazu nur viel sagend, dass

das Buch ja erst Jahrzehnte nach den 70ern erschienen sei und Phänomene beschreibe, die zum Erscheinungsdatum von *Soloalbum* schon lange als anachronistisch und marginal gelten würden (vgl. ebd). Damit verkennt er allerdings, dass diese Kritik die Auseinandersetzung mit der Elterngeneration darstellt, die nicht damit beendet ist, dass die Elterngeneration langsam in den Ruhestand geht. Ganz im Gegenteil hatte es doch gerade die 68er-Generation gekennzeichnet, sich mit der auch über zwei Jahrzehnte zurückliegenden und bereits anachronistischen Nazi-Vergangenheit ihrer Elterngeneration auseinanderzusetzen. Eine solche Auseinandersetzung kann durchaus fruchtbar sein, auch wenn sie sich mit etwas beschäftigt, was bereits nicht mehr existiert. Zum zweiten verkennt Liesegang, dass die Auseinandersetzung mit der 68er-Generation und ihren mutmaßlich marginalen Nachkommen in der späteren Generation eine Auseinandersetzung mit dem politischen Mainstream ist und dass diese Auseinandersetzung nicht nur eine x-beliebige, sondern die Auseinandersetzung mit der „bundesrepublikanischen Übergeneration“ schlechthin ist (vgl. Fornoff).

Frank weist wie Illies darauf hin, dass die Vertreter der 68er-Generation hier scharf kritisiert werden. Im Unterschied zu Krachts Roman, dessen Protagonist aus einer Begegnung (oft nur in Gedanken) eine Hassfigur konstruiert, „setzt sich [Stuckrad-Barres Held, M.K.] daran, eine komplette Existenzform zu diskreditieren, zu ‚dissen‘“ (Frank 226).

Das klingt, wenn auch in jugendsprachliche Terminologie verpackt, stark nach Satire. Und tatsächlich sind diese Stellen voll von humorvoller, also satirischer, Kritik: Als

der Protagonist „mit einer ziemlich schrecklichen Frau“ ins Gespräch kommt, wird diese ausschweifend und assoziativ charakterisiert:

Ich schätze mal, über ihrem Bett hängt in DIN-A 0 der sterbende Soldat, auf dem Boden steht eine Lavalampe. Sie hört gerne Reggae. Scheiß Pearl Jam findet sie „superintensiv“, auf ihre CDs von Tori Amos und PJ Harvey hat sie mit Edding geschrieben „♀-Power rules“, selbst einem Comeback von Ina Deter stünde sie aufgeschlossen gegenüber. Als Nachthemd dient ihr treu ein zerschlissenes „Abi 1987“-T-Shirt, neben ihrem Bett (einer Matraze!) liegen lauter Armbändchen aus Ecuador oder so, solche, die auch zuhauf an Wolfgang Arschgesicht Petry dranhängen, die sie aber zum Großteil hat ablegen müssen, weil sie auf den Dreck allergisch reagiert. Auch allergisch reagiert sie auf die Spice Girls, die findet sie völlig scheiße. Harald Schmidt ist ein Nazi, Pippi Langstrumpf und Che kleben auf ihrer Zimmertür, und sie raucht keine Zigaretten, bloß Hasch manchmal, und ihr Fahrrad ist ganz alt, weil einem neue Fahrräder ständig geklaut werden, und Taxifahren findet sie „dekadent“. (Stuckrad-Barre 30)

Das geht so noch eine ganze Weile weiter. Wie Baßler bemerkt, wird das Ganze von einem „Ich schätze mal“ eingeleitet. Am Ende ist also nicht klar, wie viel davon oder ob überhaupt etwas „auf (im Rahmen der Fiktion) tatsächliche Äußerungen der Frau zurückgeht“ (Baßler 106).¹⁹ Baßler bemerkt auch, dass man, obwohl Äußeres nicht thematisiert wird, die Frau eben „sogar in ihrem Äußeren einigermaßen vor Augen“ hat. Das funktioniert laut Baßler nur, weil die „Links, über die die Textbewegung gesteuert ist (...), nicht klischeehaft abgenutzt erscheinen, aber dennoch für die Leserschaft nachvollziehbar bleiben“ (Baßler 106). Und es funktioniert eben auch, weil es so frisch-kritisch ist, so satirisch, mit jeder Menge Pop-Elementen. Dass die Frau zum Beispiel Pearl Jam „superintensiv“ findet, klingt glaubhaft, wird aber auch kritisiert. Die Kritik ist

¹⁹ Ähnlich wie bei Kracht bleibt also unklar, ob der andere oder die (klischeehafte) Sichtweise auf den anderen karikiert wird. Diese Ambivalenz, um welche Art von Satire es sich nun tatsächlich handelt oder ob es gar eine Doppelsatire ist, könnte vielleicht also charakteristisch für deutsche Pop-Satire sein. In jedem Fall ist es ein deutliches postmodernes Element.

zum einen daran ersichtlich, dass das Adjektiv in Anführungszeichen gesetzt ist, wodurch der Protagonist andeutet, dass es sich um eine Vokabel handelt, die nicht zu seinem eigenen, als gut befundenen, Wortschatz zählt. Zum anderen sieht man die Kritik am relativ eindeutigen „Scheiß“ vor Pearl Jam, an dem man die Wertediskrepanz der beiden am Dialog beteiligten Personen ablesen kann. Und dass Harald Schmidt ein Nazi ist, wird wohl nicht wirklich eine mehrheitsfähige Ansicht sein. Die ganze Charakterisierung der Frau ist im Grunde gleichzeitig Kritik. Woran? An ihr, klar. Aber an was sonst? Nun, dass sie ein Che Guevara-Poster besitzt, ist ein deutliches Zeichen. Che Guevara steht für 68er-Generation, ist das Idol der Elterngeneration, steht für utopisches Alternativdenken und die Einstellung, dass Kommunismus im Kern eben doch eine gute Idee sei, und auch für die Gegengeneration und gegen den Kapitalismus. Also ist hier eine Kritik an allem, wogegen der 90er Pop Stellung bezieht. Und diese Kritik ist durchaus komisch in ihrer Fülle. In *Soloalbum* findet sich also Gesellschaftssatire, die ähnlich funktioniert wie in *Faserland*.

Die entschiedene Alternativdenkerin und Che-Guevara-Anhängerin reagiert nämlich zuerst angemessen angewidert, als der Protagonist ihr vorlügt, er sei „vom Siemens Dialog-Center“ und wolle sich „mal so unter die Szene mischen“. Aber in ihrer Ablehnung ist „sie [...] schnell umzustimmen.“ Durch eine ihr vom Protagonisten erzählte Geschichte vom modernen Konzern, der jetzt „verstärkt Richtung Bindung zur Kultur“ drängt und sich fragt „wo können wir als Weltkonzern mit dem entsprechenden finanziellen Background mit anpacken, wo gibt es Projekte, die wir supporten können,

alles im Nonprofit-Rahmen versteht sich“, verschwindet der anti-kapitalistische Widerstand der jungen Frau. Denn sie hat tatsächlich eine „Projektgruppe, die Stummfilme über verfallene Industrieanlagen erstelle und natürlich ‚meistens an dem Knete-Ding‘“ scheinere (Stuckrad-Barre 31/32). Das ist Kritik und Satire gleich auf mehreren Stufen. Zum einen verkauft sich die Anti-Kapitalistin, ersichtlich an Che Guevara und ihrem instinktiven Misstrauen gegen den Großkonzern, sofort in dem Moment, in dem ihr Unterstützung für ihr Projekt angeboten wird. Natürlich erst, nachdem ihr der Protagonist Nicht-Einmischung der Konzerns versprochen hat. Zudem ist auch schon das Projekt in sich grotesk-überzogen. Stummfilme über verfallene Industrieanlagen?! Der Eindruck drängt sich auf, dass das alternative Projekt zu Recht kein Geld bekommt. Außerdem ist die Doppelmoral der Gegenkultur und damit der eigenen Elterngeneration offensichtlich, die sich für Geld vereinnahmen lässt – oder es zumindest dankend annimmt, auch vom bösen Großkonzern. Damit erscheinen die angeblich so noblen linken Ideale letztendlich als nicht völlig gefestigt und die offiziell anders denkende Person relativ leicht käuflich.

Stellen dieser Art, wo mit wenigen Phrasen eine Lebensform charakterisiert und „gedisst“ wird, finden sich in *Soloalbum* häufig. Beispielsweise in Hippie Klaus und der WG insgesamt (ebd. 24 ff.), im arbeitslosen Journalisten (ebd. 27 ff.), im Fahrradfahrer im Bus (ebd. 81), in den Studenten (ebd. 115) etc. Oder auch auf einer Party: Ein „Typ fummelt unkundig an einer Sektflasche rum, kriegt sie nicht auf und sagt stolz einen der stumpfsten Sätze der Jetztzeit auf: - Es kann sich nur noch um Stunden handeln“ (210).

Mit wenigen Worten wird jeweils gleichzeitig charakterisiert und komisch kritisiert. Alle diese Stellen können satirisch gelesen werden, sie alle beschreiben und kritisieren bestimmte gesellschaftliche Gruppen. Sie verwenden, wie oben gezeigt, Pop-Elemente, manchmal auch nur populäre Sprachklischees, wie „Es kann sich nur noch um Stunden handeln“. Es handelt sich also um pop-satirische Elemente.

Ein weiteres Beispiel findet sich im Angriff auf die *Bild*-Zeitung: „[Z]ur Ablenkung (und zum Vergnügen)“ sammelt der Protagonist nämlich „die nackten Girls aus der *Bild*-Zeitung“. Die „grotesken Textpassagen“ trägt er zudem in Tabellen ein. Die sind nötig, weil, auch wenn die Girls nur „zum Gucken“ sind, das natürlich so nicht gesagt werden kann. Das wäre „natürlich ein wenig zu eindeutig und unverklemmt, das geht so nicht“. Also werden „abstruse Märchen“ erdichtet, denn dann hat „alles seine Ordnung“ und „das rechtfertigt die Möpse“. (Stuckrad-Barre 39) So trägt der Protagonist also alles in Tabellen ein. Seine Rubriken sind „gute Namen“, „erlernter Beruf“, „bestes Alter“, „gottgegebene Berufe“, „Hobbies [!]“, „Grund für die Nacktheit“, „Zurufe der Redaktion“ und „Was passiert gleich?“ (Stuckrad-Barre 40-43) Dass diese Aktion über insgesamt fünf Seiten zelebriert wird, macht die Kritik noch offensichtlicher. Der *Bild*-Zeitung wird damit fehlende Ehrlichkeit unterstellt und wieder Doppelmoral – mit der Verwendung ihres eigenen Materials. Und das ist das eigentlich Neue und Interessante daran: Satire auf dem Gebiet populärer Kultur, unter der Verwendung von Materialien populärer Kultur. Prinzipiell ist die Kritik der *Bild*-Zeitung abgesehen davon nämlich nicht originell, auch die 68er-Generation führte bekanntlich ausführlich Krieg gegen die

Springer-Press. Pop und interessant wird die Kritik vor allem dadurch, dass der Erzähler aus seiner Kritik eine Tabelle macht, und geradezu obsessiv sammelt, um sie auszufüllen.

Auch gegen die von der Zeitung häufig praktizierte Simplifizierung ist eine kurze satirische, wenn auch wieder nicht wirklich originelle Spitze gerichtet: „Als *Bild*-Redakteur ist das Leben ein Kampf gegen Nebensätze und große Erklärungen, denn dafür ist weder Platz noch Zeit.“ Und: „Das Neue Testament in 20 Zeilen, das muß auch gehen‘, sagen *Bild*-Schreiber immer“ (Stuckrad-Barre 39). Auch wenn es sich nicht um eine Kritik an der politischen Grundausrichtung handelt, wird hier doch die populärste konservative deutsche Zeitung pop-satirisch thematisiert, wobei die Kritik von der der 68er-Generation allerdings stark abweicht: Das Pop-Element liegt vor allem in der Form, der Erzähler wirkt im Großen und Ganzen eher amüsiert-belustigt, er kritisiert zwar, aber er wirkt nicht (wie evtl. ein 68er), so als würde er ein dämonisches Übel bekämpfen.

Das Hauptziel der Satire im Roman ist die Gegenkultur und damit die Nachfahren der 68er. Wird gelegentlich auch Popjournalismus für die verwendeten Floskeln und leeren Worthülsen kritisiert (z.B. Stuckrad-Barre 62), so bekommen die alternativen Bands, die sich unbedingt gegen den Mainstream abgrenzen wollen – anstatt sich beispielsweise auf die Qualität ihrer Musik zu konzentrieren, damit sie eines Tages zu diesem Mainstream gehören können, was sie ja letztendlich erreichen wollen, aber halt

nur durch Abgrenzung –, mindestens ebenso deutliche Kritik. Als Musikjournalist nämlich

schicken einem [lauter überwiegend schlechte Bands] pro Tag ungefähr 100 Kassetten. Dazu Bilder und Informationen. Gerne auch ganz besonders auffällig, in den übelsten Fällen sogar WITZIG präsentiert und verpackt. [...] Man will das natürlich alles nicht hören und angucken, das sind meistens, ach was: immer, gänzlich untalentierte, unsympathische Bands [...]. Aber wenn ich diese Fotos (schwarz-weiß mit Instrumenten/Sonnenbrillen/Kopftüchern vor altem Auto/vor Burgruine/am Strand/inmitten alter Industrieanlagen) sehe, diese Infos lese („Es ist ja immer der beliebte Journalistensport, aber wir passen partout in keine Schublade. Das hört man ja auch an den beiliegenden Songs, da gibt es unglaublich viele Einflüsse, Facetten, Blicke über den Tellerrand. Wir hören uns auch sehr viel verschiedene Musik an, da sind wir in keinsten Weise irgendwie engstirnig“) und diesen DRECK höre, dann kann ich immer schön lachen und schreibe lustige Ablehnungsschreiben [...]. (Stuckrad-Barre 107)

Und diese Ablehnungsschreiben „gehen dann so“:

Hallo, ihr Rocker,
großartig, Euer Material, leider für uns im Moment keine
Verwendungsmöglichkeit, da wir nur Band signen, die auch partout in eine
Schublade passen, das finden wir total toll, wenn das geht. (Stuckrad-Barre 108)

Der Text zeigt, dass sich die Bands, die sich so vehement vom Mainstream abgrenzen wollen, untereinander wieder so stark ähneln, dass sie eben gerade wieder völlig austauschbar sind. Durch den Verweis auf Anderssein wird die schlechte Musik und die eigene Talentfreiheit rechtfertigt und hinter einer Präsentation versteckt, die auch nicht wirklich originell ist, aber sein soll. Hier sieht man auch, dass völlige Originalität nicht erreicht werden kann. Sogar in der Gegenkultur gibt es kein Entkommen von irgendeiner Art von Mainstream. Irgendwie passen diese Bands dann ja nämlich wieder in eine gemeinsame Schublade. Der Verweis des Protagonisten im Ablehnungsschreiben, dass genau das gesucht wird, Bands, die in eine Schublade

passen, ist eher Trotzreaktion. Allerdings ist erahnbar, dass Qualität eben nicht alleine durch Originalität erreicht wird. Wenn man nämlich gut genug ist, kann man auch wieder in eine Schublade passen, wie die Brit-Rocker *Oasis*, als Lieblingsband des Protagonisten.

Wird in den alternativen Bands wieder die Gegenkultur kritisiert, so stellt das Hetero-Pärchen im Schwulencafé einen Angriff auf die nur scheinbar politisch korrekte Gesamtkultur dar. Zunächst sitzen sie im Café „in Unkenntnis der geschlechtlichen Ausrichtung des Publikums“. Dann fallen ihnen die Aids-Schleifen, das Make-Up, die Kondomfotos auf und sie setzen „die Indizien“ zusammen. Dann

schnellen sie aufrecht in Positur und denken:

- Ach ja, Toleranz, oho, und werden arschfreundlich und gucken mitleidig bis zoolüsternd umher. Zum Glück fragt der Junge nicht, ob er mal einen echten Schwulen anfassen darf, denn das würde der echte Schwule ihm garantiert nicht verbieten [...]. (Stuckrad-Barre 69)

Die politische Korrektheit ist hier offensichtlich nur scheinbar. Die Homosexuellen im Café sind eben aus der Perspektive dieses Paares keine „normalen“ Mitbürger, sondern eine Rarität. Das Vokabular erinnert auch an Tiere („mal einen echten Schwulen anfassen“, „zoolüsternd“). Das Pärchen demonstriert, wie „political correctness“ eben nicht gelebt, sondern vorgetäuscht wird. In der Kritik steht also einmal mehr auch die Oberflächlichkeit der anderen, das nicht selbständige Denken. Politische Korrektheit wird vom Pärchen als Regel übernommen, die befolgt werden muss. Aber Schwule bleiben eben dennoch etwas seltsam anderes. Im Idealfall sollte das nämlich keine Rolle spielen. Der Zusatz, dass der echte Schwule das anfassen nicht verbieten würde, zeigt

entweder auch ein klischeehaftes Homosexuellenbild beim Erzähler, vom Homosexuellen, der automatisch auch sexsüchtig/ pervers ist, oder ist einfach ein lauer Witz. Es spielt eigentlich keine Rolle, denn die Kritik am Pärchen ist so hart wie zutreffend. Dieses lenkt dann schnell von der eigenen Betretenheit ab, indem „diametral vom dargebotenen Monogeschlechtlichsein“ wegdiskutiert wird, und zwar über die von der *Süddeutschen Zeitung* mal wieder gestellte Frage, „WAS eigentlich deutsch sei“. Die beiden reden nun drauflos, und zwar „wie im Sozialkundeunterricht“: „Diese ganze Diskussion sei ‚verlogen und neofaschistisch‘. Aha. Es würde auch ‚alles schöngeredet‘.“ Schließlich landen sie bei der Klischee-Antwort: „Im Grunde ist das Allerdeutsche ja die Fragestellung selbst, das ist ja das Dilemma!“ sagt er, und sie antwortet: „Nee, haste recht, klar, klingt erst abgedreht, aber ist ja logisch, hammermäßig“ (Stuckrad-Barre 69/70). Die Diskussion ist eine der wenigen im Buch über ein „ernstes Thema“, bleibt aber völlig flach und stumpfsinnig.²⁰ Man sieht, dass eben keine neuen Ideen, keine neuen Ergebnisse bei einer solchen Diskussion entstehen. Es herrscht Einigkeit, daher gibt es nichts Neues. Und da beide auch keine eigene Meinung haben, wird eben herzitiert, was man schon im Sozialkundeunterricht gelernt hat. Das ist in der Sache nicht falsch, aber eben auch total uninteressant, weil einfach nicht neu. Satirisch kritisiert wird wieder das Fehlen der eigenen Meinung – also auch, des eigenen Denkens

²⁰ Das Gespräch weckt geradezu gigantische Gefühle der Erleichterung darüber, dass nach 2006 das Verhältnis der Deutschen zu Deutschland zumindest ein bisschen weniger verkrampft ist. Der Text stammt deutlich aus der Nachwiedervereinigungszeit, den späten 90ern, in denen mehrfach die Nationalstolzdebatte geführt wurde, da das Verhältnis der Deutschen zu ihrem eigenen Land zwiespältig war. Die Frage „Darf ich auf Deutschland stolz sein oder nicht?“ wich im Zuge der Fußball-Weltmeisterschaft 2006 in Deutschland einem Party-Patriotismus, der das Problem zwar nicht intellektuell löst, insgesamt allerdings unverkrampfter an das Thema herangeht. – Die satirische Spitze im Text ist somit stark zeitgebunden.

– und das Schwimmen im Strom der „political correctness“. Das ist nicht so schlimm und falsch, aber das Gespräch wird damit unnötig. Und das ist der zweite satirische Kritikpunkt hier: Eigentlich wird hier ein ähnliches Thema verhandelt, wie auch in *Faserland* mit dem Nationalismus, beziehungsweise der Nationalstolzdebatte. Es scheint aber jeweils auf andere Weise satirisch zu sein. In *Soloalbum* stellt diese Stelle nun eher eine Parallele zu der Vernissage in *Faserland* dar und illustriert in ersterem, was in letzterem nur angedeutet wird: Die Diskussion, die pflichtbewusst politisch unproblematische Thesen herunterspült, bringt keinerlei neue Erkenntnis. Man kann nachvollziehen, warum der Protagonist in *Faserland* wenig Lust verspürte, über „braune Scheiße“ zu diskutieren.

Die satirischen Stellen in *Soloalbum* richten sich also bevorzugt gegen Gegenkultur und Elterngeneration, sowie gegen alle möglichen Subkulturen und gegen ein Unterlassen selbständigen Denkens, ein Fehlen einer eigenen Meinung. Im Grunde wird die ganze Gesellschaft kritisiert: Durch den Verweis auf die granitartige inhaltliche und stilistische Unveränderlichkeit von *Wetten daß?*, das zumindest damals noch relativ unangefochten die Lieblingsserie der Deutschen war, kritisiert im Grunde die Starre der ganzen Gesellschaft mit einem Pop-Element: pop-satirisch.

Gibt es einen Gegenentwurf im Text? Nun, der Protagonist, der sich selber immer absolut setzt und kritisiert, gibt kein überzeugendes Beispiel für ein wünschenswertes Leben. Wie bei Kracht, so ist auch hier die Gegenposition nicht automatisch richtig. Denn das Hedonismus-Streben des Erzählers ist oft einfach leer, die Band *Oasis* alleine

auch kein Lebensinhalt, und das Hinterhertrauern hinter der alten Liebe auch nur ein Platzhalter. Das ist also nicht der Gegenentwurf. Abgesehen von der Tatsache, dass die Fehler der anderen erkannt werden, steht der Protagonist nicht über ihnen. Die Leser müssen wieder selber aktiv werden. Die einzige gesellschaftliche Gruppe, die relativ gut wegkommt sind „ach, die sind das, *Bildungsbürger*. Sie sehen alle sympathisch aus.“ (Stuckrad-Barre 76) Ja, wer in der Vorgängergeneration noch der Feind Nummer eins war, nämlich die aus Sicht der 68er abzulehnende Bourgeoisie, ist jetzt ein sympathisch aussehendes Grüppchen. Eine Gruppe, deren Mitglied zu sein, irgendwie erstrebenswert sein könnte. Aber als Gegenentwurf reicht dieser eine Satz nicht.

