
„DJ-Literatur“- DJ-Techniken in der neuen deutschen Popliteratur

Florence Feiereisen

Seit 1968 hat sich in Deutschland der Begriff ‚Popliteratur‘ gebildet, der eine literarische Bewegung im Spannungsfeld von Literatur und Popkultur beschreibt. Da der Begriff als undefinierbar gilt¹ oder nur teilweise und unzureichend definiert wird², liegt dieser Arbeit die Definition meines Forschungsberichts zugrunde, in dem ich die wichtigsten Merkmale der Bewegung zusammengefasst bzw. herausgedeutet habe. Dabei fallen auf inhaltlicher und formaler Ebene vor allem drei „rote Fäden“ ins Auge: (1) der neue Stellenwert der Sprache, (2) der amerikanische Einfluss und (3) die auffallende Nähe zur Musik. Erstens ist die popdistinktive Sprache innerhalb der Poptexte herausragend: Popautoren verwenden vermeintlich neue Sprachen, kopieren und modifizieren bestehende Dialekte oder Ethnolekte. Ihre Literatur lebt vor allem vom Rhythmus/Flow dieses neuen Sprachstils. Zweitens kann der amerikanische Einfluss auf formaler und auf inhaltlicher Ebene beobachtet werden: Dabei werden nicht nur Gegenstände aus der amerikanischen Popkultur zitiert (Platten, Filme), sondern es gibt auch auffällig viele Anglizismen in den Texten, die unübersetzt bleiben. Der dritte und in dieser Arbeit wichtigste Faden ist die Beobachtung, dass die Popliteratur das Nachbaruniversum zur Musik zu sein scheint.

Diese Arbeit zeigt, wie die deutsche Popliteratur im Zeichen der DJ-Culture gelesen werden kann. Dabei wird die DJ-Culture als Hyponym der Popkultur verstanden. Meine Hauptthese ist, dass es in der Literatur ein Äquivalent zur DJ-Musik gibt, das bisher zu beschreiben versäumt wurde. Ich nenne diese Essenz der Popliteratur: ‚DJ-Literatur.‘ Das Hauptaugenmerk wird auf der Beschreibung von DJ-Techniken liegen, die dem Paralleluniversum Musik entstammen und sowohl in der Musik als auch in der Literatur Rhythmen entstehen lassen. Als Analyse-Gegenstand werden mir ausgewählte Texte der deutschen Autoren Andreas Neumeister (1959 geboren), Rainald Goetz (1954 geboren) und Thomas Meinecke (1955 geboren) dienen, die zwischen 1996 und 2002 entstanden sind.

DJ-Culture

Der Begriff ‚DJ-Culture‘ ist Ulf Poschardts gleichnamigem Buch entnommen. Dieses bezieht sich nach eigenen Angaben auf die britische Elektro-Band *Pet Shop*

Boys, deren Lied *DJ Culture* 1991 sehr erfolgreich war. Das Lied entstand während des Golfkrieges und stellt eine Anklageschrift gegen den erneut aufkeimenden Militarismus in den USA und in Großbritannien dar. Zur Titelfindung bemerkte Neil Tennant, Sänger und Songwriter der *Pet Shop Boys*: „The essence of the song is in the first place insincerity—about George Bush, who acted like he was Winston Churchill. He referred to World War II and, as a matter of fact, he sampled things Churchill said, just like artists do with records from the past. That is why it is called ‘DJ Culture’” (Studer *DJ Culture*). Die Möglichkeiten des Samplings bleiben nicht auf die Musik beschränkt, sondern können auf Politik, Wissenschaft,³ Mode,⁴ und Philosophie angewendet werden. Diese Arbeit stellt dar, inwiefern der Begriff auf die literarische Produktion bezogen werden kann. Da sich jede akademische Arbeit auf bereits publizierte Texte bezieht, das Material aber neu anordnet und darauf aufbauend neue Gedankengänge und Lesarten anbietet, auf Fußnoten aber nicht verzichten will, positioniert sich diese Arbeit als akademischer DJ-Mix.

Begriffsbestimmung ‚DJ‘

Es wird zwischen drei verschiedenen DJs unterschieden: Die Aufgabe des Pop-DJs besteht darin, „dem Publikum angenehme Musik zu servieren und es gut zu unterhalten” (wikipedia). Dabei werden nacheinander komplette Lieder abgespielt, deren Reihenfolge stimmig sein soll. Der Hip-Hop DJ ist ein Akrobat der Turntables. Mit Techniken, die in dieser Arbeit noch vorgestellt werden, verändert er bestehende Lieder und setzt sie zu etwas Neuem zusammen.⁵ Der Techno-, Jungle oder House-DJ versetzt seine Zuhörer in einen rauschähnlichen Zustand. Vor allem das genaue Abstimmen des Tempos ist wichtig, um die Rauschwirkung zu intensivieren und seine Zuhörer nicht aus der Trance herauszureißen. Neben Mischpult, Plattenspielern und CD-Playern stehen diesen DJs auch Computer unterstützend zur Verfügung.