Folglich müssen die Leser aktiv werden, ihren Gegenentwurf selber kreieren: Daran arbeiten, die Satire zu verstehen. Stuckrad-Barres Roman ist voll von mikro-satirischen Spitzen gegen gesellschaftliche Gruppen. Pop-satirischen Spitzen, auch hier im engeren Sinne. Gesellschaftssatirisch.

3.5. Fazit: Pop-Satire in Pop-Literatur

Nach eingehender Analyse kann festgestellt werden, dass Pop-Satire nach der engeren Definition in den hier untersuchten Werken der Pop-Literatur deutlich nachgewiesen werden kann. Sowohl in *American Psycho*, als auch in *Faserland* und *Soloalbum* findet sich Pop-Satire. Der amerikanische Roman verweist allerdings plakativer auf die Satire. Der ganze Roman ist als Gesamtbild eine Satire. In den deutschen Beispielen finden sich satirische Elemente, allenfalls Krachts Roman eignet

sich allerdings teilweise für eine Gesamtinterpretation als Satire. Dafür findet man sehr viele verschiedene pop-satirische Elemente bei Stuckrad-Barre. Dass dies bisher nicht so gesehen wurde, hängt vielleicht auch mit der vorherrschenden, unter anderem von Liesegang vertretenen Meinung zusammen, Kracht und Stuckrad-Barre seien unpolitisch. Er hat nicht unrecht: Wirklich politisch sind beide Bücher nicht, beide verweigern sich einer eindeutigen Stellungnahme innerhalb des existierenden politischen Spektrums und propagieren erst recht keine linksalternative Weltansicht. Doch indifferent oder einfach elitär sind sie nicht. Sie sind gesellschaftskritisch und satirisch, vor allem in Bezug auf die Vorgängergeneration. Was aber bei allen ganz wichtig scheint, ist ein eigenes Denken. Die deutschen Pop-Werke stellen das Fehlen davon im Text pop-satirisch bloß und regen es damit gleichzeitig bei den Lesern an. Eine wörtliche Auslegung der Romane wäre eine Fehlinterpretation. Alle drei Romane, das ist damit deutlich, verwenden Pop-Elemente satirisch.

Der Hauptunterschied zwischen *American Psycho* einerseits und *Soloalbum* und *Faserland* andererseits liegt zum einen stilistisch darin, dass dieser amerikanische Roman, unter anderem über die explizite Gewaltdarstellung, recht plakativ auf sein satirisches Element verweist, während die deutschen Pop-Romane nicht so deutlich werden, sondern sehr viel subtiler bleiben. Der andere Hauptunterschied liegt in der Stoßrichtung der jeweiligen Pop-Satire: *American Psycho* ist anti-konservativ, damit nach amerikanischem Verständnis links und auch für hiesige Linksintellektuelle unproblematisch als Satire zu erkennen. Die Deutschen Romane dagegen richten sich

gegen die 68er-Generation, beziehungsweise ihre Erben, sind dadurch aber nicht automatisch konservativ. Gemeinsam, und das ist Interessant, ist allen drei Romanen, dass sie sich gegen das jeweils dominante gesellschaftlich-politische System richten und jeweils auch gegen die Elterngeneration, die allerdings in den USA ein konservatives und in Deutschland ein eher politisch linkes Gesicht zu haben scheint.

4. Pop-Satire in Satire-Zeitschriften

4.1. Vorbemerkungen

Nachdem in Pop-Literatur pop-satirische Ansätze gezeigt werden konnten, soll nun untersucht werden, ob Satire-Magazine gelegentlich ähnliche stilistische Elemente verwenden wie Pop-Literatur. Eine pop-satirische Schreibweise soll in den Magazinen *The Onion*, aus den USA, und der *Titanic*, aus Frankfurt a.M., gezeigt werden. Die US-Zeitschrift existiert seit 1988, ist landesweit seit dem Internet-Start 1996 und auch vor allem für die Homepage bekannt (vgl. Szuberla 45). Die *Titanic* dagegen gibt es schon seit 1979 (vgl. Ernst 56). In diesem Fall kann also, im Gegensatz zur Pop-Literatur, kaum von einer Vorbildfunktion der amerikanischen Zeitschrift gesprochen werden. Der Vergleich der beiden Magazine ergibt sich hier also nicht wie in der Pop-Literatur aus der Vorbildfunktion des einen für das andere. Vielmehr erscheint der Vergleich interessant, um herauszufinden, um welche Art von Pop-Satire es sich handelt und ob sie jeweils differenzierter im Verhältnis mit dem anderen Magazin betrachtet werden kann. Letztendlich können sich dadurch vielleicht auch Rückschlüsse auf unterschiedliche kulturelle Einflüsse auf die beiden Magazine ergeben, da Pop und Satire und damit natürlich auch Pop-Satire wie im Theoriekapitel erwähnt in einem ständigen wechselseitigen Verhältnis zu ihrem kulturellen Umfeld stehen.

Gezeigt werden soll auch, dass beide Magazine ähnliche Stilmittel verwenden und beide als pop-satirisch bezeichnet werden können. Im Vergleich zum vorigen Kapitel, wo

der Pop-Charakter der Romane vorausgesetzt werden konnte, ist die Situation hier genau umgekehrt: hier kann bei beiden Magazinen das satirische Element als gegeben angenommen werden. Beide Zeitschriften gelten weithin als Satire-Magazine, dem Untertitel der *Titanic* als *Das Endgültige Satiremagazin* ist beispielsweise bisher nicht widersprochen worden. Zu zeigen wäre also, dass beide Zeitschriften für ihre Satire immer wieder auf Stilelemente von Pop-Schreibweisen zurückgreifen, d. h. ob die populäre Kultur mit ihren Marken und Medien etc. thematisiert und satirisch verwendet wird.

Beide Magazine haben, wie erwähnt, eine Geschichte, die einige Jahrzehnte zurückreicht. Daher liegt eine Fülle von Material vor, die im Rahmen dieser Arbeit nicht einmal annähernd vollständig untersucht werden kann. Vielmehr soll anhand von einzelnen relativ aktuellen beliebigen Ausgaben²¹ untersucht werden, ob und wie die jeweilige Zeitschrift pop-satirische Elemente verwendet. Es werden einzelne Texte untersucht, die in diesem Zusammenhang viel versprechend scheinen.

4.2. Pop-Satire in *The Onion*

Das amerikanische Blatt verfolgt eine grundsätzlich andere Strategie als das deutsche: Während die *Titanic* sich offen als Satire-Magazin bezeichnet, kommt *The*

²¹ Es werden folgende Exemplare untersucht:

Titanic: Juni (6) 2008; August (8) 2008; September (9) 2008; November (11) 2008; Januar (1) 2009; Februar (2) 2009.

The Onion: January 1, 2009 (Vol. 45 Issue 01); January 29, 2009 (Vol. 45 Issue 05); February 12, 2009 (Vol. 45 Issue 07); February 26 (Vol. 45 Issue 09).

Onion im Gewand einer Tageszeitung daher. Genauer: *Titanic* hat das Layout eines Wochenmagazins und erscheint monatlich als „Satiremagazin“, während *The Onion* das Layout einer Tageszeitung hat und wöchentlich als „America’s Finest News Source“ erscheint. Dies erfordert von Lesern entweder Vorwissen oder Mehraufwand: Wenn das deutsche Magazin sich offen selbst als Satire deklariert, wissen die Leser schon, welche Rezeptionsart erwartet wird; bei dem amerikanischen Magazin hingegen, müssen die Leser ohne Vorwissen selbst erkennen, dass die Nachrichten, die sie lesen, satirisch gemeint sind. Meistens sind die Schlagzeilen zwar überzogen und offensichtlich satirisch genug, dass sie als Satire erkannt werden sollten: „Some of [*The Onion*’s] stories are out and out fakes that should fool noone“ (Szuberla 43). Einige ihrer Artikel allerdings waren doch so geschickt gemacht, dass sie ernst genommen wurden: „[Other stories,] despite their comic core and bizarre coloration, have slipped imperceptibly into the national news stream“ (ebd.). Einerseits sind in diesen Fällen die Autoren überraschend subtil (vgl. Szuberla 43), andererseits zeigt *The Onion* damit aber auch den vielleicht etwas bedenklichen Status einer Gesellschaft auf, in der regelmäßig satirische Meldungen als reale, authentische Nachrichten gelesen werden können.

Der Aufbau von *The Onion* scheint auf Basis der gesichteten Exemplare relativ gleich bleibend zu sein. Auf Seite eins findet sich eine typische (U.S.-) Tageszeitungstitelseite, reißerische Schlagzeilen und Artikel, die meistens nur auf der Titelseite beginnen und dann in der Mitte des Heftes fortgesetzt werden. Sie werden also „angeteasert“. Auf Seite zwei stehen das Impressum, die Kategorie „News in Brief“

mit Kurzmeldungen, sowie mit „National News Highlights“, „Infographic“ etc. weitere Rubriken für komische Kürzestexte. Auf den nächsten Seiten folgen dann ausführlichere „Berichte“, entweder die Fortsetzung der Artikel der Titelseite oder auch eigenständige Texte. Sie stehen meist unter der Rubrik „National“, manchmal aber auch unter anderen, wie zum Beispiel „People“. Auf den Seiten acht und neun steht die Rubrik „Opinion“ mit „Kommentaren“. Das sind die ersten Texte bislang, denen ein Autor zugeordnet wird. Ob die Personen, die angeblich die Kommentare verfassen, real sind oder nicht, sei dahingestellt. Auf der folgenden Seite steht der Sport. Die zweite Hälfte der Zeitschrift besteht dann aus Rubriken, die sich generell mit Pop-Kultur beschäftigen („The Hater: Pop Culture Love Letters“ auf Seite zwölf), Film-Hitlisten in ungewöhnlichen Kategorien erstellen („Inventory: The A.V. Club’s Weekly List“ auf Seite zwölf) und Neuerscheinungen von Kino-Filmen („Film“), Musik („Music“), Videospielen („Games“) und Büchern („Books“) kritisieren. Dieser Aufbau scheint relativ stabil.

Die Frage ist nun: Verwendet dieses vielleicht provokanteste und bekannteste US-amerikanische Satire-Magazin für seine Artikel auch Pop-Elemente? Nun, wenn man die Satire als gegeben annimmt und oberflächlich das Heft durchschaut, um zu sehen, ob es neben der Satire auch Pop-Elemente im einfachsten Sinn beinhaltet, also im Baßler’schen Sinne Gegenwartskultur archiviert, dann findet sich einiges: Gerade der zweite Teil des Heftes beschäftigt sich ja beispielsweise schon per Definition mit populärer Kultur (Kino-Filme, Fernsehen, „Pop Culture“,...). *The Onion* scheint also in jeder Ausgabe Pop und Satire zu beinhalten, wäre folglich im weiteren Sinne pop-

satirisch. Interessant wäre es nun, nachzuweisen, ob, besonders im ersten – und nicht in Form von Rezensionen Pop beinhaltenden – Teil, auch Pop-Elemente satirisch verwendet werden.

Ein flüchtiger Blick zeigt schnell, dass auch hier Pop-Elemente durchaus vorhanden sind: Die Ausgabe vom 29. Januar 2009 hat als Titelschlagzeile „Obama Disappointed Cabinet Failed To Understand His Reference To ‚Savage Sword Of Conan‘ # 24“. Im Artikel folgen weitere Verweise auf Conan- und Spider-Man-Comics (vgl. *The Onion* 45.05 1). Es gibt einen kurzen Kommentar zu Dennis Quaid und seiner Nicht-Nominierung für die Oscars (ebd.). Auch die zweite Seite mit den „Kurzmeldungen“ ist eine häufige Fundstelle für Gegenwartskultur: Fiktive Kurzmeldungen mit Überschriften, wie „Man Finally Unpauses ‚Super Mario Bros.‘ After 18 Years Of Chores“ (*The Onion* 45.09 2), „Bouncer Moved To Tears By Tale Of Friends Already In Club“ (*The Onion* 45.05 2), „‚Second Life‘ Makes Dream Of Owning Fictitious Coffee Shop Come True“, „Internet Pop-Up Quiz Insulting“, „Google Launches ‚The Google‘ For Older Adults“ (*The Onion* 45.01 2), und ebenso fiktive Informationen wie „Celebrities Celebrate Valentine’s Day“ (*The Onion* 45.07 2) nutzen schon im Titel Elemente der Gegenwartskultur (Türsteher, Videospiele, Virtuelle Welten etc.). Vorhanden sind Pop-Elemente also auch in den ersten Seiten. Werden sie aber auch für die Satire benutzt?

In der Ausgabe vom 1. Januar 2009 findet sich auf dem Titel die Meldung „Factual Error Found On Internet“, der berichtet, dass im Internet ein faktischer Fehler gefunden worden sei – auf einer Fansite zu *Brady Bunch*, einer US-Fernsehserie aus den sechziger

und siebziger Jahren: „TedsUltimateBradyBunch.com“ listete als Startjahr der Serie fälschlicherweise 1968 statt 1969. Die Finderin des Fehlers, Caryn Wisniewski, beschreibt ihre Überraschung und wie es dann „slowly began to sink in that the World Wide Web might be tainted with unreliable information“ (*The Onion* 45.01 1). Schnell wird dann die Seite vom Server genommen, und beim Anbieter „Cheaphost.net“ wird schnell eine Erklärung abgegeben: „We will not rest until the Internet’s once-sterling reputation as the world’s leading source for 100 percent reliable information is restored“ (*The Onion* 45.01 4). Paul Boutin, „senior editor of *Wired*“, äußert aber düstere Vorahnungen: „Will we ever fully trust the Web again? [...] We may well be witnessing the dawn of a new era of scepticism in which we no longer accept everything we read online at face value“ (ebd.) Und Peter Luyck, „30, a Dallas-area graphic designer and frequent user“ befürchtet ebenfalls Schlimmstes: „If it happens once, it can happen again. [...] I shudder to think that, one dark day in the future, misinformation could again makes its way online. In fact, it may already have“ (ebd.). Wenn er dann fragt „Can we blindly trust that SpideyRulez.com is correct in its reportage that the up-coming *Spider-Man* sequel will feature Christopher Walken as Dr. Octopus?“ (ebd.), so scheint er seine schlimmsten Befürchtungen auszusprechen.

Satire scheint hier auf mehreren Ebenen zu arbeiten. Zum einen ist die satirische Spitze vor allem gegen die vermeintlich intendierten Leser, die impliziten Leser des Artikels gerichtet, also gegen internetgläubige Menschen, die sich blind auf den Wahrheitsgehalt des Internets verlassen. Das Interessante an *The Onion* und speziell an

diesem Artikel ist dieses ständige Spiel mit den impliziten Lesern und den tatsächlichen Lesern. Die impliziten Leser sind hier ein wichtiger Teil und das Ziel der Satire, deren Wirkung zu einem beachtlichen Teil davon abhängt, dass sich die wirklichen Leser von den impliziten differenzieren. Stellvertretend für die impliziten Leser und ihre Denkart stehen die höchst wahrscheinlich fiktiven Personen, die im Artikel auftauchen. Sie personifizieren die Internetgläubigen: Sie sind unkritisch und oberflächlich, das Wichtigste in ihrer Welt (und vermeintlich der von der vorliegenden Zeitung, *The Onion*) sind (populärkulturelle) Dinge wie *Brady Bunch*. Sie reagieren bestürzt und betroffen auf die „Neuigkeit“, dass das Internet nicht nur ausschließlich verlässliche Informationen kommuniziert, was stark zur Komik des Artikels beiträgt. Der „Fehler“ wird auf einer im Grunde unwichtigen Internet-Seite gefunden. Die Satire ist allerdings nicht gegen Menschen gerichtet, die sich nur für solche Nichtigkeiten interessieren. Dieses Interesse charakterisiert lediglich die „Person“, die den Fehler findet, zusätzlich. Ähnlich, wie Peter Luyck dadurch charakterisiert wird, dass seine schlimmste Befürchtung sei, dass Fehlinformationen über kommende Kino-Blockbuster im Internet kursieren könnten. Die Kritik des Textes findet somit an Menschen statt, die nicht kritisch lesen, sondern an eine Allgemeinrichtigkeit des Internets, des gedruckten oder elektronischen Wortes glauben. Dieser Glaube wird hier übersteigert, sodass er lächerlich wirkt. Gleichzeitig ist allerdings auch noch eine andere Art Kritik präsent, die beim *Onion* auch quasi automatisch gegeben scheint. Diese richtet sich gegen die Nachrichtenkultur und insbesondere Zeitungen. *The Onion*, die das Layout und den Stil einer Tageszeitung

besitzt, stellt mit solchen Meldungen auch die Vorgehensweise von Tageszeitungen bloß, Nichtigkeiten reißerisch zu großen Storys aufzublasen und als wichtige Informationen zu verkaufen. Dass im Internet sehr viele fehlerhafte Informationen vorhanden sind, sollte im Grunde niemanden mehr überraschen. Dennoch ist es für dieses Magazin *die* große Schlagzeile auf der ersten Seite. Es handelt sich also auch hier um eine Art von Doppelsatire: Zum einen ist es eine Spitze gegen Tageszeitungs-Aufmacher und Nachrichtenkultur, zum anderen gegen Leser, die „schriftgläubig“ im weiteren Sinne sind und nicht kritisch lesen.²²

Satire findet hier also wirklich auf mehreren Ebenen statt. Für diese mehrschichtige Satire auf den Glauben an die vollständige Wahrheit der Inhalte eines bestimmten Mediums und die Vorgehensweise eines anderen verwendet *The Onion*, wie gezeigt, auch Pop-Elemente. Im Grunde findet der ganze Artikel in einem Kontinuum populärer Kultur statt. Somit kann man hier von Pop-Satire sprechen.

Ein ähnlicher Text findet sich im selben Heft in Form eines Kommentars von einem gewissen Jonathan Milton namens „Two Hundred Spam E-Mails Can't Be Wrong“ (*The Onion* 45.01 8). Milton schreibt über Spam und seine Erfahrungen damit folgendes:

When I received my first ‚spam‘ e-mail offer, I admit I was a bit sceptical. I hadn't asked for any information on refinancing my mortgage, and the rates in the e-mail seemed too good to be true. Why hadn't I heard about this great deal on TV or in the Yellow Pages?

²² Ob dies auch auf die Tatsache Bezug nimmt, dass es in den USA im Vergleich zu anderen westlichen Nationen eine viel größere Anzahl an Kreationisten, also im engeren Sinn schriftgläubigen Menschen, gibt, kann diese Arbeit nicht beantworten. Aber es scheint nicht völlig unwahrscheinlich. Damit würde natürlich die Gesellschaftssatire des Texts noch einmal an Brisanz gewinnen.

I kept receiving these e-mails for the next few months and, over time, I started to open my mind to the idea. It occurred to me that the odds of all these unrelated people being completely full of baloney were getting smaller and smaller. (ebd.)

Milton beschreibt, wie weitere Bedenken schwanden, wie, wann das versprochene Geld denn verfügbar wäre, ob seine monatlichen Kosten tatsächlich sinken würden und ob er warten müsse oder noch heute unterschreiben könne, und zwar durch „all-caps words IMMEDIATE CASH, LOWER RATES, and TODAY“ (ebd.). Er glaubt nicht an Dinge wie Zufall, und diese fünf Worte in Großbuchstaben und verschiedenen Farben bestätigen diesen Glauben. Die restliche Überzeugungsarbeit absolviert eben die Masse der nach seiner Ansicht wohlmeinenden Absender „from Maybelline Stackpole, to pdqun zjfspdbie [sic] to Lyle Ortiz. What reason would these people, some of whom shared a first or last name with some of my closest friends, have to dupe me?“ Während Miltons Neugier nun wächst, kommen immer mehr E-Mails.

It was as though the mortgage refinancers could sense my growing curiosity, because they kept sending me e-mail after e-mail even though I'd never replied or shown any interest at all. They really went out of their way to treat me like a valued potential customer. (ebd.)

Die entscheidende Mail, mit der er den Deal dann endlich perfekt macht, kommt dann schließlich eines Morgens um 5:13 Uhr. Der Absender überzeugt ihn schließlich, denn die E-Mail „was from none other than ‚j Milton‘ – yours truly! How could I say no to an offer that I myself endorsed? I couldn't, and I didn't, and as soon as I buy a house I am committed to refinancing my mortgage immediately“ (ebd.). Jedoch legt Milton Wert darauf, dass er eben kein naiver Internet-User sei, der auf jedes dubiose Angebot stürze

und erwähnt E-Mails mit Produktangeboten, die er nicht wahrgenommen habe. Diese habe er mit folgender Begründung ignoriert: „[F]or many of these products, I’ve only received 75-100 spam e-mails. These days you have to work a little harder to get your hands on my Internet dollars“ (ebd.).

Zunächst einmal sollte festgestellt werden, dass es sich bei diesem Text um Rollenprosa handelt. Selbst wenn ein Mann namens Jonathan Milton tatsächlich diesen Artikel verfasst hätte, spielte es keine Rolle, da hier eine literarische Persona kreiert wird, die mit dem Autor sicherlich nicht identisch ist. Der Text-Milton ist nicht der Verfasser-Milton. Diese Annahme kann alleine schon aufgrund des Wissens, dass der Text in einer Satire-Zeitschrift steht, gemacht werden. Dummheit oder Naivität sind hier besonders auffällig und daher in aller Regel nur Pose. Das Grundthema des Textes sind Spam E-Mails, also ein Phänomen heutiger Alltagskultur, das wohl alle kennen, die einen E-Mail-Account besitzen, aber über das dennoch nicht allzu oft geschrieben wird. Spam E-Mails sind also ein klares Pop-Element. Auf der anderen Seite sind jedoch nicht die Spam E-Mails selber Gegenstand der Kritik. Text-Milton zeigt eine beispiellose Naivität im Umgang mit Spam-Mails, die er nie überschreitet: Vor- oder Nachnamen von Freunden machen die Absender von E-Mails glaubwürdiger, der eigene Name noch viel mehr, und kontinuierlich von ihm empfangene Spam-Mails zeigen ein engagiertes Werben von den Anbietern um ihn als individuellen Kunden. Er wirkt lächerlich auf die Leser, besitzt aber in Wirklichkeit wohl den Mindestgrad an Naivität, den man braucht, um wirklich auf Spam-Mails hereinzufallen. Das Interessante ist, dass auch hier wieder,

wie beim vorher analysierten Artikel der implizite Leser ins Spiel kommt: Die Moral, die auch hier von Milton gelernt und niedergeschrieben wird, ist für die impliziten Leser gedacht, damit sie nicht die Fehler von ihm wiederholen. Die Naivität ist somit nicht nur ein Charakteristikum Miltons, sondern wird auch wieder den impliziten Lesern unterstellt. Diese Naivität sollte aber von den tatsächlichen Lesern als solche erkannt werden. Zum einen ruft der Text somit den tatsächlichen Lesern ins Bewusstsein, dass eine Reaktion auf Spam-Mails in der beschriebenen Art eine große Naivität darstellt. Auf der anderen Seite kritisiert der Text, der wieder in mehreren Dimensionen satirisch wirkt, durch die Dar- und Bloßstellung dieser Naivität die Erzeuger der Spam-E-Mails, die im Grunde genau solche Rezipienten vor Augen haben müssen, um erwarten zu können, mit ihren Spam-Mails tatsächlich jemanden zu erreichen. Da die Denkart Text-Miltons so übersteigert naiv ist, dass sie unrealistisch wirkt, wird das Versenden von Spam E-Mails als sinnlos dargestellt. Allenfalls als Ärgernis bei den Rezipienten, die die Mails bei klarem Verstand ohnehin nie wirklich öffnen, dafür aber mehrmals am Tag löschen müssen. Wieder wird also humoristisch kritisiert, eindeutig mit Hilfe von Pop-Elementen.

Ein interessanter Text findet sich auch in der Ausgabe vom 26. Februar. Es handelt sich wieder um einen Artikel, der reißerisch auf der ersten Seite beginnt und dessen Hauptteil dann im Heftinneren abgedruckt ist: „Sasha Obama Keeps Seeing Creepy Bush Twins While Riding Tricycle Through White House“ (*The Onion* 45.09 1). Der Text erzählt von sonderbaren Begebenheiten, nachdem die Familie „Obama“ in ein neues Haus, das

Weißer, gezogen ist. Obama-Tochter Sasha berichtet „that she had once again been visited by the eerie specter of the Bush twins“ (ebd.). Sie spielte im „East Wing of the executive mansion so as not to disturb her busy father“ und fuhr auf ihrem Dreirad als sie die „former first twins“ im Korridor sah (ebd. 1/6). Pressesprecher Robert Gibbs gibt nun eine Erklärung zum Vorfall ab. Er sagt, was die Präsidententochter berichtete gesehen zu haben und dass die daraufhin eingeleitete Suche bisher ergebnislos geblieben sei. Er schließt, welche schrecklichen Bilder das Mädchen auch gesehen haben mag, sie seien wohl ihrer Phantasie entsprungen. Es wird jedoch von weiteren Sichtungen berichtet, auch ein Secret Service Agent will die Bush Zwillinge gesehen haben und sagt: „they kept on whispering ‚we want to party‘ over and over again [...] God, it’s so horrifying [...] With [Sasha’s] father often tied up with work for hours on end, this is not the first time Sasha has reported seeing malevolent spirits while exploring the 132-room mansion“ (ebd.). Sie berichtet von weiteren Erscheinungen, die alle auf verschiedene Weise mit der Regierung Bush verknüpft sind. Die Reaktionen ihrer Umwelt auf ihre Berichte sind offensichtlich gespalten:

While some White House staffers believe the visions to be nothing more than a child’s plea for attention, others are less sceptical, claiming that the building’s last resident committed horrible atrocities.

„There’s just something about this place – maybe it’s the long hours spent isolated in the Oval Office – but it gets into a man’s head and eventually becomes too much to bear,“ White House gardener Emery Canter said. „We don’t like to talk about what happened around here with the last occupant. We just want to put those bad memories behind us.“ (ebd.)

Es kommt zu weiteren Sichtungen unheimlicher Erscheinungen durch mehrere andere Mitarbeiter im Weißen Haus, doch am Ende gibt der Hausherr ein Statement ab,

„dismissing allegations that the White House is haunted“ (ebd.). Weiter liest man: „[He] has turned down several of the first lady’s requests to move, saying that he finally has the chance to get some work done now“ (ebd.).

Auch hier ist zunächst wieder ein komisches Element, dass alle ungewöhnlichen und übersinnlichen Ereignisse in Form eines völlig nüchternen Zeitungsberichtes vermittelt werden. Doch nicht nur die Journalisten benehmen sich, als sei alles völlig normal, auch das Weiße Haus bleibt bei der üblichen Routine: Der Pressesprecher gibt ein Statement ab. Doch das eigentlich Interessante an diesem Artikel ist, wie er den noch relativ aktuellen Einzug der realen Familie Obama ins Weiße Haus im Kontext der Verfilmung von Stephen Kings *Shining* von 1980 stellt und mit diesem Zusammenhang spielt. Zwei gruselige Zwillinge (die im Horrorfilm-Original spielen, in diesem Text feiern wollen); die schrecklichen Ereignisse, die vorher bereits im selben Haus statt gefunden haben; der Vater, der einsam in seinem Arbeitszimmer sitzt und sich am Ende weigert das neue Haus zu verlassen, weil er endlich Arbeiten kann; all das sind Elemente, die aus diesem Film bekannt sind – wie teilweise auch aus zahlreichen anderen Horrorfilmen. Satirisch wird hier quasi im Vorbeigehen auf Obamas Vorgänger im Amt, George W. Bush, geschossen, der als vorheriger Bewohner des Hauses schreckliche Dinge getan habe. Allerdings steckt auch Satire in der Aussage des Gärtners, der darauf hinweist, dass niemand sich daran erinnern möchte, was passiert ist – ein Seitenhieb auf eine in den USA kurz nach der Wahl offensichtlich verbreitete Denkart, die Ära Bush nach der Wahl Obamas einfach vergessen und abhaken zu wollen. Doch der Text besitzt noch

eine weitere Dimension: Der Gärtner erwähnt auch, dass es vielleicht das Haus sei, was „einen verrückt macht“, die langen Stunden, die man isoliert im Oval Office sitze. Dadurch wird zum einen die Spitze gegen Bush bei aller vorherigen Härte ein wenig relativiert, da es ja letztendlich vielleicht die Schuld des Hauses ist. Das Haus und die Isolation könnten ihn folglich verrückt gemacht und zu seinem Handeln getrieben haben. Damit wird das Weiße Haus auch in eine Tradition einer langen Reihe von schrecklichen und unheimlichen Ereignissen gerückt, denn das Haus im Horrorfilm hat ja schon vorher Bluttaten erlebt und steht auch noch auf einem Indianerfriedhof. Und mit dieser Relativierung geht auch eine Warnung einher, dass der neue Bewohner dem Haus möglicherweise auch nicht gewachsen sei, von ihm und der Macht und der Verantwortung womöglich auch verändert werde. Im Kinofilm dreht Jack Nicholson am Ende durch, ebenso wie sein Vorgänger, und versucht, seine Frau und seinen Sohn umzubringen. Und ähnlich wie Nicholson im Film sagt auch „Obama“, dass ein Verlassen des Hauses nicht zur Debatte stehe, da er jetzt endlich zum Arbeiten komme. Die Ansätze des Schreckens sind also auch hier da. Allerdings stoppt der Artikel zu einem Zeitpunkt, wo noch nicht alles verloren ist. Es gibt nur böse Vorahnungen, allerdings zu einem Zeitpunkt, wo noch alles machbar ist. Noch kann der Charakterwandel vielleicht verhindert werden, noch ist der Hausherr – um im Bildinventar des Filmes zu bleiben – nicht mit der Axt auf seine Familie losgegangen.

Ob der Artikel somit motiviert ist, durch erste Desillusionierung von diesem Präsidenten, der mit so viel Euphorie und Vorschusslorbeeren – und mit schier

unerfüllbaren Hoffnungen und Erwartungen – in sein Amt gestartet ist, das sei dahingestellt. Der Artikel enthält einige satirische Spitzen und spielt gleichzeitig auf den Filmplot eines bekannten Horrorfilmes an. Wer diesen Horrorfilm – bzw. das grundsätzliche Konzept von Horrorfilmen, die in neu bezogenen unheimlichen Häusern spielen – nicht kennt, kann die Satire in diesem Text vermutlich nicht wirklich verstehen und genießen. Dieser Artikel ist somit ein perfektes Beispiel für Pop-Satire: Pop-Elemente, die satirisch verwendet werden und ohne deren Kenntnis die Satire nicht funktioniert.

The Onion benutzt also pop-satirische Elemente regelmäßig im Heft, ist sehr nah an Pop-Kultur. Die Frage ist nun, ob das etwas traditionsreichere „absolute Satiremagazin“ in ähnlicher Weise arbeitet, oder ob es Pop-Elemente eher nicht benutzt.

4.3. Pop-Satire in *Titanic*

Die Untersuchung der *Titanic* im Rahmen dieser Arbeit scheint nicht zuletzt deswegen viel versprechend, da Thomas Ernst in sein Übersichtsbüchlein *Popliteratur* ein Kapitel namens „Satire und Sprachkritik“ integrierte (Ernst 56/57). Somit ist er der erste, der eine Verbindung von Pop und Satire in der Neuen Frankfurter Schule erkennt, sie allerdings nicht weiter verfolgt. In diesem Rahmen erwähnt er die *Titanic*, allerdings nur am Rande: Er spricht lediglich vom „respektlose[n] Ton, den *Pardon* und ab 1979 die

Titanic anschlugen“ (Ernst 56). Abgesehen davon wird unter anderem der *Titanic*-Kolumnist Max Goldt häufig im Rahmen von Pop-Literatur analysiert (vgl. Baßler 15 ff.).

Oliver Maria Schmitt bezeichnet die Neue Frankfurter Schule als „Deutschlands erfolgreichste Boygroup“ und als „nahezu [legendenumrankte] Zeichner- und Autorengemeinschaft“ (Schmitt 935). Die Neue Frankfurter Schule gründete bekanntlich die bis heute existierende *Titanic* und gab das Ruder dann nach und nach an jüngere Autoren und Satiriker weiter. Schmitts Essay „Lachstandortverbesserer: Über die Neue Frankfurter Schule“ dürfte zum großen Teil zum Ziel haben, seine Vorgänger bei der *Titanic* mit blumigen Worten in Helden- oder Götterstatus zu erheben: Formulierungen wie „der Präzeptor, der Satiriker schlechthin [...] Chlodwig Poth“ (ebd. 937), Friedrich Karl Waechter auf der „Position des Originalgenies“ (ebd. 938), Robert Gernhardt „als angehender Lyrik-Klassiker“ (ebd. 939) und der Hinweis, dass Kritiker der Neuen Frankfurter Schule vor allem durch „Ignoranz und besondere Ahnungslosigkeit aufgefallen waren“ (ebd. 940), deuten auf eine eher unkritische Thematisierung der Neuen Frankfurter Schule. Allerdings stecken auch einige interessante Überlegungen in Schmitts Essay. So analysiert er den Humor der Neuen Frankfurter Schule und damit auch den der *Titanic* sehr überzeugend. Er identifiziert „zwei lange Beine“, auf denen dieser Humor steht: „Satire und Nonsens“ (ebd. 936). Zudem sieht er „Verbindungslinien zwischen den Philosophen der Kritischen Theorie, den Kickern der Frankfurter Eintracht und den Komik-Kadern der NFS [der Neuen Frankfurter Schule, M.K.]“ (ebd. 935/936). Somit sieht er die Gründer der *Titanic* sowohl in der Tradition

linksintellektueller Philosophie (Frankfurter Schule), als auch in der populären Kultur (Eintracht Frankfurt) verwurzelt. Natürlich sind Schmitts Behauptungen über existierende Verbindungslinien hier auch ironisch zu lesen, allerdings ist dennoch interessant, dass er damit die Zeitschrift auch in einen Zusammenhang mit populärer Kultur rückt. Eventuell wäre somit auch diese Bemerkung pop-satirisch zu lesen. Zwar ist die *Titanic* nicht dogmatisch linksgerichtet, sondern richtet ihre Satire im Grunde gegen alles und jeden (vgl. ebd. 942)²³, aber es mag eine gewisse Verbindung zur Frankfurter Schule vorhanden sein. Aber auch eine Verbindung zu populärer Kultur ist offensichtlich und darum die Untersuchung in diesem Kontext mehr als berechtigt.

Die *Titanic* ist eine Satire-Konstante in Deutschland. Sie ist in dieser Funktion einzigartig. Andere Satire-Magazine, wie *Pardon*, im Grunde mit allen Autoren, die später dann auch bei der *Titanic* landeten, waren weniger erfolgreich, hatten also auch eine kürzere „Lebensspanne“ als die *Titanic*. Kein Konkurrenzblatt konnte es sich auf Dauer neben der *Titanic* etablieren, und auch in anderen Medien gibt es in Deutschland nichts Vergleichbares: „Wer an Satire denkt in Deutschland, denkt an das Blatt aus Frankfurt“ (Brauck 84). Eine wirklich gründliche Analyse der *Titanic*, die beispielsweise auch die Veränderungen des Magazins im Laufe der Jahre mitberücksichtigt, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen. Darum soll in diesem Kapitel, wie auch im Fall von *The Onion*, die Geschichte des Magazins weitgehend ignoriert werden und vielmehr

²³ In dieser gegen alles und jeden gerichteten Satire erfüllt sie damit auch das Satire-Kriterium keine Lösung anzubieten, auch nicht implizit, sondern die Leser zu eigenem Denken anzuregen.

anhand von einzelnen neueren Ausgaben untersucht werden, ob die *Titanic* mit Pop-Satire-Elementen arbeitet.

Der Aufbau der *Titanic* scheint, ebenso wie der von *The Onion*, einige Konstanten zu haben. Wie bereits erwähnt, folgt die Frankfurter Satire-Zeitschrift in ihrem Erscheinungsbild Wochenmagazinen wie dem *Focus*, dem *Spiegel* oder dem *Stern*. Dementsprechend hat das Magazin oft eine reißerische Titelseite, die allerdings im Gegensatz zu den anderen Magazinen natürlich bewusst satirisch-provokant gemacht ist. Auf Seite drei findet sich oft, jedoch nicht immer, das Editorial, ein kurzes Wort des Chefredakteurs an die Leser, in dem er kurz auf Teile des Inhalts eingeht, meist mit seiner darunter abgedruckten Unterschrift – ähnlich, wie es beispielsweise Chefredakteur Markwort beim *Focus* seit Jahren praktiziert. Auf den folgenden Seiten gibt es ein Inhaltsverzeichnis, das im Layout ebenfalls oft stark an populäre Wochenmagazine erinnert. Es folgen fünf bis sieben Seiten unter der Rubrik „Briefe an die Leser“. In einem regulären, also nicht-satirischen, Wochenmagazin stünden hier die Leserbriefe, also Zuschriften von Lesern an die Zeitschrift, in der *Titanic* stehen hier kurze bis kürzeste satirische Texte, die auf aktuelle Themen Bezug nehmen. Daher stehen hier meistens Institutionen oder Personen des öffentlichen Lebens, die gerade aus irgendeinem Grund im Fokus der Aufmerksamkeit der Medien stehen. Die Seiten des Magazins ohne feste Rubrik sind unterschiedlich und können von Heft zu Heft sehr stark variieren, je nach Themenangebot und situativ bevorzugtem Ausdrucksmittel der Autoren. Jedoch gibt es feste Rubriken, die allerdings zum Teil keine konstante

Seitenzahl besitzen, wie zum Beispiel die namenlose Kolumne auf Seite achtzehn (zwei bis drei Seiten), „Vom Fachmann für Kenner“ (drei bis vier Seiten), „Humorkritik“ (zwei Seiten), und die Max-Goldt-Kolumne (zwei Seiten).

Auf der Suche nach Pop-Elementen im „endgültigen Satiremagazin“ genügt oft schon ein Blick auf das Cover. Die Ausgabe vom August 2008 thematisiert die zeitgleich stattfindenden Olympischen Spiele in Peking und titelt: „Land der Plagiate: Chinesen kopieren Olympia“ (*Titanic* Aug. 2008 1). Man sieht eine Menge asiatisch aussehender Menschen, zwei von ihnen schwenken ausgelassen China-Fahnen und drei schwenken Fahnen mit den olympischen Ringen. Auf einer Fahne sind sie verkehrt herum, mit zweien oben und dreien unten. Auch die Ausgabe vom Juni 2008 thematisiert ein sportliches Großereignis und verknüpft angesichts der Fußball-Europameisterschaft in der Schweiz und Österreich und dem zeitnah entdeckten Inzestfall von Amstetten in Österreich beide Themen. Das Titelbild präsentiert ein leicht verändertes Foto des mittlerweile verurteilten Täters, das zur damaligen Zeit in allen möglichen Medien um die Welt ging, leicht verändert: mit auf beide Wangen gemalten österreichischen Farben und rotem Hut, in Form des roten Schopfes des EM-Maskottchens. Die dazugehörige Schlagzeile lautet: „Höchststrafe für den Horror-Opa: Fritzl wird EM-Maskottchen“ (*Titanic* Juni 2008 1). Schon bei diesen beiden Beispielen handelt es sich im engeren Sinn um Pop-Satire. Ohne ein gewisses populärkulturelles Vorwissen – beispielsweise, dass und wo die jeweiligen Sportereignisse in diesem Zeitraum stattfinden; in letzterem Fall, wie die beiden EM-Maskottchen für die EM 2008 aussehen; in ersterem, wie die

olympischen Ringe aussehen – kann die Satire nicht vollständig verstanden werden.²⁴ In beiden Fällen werden Elemente der populären Kultur, der Alltagskultur des jeweiligen Zeitkontexts satirisch verwendet. Die verkehrten Ringe stellen die schlechte chinesische Kopie des Originals dar; die Maskottchen-Verkleidung des Inzesttäters ist etwas schwieriger zu deuten, wahrscheinlich aber als Kritik an der gedankenlosen und unmoralischen Vermarktung der EM, der jede Form von Publicity recht ist, zu verstehen.

In der Rubrik „Briefe an die Leser“, die ja meist an Personen des öffentlichen Lebens gerichtet sind, können dann Elemente der Alltagskultur in Hülle und Fülle vorgefunden werden: Als Adressaten dieser Briefe finden sich in einer Ausgabe unter anderem „heute.de“, „Molkerei Weihenstephan“, „Andrea Kiewel“, „Steffen Seibert“, „Call-a-Pizza“, „Til Schweiger“, „Bushido“, „Ben Becker“, „Heiner Lauterbach“, „Felicitas Woll“ (*Titanic* Nov. 2008 6-11). Das fällt nicht aus dem Rahmen, ein solches Aufgebot an Personen und Institutionen des öffentlichen Lebens ist typisch für diese Rubrik.

Kenntnis von Pop-Kultur wird zum Beispiel auch vorausgesetzt, wenn das eigene Abo beworben wird: es wird gewöhnlich in einer ganzseitigen Anzeige angepriesen, beispielsweise (in Anspielung auf das Kult-Video-Spiel *Guitar Hero*) mit dem Slogan „Satire Hero: Titanic – Legends of Satire“ (*Titanic* Sept. 2008 2). Oder in einer anderen Ausgabe (in Anspielung auf ein anderes Kult-Videospiel: *World of Warcraft*) mit dem Slogan „World of Witzcraft“ (*Titanic* Jan. 2009 2). Ebenso „funktioniert“ der Artikel

²⁴ Im Unterschied zu den Pop-Literaten handelt es sich hier um eine andere Art Wissen: Es geht weniger um Insider-Wissen (beispielsweise um Barbour-Jacken, das P1 in München oder Oasis), sondern um frei zugängliches Alltagswissen. Es handelt sich also in diesem Sinne um eine andere Art von Pop.

„Neues vom Taktik-Tisch“ für die Leser nur, wenn die Anspielung auf Jürgen Klopps Taktik-Tisch verstanden wird. Jürgen Klopp, Fußball-Trainer und während Fußball-WM 2006 und -EM 2008 als ZDF-Experte im Dienst, hatte in der Sendung einen Touchscreen-Bildschirm, auf dem er durch Berühren Kreise und Pfeilchen produzieren, die gezeigte Spielszene pausieren lassen, und mit diesen Mitteln das Geschehen dann rückblickend analysieren konnte. Dieselbe Technik wird bei NFL-Spielen auch vom US-Fernsehen angewendet. „Neues vom Taktik-Tisch“ in der *Titanic* zeigt Beispiele aus dem Politik-, Wirtschafts- und privaten Bereich. Für die Politik sieht man ein Foto des Bundestags mit kleinen Kreisen um einzelne Abgeordnete, und kleinen Kreuzen über anderen und ein paar Pfeilen. Hier wird also das Prinzip, das bei Sportübertragungen Bewegungsabläufe veranschaulicht und Aufmerksamkeit auf bestimmte Dinge lenkt auf ein Foto übertragen, auf dem keine Bewegung statt findet. Der erklärende Text beschreibt das Bild als eine

interessante Szene aus der 193. Sitzung des Deutschen Bundestages: In der 67. Minute steht der Abgeordnete Obermeier (Bildmitte) [und durch einen kleinen Kreis gekennzeichnet, M.K.] völlig frei, versucht im Alleingang ein milliardenschweres Rettungspaket für die oberbayerische Kreuzfix-Industrie durchzuboxen. Weite Teile der gegnerischen Abwehrkette fallen in Tiefschlaf. Ein Zwischenruf der Hinterbänklerin Tackmann („Gott ist tot!“) könnte jetzt von ganz unten links Bewegung ins Spiel bringen [durch einen Pfeil symbolisiert, M.K.] (...) Die Gelegenheit wird jedoch verschenkt. (*Titanic* (2009/1) 47)

Es wird also auch die Sprache einer Fußballsendung übernommen (siehe „Alleingang“, „steht (...) völlig frei“, „gegnerische Abwehrkette“, „Bewegung ins Spiel bringen“). Die Komik der Darstellung ist ohne die Kenntnis um die

Fußballanalytistenfloskeln und die ZDF-Taktik-Tafel von Jürgen Klopp wohl kaum verständlich.