In dieser Arbeit werden die besprochenen Pop-Autoren als Techno-DJs verstanden, da alle drei Autoren über praktische DJ-Erfahrungen in der Techno-Szene verfügen. Zwar werden auch Hip-Hop-Techniken angewendet, entscheidend dabei ist aber der Rhythmus, der das Publikum in seinen Bann zieht. Gegenstand dieser Arbeit jedoch soll weniger die Beschreibung der DJ-Culture nebst all ihrer Zeichen und Produkte (DJ-Musik, Mode, Graffiti), sondern vielmehr eine darstellende Analyse der formalen Strukturen und kreativen Techniken sein, die von der DJ-Musik kommend auf andere Genres der Kultur (in meiner Analyse speziell auf die Literatur) übergeschwappt sind. Die Techniken, die DJs in der Produktion verwenden, stellen somit einen Teil der DJ-Culture dar und können nicht ihres Kontextes enthoben werden.

Techniken in der DJ-Musik

Der DJ fügt kreativ Bestehendes neu zusammen; er komponiert einzelne Lieder nicht neu, sondern mixt, remixt und samplet. Dabei steht zuerst das Sammeln von Material an: Üblicherweise verfügen DJs über schwere Plattenkoffer, in denen sich die Musik mehrerer Jahrzehnte, von verschiedenen Künstlern geschaffen, befinden. Die Sammlung der literarischen DJs besteht aus geschriebenem und gesprochenem Sprachmaterial. Das Phänomen der Wiederverwendbarkeit von sprachlichen Informationseinheiten ist nicht neu: Ohne den Begriff ‚Sampling‘ explizit zu verwenden, beschrieb Christian Morgenstern das Prinzip schon 1907: „Man könnte ruhig fast alles was [die Menschen] sagen, in Anführungsstriche setzen; denn es ist überkommen, nicht im Augenblick des Entstehens geboren“ (Heselhaus 194). Prinzipiell kann alles gesampelt werden: Melodien, Geräusche, Textpassagen, Diskurse. Dabei ist ein Sample ein Ausschnitt (eigentlich ‚Probe,‘ ‚Muster‘), der in unveränderter Form an beliebigen Stellen des Liedes/Textes eingesetzt werden kann. In diesem Sinne war das Ready-Made der Pop-Art ein prototypischer Sample-Vorgang: Ausschnitte aus der Realität wurden in Kunstwerke eingefügt und dadurch selbst zur Kunst.

Dem Vorwurf des Plagiarismus kann der DJ entgehen. Ganz postmodern flicht er bestehende Samples in seine neuen Interpretationen ein, ohne dass dies als ‚Ideenklau‘ angesehen werden kann. Der DJ ist kein Dieb, da er etwas Neues schafft. Der Rapper Biz Markie verlangte hingegen, dass alle Samples als solche ausgewiesen sein müssen. Mit einem guten Beispiel vorangehen wollend, nannte er sein letztes Album „All samples cleared“ (Poschardt 36). Diese in der Wissenschaft längst gängige Praxis des korrekten Zitierens (mit Fußnoten) konnte sich in der Musik jedoch nicht durchsetzen. Durch den neuen Kontext der Samples (zu einer anderen Gelegenheit/anderen Uhrzeit/vor einem anderen Publikum gespielt, unterschiedlicher Rhythmus, Tonhöhe, Tempo) werden die Samples oft fast zur Unerkennbarkeit verändert. In der Literatur können einzelne Samples (Themen, Motive, Zitate – einzelne Wörter oder ganze Phrasen/Sätze, Diskurse, Referenzen) intertextuell in den Text eingebunden werden. Damit ist das Sampling die am häufigsten angewendete Technik.

Das Prinzip des ‚Mischen/Mixing‘ liegt darin, zwei bestehende separate Platten miteinander zu kombinieren, um etwas Neues daraus entstehen zu lassen. DJs mischen so lange, bis ihnen der neue Mix gefällt. Damit gerät das Mixing zu einem höchst subjektiven Akt. Wenn ein Song im neuen Kontext neu interpretiert und so leicht verändert wiedergegeben wird, spricht man von einem ‚Remix.‘ In der Disko wird ein Track dem Kontext angepasst, indem Tempo, Rhythmus und Tonlage verändert werden. Wie der Track geremixt wird, hängt also vom Zielkontext ab. Auch

ein Aktualisierungswunsch kann hinter dem Remix stehen. Ein älteres Lied kann Jahre später als „renovierter“ Remix wieder in die Hitparaden kommen. In der Literatur werden neue Editionen herausgegeben, die nur geringfügig vom Original abweichen: neue Einleitung, Anmerkungen, Schrifttyp, Luthers Übersetzung der Bibel dem zeitgemäßen Deutsch angeglichen, neues Cover, Taschenbuchausgabe, etc.