Auch Verbindungen zu Pop-Literatur finden sich gelegentlich in der *Titanic*. In einem Beitrag, der sich im Februar 2009 anlässlich der Wirtschaftskrise mit „unserer Wirtschaftselite“ beschäftigt²⁵, wird erwähnt, dass dank Teilverstaatlichungen jetzt „verbeamtete Wurstgesichter aus den Ministerien“, statt Einzelkämpfern und „braungebrannte[n] Massenmörder[n]“, in den Gremien säßen (*Titanic* Feb. 2009 15) – letzteres eine klare Anspielung auf den permanent sonnengebräunten Patrick Bateman aus *American Psycho*. Dagegen ist Benjamin von Stuckrad-Barre persönlich Thema, im Artikel „Insgesamt hervorragend“, einem Sommerrückblick, aus der Ausgabe vom September 2008. Der schreibt mittlerweile fest angestellt für den Springer-Verlag und hatte sich anscheinend in einem Interview lobend über den neuen Arbeitgeber geäußert. Das ist jedenfalls der Aufhänger des *Titanic*-Textes. Er sprach von den „vernünftigsten, fleißigsten und variantenreichsten Chefs“, die er bisher kennen gelernt habe (zitiert in *Titanic* Sept. 2008 18). Der Text von Stefan Gärtner bemerkt scharf, dass „ja auch Traudl Junge, des Führers Sekretärin, ihren Chef ‚zutiefst mochte‘“ (ebd.). Der Text dämonisiert damit auf der einen Seite natürlich den Springer-Verlag²⁶, wie er ebenso Stuckrad-Barre mit einer zur Zeit ihrer Sekretärinentätigkeit etwas naiven

²⁵ Titel: „Vom Monster zum armen Würstchen: Unsere Wirtschaftselite leidet. Depressionen und Angst machen ihr zu schaffen.“

²⁶ Das ist, wie in Kapitel 3.4 gezeigt, nicht besonders originell und entspricht eigentlich eher einer 68er-Denkart. Pop-Satire ist dies also, wenn überhaupt, dann höchstens durch die Thematisierung eines Pop-Literaten.

jungem Frau in Verbindung bringt. Auch die anderen Aussagen Stuckrad-Barres werden von diesem Text eher kritisch beäugt, was in einem konsequenten Satire-Magazin keine Überraschung darstellt. Ähnliches widerfährt Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete*, der in Rezensionen oft als Pop geführt wird, in der *Titanic*-Rezension „Schlammschlachten: Charlotte Roche und die Folgen“ (*Titanic* Juni 2008 28-31). Zur Illustration dienen durch Dreck, Bart-, Bein-, herausquellende Scham- und Achselhaare verunstaltete Barbie-Puppen (vgl. ebd.). Der in Roches Roman betriebene Körperhaarkult wird kommentiert mit: „So sehen wir im Frühjahr unterm Rocksäum also endlich wieder Beine wie von gestern und vorgestern bzw. von Taranteln“ (ebd. 29). Viele Männer fühlten sich „auch bedroht, wenn Frauen in die ureigenen Männerdomänen von Schmutz und Gestank eindringen“ (ebd. 31). Jedoch endet hier die Rezension mit einem vermeintlich positiven Urteil, der Roman sei ja doch „ein Glück für die Zukunft des Planeten, auf dem es sich gleichberechtigt – jippieh! – letztlich doch viel besser lebt und liebt. Danke, Charlotte Roche, du Schlampe! Danke!“ (ebd.). In diesem Urteil liegt natürlich eine satirische Qualität, die in der Performanz liegt. Einerseits lobt der implizite Autor des Textes das Buch und benutzt übertriebene Formulierungen. Damit ironisiert er gewissermaßen die Bedeutung des Buches, das „die Zukunft des Planeten“ gerettet habe. Andererseits ist die Affirmation auch aus anderem Grund wohl nur scheinbar: Der Ausruf „Danke, Charlotte Roche, du Schlampe!“ stellt in gewisser Weise einen performativen Widerspruch dar. Das benutzte Vokabular steht im Widerspruch zur Aussage des Buches und auch zu der des impliziten Autors, der es lobt,

aber dennoch nicht verstanden hat. Wenn Pop-Literatur oder -Literaten explizit im Heft auftauchen, handelt es sich hier nicht automatisch um Pop-Satire: In den gezeigten Beispielen, abgesehen von zum Beispiel den zur Illustration dienenden Barbie-Puppen, lässt sich vielmehr behaupten, dass es sich überwiegend nicht um Pop-Satire handelt.

Pop-Elemente und auch einzelne pop-satirische Elemente gibt es dennoch insgesamt häufig in der *Titanic*. Die noch zu klärende Frage wäre: Wird im „endgültigen Satiremagazin“ auch im engeren Sinn mit Pop-Satire in längeren Texten gearbeitet? Auf einigen Titelseiten konnte eine solche ja bereits gezeigt werden. Durch Analyse von zwei Texten, die viel versprechend scheinen und sich mit populären Phänomenen auseinandersetzen, soll jetzt noch untersucht werden, ob auch hier Pop-Satire vorliegt.

Da ist zum Beispiel Oliver Maria Schmitts Text „Der Uli, die Lina, der Berny und ich“ (*Titanic* Jan. 2009 44/45). Der Ich-Erzähler, autobiographisch gefärbt zumindest ein „Herr Schmitt“ (ebd. 45), fängt quasi in seinem Briefkasten an, zu erzählen. Er erzählt von dem Tag, als plötzlich Post von „Ulrich Wickert“, einen wohl vom ehemaligen Tagesthemenmoderator unterschriebenen Spendenaufruf, und von „Berny“, wohl ein Prospekt eines Fleischlieferanten oder Caterers, in seinem Briefkasten liegen. In dem Spendenbrief findet er ein buntes Freundschaftsbändchen, dazu ein Foto vom „[armen] Peruanermädchen Lina“, das „traurig“ schaut (ebd.). „In seinem Brief berichtet Wickert aufgewühlt von dem trostlosen Leben in Armut, das die kleine Lina führt, und das ist ja nun wirklich supertraurig“ (ebd.). Die Zustimmung scheint aufrichtig, der Erzähler behauptet, die „Hilfsorganisation ‚Plan‘ [von der der Brief auch diesmal kommt, M.K.]

auch schon lange“ zu unterstützen, und zwar „trotz Ulrich Wickert, trotz Mutter Beimer und anderer Patenmonster“ (ebd.). Mit der vermutlich an Monty Python angelehnten Formulierung „Aber jetzt mal was ganz anderes“ wechselt der Autor plötzlich das Thema und schreibt nun über Promi-Kochen im Fernsehen. Die Menschen dort, allesamt „mediokre Medienkasper“, seien allein durch die Tatsache völlig aufgedreht und zu „Höchstleistungen an Peinlichkeit und Wahnsinn“ angetrieben, „endlich wieder oder vielleicht sogar erstmals als ‚Promi‘ gehandelt zu werden“ (ebd.). Das Promi-Kochen werde für manche dieser Leute zum Karrieresprungbrett, denn wer „beim Promi-Dinner gesehen wird, hat meist schon das Ticket fürs ‚Dschungel-Camp‘ in der Tasche oder kommt gerade von dort her“ (ebd.). Das Dinner findet in den Privatwohnungen der „Promis“ statt, und „Schmitt“ weist darauf hin, dass immer wieder zufällig Dinge wie goldene Schallplatten oder Sporttrophäen herumliegen (vgl. ebd.). Ebenfalls erwähnt er die üblichen Floskeln „So, jetzt erst mal Schampus“, sowie die Kritik am Verzehrten „Also, meins isses nich“, die so sicher kommen würden „wie das Ende der Sendung nach fast zweieinhalb zermürenden Stunden“ (ebd. 45). Anschließend gibt Schmitt allerdings zu, dass er der Magie des Promi-Dinners mehr und mehr erliegt:

Und ich träumte immer häufiger davon, wie am helllichten Nachmittag mein Telefon klingelt und mir eine geräucherte Frauenstimme ins Ohr haucht: ‚Hallöchen Herr Schmitt, wie haben Sie fürs nächste Promi-Dinner ausgesucht [...]. (ebd.)

Das imaginierte Telefonat verläuft seiner Ansicht nach zu seinen Ungunsten, weil er nicht weiß, was er kochen will. Dann fällt sein Blick vom Wickert-Brief, der ihn zu diesem Phantasie-Ausflug inspiriert zu haben scheint, auf das „fleischfarbene

Werbeblättchen [...], das auch noch in der Post lag: *für ihr perfektes „Dinner“*“ (ebd.). Dort verspricht *„BERNY'-Backschinken – „Das große Essvergnügen“* und damit die Lösung aller seiner Probleme. Nach kurzem Wundern über die Portionen (für 8 und für 15 Personen) und die Tatsachen, dass „Dinner“ und nicht etwa „perfektes“ in Anführungszeichen gesetzt ist, wird das Angebot für gut befunden und das Dinner geplant (vgl. ebd.). Doch zu seinem Schreck sitzen dann nicht die erwarteten Gäste (Nena, Egon Krenz und Gräfin von Lovenberg) am Tisch, sondern „Ulrich Wickert, das peruanische Mädchen Lina und Berny, der Backschinken“ (ebd.). Lina „ist traurig. Weil Ulrich Wickert ihr das Freundschaftsbändchen weggenommen hat, um es mir zu schicken“ (ebd.) Wickert auch, weil er in so einer Sendung gelandet ist. Das alles findet jedoch nur in „Schmitts“ Phantasie statt. Doch seit er ahne, dass er bald zum Promi-Dinner eingeladen werde, könne er „diesen perfekten Promidinnerscheißdreck einfach nicht mehr mitansehen“. Er sagt: „Ich schaue auch schon ein bißchen wie Lina. Ich habe Angst“ (ebd.).

Ob der Text insgesamt satirisch ist, scheint fraglich, aber es finden sich einige satirische Elemente und auch pop-satirische. Die Kritik an der verzweifelten Selbstpräsentation von nicht wirklich Prominenten, findet beispielsweise mit Pop-Elementen statt. Schon der Hinweis, dass das Promi-Dinner für viele das Sprungbrett ins Dschungel-Camp darstelle ist ein Beispiel. Dazu muss man natürlich wissen, dass das RTL-Dschungel-Camp schon meistens mit Teilnehmern bestückt wird, die einst allenfalls B-Promis waren und dringend Geld brauchen, wie Eike Immel, ehemaliger Torwart des

VfB Stuttgart, Lorielle London, ehemaliger Mann, bisheriger Karrierehöhepunkt *Deutschland sucht den Superstar*, oder Peter Bond, ehemaliger Moderator von Glücksrad und ehemaliger Sexfilmdarsteller, als er noch jünger war und auch schon Geld brauchte. Das alles sind nicht wirklich Prominente, denn man muss teilweise schon recherchieren, um herauszufinden, wer das genau ist. Dass die Teilnehmer am Promi-Dinner noch eine Stufe „unprominenter“ sind, ist also eine satirische Spitze gegen das „Promi“ im Dinner und gleichzeitig eine gegen die Teilnehmer, die verzweifelt den B-Promi-Status des Dschungelcamps erreichen wollen. „Schmitt“ selber scheint zunächst Züge des naiven Lesers zu haben, wie Spam-Empfänger „Milton“ in *The Onion*. Beide bekommen schließlich eine ähnliche Art von Zuschriften: Werbung. „Schmitt“ wirkt ebenso naiv, als er sagt, dass er einen Brief von Ulrich Wickert erhalten habe. Zugegebenermaßen dürfte Wickert den Brief tatsächlich autorisiert, wenn auch vielleicht nicht verfasst haben, im Gegensatz zur Spam-Botschaft, die „Milton“ scheinbar von sich selbst erhalten hat. Er unterscheidet sich deutlich von „Milton“ dadurch, dass er Wickert als ein „Patenmonster“ identifiziert, sich also der Funktionsweise des Systems solcher Werbebriefe bewusst ist. „Schmitt“ ist damit zwar wahrscheinlich immer noch eine literarische Persona, jedoch eine mündigere als „Milton“. Der Text ist auch nicht wie in *The Onion* so stark auf ein satirisches Ziel ausgerichtet, sondern eher ein Assoziieren und Phantasieren, mit gelegentlichen satirischen Spitzen. Dass diese teilweise in engerem Sinn pop-satirisch sind, ist oben bereits gezeigt worden. In diesem

Zusammenhang scheint *The Onion* auf Basis der Untersuchung des Milton-Textes und auch des Internet-Textes ein stärker ausgeprägtes pädagogisches Element zu haben.

Anders als Schmitts Text ist Stefan Gärtners „Das Elend mit den Drogen: Denn wo sie sind, sind die Drogenbeauftragten nicht weit: Über die Volksgesundheitskommissarin der Großen Koalition berichtet Stefan Gärtner“ (*Titanic* Feb. 2009 18-21). Dieser Text, in dessen Verlauf kein „ich“ vorkommt, ist eher im Stile eines Kommentars gehalten. Es wird darin, wie der Titel schon besagt, mit der Drogenbeauftragten der Bundesregierung, Sabine Bätzing, abgerechnet. Kommentiert werden fast ausschließlich Textauszüge ihrer Homepage:

(Website): „Drogen und Sucht sind Themen, vor denen keiner die Augen verschließen kann – sie gehen alle etwas an. Die Zahlen machen deutlich – Drogenprobleme sind keine Randgruppenprobleme. Viele erleben sie täglich als Betroffene oder Angehörige. Meine Aufgabe als Drogenbeauftragte der Bundesregierung liegt vor allem darin, den gesellschaftlichen und politischen Konsens zur Verringerung der Suchtproblematik zu fördern“ und nicht etwa beim Aufsatzwettbewerb der 9. Klasse zu reüssieren, wo es mit solch rechtschaffenen Nominalaufläufen und konsenshaft falschen Gedankenstrichen auch absolut nichts zu gewinnen gäb'. (ebd. 18)

Das Engagement der „gelernte[n] Nichtraucherin“ für den Nichtraucherenschutz ist das erste Angriffsfeld. Es wird darauf hingewiesen, dass die „Grenze zwischen Pflicht- und Sendungsbewußtsein [...] halt eine fließende“ sei. Sie habe weiter im Februar 2007 in der *Rhein-Zeitung* ein „Rauchverbot in Autos“ angeregt:

„Zwar würde dies einen Eingriff in die Privatsphäre des Einzelnen bedeuten: ‚Aber wir müssen uns ernsthaft fragen, ob Verkehrssicherheit und Nichtraucherenschutz nicht höher zu bewerten sind‘“, wie letztthin so gut wie alles höher bewertet wird als die Privatsphäre, die ja im Grunde nur staatsfeindlich ist [...]. (ebd.)

Außerdem fordere sie rauchfreie Krankenhäuser, was mittlerweile hoffentlich befolgt werde und man „im OP nicht mehr raucht, wollen wir doch schwer hoffen“ (ebd.). Außerdem ist Bätzing wohl auch gegen Alkohol aktiv. „Was die Bäu’rin nicht kennt, das trinkt sie nicht. ‚Ich war noch nie betrunken‘ (zit. nach FAZ, 15.12.2005); dabei hätte sie’s, ausweislich ihrer Vita, doch durchaus nötig gehabt“ (ebd. 21), angesichts von Beamtenausbildung und politischer Tätigkeit. Weiter stehe auf Bätzings Website über Bätzing:

„Wie schafft es eine Sabine Bätzing, ihr Privat- und Arbeitsleben ‚unter einen Hut‘ zu bekommen? – Da gilt der ‚alte‘ Spruch: ‚Organisation ist alles‘ ☺. Im Ernst: Da ich nicht möchte, daß der Terminkalender die Oberhand über mich gewinnt – ist es enorm wichtig, auch für Freiräume zu sorgen [...].“ (ebd.)

Wer denke, 2009 werde ruhiger, den müsse Bätzing enttäuschen, so zitiert der Artikel ihre Website. Denn es folge das „Superwahljahr“: „Da heißt es Kräfte bündeln, Geschlossenheit demonstrieren und kämpfen! Und zwar bis zum Schluß. Wer die Nase vorn hat, das steht erst am Wahltag um 18.01 Uhr fest – von daher: Ärmel hochkrepeln und los geht’s.“ (ebd.) Der Kommentar: „Das golden zeitgenössische *von daher* [...] hatte tatsächlich noch gefehlt. Und das ‚18.01 Uhr‘ ist halt auch falsch.“ (ebd.) Der Text kritisiert außerdem, Bätzings Feldzug gegen die Modedroge „Spice“ sei vollkommen kenntnisfrei und Produkt von

Hörensagen mal Ressentiment gegen alles [...], was jenseits von Dorffasching und Schwedenkrimis für Flash, Spaß und Einsicht sorgen mag; denn wenn Sabine Trulla-Bätzing nach einem harten 15-Stunden-Tag („Es gilt täglich eine Menge von Entscheidungen zu treffen, Telefonate zu führen, Briefe und E-Mails zu beantworten sowie Hintergrund- und Informationsgespräche zu führen“) mit einem „Glas heißer Milch mit Honig und einem guten Buch“ in der Badewanne entspannen kann, dann können das diese Kifferbengel schließlich auch! (ebd.)

Diskussionen um deutsche Cannabis-Politik ersticke Bätzing online mit dem Verweis auf die internationale Drogenpolitik als „ ‚mehrstufiges Verfahren‘, in dessen ‚Rahmen‘ dann ‚Prozesse‘ stattfinden“ (ebd.). Und an „deren Ende, wir ahnen es, ein schöner Spaziergang in frischer Luft als das äußerste Zugeständnis an die anthropologische Lust auf Rausch und Transzendenz stehen wird“ (ebd.).

Denn da sei die Bätzing, dieses klinisch reine und praktisch tote Stepford Wife aus dem unwilden Westen, vor: daß fröhlich vor sich hinkiffende Staatsbürger an Verfahren und Prozessen kein Interesse mehr haben; sondern lieber schön einen durchziehen [...]. (ebd.)

Zunächst sollte gesagt werden, dass Bätzings Homepage allein für einen Satiriker fast schon ein Geschenk sein muss. Oft bedarf es gar keines Kommentars; der Inhalt der Website bewegt sich ziemlich nah an Realsatire. Wenn hinter ihrer Aussage „Organisation ist alles“ ein Smiley (Pop!) steht, erübrige sich eigentlich jeder Kommentar, ebenso angesichts der Tatsache, dass sich diese Hinterbänklerin offenbar für so wichtig halte, dass sie sich selber für ihre eigene Homepage Fragen stelle und beantworte. Entsprechend zu diesen Feststellungen nutzt der Text auch hauptsächlich diese Homepage als Material.

Hauptkritikpunkt des Textes ist, dass die Drogenbeauftragte der Bundesregierung keinerlei Drogenkenntnis besitze, sondern das Leben eines „Stepford Wife“ (Pop!) führe und nach eigener Aussage noch nicht einmal betrunken war. Durch eine Variante des Sprichwortes „Was der Bauer nicht kennt, isst er nicht“ (Pop!) wird ihre Einstellung zu Drogen in Zusammenhang gebracht mit unhinterfragtem Konservatismus und einem

Ausrichten des eigenen Handelns an stark simplifizierenden Grundsätzen. Natürlich kann im Umkehrschluss nicht ernsthaft ein regelmäßiger Drogennutzer für die Position Bätzing als Drogenbeauftragte der Bundesregierung gewünscht werden, aber ihre völlige Sauberkeit sei, so suggeriert der Text, auch nicht unbedingt qualifizierend, zumal sie auch kein theoretisches Wissen besitze, denn ihre mangelnde Kenntnis in ihrem Fachgebiet wird im Text durch eigene Aussagen entlarvt. Dazu kritisiert der Text mit ihr auch gleich eine ganze Gruppe von Menschen, die Drogen verurteilen, das Thema Drogen äußerst stark simplifizieren, und ihre eigene Person absolut setzen: Wenn es für Sabine Bätzing möglich sei, ohne Drogen zu entspannen, so die Kritik des Textes an ihrer Mentalität, dann müsse es auch für alle anderen Menschen möglich sein. Das ist mit Sicherheit nicht nur die Denkart der Bundesdrogenbeauftragten, sondern die Doppelmoral einer größeren Gruppe von Menschen, die in Bätzings Person kritisiert wird. Und dann erscheint auch die Tatsache, dass die Drogenbeauftragte keine Erfahrung mit Drogen hat, in einem anderen Licht. Wenn jemand mit völliger Unkenntnis in diesem Posten sitzt, kann auch nur mit Vorurteilen Politik gemacht werden. Die Alternative, die zu Drogen angeboten wird, ist dann auch entweder klischeehaft (Badewanne, heiße Milch mit Honig und gutes Buch) oder wenig spannend (Spaziergang in frischer Luft) – für eine „anthropologische Lust auf Rausch“, also ein dem Menschen inhärentes, angeborenes Bedürfnis. Dass Bätzing Dinge oft zu vereinfacht sehe, wird bereits durch die satirische Kritik ihrer unreifen und fehlerhaften Schreibweise angedeutet und ihr die Mentalität eines Neuntklässlers unterstellt.

Deutlich ersichtlich ist hier, dass im Text einige im engeren Sinne pop-satirische Elemente zu finden sind. Desweiteren könnte der gesamte Text als eine Pop-Satire angesehen werden, da die Homepage Bätzings auszugsweise durch den ganzen Text hinweg genutzt wird, und damit ein Element der Alltagskultur satirisch eingesetzt wird. Der Text ist somit ein deutliches Beispiel für Pop-Satire.

4.4. Fazit: Pop-Satire in Satire-Zeitschriften

Abschließend kann gesagt werden, dass sowohl in *The Onion* als auch in der *Titanic* zumindest in geeigneten Texten pop-satirische Elemente in großer Zahl gefunden werden können. Es sei darauf hingewiesen, dass nicht jedes satirische Element in beiden Zeitschriften pop-satirisch ist, so wenig, wie in den Pop-Romanen nicht jedes Pop-Element auch satirisch zu verstehen war. Es findet sich aber in den Satire-Magazinen eine höhere Schnittmenge als in den Romanen. Das allerdings konnte erwartet werden, da beide Magazine „näher“ an Alltagskultur, also tagesaktueller, sind, als Literatur. Dadurch besitzen die einzelnen Texte auch eine kürzere „Halbwertszeit“, da jeden Monat, bzw. jede Woche eine neue Ausgabe des jeweiligen Magazins erscheint. Pop-Satire wird von beiden regelmäßig benutzt.

Interessant ist, dass beide Magazine sich in der Art der Anwendung ihrer Pop-Satire unterscheiden: Die *Titanic* zeigt die plakativere Satire. Zwar handelt es sich unzweifelhaft häufig um Pop und Pop-Satire, allerdings entsteht der Eindruck, dass es sich im deutschen Satire-Magazin um die Art von linksintellektuellem Pop handelt, der

eher von Diederichsen als von Stuckrad-Barre oder Kracht verkörpert wird. Die Satire selber ist allerdings nicht nur links, sondern richtet sich, wie erwähnt, gegen alles und jeden – je nach Bedarf. Sie bewegt sich hauptsächlich in Sphären von Politik, wo sich 90er-Jahre-Pop normalerweise nicht bewegt. *The Onion* dagegen nutzt oft eine (postmodernere) Satire, die auf mehreren Ebenen wirkt, alleine schon durch den konsequent beibehaltenen Tageszeitungsstil. Politik ist, wie auch in der deutschen Pop-Literatur, eigentlich kein Thema – und das in Zeiten von Obama-Mania. Obama scheint für das Satire-Magazin allenfalls wegen Klatsch-Meldungen interessant. Die US-Zeitschrift weist damit eine interessante Parallele zur deutschen Pop-Literatur auf, die Politik selbst nicht zum Thema macht, sondern vor allem Gesellschaftssatire darstellt. Ebenfalls sehr ähnlich ist das ständige ironische Schwanken zwischen verschiedenen Positionen und eine gewisse Restambivalenz, wer oder was jetzt wirklich das Ziel der Satire darstellt. *The Onion* und die deutschen Pop-Literatur der 90er-Jahre scheinen somit beide jeweils zur Generation X zu gehören und eine postmodernere Pop-Satire darzustellen.

Beide Magazine demonstrieren eine voneinander verschiedene Art von Pop-Satire und somit eine nicht-konservative, progressive Seite von Pop. Der Begriff Pop-Satire ist in beiden Fällen auch hier berechtigt.

5. Pop-Satire Im Fernsehen

5.1. Vorbemerkungen

Marshall McLuhan erklärte bereits in den sechziger Jahren, das Gutenberg-Zeitalter sei beendet. Die Wahrnehmung des Menschen verlagert sich nach seiner Ansicht vom Linearen und Logischen des Schriftzeitalters, hin zu einem vermeintlich lebendigeren, „bewegteren“ audiovisuellen Zeitalter (vgl. McLuhans *The Gutenberg Galaxy*).

Und tatsächlich scheint heutzutage populäre Kultur hauptsächlich in neuen Medien stattzufinden, im Fernsehen und im Internet – gelegentlich, im Fall eines „Blockbusters“, vielleicht auch noch im vergleichsweise fast schon betagten Kino. Dementsprechend könnte man eigentlich erwarten, dass Pop-Satire besonders in diesen neueren Medien gefunden werden kann. Und tatsächlich findet beispielsweise die Rezeption von *The Onion* besonders im Internet statt, viele Rezipienten scheinen nicht einmal zu wissen, dass es den *Onion* auch als gedrucktes Magazin gibt.

In diesem Kapitel soll das Medium Fernsehen untersucht werden. Aus der immensen Fülle an möglichen Sendungen, werden hier die mittlerweile nicht mehr existente *Harald Schmidt Show* und die Animationsendung *South Park* untersucht. Beide Sendungen scheinen zum Thema dieser Arbeit, aber vielleicht nicht zueinander zu passen. Die *Harald Schmidt Show* stellt eines der wenigen niveaувollen Beispiele für Pop-Satire aus dem deutschen Fernsehen dar, wenn nicht das einzige, während

gleichzeitig *South Park*, als Animationsserie für Erwachsene im deutschen Fernsehen kein Pendant hat, unter Umständen eines der markantesten Beispiele für Pop-Satire überhaupt darstellt.

Es muss angemerkt werden, dass auch hier jeweils nur Teile des Gesamtphänomens beleuchtet werden können. *South Park* geht immerhin mittlerweile in sein dreizehntes Jahr. Ähnlich ist es bei der ehemaligen Sendung von Harald Schmidt, die zwischen 1995 und 2003 vier Mal pro Woche gesendet wurde. Auf der anderen Seite ist es besonders bei dieser Show relativ schwierig, wirklich brauchbares Original-Material zu bekommen. Hier wurde verpasst, ein leicht zugängliches Archiv, entweder mittels DVD-Veröffentlichungen oder auch auf offiziellen Websites, anzufertigen. Oft ist man auf Ausschnitte angewiesen, die auf die Internet-Plattform *youtube.com* geladen wurden, die dann oft mangelhafte Qualität besitzen, und dann auch oft nur grob datiert werden können²⁷. Die Vorauswahl auf der vorliegenden DVD scheint oft willkürlich, es konnten aber dennoch einige geeignete Beispiele gefunden werden, die Pop-Satire in der Show illustrieren. Daher kann die Untersuchung vielleicht nicht ganz so gründlich sein, wie sie sein sollte. Grundsätzliche und für diese Arbeit brauchbare Schlüsse können allerdings dennoch gezogen werden.

²⁷ Zunächst kann grob nach Produktionsstudio datiert werden: Studio Capitol bis 1997, Studio 449 ab 1997. Nach dem Wechsel zur ARD hat die Sendung dann ein völlig anderes Studio-Design.

5.2. Pop-Satire in der *Harald-Schmidt-Show*

Wenn man im zeitgenössischen deutschen Fernsehen nach Pop-Satire oder einfach nur nach Satire sucht, ist das eine eher traurige Angelegenheit und kurze Suche. Die Pro7-Serie *Stromberg* ist eingestellt, die mehr oder weniger die letzte brauchbare Fernseh-Satire dargestellt hatte. Unter den Unmengen an „Comedy“, die es immer noch gibt, findet sich selten Niveauvolles oder Satirisches. Und auch Harald Schmidt scheint auf der ARD nicht mehr so spritzig, wie er einst war. Oft wird gesagt, er habe den „Biss“ oder auch die „Schärfe“ verloren (vgl. die Reaktion auf seine erste ARD-Sendung Ende 2004 in „Geschasst, aber zufrieden“, *Spiegel online*). Sind es der satirische Biss und die satirische Schärfe, die fehlen? Ist Harald Schmidt das Satirische abhanden gekommen? Dabei war es gerade er, der die deutsche Unterhaltung jahrelang dominiert hatte mit seiner *Harald-Schmidt-Show*; er war jemand, der zeitlich begrenzt sowohl bei „Intellektuellen“ als auch bei „Proleten“ beliebt war (vgl. Lau 7). Satire gibt es in verstaubter und weniger populärer Form auch traditionell bei den Öffentlich-Rechtlichen (wie z.B. in der mittlerweile ebenfalls eingestellten Sendung *Scheibenwischer*). Doch zeichnete sich Schmidts Sendung gerade dadurch aus, dass im Gegensatz zu anderen Sendungen regelmäßig pop-satirische Elemente verwendet wurden. Liegt darin vielleicht auch das Geheimnis, warum sie sowohl bei Intellektuellen als auch bei „Proleten“ ankam und vom Feuilleton lange gefeiert wurde?

Der Aufbau und das Design der Show war inspiriert vom US-Fernsehen, wo es zu der Zeit, in der die *Harald-Schmidt-Show* auf Sendung ging, vor allem die Late-Night-Shows von Jay Leno, David Letterman und Conan O'Brien waren, die als Vorbilder dienten. Schmidts Sendung war anfangs „ein Amalgam aus verschiedenen Figuren und Versatzstücken dieser Szene“ (Lau 118).

Die *Harald-Schmidt-Show* hatte zumeist einen Anfangsmonolog, Talkgäste, anfangs drei nacheinander (vgl. Lau 153), in späteren Jahren in der Regel nur noch einer, Videoeinspieler, darunter regelmäßige Rubriken wie „Bimmel & Bommel“, „Haralds Humorschule“ oder „Dr. Udo Brömme“, sowie musikalische Begleitung durch eine Band unter Leitung von Helmut Zerlett und ab 2000 in Manuel Andrack einen Sidekick. Der Aufbau benutzt die gleichen Elemente, die die US-Sendungen auch haben. Im Laufe der Zeit gab Harald Schmidt der Sendung allerdings mehr und mehr seine persönliche Note. Der Anfangsmonolog wurde kürzer, die eigene Show oft selbstironisch zum Thema gemacht, die Gäste weniger. Nebenbei änderte sich Schmidts Kleidung von schriller Stangenware bis zu, wie es scheint, teurer Designerkollektion²⁸. Die Sendung wurde insgesamt weniger durchgeplant, Schmidt konnte durch die mehr und mehr mögliche Spontaneität seine Schlagfertigkeit (vgl. Schumacher 946) besser einsetzen. Die Sendung wurde so nach und nach weniger Plagiat und mehr Schmidt. Sokolowsky nennt den Moment der Emanzipation von den US-Vorbildern (vgl. Sokolowsky 150) und holte nicht nur einen Sidekick: Sein „ideale[s] Publikum sollte mit ihm die Bühne teilen“ (ebd. 151).

²⁸ Im Vergleich dazu, blieb zum Beispiel Thomas Gottschalk bis heute konstant bei seinen schrillen Outfits mit oft krassen Stilbrüchen, in denen er *Wetten dass...?* moderiert.

Andrack kann schon gelegentlich als das geniale Moment der Show gesehen werden, nicht weil er Schmidt in irgendeiner Form kontra gegeben hätte, sondern weil er als gleichzeitig intelligentes und normales Idealpublikum Schmidt aufblühen ließ (vgl. ebd.).

Inwiefern ist die *Harald Schmidt Show* nun Pop einerseits und Satire andererseits?

Zum einen stellt die Sat1-Show sicherlich einen persönlichen Karriere-Höhepunkt Schmidts dar. Im öffentlich-rechtlichen *Schmidteinander* aus den Jahren vor dem Start der Sat.1-Show, wo er noch nicht ganz so professionell wirkte, wie später, fehlte neben dem Niveau beim albernen Dahinwitzeln im Vergleich ein wenig die Satire. Im wieder öffentlich-rechtlichen *Harald Schmidt* dagegen dominierte eher die Hochkultur und es fehlte neben dem Elan im Vergleich ein wenig der Pop. Daran änderte auch die Beteiligung des beim jüngeren Publikum beliebten Oliver Pocher höchstens scheinbar etwas.

Die *Harald-Schmidt-Show* könnte demnach alleine durch die Ausstrahlung durch einen privaten Sender näher am Populären gewesen sein. Zudem fand sich in ihr eine einzigartige Mischung von talentierten Mitarbeitern in einer fruchtbaren Kombination mit einem Moderator auf seinem eigenen Höhepunkt als Galionsfigur: Chefredakteur Peter Rütten gab der Show einiges an Qualität, erreichte in späteren Shows wie *Was guckst du?* oder der *Niels Ruf Show* nicht mehr die Klasse, die ihn in der Schmidt-Show auszeichnete, wo er lange die Video-Einspieler sprach und wohl auch herstellte. Er war beim Wechsel zur ARD nicht mehr im Team der Show. Im Gagschreiber-Team fand sich

zu Sat.1-Zeiten eben auch ein damals noch unbekannter Benjamin von Stuckrad-Barre (Ernst 73). Und auch Manuel Andrack schien der ideale Sidekick für Schmidt zu sein, könnte allerdings alleine wohl keine vergleichbare Qualität erreichen. Des weiteren erwähnt Ernst Schmidt in *Popliteratur* die Show. Allerdings ist Ernst kritisch: Er sieht die Schmidt-Show als Teil der

Comedy-Welle²⁹ in Deutschland, die Ironie oder Satire in bloße Unterhaltung verwandelte. Die Musiksender MTV und VIVA, Shows wie die *Harald Schmidt Show* oder *RTL-Samstag-Nacht* und Moderatoren wie Stefan Raab oder Niels Ruf sind Beispiele für die eindimensionale Spaßgesellschaft in der neoliberalen Berliner Republik, die keine kritische Gegenbewegung mehr fürchtet. (Ernst 75)

Die *Harald Schmidt Show* als bloße Unterhaltung? Ohne so etwas wie „wirkliche“ Satire? Und warum klingt hier „Unterhaltung“ so negativ? Harald Schmidts Sat.1-Sendung in eine Linie zu stellen mit Stefan Raab wurde und wird zwar oft gemacht, ist aber sicherlich zu einfach und trägt den beispielsweise von Eckhard Schumacher aufgezeigten Qualitätsunterschieden und Differenzen zwischen Harald Schmidt und allem, was sonst unter „Comedy“ läuft, kaum Rechnung (vgl. z.B. Schumacher 945). Und auch sonst drängt sich der Verdacht auf, dass es sich mal wieder um ein Missverständnis handelt: Eine Unfähigkeit verschiedener Generationen, zu kommunizieren. Hochkultur und 68er-Geist gegen Pop. Für diese Interpretation spricht vielleicht alleine, dass Ernst explizit nur die Sendung *Harald Schmidt Show*, nicht aber ihren Moderator Harald Schmidt erwähnt (im Gegensatz zu Stefan Raab und Niels Ruf).

²⁹ Er scheint sich hier ausschließlich auf Fernseh-Comedy zu beziehen und damit auf Shows mit durchaus verschiedenen Formaten, die aber alle von den jeweiligen Sendern zumindest zeitweise als „Comedy“ beworben wurden.

Schmidt ist ja zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits für sein hochkulturelles Wissen bekannt, die Show aber vielleicht noch aus den schrilleren Anfangszeiten in Erinnerung, bevor sie ihr wirklich hohes Niveau erreichte. So mag es leichter gefallen sein, die Show zu kritisieren als den Moderator. Mariam Lau hat dagegen in ihrer Biografie *Harald Schmidt: Eine Biografie* überhaupt kein Problem die Sendung ständig in der Kategorie Satire zu behandeln (vgl. z.B. Lau 10, 206, 214) und betont die Verbindungen Schmidts und seiner Sendung zum Pop:

Mit der „Generation Golf“ hat Schmidt gemeinsam, dass er wesentliche Teile seiner Selbstdefinition aus der Abgrenzung von den Achtundsechzigern bezieht. Dass beide [Stuckrad-Barre und Schmidt, M.K.] immer noch auf sie rekurrieren, obwohl etwa zwanzig Jahre zwischen ihnen liegen [...] bezeugt einmal mehr, wie prägend das große Kollektiverlebnis 1968 war. (Lau 217)

Nicht einmal der Mauerfall sei für diese Generation so prägend gewesen wie „der Sturm aus dem Paradies von 1968“ (ebd. 218). Laus Sprache ist hier sehr metaphorisch: Gemeint dürfte aber sein, dass sich beide, sowohl Schmidt als auch Stuckrad-Barre, gegen die 68er-Generation positionieren und so in einem Zusammenhang zur Gegengegenkultur stehen. Außerdem setzt auch Florian Illies Harald Schmidt in Verbindung zu Pop und bezeichnet ihn als „Lehrer“ und damit gewissermaßen als geistigen Guru für die „Generation Golf“ (vgl. Baßler 49). Schmidt, der mit seinem Geburtsjahr 1957 der 68er-Generation zunächst nahe zu stehen scheint, ist ein Vertreter einer der ersten Nach-68er-Generation. Er könnte somit auch zu denen gehören, die sich mit der „bundesrepublikanischen Übergeneration“ auseinandersetzen und sich in

Abgrenzung zu ihr definieren müssen. Schmidt könnte daher geistig den Pop-Literaten und der „Generation Golf“ verwandt sein.

Weiter hat Schmidt mit den Pop-Literaten gemein, dass er politisch nicht ganz einfach zuzuordnen ist. Öffentlich zelebriert er sein Image als konservativer Bildungsbürger. Gleichzeitig kann er jedoch prinzipiell „von Christ- und Sozialdemokraten, von Grünen und Liberalen gleichermaßen reklamiert werden“ (Sokolowsky 49). Der Grund dafür ist: „Bei ihm bekommt jeder sein Fett weg“ (ebd. 48). Das klingt nun nach einer Satire, die Autoritäten, egal welcher Art, untergräbt und moralische Instanzen ausschaltet. Also mit anderen Worten, das klingt sehr postmodern. Gleichzeitig hat Schmidt mit den 90er-Pop-Literaten noch etwas anderes gemein: „Er braucht sich nicht, wie die Vertreter der NFS [der Neuen Frankfurter Schule, M.K.], mit einer Vätergeneration auseinandersetzen, die das Gute [...] in Beschlag nahm, um nicht vom Bösen, Schrecklichen [...] reden zu müssen, das sie verbrochen hatte“ (ebd. 155). Nein, genauso, wie die Pop-Literaten, muss er sich mit der übermächtigen 68er-Generation auseinander- und von ihr absetzen. Bei ihm ist dieser Konflikt allerdings weniger deutlich, weniger ausgeprägt. Allerdings reicht seine politische Ambivalenz, um ihm nicht nur Neoliberalismus zu attestieren (vgl. ebd. 117), sondern sogar Faschismus: Stuckrad-Barre lässt in *Soloalbum* eine Frau auftreten, für die Harald Schmidt einfach nur „ein Nazi“ ist (vgl. Kapitel 3.4). Damit repräsentiert diese Romanfigur eine Art und Weise Schmidt zu missverstehen, die frappierend ist. Dementsprechend wird sie im Text auch vom Erzähler lächerlich gemacht. Allerdings scheint diese Art der

Fehlinterpretation nicht so sonderbar und selten zu sein, wie man zunächst denken könnte: Sokolowsky erwähnt eine Leserschrift anlässlich seines Harald-Schmidt-Buches, die ihm unterstellt Schmidts „williger Helfer“ zu sein, welcher wiederum „kein Deut besser als Hitler“ sei (ebd. 15). Das geht allerdings entschieden zu weit: Bei aller politischen Ambivalenz ist der Nazi-Vorwurf an Schmidt mit Sicherheit falsch, wie auch schon zuvor bei den Pop-Literaten.

Laus Schmidt-Biografie ist sehr subjektiv eingefärbt. Neben Stellen, die sehr erhellend sind, wie der obigen, sind auch starke Wertungen enthalten, die eher fraglich wirken. So scheint sie fast besessen von der ersten Sendung Schmidts nach den Terroranschlägen des 11. September. Sie kritisiert wiederholt Schmidts Reaktion auf die Ereignisse und sieht diese Sendung als einen Tiefpunkt in Schmidts Wirken (z.B. vgl. Lau 142). Sie kritisiert vor allem, dass Schmidt, im Unterschied beispielsweise zu David Letterman, den sie ausdrücklich lobt, keine Betroffenheit in seiner Sendung zeigte. Wo Letterman sich für ein paar Minuten ohne Komik an das Publikum wandte und seine Sprachlosigkeit zum Ausdruck zu bringen versuchte, wohl sogar Tränen in den Augen hatte (vgl. Lau 136 ff.), hatte Schmidt trotz längerer Pause nichts derartiges, sondern machte eine „normale“ Sendung (vgl. Lau 139 ff.). Während Lau hier bei Letterman die Authentizität bewundert, kritisiert sie bei Schmidt die „sterile Glätte“ des Vortrags (Lau 144). Das Grimme-Institut bewertete die Sendung anders und prämierte sie gar mit einem Preis (vgl. Lau 139). Mag man Lau in dem Punkt noch zustimmen, dass es merkwürdig ist, wenn, wie sie sagt, in der ganzen Sendung keine einzige Spitze gegen

Bin Laden oder die Terroristen auftaucht (vgl. Lau 143), so ist doch zumindest fraglich, ob denn die „Bloßstellung des ‚Betroffenheitskitsches‘“ wirklich so falsch und verwerflich ist (Lau 144). Ähnlich beurteilt auch Sokolowsky ihre Kritik und hält dagegen, dass Schmidt nach seiner Pause eben zurückkomme „mit Spott auf all die Solidaritätsadressen, die seinerzeit an den US-Präsidenten gerichtet wurden, und einem sichtlichen Ekel vor der Katastrophen- und Kriegsgeilheit, die das Fernsehen sofort entwickelt hatte“ (Sokolowsky 103). Interessant ist auch, was die FAZ zu Schmidt in diesem Zusammenhang schreibt: „Die ‚Harald Schmidt Show‘ betreibt [...] ‚postmoderne Aufklärung‘“ („Sehen Sie, Sie sehen nichts“, zitiert in Lau 146). Gibt es also auch postmoderne Pop-Satire bei Schmidt?

Und damit endlich zum Thema Pop-Satire bei Harald Schmidt: Lau erwähnt die Verwendung einer „Popironie“ in der *Harald Schmidt Show* (vgl. Lau 223) und analysiert eine Stelle gar als Pop-Satire, allerdings ohne den Begriff zu verwenden:

Wenn Schmidt in der Sendung sagte: „Böse Mädchen kommen überall hin. Das ist gerade beim Putzen sehr wichtig“, dann parodierte er damit die Lieblingsfanfare der Girlie-Kultur („Good girls go to heaven. Bad girls go everywhere“), die sich als Ausdruck auf T-Shirts gestandener Grundschullehrerinnen der Satire förmlich aufdrängten. (Lau 160)

Die Kritik richtet sich hier an eine „Girlie“-Denkart, vielleicht ihrerseits eine Gegengegenbewegung.³⁰ Schmidt ist hier bei aller oft unterstellten Frauenfeindlichkeit durch die Satire eher im Sinne der Emanzipation tätig. In der Analyse wird erkannt, dass

³⁰ Die T-Shirts sind bereits ein möglicherweise ironischer Bezug oder eine Fehlinterpretation des gleichnamigen Buches *Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse überall hin* von Ute Ehrhardt, mit dem die Autorin beabsichtigte, Feminismus zu popularisieren.

ein populärer Slogan auf offensichtlich populären T-Shirts für diese Satire verwendet wird. Die Satire wird überhaupt nur verstanden durch die Kenntnis des parodierten Originals: Ein Musterbeispiel für Pop-Satire.

Und auch Sokolowsky hat eine Analyse, nach der man bei Schmidt Pop-Satire erkennen kann: In einer Sendung aus dem Herbst 2001 thematisierte Schmidt ein Hotel, in dem die Bundesregierung eine internationale Konferenz abhalten wollte. Er unterhielt sich mit Andrack über die Marke, Grohe, der Duschen (vgl. Sokolowsky 138) und kritisiert, dass die Decke im Fitness-Studio zu niedrig ist und wo eh nie jemand sei. Allenfalls „gehen so Frauen, so mittelalterliche Frauen mit so Frotteestirnbändern runter in den Fitnessraum, hocken sich aber an die Bar und rauchen“ (ebd. 139). Sokolowsky analysiert die satirische Kritik:

Die parvenuehafte Begierde der Bundesregierung, endlich auch im Welttheater eine bedeutende Rolle zu spielen und die peinliche Provinzialität, mit der sie ihre Rolle angeht, nicht platt zu benennen, sondern an dem Ort zu demonstrieren, den Außenminister Fischer seinen Kollegen als ideales Konferenzlokal aufgeschwatzt hat, zumal an der Möblierung dieses verzweifelt und vergeblich nach Mondänität strebenden Orts aufzuzeigen: Das ist Satire von erheblicher Subtilität [...]. (ebd. 139/140)

Dieser Stil, das nur scheinbare sich Bewegungen an der Oberfläche, die nur scheinbar bloße Kritik von Geschmacksfragen, hinter der eine sehr subtile Satire steckt, erinnert stark an die Kracht'sche Art der Pop-Satire. Dies ist somit gleichzeitig eines der wenigen Beispiele, wo die Pop-Satire wirklich politisch wird und nicht nur gesellschaftskritisch bleibt.

Ähnlich funktioniert auch, wenn Andrack und Schmidt auf Gerhard Schröders Klage gegen eine Zeitung, die schrieb, der damalige Kanzler färbe sich heimlich die Haare, reagieren: In einer Studioaktion raten sie, welche Prominente sich eigentlich die Haare färben würden (vgl. ebd. 140). Schmidt gleitet dann in einem längeren Monolog über Oliver Bierhoff ab, der das Haare Färben ja „nicht nötig“ habe, und ja auch „Werbung macht für L’Oreal“ (ebd. 141). Letztendlich kommt er bei der Frage an, warum der Stürmer, wenn er wochenlang nicht treffe, denn nicht einfach sage: „Das kann man doch nicht von mir erwarten, daß ich auch noch ein Tor schieße, wo ich doch schon Werbung für L’Oreal mache“ (ebd.).

Dagegen sind andere, wiederum von Lau zitierte, Studioaktionen trotz satirischer Verwendung populärer Elemente wohl problematischer, wenn überhaupt, als Pop-Satire zu bezeichnen: Wenn die Französische Revolution samt Terreur mithilfe von Playmobil-Figuren nachgestellt wird, ist dies wohl wirklich vor allem eine Anspielung auf den „Nachbau von Konzentrationslagern aus Lego durch den polnischen Künstler Zbigniew Libera“ und damit der satirische „Vorwurf an die Spaßgesellschaft, selbst bis zur Unterdrückung zu verharmlosen, zu manipulieren“ (Lau 203). Eher Hochkultur also, als Pop. Laus Analyse verweist implizit auf die Kulturkritik der „Frankfurter Schule“, die im krassen Kontrast steht zu Pop-Kultur. Schmidt würde damit dann wieder eher den 68ern nahe stehen. Diese Aktion kann allerdings auch als ein Pop-Element interpretiert werden, da es sich hier auch wieder um elitäres Insider-Wissen handelt, ähnlich den Kleider-Marken bei Ellis oder Kracht. Auf der anderen Seite ist der Bau von Auschwitz

mit Lego im Grunde Pop: Kunst, nämlich, die unter der Neu-Verwendung von Elementen der populären Alltagskultur entsteht. Allerdings in einem thematischen Gebiet, das der Pop der 90er-Jahre sonst nur selten wirklich ernsthaft streift. Ähnlich ist im Grunde die Playmobil-Aktion von Schmidt Pop. Alles dies scheint nur teilweise befriedigend, letztendlich bleibt die klare Zuordnung unklar. Schmidt scheint also nicht immer völlig eindeutig in Pop- oder Hochkultur platzierbar zu sein, was allerdings ohnehin ein Merkmal des Unterhaltungs-Altmeisters ist. Es scheint fast, als ob die jüngeren Jahre der Show, nachdem der Anfangsklamauk abgeebbt hatte, eher vom Pop geprägt seien, dann aber immer hochkultureller wurden.³¹

Pop-Elemente finden sich allerdings auch weiterhin zuhauf bei Schmidt. Bekannt dürften allen Zuschauern die Markenorgien sein. Wird (scheinbar) versehentlich eine Marke genannt, so beginnen Schmidt und sein jeweiliger Sidekick, andere Marken im gleichen Metier aufzuzählen. Das geschah meist mit Floskeln wie „Es gibt ja nicht nur“ oder „Es gibt ja auch“. Ähnliches gilt, wenn in der Sendung über einen neuen Kino-Film oder Roman, oder über andere Fernsehereignisse geredet wird. Und auch die Sprüche, die Schmidt bringt, sind oft stark mit der Alltagskultur verbunden. Figuren wie „Bimmel & Bommel“, die behaupten das ABC für Kinder zu erklären, aber ständig obszöne oder

³¹ Ist Schmidt vielleicht – analog zu Goethe in der Literatur – eine so zentrale Gestalt in der deutschen Unterhaltung, dass eine Gesamteinordnung unmöglich scheint? Schmidt durchlief – wie Goethe – mehrere Phasen, die voneinander verschieden sind, eine davon könnte eine pop-satirische Phase gewesen sein. Jedoch gab es in Schmidts Sendung immer mehrere Formen von Humor parallel. Diese Frage wird hier also nicht zu beantworten sein. Schmidt ist allerdings aus der deutschen Komik ebenso wenig wegzudenken, wie Goethe aus der deutschen Literatur. – Vgl. hierzu die „Nachrufe“ auf seine Show, wie den der *Süddeutschen*: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Schmidt, und das Wort war Schmidt, und alles war gut“ (zitiert in Sokolowsky 10).

brutale Begriffe als Beispiele verwenden, sind unter anderem Anspielungen auf populäre Figuren wie die *Sesamstraße*. Und im Anfangsmonolog wurden oft die Schlagzeilen der *Bild*-Zeitung zum Thema gemacht. Satire und Pop trafen und treffen sich bei Schmidt also zweifellos ständig. Allerdings sind wirklich pop-satirische Elemente, wie oben beschrieben, nicht immer vorhanden.

Genauer analysiert werden soll nun noch eine vorliegende Best-Of-DVD aus dem Jahr 2003, dem letzten der Show. Anhand der Ausschnitte soll analysiert werden, ob hier Pop-Satire verwendet wird, und wie oft dies der Fall ist.

Die Best-Of-DVD beinhaltet leider nicht, wie bereits erwähnt, das beste Material aller Staffeln der *Harald Schmidt Show*, sondern willkürliche Ausschnitte, zum größten Teil aus der letzten Staffel der Show. Dennoch finden sich Ausschnitte, mit denen Pop-Satire bei Schmidt nachgewiesen werden kann. Mit einer Gesamtlauzeit der DVD von 180 Minuten, gegenüber einer Ausstrahlung der Show von vier Tagen in der Woche und jeweils ca. einer Stunde, allerdings mit Werbung, präsentiert auch die DVD nur einen sehr kleinen Ausschnitt dessen, was 2003 in der Schmidt-Show zu sehen war. Das enthaltene Material ist in drei Rubriken gegliedert: „Die besten Sprüche“, ein Zusammenschnitt von Stand-Up-Parts zu Beginn der Show; „Die lustigsten Studioaktionen“, ein Zusammenschnitt, man ahnt es, der (vermeintlich) lustigsten Studioaktionen; und als drittes „Die schönsten Klassiker“, fünf Studioaktionen aus dem Jahr 2001.

Schmidt macht bekanntlich auch, aber nicht nur Satire. Neben Satirischem finden sich in seiner Sendung auch Nonsens-Witze, Wortspiele, Sprachkritik, Selbst-Referentialität (vgl. zum Beispiel Lau 207), und neben Pop auch zunehmend hochkulturelle Anspielungen.

Auf der Suche nach Pop-Satire wird man am schnellsten im Stand-Up-Teil zu Beginn der Show fündig. Hier wurde oft auf Meldungen der Boulevard-Presse, insbesondere der *Bild*-Zeitung, Bezug genommen, und jeden Tag somit Gags zusammengestellt, die auf aktuelles Tagesgeschehen verweisen und die reißerischen Schlagzeilen der *Bild*-Zeitung scheinbar für bare Münze nehmen. Erstaunlich ist, dass trotz des täglich neu zu schreibenden Materials, die Qualität der einzelnen Witze in Bezug auf die Komik beträchtlich über der von anderen Shows (wie z.B. *TvTotal*) zu gelegen haben scheint, wie Schmidts anhaltender Erfolg in Form von stabileren Einschaltquoten und Beliebtheit beim Feuilleton belegen könnten.

Das beste Beispiel für Pop-Satire findet sich im Stand-Up über übergewichtige Kinder. In regelmäßigen Abständen wird der Presse immer wieder bewusst, dass es in Deutschland zu viele übergewichtige Kinder gibt. Diese Erkenntnis wird dann von Zeitungen wie der *Bild*-Zeitung in reißerische Panik-Meldungen umgesetzt. Ob auch in diesem Fall die *Bild*-Zeitung der Ursprung der Meldung war, ist wegen des Zusammenschnitts unklar, allerdings gut denkbar.

Schmidt kommentiert also zu den übergewichtigen Kindern:

Es ist eine wichtige Aufgabe für uns als Gesundheitssendung Nummer eins im deutschen Fernsehen, wir müssen warnen: Experten sind entsetzt: Jedes fünfte deutsche Kind ist bereits zu dick! Stellen Sie sich das vor! Jedes fünfte Kind! Ursache natürlich falsche Ernährung und Bewegungsmangel! Viele Liedermacher fangen jetzt schon an, zu singen: „Sind so dicke Hände, fette Finger dran. Kommen nur mit Mühe, an die Knie ran.“ (Lacher im Publikum) Ja, falls Sie auch so ein fettes Teil zu Hause haben, (Lacher) achten Sie mal drauf, was das kleine Schweinchen so alles in sich stopft, den ganzen Tag. (Lacher) Natürlich, natürlich, ja, ich weiß, natürlich, ja, ja, ja, Entschuldigung: es sind die Drüsen. (Lacher) In einzelnen, schicksalshaften [sic] Fällen ist das so. Wirklich. Das weiß ich auch. Aber meistens ist es – Meistens sind ja die Alten noch fatter, muss man sagen. (Lacher) Oder? Wirklich, es is' – Viele Kinder sind so fett, man will sich gar nicht vorstellen, wie fett manche Siebenjährige wären, wenn sie auch noch aufhören würden zu rauchen. (Lacher) Das Schlimme is': Viele fette, junge Fußballfans, ja, haben zu Hause über dem Bett kein Poster mehr von Olli Kahn, sondern von Rainer Calmund. [Transkription M.K.] (*Die Harald Schmidt Show: Best Of* (2003) 00:15-1:30)

Die Satire richtet sich hier, wie in einer Stand-Up-Nummer zu erwarten, in der viele tagesaktuelle Gags zusammengebracht werden, gegen verschiedene Ziele. Sprachkritisch zu sehen ist sicherlich das „fette Teil“, das aus umgangssprachlichen Jargons stammt, wo es für Affirmation steht. Ein „fettes Teil“ steht in bestimmten sozialen Milieus metaphorisch für etwas, das euphorischen Zuspruch findet. So kann die neue Bass-Anlage im tiefer gelegten Auto ein „fettes Teil“ sein, ebenso wie auch das ganze Auto. Hier dagegen wird das „fett“ wörtlich genommen und auf ein dickes Kind angewendet, dessen Fettsein sicherlich keine Zustimmung findet, mit entsprechendem Alter (Teenager) aber das Vokabular benutzen könnte. Hier wird eine Alltagsfloskel benutzt, in Pop-Weise neu verwendet, um zu kritisieren. Wer wird kritisiert? Wohl vor allem, die Eltern, denn die antworten auf den Hinweis, mal darauf zu achten, was das Kind isst, mit dem Hinweis: „Es sind die Drüsen.“ Auch diese Rechtfertigung war weit verbreitet. Und auch durchaus spezifisch der Gegenwart zuzuordnen, denn vor 100 oder

200 Jahren war diese Ausrede für Fettleibigkeit noch unbekannt und Fettleibigkeit oft auch gar nicht als Problem angesehen. Das Publikum jedenfalls erkennt die Satire und lacht, noch bevor der Kommentar kommt, der andeutet, dass die meisten der Eltern, die diese Erklärung bemühen, noch deutlich schlechtere Drüsen als die Kinder haben müssen. Der Verweis darauf, dass das Rauchen die Kinder wenigstens noch einigermaßen in kontrollierbaren Gewichtskategorien hält, ist dann sehr vielschichtig. Zum einen wird verwiesen darauf, dass Fettleibigkeit nicht das einzige Problem ist, das bei Kindern und Jugendlichen vorgefunden wird, sondern, dass es oft kombiniert ist, mit anderen ungesunden Verhaltensweisen, wie Rauchen. Zum anderen verweist es auf den weit verbreiteten Glauben, dass Rauchen tatsächlich schlank hält, gestützt oft durch die persönliche Beobachtung vieler, die zunehmen, nachdem sie das Rauchen aufgegeben haben. Angeblich sollen einige Models nur deswegen rauchen, damit sie ihr Gewicht niedrig halten können. Dass im Bekämpfen von Fettleibigkeit durch Rauchen ein ungesundes Verhalten durch ein anderes kompensiert wird, ist vielen entweder in ihrer Fokussierung auf das Schlankseinwollen nicht bewusst oder wird aus Suchtgründen ignoriert. Als letztes thematisiert Schmidt jugendliche Fußballfans und ihre Idole. Schon oft wurde gesagt, dass Fußballstars, wenn sie sich Eskapaden auf oder neben dem Platz leisten, ein schlechtes Vorbild für die Jugend sind. Dass nun aber auch Rainer Calmund, ehemaliger fettleibiger Manager von Bayer Leverkusen, als Jugendidol genannt wird, ist auch wieder auf mehrere Weisen komisch und kritisch. Zum einen wird hier Rainer Calmund persönlich kritisiert, der mit seiner extremen Fettleibigkeit wirklich kein gutes

Beispiel für Jugendliche ist. Zum anderen gilt die Kritik aber auch indirekt der allgemeinen Ansicht, Jugendliche würden sich 1:1 so verhalten, wie ihre Vorbilder und Idole. Da aber die meisten jugendlichen Fußballfans damals doch eher Poster von Kahn als von Calmund über dem Bett hängen gehabt haben dürften, da es bereits fraglich erscheint, ob es überhaupt Poster von Rainer Calmund gab, kann man feststellen, dass sich fettleibige Jugendliche eben gerade nicht genauso verhalten wie das Idol Kahn. Der war im Gegensatz zu Calmund lange Zeit für eine asketische Lebensweise, sowie für seine Verbissenheit und das Arbeiten auf ein Ziel hin, als auch für seine Athletik, bekannt. Da aber Jugendliche, so der Glaube, genau so handeln, wie das Idol, müssen dicke jugendliche Fußballfans einfach den fettleibigen Manager als Idol haben. Denn sonst funktioniert das Modell ja nicht mehr. Schmidt kritisiert hier eindeutig, auch wenn man manchmal überlegen muss, wen genau, und das hier mehrfach mit Elementen der Alltagskultur: Mit Floskeln („fettes Teil“), bekannten Erklärungen („es sind die Drüsen“) und mit bekannten Personen aus der damaligen Alltagswelt (Olli Kahn, Rainer Calmund). Dass es sich auch wirklich um Pop-Satire handelt, kann einmal mehr daran gesehen werden, dass die Satire gar nicht funktioniert, die Komik sowie die Kritik gar nicht erkannt wird, ohne das Vorwissen, worauf gerade angespielt wird. Schmidt nutzt hier Pop-Satire.

Harald Schmidt, das kann abschließend gesagt werden, beherrschte zu seiner besten Zeit in der *Harald Schmidt Show* die Late-Night-Unterhaltung perfekt. Mit zunehmendem Alter und nach der „Kreativpause“ ist ein wenig „der Biss“ weg. Er

scheint, ein häufiger Vorwurf während der *Schmidt & Pocher*-Zeit, lustlos, bewegt sich zunehmend in hochkulturellen Sphären, abgelöst von der restlichen Welt. Er ist nicht mehr so oft satirisch, und auch nicht mehr so oft Pop. Die Gründe für diese vermeintliche Lustlosigkeit können hier nicht gegeben werden, allerdings sollte festgehalten sein: Zu Zeiten der *Harald Schmidt Show* hatte er allerdings, neben anderen komischen Stilmitteln, die Pop-Satire perfekt beherrscht und auch oft eingesetzt.

5.3. Pop-Satire in *South Park*

Wahrscheinlich wäre es nahe liegend, Schmidts Sendung jetzt mit einer der Late-Night-Sendungen aus dem US-Fernsehen zu vergleichen, die ja offensichtlich als Vorbild für die *Harald-Schmidt-Show* gedient haben. Da allerdings diese Verbindung so ungemein offensichtlich ist und aus ihr auch nie ein Hehl gemacht wurde, können hier wohl kaum neue Erkenntnisse gewonnen werden.

Vielmehr soll abschließend eine Serie analysiert werden, zu der es im deutschen Fernsehen eben kein Äquivalent gibt: *South Park*. Deutsche Animationsserien sind eher rar und werden im Grunde ausschließlich für Kinder oder ein jugendliches Publikum produziert. Dass Animation oder Zeichentrick auch für Erwachsene interessant sein, gar inhaltvolle Inhalte haben, satirisch oder für Erwachsene lustig sein kann, dieses Erkenntnis scheint sich in Deutschland noch nicht wirklich durchgesetzt zu haben. Dagegen gibt es in den USA schon lange satirische Animationsserien für Erwachsene, wie *Beavis & Butt-head*, die allseits bekannten *Simpsons*, oder die im Moment wohl

populärste Serie: *Family Guy*. Fairerweise muss man vielleicht auch anmerken, dass die Animationsindustrie in Deutschland auch nicht so groß ist, wie in den USA – was allerdings für die gesamte Film- und Fernsehindustrie gilt. Und es sollte ebenso angemerkt sein, dass auch in den USA die Erkenntnis, dass eine Animationsserie völlig ausschließlich für Erwachsene produziert werden kann, sich bis in die 90er-Jahre offenbar noch nicht vollständig durchgesetzt hatte: *South Park* war 1997, trotz einiger bereits vorher existierender Erwachsenen-Cartoons im Fernsehen, der erste „made-for-television cartoon to warrant a TV-MA rating that designated it for mature audiences only“ (Weinstock 7).

Zunächst ein Wort zum den Protagonisten und zum Animationsstil von *South Park*: Den Kern der Serie bilden die vier Dritt- (Staffeln 1-4), bzw. Viertklässler (ab Staffel 4) Stan Marsh, Kyle Broflovski, Kenny McCormick und Eric Cartman, sowie deren Eltern, Klassenkameraden, und Lehrer. Zwischen Cartman, der ultra-konservativ und antisemitisch ist, und Kyle, der jüdisch und relativ liberal ist, entsteht im Laufe der Serie zunehmend eine starke Rivalität, aus der einige „running gags“ entstehen. Mit zunehmender Dauer der Serie funktionieren sie immer mehr und regelmäßiger als Hauptantagonisten. Beide bleiben offiziell befreundet, hassen sich aber gegenseitig, was daran ersichtlich ist, dass letztendlich immer die gleiche Clique der vier Jungs formal bestehen bleibt (wie, z.B. beim Mittagessen, beim Warten auf den Schulbus, in Freizeitaktivitäten etc.), während Kyle und Cartman bei ihren Abenteuern oft sogar offen gegeneinander arbeiten.

Im Gegenteil zum Vorwurf vieler, die Serie sei konservativ, verliert der konservative Cartman in der Regel die Auseinandersetzungen oder seine Position wird – für die Rezipienten ersichtlich – als lächerlich entlarvt. Daran ist bereits ersichtlich, dass, selbst wenn liberale Positionen oft das Hauptangriffsziel der Satire zu sein scheinen, die konservative Position im Grunde permanent unterminiert wird.

Die Animation der Serie findet in Form von Stop-Motion-Animation statt, einem filmischen Verfahren, bei dem Modelle, Zeichnungen oder eben Karton-Schnitte, wie in *South Park*, jeweils minimal bewegt und in Einzelbildern abfotografiert werden. Früher in Action-Filmen eingesetzt (*The Lost World*, 1925; oder *King Kong*, 1933; und dann noch bis zu Anfang der 90er-Jahre), wird Stop-Motion-Animation seit es Computer-Animation gibt, eigentlich nicht mehr verwendet. Die Entscheidung, bei diesem, heutzutage eher billig aussehenden Animationsstil zu bleiben, stellt also eine bewusste ästhetische Entscheidung der Erfinder der Serie, Trey Parker und Matt Stone, dar, und das obwohl jede Episode seit der zweiten Folge der ersten Staffel ausschließlich am Computer erstellt wird.

Wie verhält es sich nun mit *South Park* und Pop-Satire? Naheliegend ist auch hier die Pop-Zuordnung, da sich die Serie häufig mit aktuellen Themen auseinandersetzt. Allerdings ist die Einordnung als Pop-Satire fast schon vorgenommen worden: Johnson-Woods schreibt in *Blame Canada! South Park and Contemporary Culture*: „*South Park* is truly a pop-culture phenomenon. [...] It's cruelly funny and hysterically satirical“ (Johnson Woods xi). Sie fährt damit fort, die Diskrepanz zwischen der Ästhetik und dem

Inhalt der Show festzustellen: „[South Park] took animation one step backwards aesthetically and five steps forward intellectually“ (ebd.). Sie stellt eine Über-Ironie in der Sendung fest, sowie, dass man die Episoden nur dann voll und ganz genießen könne, wenn man ihre subtilen Nuancen verstehe, sowie die sich meist auf Pop-Kulturelles beziehenden Parodien (vgl. ebd.). Weiter sagt sie:

The series pokes fun at the excesses of contemporary life: adoration of celebrities, overenthusiastic support of political correctness, and rapid liberalism. [...] It is difficult not to admire a show that so flies in the face of everything most people hold sacred; even if you disagree with the show's political ideology, even if you find some of the images and subject matter offensive, *South Park* aims at making people think by one of the oldest methods, satire. (Johnson-Woods xii)

Johnson-Woods stellt *South Park* also bereits als Pop-kulturelles Phänomen dar. Die Serie ist also Pop. Auch Weinstock verweist darauf, wenn er *South Park* und Shakespeare vergleicht und sagt: „[O]ne is forced to dig as deeply into his or her database of pop culture references to make sense of the former as he or she is into Greek mythology for the latter“ (Weinstock 5). Mit anderen Worten: *South Park* „plays on the viewer's ‚televisual literacy‘“ (Weinstock 80). Mit der Verwendung von Elementen der populären Kultur würde die Serie also bereits das Pop-Kriterium erfüllen. Zusammen mit der populären Kultur erwähnt Johnson-Woods auch die Satire und im Gegensatz zum gelegentlichen Vorwurf, die Show sei konservativ, wird gleich gesagt, dass sie sich gegen alles und jeden richte, besonders aber, in guter Satire-Tradition, gegen das momentan Vorherrschende. In den USA ist momentan, zumindest in intellektuellen Kreisen, liberales Denken, sowie politische Korrektheit dominant und

damit Ziel der Attacke. Ähnlich argumentiert Weinstock, wenn er erwähnt, dass Brian C. Anderson in seinem Buch *South Park Conservatives* die Sendung allgemein als antiliberaler Satire bezeichnet (vgl. Weinstock 13).³² Er erwähnt Matt Stones Antwort, dass die Anschuldigung zwar nicht unberechtigt sei, aber man genauso gut ein Buch mit dem Titel *South Park Liberals* schreiben könne, da in *South Park* die Konservativen mindestens genauso oft satirisch behandelt würden wie die Liberalen (vgl. ebd.). Weinstock stellt dann auch fest: „[N]o American sacred cow is spared to [*South Park's*, M.K.] satiric attack“ (Weinstock 14). Die Serie hätte als allumfassende Ethik: „[E]ither everything is available for mockery or nothing is“ (Weinstock 13). Er sieht in dieser Denkweise, die ja wie erwähnt auch die *Titanic* besitzt, dass nichts vor Satire generell geschützt sein solle, „[a] democratic approach to offensiveness“ (ebd.). Die generelle politische Philosophie der Serie scheine als unverzeihliche Hauptsünde den Versuch zu beinhalten, die freie Meinungsäußerung eines anderen beschränken zu wollen: „to control someone else’s speech“ (Weinstock 4).

Die Sendung bezieht also keinen konservativen Standpunkt, sondern zielt darauf ab, zum Nachdenken zu bringen. Dieses Ziel, Menschen zu eigenem Denken anzuregen, wurde in dieser Arbeit schon mehrfach als elementar für Satire erwähnt. Auch die Kontroversen um die Show erwähnt Johnson-Woods kurz, und dass sie von vielen als „racist, sexist, childish, insulting, and offensive“ abgelehnt wurde und wird (Johnson-

³² Auch bei Harald Schmidt gab es immer wieder ähnliche Vorwürfe. Von den Linken oft als neoliberal verschimpft, zelebriert er seit einigen Jahren sein konservatives Image. Interessanterweise schreibt Sokolowsky, der „Privatmann Schmidt“ stünde den Grünen besonders nahe – nicht zuletzt wegen ihres Neoliberalismus (vgl. Sokolowsky 117)

Woods xiv). Weinstock zitiert „Action for Children’s Television“-Gründer Peggy Charren“ mit den Worten, *South Park* sei „dangerous to democracy“ und erwähnt, neben viel Unverständnis für sein Buchprojekt über *South Park* seitens der Öffentlichkeit im Internet, eine Online-Petition mit dem viel sagenden Namen „Ban *South Park* it is anti-christ [sic]“ (Weinstock 3). Genau das untermauert noch einmal das satirische Element: Satire wird immer von einigen Leuten missverstanden. Manchmal ist genau die übertriebene Darstellung von Sexismus oder Rassismus dazu gedacht, Leute in die entgegengesetzte Richtung zu treiben. Und beleidigt fühlen sich nur die Menschen von Satire, die von ihr getroffen werden. Wer nicht über Satire lachen kann, dessen Einstellungen sind oft sehr nahe an von der Satire kritisierten Einstellungen und Denk- oder Verhaltensweisen. Über eine Satire über Katholiken können Katholiken eben nicht immer lachen, über eine Satire über fettleibige Menschen, lachen selten Übergewichtige. Genau das wird in der Serie sogar oft explizit thematisiert: Das übergewichtige Kind in *South Park*, das ständig demonstriert, dass übergewichtige Kinder, wie von Schmidt kritisiert, tatsächlich ein gesellschaftliches Problem darstellen, dieses „fette Teil“ ist Eric Cartman. Die Witze der anderen Protagonisten über Cartmans offensichtliches Übergewicht und seine humorlose, aggressive Reaktion auf diese Witze sind ein „running gag“ der Serie, der sich seit der ersten Staffel erhalten hat.³³ Cartman stellt ständig – von den Rezipienten unbemerkt – einen Rezensenten dar, der quasi-

³³ Andere „running gags“ der Serie, wie beispielsweise, dass Kenny McCormick in jeder Episode stirbt, wurden von Parker und Stone jeweils gebrochen, sobald sie vom Publikum erwartet wurden. In den späteren Staffeln überlebt Kenny die meisten Episoden, sein Ableben wird allenfalls punktuell als komisches Element eingesetzt und geschieht dann meistens – im Unterschied zu den ersten Staffeln – völlig unerwartet.

satirische Witze nicht lustig findet, weil sie auf seine Kosten gehen. Jeweils ist klar, dass die Witze der anderen über sein Gewicht etwas kritisieren, das offensichtlich wahr ist: Es ist übergewichtig, vielleicht sogar für sein Alter besorgniserregend übergewichtig. Dennoch erwägt er nicht für eine Sekunde bewusst den Wahrheitsgehalt der Kritik der anderen, reagiert aber dennoch verärgert, wie jemand, dessen wunder Punkt getroffen wird. Die Macher der Serie nehmen damit immer schon die Reaktion eines Publikums vorweg, das laut aufschreit, wenn es von einer satirischen Spitze getroffen wird, aber dennoch völlig uneinsichtig ist. Das stellt vielleicht einen weitgehend unbeachteten, genialen Aspekt von *South Park* dar.

Becker sieht Trey Parker und Matt Stone als Angehörige der Generation X, deren Charakteristika Ironie, Apathie, aber auch tiefer Zynismus offiziellen politischen Institutionen gegenüber seien (vgl. Becker 148). *South Park* drückt für ihn folglich zu großen Teilen die politischen Einstellungen der Generation X aus. Die beiden Autoren hätten viel mit dem weit verbreiteten Stereotyp von Angehörigen der Generation X gemein: diese hätte ihre Ursprünge in der weißen, vorstädtischen Mittelschicht, die aufs College gehe und Wissen respektiere, aber trotzdem unkonventionell zu sein versuche (vgl. ebd.). Er erwähnt, die Konservativen hätten sich in den USA lange beschwert, über die kulturelle Dominanz der „Linken“: „[The conservatives complained about] the Left’s near monopoly over the institutions of opinion and information“ (Becker 147). Das klingt nach deutschen Verhältnissen, nur dass die Linke in den USA ein anderes Gesicht hat als in Deutschland mit der 68er-Generation. Man sollte Beckers Charakterisierung

der Generation X berücksichtigen, dass sie für viele konservativ wirke, weil sie sich von der Vorgängergeneration, den „baby boomers“ in den USA, abgrenze, aber gleichzeitig eben auch viele Werte mit der Vorgängergeneration teile: „[Generation X members are] generally more supportive of the idea of racial equality and more open-minded toward alternative lifestyles, such as homosexuality, than previous generations“ (Becker 155). Dann ist auch ersichtlich, dass bei Parker und Stone ein ähnliches Phänomen vorliegt, wie bei den Pop-Literaten in Deutschland. Denn sowohl diese als auch jene nehmen nicht einfach nur konservative Standpunkte ein, sondern positionieren sich neu und suchen vor allem auch nach Möglichkeiten, sich irgendwie außerhalb bereits existierender fester Kategorien zu positionieren. Dabei wird eben oft übersehen, dass sie sich bei der offiziellen Abkehr von linken/liberalen Standpunkten zum einen nicht automatisch konservativen Positionen zuwenden, und zum anderen viele Werte und Positionen, wie Toleranzempfinden gegenüber vermeintlichen Randgruppen und anderer Lebensweisen, von den Linken übernehmen. Becker zitiert Wild, der sagt, dass die Show die Einstellung einer Generation repräsentiere, die er als „almost post-political“ bezeichnet (zitiert in Becker 147). Und dieser Punkt, dass es nicht um eine konservative Wende geht, sondern um eine Positionierung innerhalb der Gesellschaft, und zwar nicht unbedingt im Zusammenhang eines konventionellen Rechts-Links-Denkens, stellt vielleicht eines der Hauptmissverständnisse dar, die die in dieser Arbeit als Pop-Satire analysierten Texte oft von Alt-Linken in Deutschland, sowie Kritikern in

den USA erfahren. Es geht bei diesen Texten auch darum, alte Strukturen und Denkweisen aufzubrechen.

In der Theorie scheint aber folglich die Kategorisierung von *South Park* als Satire, sowie die Verwendung von Elementen der populären Kultur in der Serie, nicht mehr wirklich zur Debatte zu stehen. Kontroversen gibt es eher um den politischen Hintergrund der Serie, das Niveau und auch die Gefährlichkeit oder den Wert der Serie. Die Frage dieser Arbeit ist nun lediglich, ob es sich bei den in *South Park* verwendeten Stilmitteln um Pop-Satire im engeren Sinn handelt, oder ob die Serie nur sowohl Satire- als auch Pop-Elemente beinhaltet, aber nicht kombiniert, also nur Pop-Satire im weiteren Sinn darstellt. Zu diesem Zweck wird die Doppelfolge „Cartoon Wars“ aus der zehnten Staffel von *South Park* (2006) exemplarisch analysiert, da diese Folge aufgrund des Themas, *Family Guy*, für diese Untersuchung besonders geeignet scheint.

Die Handlung der Folge „Cartoon Wars“ baut sich um den Hintergrund der Kontroverse um die von einer dänischen Zeitung 2005 veröffentlichten Mohammed-Karikaturen auf (vgl. Richardson 27). In Anspielung auf die dänischen Cartoons will in der *South Park*-Doppelfolge die Animationsserie *Family Guy* eine Mohammed-Abbildung in eine Episode einbauen. Darum entbrennen hitzige Kontroversen, die Aufstände im Nahen Osten, Massenpaniken in den USA, und schließlich eine Fahrt von Kyle und Cartman nach Los Angeles nach sich ziehen. Cartman will in Hollywood erreichen, dass die *Family Guy*-Episode mit Mohammed nicht ausgestrahlt wird. Offiziell gibt er vor, seine Motivation sei es, zu verhindern, dass die Gefühle der Muslime verletzt würden, es

stellt sich allerdings heraus, dass er die Ausstrahlung verhindern will, weil er persönlich *Family Guy* hasst. Verschiedentlich wird in Rezensionen erwähnt, er sei hier mit seiner Kritik das Sprachrohr von Parker und Stone. Cartman will mit dem Ausstrahlungsstop dieser einen Episode erreichen, dass die ganze von ihm gehasste Serie letztendlich eingestellt wird. Kyle dagegen will, nachdem er Cartmans Motive erkannt hat, erreichen, dass die Episode gesendet wird und tritt für „free speech“ ein und dafür, dass man sich von Terroristen nicht einschüchtern lassen darf, sondern seine Werte offensiv verteidigen muss. Er ist in dieser moralischen Einschätzung wohl ebenso Sprachrohr von Parker und Stone wie Cartman bei der *Family Guy*-Kritik. Zentral ist wohl diese von Kyle and Cartman gerichtete Aussage: „I can't believe I let you scare me into taking your side. You used fear to make me stop believing in free speech“ („Cartoon Wars Part I“ 16:00). Letztendlich wird die *Family Guy*-Episode dann gesendet, mit einem unzensierten Mohammed – allerdings zensiert (anscheinend) Comedy Central nun seinerseits die *South Park*-Szene, in der Parker und Stone in der *Family Guy*-Parodie Mohammed eigentlich unzensiert zeigen wollten. Ein Spiel mit mehreren Ebenen zieht sich durch die gesamte Episode, wobei beispielsweise *Family Guy* mal unter anderem auch als Platzhalter für *South Park* fungiert, wie im Fall der Satire-Debatte, und mal als Gegenpol zu *South Park*, wie im Fall der Kritik an der Erzählstruktur von *Family Guy*.

Zum Verständnis dieser Folge kommt es laut Richardson darauf an, sich auf mehreren Informationsebenen zu bewegen. Sie erwähnt fünf wichtige Wissensgebiete: erstens das Wissen um die spezifischen Details dieser Episode, zweitens das Wissen um

die „larger community of South Park [sic] characters“, drittens das Wissen um das Verhältnis der Show zu anderen animierten Serien, viertens das Wissen um die „creative energies and politics that exist between the shows’ [sic] creators and the Comedy Central network“, und fünftens das Wissen um den potentiellen Einfluss von „comic representation“ (Richardson 27). Während dies vor allem den Pop-Aspekt prinzipiell unterstreicht, erwähnt Weinstock in seinem Essay, der fast den gleichen Titel trägt wie Richardsons, dass die Episode „Cartoon Wars“ dahingehend Stellung bezieht, dass Humor, der sich aus der Story entwickelt höherwertig sei als unzusammenhängende Witze. „[The episode] ridicules *Family Guy*’s ‚relentless pursuit of non sequitors““ (Weinstock 91). Eine satirische Thematisierung der Konkurrenzshow findet hier also statt. Die Szenen, die *Family Guy* parodieren, sind überraschend nahe am Original, sowohl im Animationsstil, als auch in der Art der verwendeten Komik. In einen Dialog, der sich relativ lange im Kreis dreht, werden mehrere dieser inhaltlich nicht mit der Handlung verbundenen Gag-Szenen eingespielt (vgl. ebd. 03:36-04:42). *Family Guy* wird in *South Park* durch Imitation und durch Parodie als flach und unzusammenhängend dargestellt. Da es sich also bei diesen Parodien von *Family Guy* um satirische Attacken auf die Show handelt, können diese auch als pop-satirische Attacken gesehen werden.

Ein weiteres Beispiel für Pop-Satire in der Folge „Cartoon Wars“ findet sich bereits in den wütenden Reaktionen der Muslime im Mittleren Osten, die amerikanische Flaggen und *Family Guy* Poster verbrennen (vgl. ebd. 02:25). Die Bereitschaft der Menschen im Mittleren Osten, bei jeder Gelegenheit Dinge zu verbrennen wird als

extrem groß dargestellt. Diese vermeintliche Einstellung von Menschen im Mittleren Osten wird hier lächerlich gemacht. Die Randalierer erscheinen äußerst humorlos: Auch wenn ihnen der Inhalt der Show nicht gefällt, müssten sie dennoch nicht in dieser Form reagieren. Dadurch wird auch der Show *Family Guy* eine Bedeutung unterstellt, die sie in diesem Ausmaß wohl nicht hat. Außerdem brechen die Randalierer im Mittleren Osten bereits nach der bloßen Ankündigung der Episode aus, also noch bevor die Folge überhaupt gesendet wurde. Das zeigt auch, dass die Menschen schon auf der Straße sind, bevor überhaupt irgendetwas passiert ist, dass sie wirklich beleidigen könnte. Al-Quaida-Führer az-Zawahiri antwortet auch sofort mit einer Videobotschaft, in der er *Family Guy* kritisiert: Die Show sei gar nicht so gut, die Witze alle ohne Zusammenhang (vgl. ebd. 02:32). Für dieses rein ästhetische Urteil werden Realbilder aus dem US-Fernsehen benutzt, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang genommen, und mit Untertiteln in den Kontext der Show gestellt. Worüber az-Zawahiri in seiner Landessprache tatsächlich spricht, können wohl viele Rezipienten nicht verstehen und vertrauen, so auch in Nachrichtensendungen, auf die englischen Untertitel. Also werden Elemente, die aus der populären Kultur, dem Fernsehen stammen, benutzt, wieder wird pop-satirisch kritisiert, in diesem Fall nur durch Kommentar und Untertitelung von Original-Fernsehbildern.

Generell kann auch gesagt werden, dass die Verwendung einer populären Show wie *Family Guy* satirisch verwendet wird, um ein gesellschaftspolitisches Statement im Karikaturenstreit abzugeben, ein perfektes Beispiel für Pop-Satire darstellt. Die

politische Grundeinstellung der *South Park*-Autoren illustriert, dass sie letztlich bei aller Antipathie gegen die zeitweise erfolgreichere Konkurrenzshow diese am Ende verteidigen: „Free Speech“, die freie Rede, ist einer der höchsten Werte in der Ethik der Show. Dieses Recht haben für *South Park* eben auch andere, auch wenn man sie nicht mag. Entsprechend ist Kyles an Cartman gerichtete Aussage zu verstehen, nachdem dieser seine wahren Motive, den Hass auf *Family Guy*, offenbart hat: „I am not letting you go to that television studio and pretend to care about safety and sensitivity to get a show you don't like off the air.“ (Ebd. 16:15).

Diese Szenen aus der ersten der beiden Folgen zeigen mehrere Beispiele für Pop-Satire in *South Park*. Die Sendung scheint die Pop-Satire hervorragend zu beherrschen. Vielleicht sollte die Frage gestellt werden, ob das Fernsehen als Medium viel besser für Pop-Satire geeignet ist, als beispielsweise die Literatur. *South Park* verwendet regelmäßig Pop-Satire als Stilelement und scheint als satirische Show politisch völlig ungebunden zu sein. Ihre Satire richtet sich sowohl gegen Links als auch gegen Rechts und ist auch mutig genug, ab und zu völlig etablierte Denkweisen, wie die Verteufelung des Rauchens und der Tabakkonzerne, in Frage zu stellen („Butt Out“). Genau diese Art von Satire, die sich potentiell gegen alles und jeden richtet, und der nichts heilig ist, ist am besten geeignet, die Rezipienten zu völlig eigenständigem, unvoreingenommenem Denken zu bringen. Satire in der Art von *South Park* dürfte für eine demokratische Gesellschaft, die vernünftig denkende Bürger haben will, von unschätzbarem Wert sein.

5.4. Fazit: Pop-Satire im Fernsehen

Bei der *Harald Schmidt Show* lässt sich festhalten, dass die Sendung die deutschen Pop-Literaten stark beeinflusst hat, wie beispielsweise Stuckrad-Barre oder Illies. Deren pop-satirischer Schreibstil ist zumindest in Stuckrad-Barres Fall von der Show stark inspiriert, wie insgesamt der Pop der „Generation Golf“. Die Show ist nicht immer leicht einzuordnen und hat sich auch in den neun Jahren ihrer Existenz stark gewandelt, war allerdings zumindest zeitweise pop-satirisch. Sie stellte die satirische Dauerpräsenz in einem neu wiedervereinigten Deutschland dar und begleitete die erste Generation, die darin aufwuchs, unter anderem auch die jüngeren der Pop-Literaten, wiederum Stuckrad-Barre, der auch zeitweise freier Mitarbeiter der Schmidt-Show war, und Illies.³⁴ Die Show gehörte damit wie selbstverständlich zur Medienlandschaft in Deutschland. Sie schien so selbstverständlich, dass viele einen „enormen Verlust“ spürten, nachdem die Sendung nicht mehr auf Sendung war (Sokolowsky 160). Die Folgesendung *Anke Late Night* konnte nie in die großen Fußstapfen treten und zeigte damit rückblickend die immense Qualität der *Harald Schmidt Show*. Die Qualität hat Schmidt trotz kreativer Pause und bereits zwei verschiedenen Sendekonzepten in der ARD noch nicht wieder erreicht. Seine Glanzzeit fällt auch in die Periode, in der er pop-satirisch gewirkt hat.

³⁴ Christian Kracht, als Jahrgang 1966 – und Schweizer – passt nicht hundertprozentig in diesen Kontext. Allerdings demonstrierte auch er die Nähe zur Show, als er 2001 zu Gast in der Show war und einen interessanten Auftritt hinlegte, während welchem Schmidt und Kracht wohl hauptsächlich als Kunstpersonen (Kracht als oberflächlicher Dandy, Schmidt tief bewundernd) auftraten, auch wenn das Gespräch auf den ersten Blick wie ein normales Interview aussieht.

South Park dagegen stellt eine, besonders in Deutschland oft noch unterschätzte³⁵ Form von Pop-Satire dar. Sie spielt so virtuos mit Pop und Satire, dass wenig anderes vergleichbar scheint. Enorme Relevanz hat die Show durch ihre Popularität vor allem bei jungen Zuschauern. Gleichzeitig wird in ihr wohl der politische Standpunkt der „Generation X“ ausgedrückt. In Abgrenzung von politischer Korrektheit und auch von den beiden polaren Positionen im politischen Spektrum der USA, von den Konservativen (Republikaner) einerseits und auch von den Liberalen (Demokraten) andererseits, schießt die Show oft gegen Autoritäten jeder Art, ein postmodernes Element, und versucht sich politisch unabhängig und neu zu positionieren. Sie wirkt damit beinahe schon post-politisch.

Diesen Aspekt hat die amerikanische Serie gemeinsam mit der Schmidt-Show. Auch hier war eine klare politische Zuordnung nicht wirklich möglich. Allerdings teilen beide Sendungen den vorschnellen Vorwurf konservativ zu sein. Dabei bleibt die Satire bei beiden oft letztendlich unentschieden und ironisch. Es scheint häufig eine Tendenz in eine Richtung zu geben, die allerdings nur auf den ersten Blick eindeutig scheint. Besonders *South Park* scheut sich nicht, auch gelegentlich Institutionen oder Meinungen (z.B. Nichtraucherschutz) anzugreifen und für unkonventionell wirkende Positionen zu argumentieren.

³⁵ Das liegt nicht daran, dass *South Park* in Deutschland unbekannt wäre, allerdings wird die Show meist nur in Spartensendern für ein sehr junges Publikum (Viva, MTV, Comedy Central) gesendet, zum anderen verliert die Show in der Übersetzung – denn für das deutsche Fernsehen wird natürlich synchronisiert – viel von ihrer Qualität.

Im Fernsehen konnte also auch Pop-Satire gefunden werden. Im deutschen Fernsehen muss man zwar etwas länger suchen und findet leider gegenwärtig nichts wirklich Vergleichbares zur Sat.1 Schmidt-Show. Pop-Satirisch scheint allenfalls *Stromberg* untersuchenswert zu sein. Im englischen Sprachraum findet man dafür Pop-Satire zuhauf. Zum einen in Animationsserien (*South Park, Family Guy, Simpsons, etc.*), aber auch in Sendungen, die im Rahmen dieser Arbeit gar nicht thematisiert werden konnten, wie Sacha Baron Cohens *Ali G. Show* oder dem *Stromberg*-Vorbild *The Office*. Pop-Satire scheint sich – im Vergleich mit anderen Medien – im Fernsehen geradezu zu tummeln. Zumindest im englischsprachigen. Die Gründe dafür können letztendlich nicht geklärt werden.

6. Nochmal: Das Wichtigste zu Pop-Satire – Schluss

Kurz, als allererstes: Pop-Satire existiert. Die Arbeit hat dies gezeigt und somit ihr Hauptziel erfüllt. Desweiteren hat die Arbeit auch die weiteren Ziele erfüllt, die analysierte Pop-Satire kultur-politisch zu positionieren und im Vergleich Merkmale verschiedener Formen herauszuarbeiten.

Wie eingangs erwähnt, wären nun noch eingehendere Analysen der einzelnen Texte wünschenswert, sowie eine Untersuchung anderer Medien wie z.B. Film (*Borat*, *Fight Club*, *Muxmäuschenstill*), Internet (*The Onion*, dazu zum Beispiel noch Satire in Chat Rooms etc.), Radio und vielleicht auch Musik (evtl. Helge Schneider) etc., aber natürlich auch anderer Kulturkreise auf Pop-Satire.

Weitere interessante weiterführende Fragen betreffen die Geschichte von Pop-Satire, die analog zur Interpretation von Goethe als Pop-Literatur, ebenfalls rückwirkend erstellt werden könnte. Mit anderen Worten: Ist Pop-Satire ein zeitspezifisches und vielleicht spezifisch postmodernes Phänomen oder gibt es sie schon sehr lange, ohne bisher als solche bezeichnet zu werden? Ist beispielsweise Wilhelm Buschs *Max und Moritz* frühe Pop-Satire? Was ist mit Papst-, bzw. Luther-Karikaturen in der Reformationszeit oder Darwin-Karikaturen im 19. Jahrhundert? Kann man Shakespeares *The Tempest* als frühe Pop-Satire interpretieren? Solche Überlegungen scheinen nicht nur interessante Gedankenspielereien, sondern vielleicht auch wirklich viel versprechende wissenschaftliche Fragestellungen zu sein.

Seit den neunziger Jahren existiert Pop-Satire im Rahmen der hier entwickelten Definition jedenfalls. Das hat diese Arbeit an mehreren Texten demonstriert. In diesem Zusammenhang wird eine Neubewertung der Pop-Literatur der 90er-Jahre nötig sein. Das Urteil, sie sei neo-konservativ, wie beispielsweise von Liesegang vertreten, scheint nicht erst seit dieser Arbeit fraglich. Und eben diese Tatsache, dass der Pop der 90er Jahre doch überwältigend oft als unpolitisch, oder allenfalls reaktionär abgetan wurde, wirft die Frage auf, ob der Begriff Pop-Satire nicht nur prägnant und zutreffend, sondern auch wichtig ist. Dass Pop der 90er unpolitisch sein soll, scheint ein vorschnelles und simplifiziertes Urteil zu sein. Der Begriff Pop-Satire könnte dazu beitragen, die Wahrnehmung der Literaturwissenschaft hier ein wenig zu re-sensibilisieren. Nicht aller Pop ist unpolitisch und niveaulos. Pop-Satire ist in der Regel zwar nicht parteipolitisch gesehen politisch, sondern in dieser Hinsicht oft fast schon post-politisch, in jedem Fall aber gesellschaftskritisch, und damit progressiv auf eine Weise, die nicht mehr alten politischen Schemata und Kategorien verhaftet ist.

Junge Generationen haben sich immer mit älteren dominanten oder starken Generationen auseinandergesetzt. In der Bundesrepublik setzte sich in den sechziger Jahren eine Generation, die heute als 68er-Generation bekannt ist, besonders stark mit ihrer Elterngeneration auseinander, die in ihren Augen das Dritte Reich (mit-)verschuldet hatte. Diese 68er-Generation brach mit vielen Traditionen und veränderte das Gesicht der Bundesrepublik Deutschland stark. In der Folge wurde Veränderung, Neuanfang, Progressivität und Revolutionäres immer mit dieser Generation und nach ihr

auch generell mit „links“ verknüpft. Sie wurde ein so starkes Symbol, dass sie mittlerweile wie eine „bundesrepublikanische Übergeneration“ wirkt. Dies ist sicherlich zumindest in Bereichen wie politische Tätigkeit und Kultur richtig. Wenn Sokolowsky über Harald Schmidt schreibt, er müsse sich anders als noch die Neue Frankfurter Schule nicht mehr mit einer Vätergeneration auseinandersetzen, die das Dritte Reich verschuldet hatte, so kann das auf die Pop-Literaten der 90er-Jahre übertragen werden. Diese müssen sich mit einer Vätergeneration von 68ern auseinandersetzen, die auf ihre Weise übermächtig und dominant scheint. Sie haben somit einen ebenso schweren, wenn auch nicht ähnlich moralisch eindeutig mit „gut“ und „böse“ zu bezeichnenden Kampf zu kämpfen. Auch das ist eben postmoderner geworden.

Ja, jede auf 68 folgende Generation musste sich mit ihr auseinandersetzen, wollte sie sich eigenständig definieren. Eine pop-literarische Strömung um Diederichsen versuchte dies ab den achtziger Jahren durch Erneuerung und Pop, allerdings noch den alten Schemata verhaftet und den 68ern geistig sehr nahe. Zu dieser gehörte zumindest in den siebziger und achtziger Jahren auch noch die Neue Frankfurter Schule. Die *Titanic* von heute scheint sich weiterentwickelt, aber damit auch noch nicht vollständig gebrochen zu haben. In den 90er-Jahren trat eine neue Generation in Erscheinung. In Deutschland wird sie gerne „Generation Golf“ genannt, in den USA spricht man parallel dazu von einer „Generation X“. Diese versucht, die alten Schemata zu verlassen und auch das Dogma des politisch Linken abzustreifen. Der Pop der 90er-Jahre ist maßgeblich von solchen Denkart geprägt. Interessanterweise entstehen beim

Vergleich von Pop-Satiren aus beiden Ländern Parallelen zwischen Deutschland und den USA, wo die 68er-Generation mit Woodstock- und Anti-Vietnam-Krieg-Bewegung auf den ersten Blick ein ähnliches, aber in der Gesamtwirkung ein anderes Gesicht hatte: Diese Generation entfaltete in den USA keine vergleichbare Dominanz und schaffte es, wohl auch wegen der Kommunismusfeindlichkeit während des Kalten Krieges, zu keiner Zeit einen wirklich kapitalismuskritischen Linksintellektualismus durchzusetzen. Im Gegensatz zu Deutschland scheint in den USA der Glaube an die eigene Form der Demokratie, sowie des freien Wettbewerbs im Großen und Ganzen ungebrochen. Der Pop, der in den USA ab den späten 90er-Jahren bis heute entsteht und existiert, grenzt sich allerdings auch von dominanten intellektuellen Strömungen einer Vorgängergeneration ab. In den USA wie in Deutschland ist die dominante intellektuelle Strömung „links“ – in Deutschland bedeutet das bei den 68ern noch mindestens sozialistisch und „gegen das System“, in den USA ist es die liberale „political correctness“. In den USA wie in Deutschland scheint der neue Pop eine starke postmoderne Komponente zu besitzen und sich außerhalb des politischen Spektrums beinahe schon als „post-politisch“ positionieren zu wollen. Diese Wendung scheint jeweils in Abgrenzung zu einer dominanten Denkart oder Mentalität zu geschehen. In den USA ist die „post-politische“ Pop-Satire beispielweise in *The Onion* und *South Park* zu finden, in Deutschland bei der *Harald Schmidt Show* und den Pop-Literaten der 90er-Jahre. Beiden Pop-Bewegungen ist gemein, dass ihnen oft vorgeworfen wird, sich in der Wendung gegen „Links“ am konservativen Ende des politischen Spektrums zu

orientieren, wobei das, wie die vorliegende Arbeit zeigt, nicht beabsichtigt ist. Vielmehr werden beide und im Grunde alle irgendwie institutionalisierten Richtungen abgelehnt. Der Pop greift hier auf eine oft doppelbödige und ironisch zwischen mehreren Positionen schwankende Pop-Satire zurück, eine Satire, die Pop-Elemente satirisch nutzt. Statt vorgegebener dogmatischer Meinungen rücken vielmehr die Leser ins Zentrum und werden als moralische Institutionen in die Pflicht genommen oder auch zum Denken erzogen. In den USA dürfte zudem das Misstrauen gegenüber dogmatischer Denkart eine andere Tradition haben als in Deutschland.

Während in Deutschland die *Harald Schmidt Show* nicht mehr existiert, und es um die Pop-Literaten momentan doch recht still geworden ist, d. h. die *Titanic* das einzig verbliebene satirische Organ ist, allerdings nur gelegentlich Pop-Satire (der postmodernen Ausrichtung) nutzt, existiert zumindest in den USA in *The Onion* und vor allem auch in den diversen Animationssendungen, von denen *South Park* lediglich eine der intelligenteren zu sein scheint, weiter fort.

Alle diese Satiren haben oder hatten gemein, dass sie populäre Elemente nutzten und parallel auch große Popularität besitzen oder besaßen. Damit erreichen sie insgesamt eine recht hohe Anzahl von Rezipienten und unterscheiden sich in einem Punkt von der Satire, wie sie Woody Allen im eingangs erwähnten *Manhattan*-Ausschnitt charakterisiert: Kritisiert Allen noch die Beschränkung von Satire auf elitäre Zirkel, so ist dies bei Pop-Satire definitiv nicht so. Sie ist nicht nur intellektuelle Spielerei in einer realitätsfernen Welt, sondern sie ist näher an den Menschen, doppelbödiger,

vielleicht teilweise auch didaktischer. Bleibt Allens impliziter und auch sonst oft gehörter Vorwurf, Satire hätte gar nicht die Macht Realität zu verändern.³⁶

Im Sommer 2006 kam ein Film in die Kinos, der durchaus auch im Zusammenhang dieser Arbeit erwähnt werden kann, allerdings nicht ausführlicher untersucht werden konnte: Sacha Baron Cohens *Borat*. Cohen demonstriert mit seinem Film, wie eine didaktische und mittlerweile völlig transnationale³⁷ Satire gegen Anti-Semitismus ein Massenpublikum erreicht und antwortet, vielleicht nicht direkt beabsichtigt, mit fast dreißig Jahren Verspätung auf Allen... Klar, mit Pop-Satire. Was Cohens Film und mit ihm die pop-satirischen Werke, die in dieser Arbeit thematisiert wurden, leisten, sind zwar nicht die „bricks and baseball bats“, die vielleicht tatsächlich für eine rasche Veränderung notwendig wären, aber dafür originelle, unideologische und viele Menschen erreichende Satire, die in extremer, weil schockierender, Form³⁸ zu eigenem Denken anregt. Vielleicht erreichen dieser Film und auch die Pop-Satire dieses Ziel, zu eigenständigem Denken anzuregen, ja wirklich bei einigen Rezipienten. Und damit immerhin etwas.

³⁶ Das wird aus verschiedenen Gründen immer wieder behauptet: Beispielsweise kann im Allen-Beispiel davon ausgegangen werden, dass die Ziele der Satire, also die Nazis, deren Mentalität sie eigentlich ändern sollte, nie von ihr erreicht werden. Und selbst wenn diese die Satire lesen würden, dürfte ein generelles Umdenken aufgrund des Leseerlebnisses wohl bezweifelt werden.

³⁷ Welchem Kulturkreis soll der Film mit dem (scheinbar) kasachischen Protagonisten, der von einem britischen Schauspieler gespielt wird, und der in den USA über die amerikanische Gesellschaft gedreht wird, während die „kasachischen“ Bilder aber in Rumänien entstehen, eindeutig zuzuordnen sein?

³⁸ Siehe außer *Borat* z.B. auch den krassen und oft schockierenden Humor von *South Park*.

Bibliographie

- Ackermann, Kathrin und Stefan Greif. „Pop im Literaturbetrieb: Von den sechziger Jahren bis heute“. *Text+Kritik Sonderband: Pop-Literatur*. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg Verlag, 2003. 55-68.
- Baßler, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten*. Zweite Auflage. München: C. H. Beck, 2005.
- Becker, Matt. „ ‚I Hate Hippies‘: *South Park* and the Politics of Generation X“. *Taking South Park Seriously*. Herausgegeben von Jeffrey Andrew Weinstock. Albany: State University of New York Press, 2008. 145-164.
- Brauck, Markus. „Danke für die WM! “. *Der Spiegel* 27 (2006): 82-84.
- „Butt Out“. *South Park*. Trey Parker and Matt Stone. 03.12.2003.
<<http://www.southparkstudios.com/episodes/103937>> 10.04.2009.
- “Cartoon Wars Part I”. *South Park*. Trey Parker and Matt Stone. 05.04.2006.
<<http://www.southparkstudios.com/episodes/103230>> 10.04.2009.
- “Cartoon Wars Part II”. *South Park*. Trey Parker and Matt Stone. 12.04.2006.
<<http://www.southparkstudios.com/episodes/103233>> 10.04.2009.
- Concise Oxford English Dictionary*, 2004.

Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3. Auflage. Cambridge: Basil Blackwell, 1991.

Dawkins, Richard. *The God Delusion*. Zweite Auflage. Boston: Houghton, 2008.

DeRochi, Jack. „,What Have You Learned?': Considering a New Hermeneutic of Satire in *Family Guy*.“ *Studies in American Humor* 3. Ser. 17 (2008): 35-48.

„Die besten Sprüche“. *Die Harald Schmidt Show: Best Of*. DVD. Universal, 2003.

„Die schönsten Klassiker“. *Die Harald Schmidt Show: Best Of*. DVD. Universal, 2003.

Diederichsen, Diedrich. *Sexbeat*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002.

Duden Fremdwörterbuch. Mannheim: Dudenverlag, 1997.

Edgar, Andrew und Peter Sedwick (Hrsg.). *Key Concepts in Cultural Theory*. London: Routledge, 1999.

Ehrhardt, Ute. *Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse überall hin: Warum Bravsein uns nicht weiterbringt*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.

Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. New York: Vintage, 1991.

Ernst, Thomas. *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch, 2001.

Feinberg, Leonard. *Introduction to Satire*. Ames: Iowa State University Press, 1967.

Fiedler, Leslie A. „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“.

Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur. Herausgegeben von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam, 1994. 14-39.

Fornoff, Roger. „Jede Fusion hat ihre Verlierer': Über Popliteratur, Mauerfall und die politische Lethargie der Generation Golf“. *Glossen 24* (2006): n. pag.

<<http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft24/fusion.html>>
22.03.2009.

Frank, Dirk. „Die Nachfahren der ‚Gegengegenkultur‘. Die Geburt der ‚Tristesse Royale‘ aus dem Geiste der achtziger Jahre“. *Text+Kritik Sonderband: Pop-Literatur*.

Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg Verlag, 2003. 218-233.

Gansel, Carsten und Andreas Neumeister. „Pop bleibt subversiv. Ein Gespräch“.

Text+Kritik Sonderband: Pop-Literatur. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg Verlag, 2003. 183-196.

„Geschasst, aber zufrieden“. *Spiegel Online*. 25.12.2005.

<<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,334451,00.html>> 10.04.2009.

Gfrereis, Heike. *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 1999.

Heilbrunn, Jacob. „Der Ernst des Lesens: Ein Abgesang auf die deutsche Popliteratur“. *SZ Magazin. Beilage zur Süddeutschen Zeitung* 05.10.2001: n. pag.

Illies, Florian. *Generation Golf: Eine Inspektion*. Zehnte Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001.

Johnson-Woods, Toni. *Blame Canada!: South Park and Contemporary Culture*. New York: continuum, 2007.

Kracht, Christian. *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.

Lau, Mariam. *Harald Schmidt: Eine Biografie*. München: Ullstein, 2003.

Liesegang, Thorsten. „New German Pop Literature': Difference, Identity, and the Redefinition of Pop Literature after Postmodernism“. *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 40.3 (2004): 262-276.

Lützel, Paul Michael. *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur: Diskurs – Analyse – Kritik*. Bielefeld: Aisthesis, 2005.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

Mertens, Matthias. „Robbery, assault, and battery: Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby“. *Text+Kritik Sonderband: Pop-Literatur*. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg Verlag, 2003. 201-217.

Quintero, Ruben. „Introduction: Understanding Satire.“ *A Companion to Satire*. Herausgegeben von Ruben Quintero. Malden: Blackwell Publishing, 2007. 1-11.

- Richardson, Kelly L. „ ‚Simpsons Did It!‘: *South Park* and The Intertextuality of Contemporary Animation“. *Studies in American Humor* 3. Ser. 17 (2008): 19-34.
- Rutschky, Katharina. „Wertherzeit: Der Poproman – Merkmale eines unerkannten Genres“. *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 57 (2003): 106-117.
- Schäfer, Jörgen. „ ‚Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit‘. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968“. *Text+Kritik Sonderband: Pop-Literatur*. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg Verlag, 2003. 7-25.
- Schmidt, Harald. *Sex ist dem Jakobsweg sein Genitiv: Eine Vermessung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.
- Schmitt, Oliver Maria. „Lachstandortverbesserer: Über die Neue Frankfurter Schule“. *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 56 (2002): 935-943.
- Schumacher, Eckhard. „Konkurrenzloses Lachen: Über Harald Schmidt“. *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 56 (2002): 943-952.
- „Sehen Sie, Sie sehen nichts“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 27. September 2001.
- Sokolowsky, Kay. *Late Night Solo*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2004.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von. *Soloalbum*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.

Swift, Jonathan. *A Modest Proposal: For Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public.* n. p.: n. p., 1729.

Szuberla, Guy. „The Midwest, *The New Yorker*, *The Onion*, and Something Funny.“
Midamerica: The Yearbook of the Society for the Study of Midwestern Literature 33
(2006): 31-47.

The Onion 45.01 (2009).

The Onion 45.05 (2009).

The Onion 45.07 (2009).

The Onion 45.09 (2009).

Tighe, Carl. *Writing and Responsibility.* London und New York: Routledge, 2005.

Titanic Juni 2008.

Titanic Aug. 2008.

Titanic Sept. 2008.

Titanic Nov. 2008.

Titanic Jan. 2009.

Titanic Feb. 2009.

Webster's Ninth New Collegiate Dictionary. 1987.

Weinstock, Jeffrey Andrew. „Introduction: Taking *South Park* Seriously“. *Taking South Park Seriously*. Herausgegeben von Jeffrey Andrew Weinstock. Albany: State University of New York Press, 2008. 1-20.

Weinstock, Jeffrey Andrew. „*'Simpsons Did It!': South Park* as Differential Signifier“. *Taking South Park Seriously*. Herausgegeben von Jeffrey Andrew Weinstock. Albany: State University of New York Press, 2008. 79-96.

Wittstock, Uwe. „E wie U, Pop wie Pomo“. *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*. Herausgegeben von Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam, 1994. 11-13.

Vita

Moritz Keller was born in Herrenberg on September 26, 1984. He graduated from Gymnasium (High School) in Nagold in 2004. After his military service in Straubing and Munich, he started his studies at the Eberhard Karls Universitaet in Tuebingen in 2005. Since May 2008, he is supported by the Studienstiftung des Deutschen Volkes. In August 2008, Moritz Keller started his exchange year at the University of Tennessee in Knoxville. In May 2009, he wrote his master thesis about "Pop-Satire", which is so far the highpoint of his career. In May 2009, he returned to Germany to continue his studies in German Literature and American Studies in Tuebingen.