Das ‚Scratching‘ sorgt für musikalische Trennzeichen zwischen Samples. Was im Text ein neuer Absatz oder ein Seitenumbruch ist und dem Leser erlaubt, Luft zu holen, wird in der DJ-Musik durch das Scratching geleistet. Durch rhythmische Hin- und Herbewegungen der Hand auf der laufenden Platte entstehen Quietschtöne.⁶ In diesem Sinne wird die Schallplatte für die Dauer ihres Solos als Soloinstrument verwendet.

Auch der Takt/Beat ist entscheidend. Beim ‚Beatmatching‘ werden die Beats zweier Platten synchronisiert. In der Literatur sind nur die Ergebnisse des Beatmatchings auszumachen, wenn ein Text einen durchgehenden literarischen Rhythmus aufweist, der ‚fließt‘ und klingt. Besonders Wiederholungen versetzen den Zuhörer in eine Trance. Diese Wiederholungen einzelner Sequenzen finden im DJ-ing mit Hilfe des ‚Beatjugglings‘ statt. Auch in der Literatur werden unterschiedlich große Samples wiederholt. Dies kann von einzelnen Morphemen über einzelne Sätze (vergleiche Refrains) bis zur Größe ganzer Absätze gehen.

Das Gegenstück des Beatmatching und Beatjuggling im DJ-ing ist das ‚Phasing‘, bei dem der DJ ein paar asynchrone Beats in das laufende Lied einfließen lässt, um das Publikum wieder aus der Trance wachzurütteln. In der Literatur kennzeichnet die Veränderung des Beats Spannungsbögen (z.B. Höhepunkte) und kann von literarischen Scratches, neuen Samples, thematischen Verdichtungen und modifizierten Wiederholungsloops (dadurch kurzzeitiger Rhythmuswechsel) herbeigeführt werden.

DJ-Literatur

Mit dem Begriff ‚DJ-Literatur‘ bezeichne ich eine musikalische Richtung, die literarhistorisch dem Komplex ‚Popliteratur‘⁷ entstammt und sich vor allem durch DJ-nahe Produktionstechniken auszeichnet. Für meine Beschreibung der DJ-Literatur habe ich mich für die drei Autoren Meinecke, Neumeister und Goetz entschieden. Als Analyse-Gegenstand sollen vor allem Meineckes *Tomboy* (1998, „TO“), *The Church of John F. Kennedy* (1996, „JFK“), *Hellblau* (2002, „HL“), Neumeisters *Angela Davis löscht ihre Website* (2002, „AD“), *Gut laut- Version 2.0* (1998, „GL“) und Goetz' *Rave* (1998, „RV“) dienen. Winkels bezeichnet die Texte dieser Autoren als „Beispiele einer hochreflektierten, formbewussten und durchaus experimentellen Gegenwartsliteratur“

(603). Meine Wahl fiel auf diese drei Suhrkamp-Autoren, da sie einer Generation angehören und durch ihre ähnlichen literarischen Techniken meiner Meinung nach schon eine eigene Strömung⁸ innerhalb des Komplexes Popliteratur darstellen. Die Texte werden nicht geschrieben, sondern vielmehr von der Hand eines DJs generiert. Sie samplen, mixen, wiederholen und erzeugen so einen Klangteppich, der typisch für die deutsche Popliteratur ist. Des Weiteren gehen sie neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit auch exzessiv ihren Hobbies Clubbing oder DJ-ing nach. Meinecke veröffentlichte mit seiner Band *FSK (Freiwillige Selbstkontrolle)* bereits mehrere Alben; Goetz produzierte unter anderem für das Frankfurter *Eye-Q*-Label eine Triple-CD; Neumeister ist ein gern gesehener Gast an den Plattentellern im Münchner Raum. Damit stellen die drei Autoren eine Mischform aus Musiker und Schriftsteller dar und positionieren sich auch selbst an der Schnittstelle: „Man muss es sich wie beim Plattenauflegen vorstellen: Ich überlege mir einfach während des Schreibens, was könnte denn als nächstes gut auf das folgen, was ich gerade schreibe“ (Bonz 46). Im Gegensatz dazu gibt es auch Literatur über DJs und DJ-ing, die die Bücherindustrie ‚DJ-Literatur‘ nennt.⁹ Andere Bücher berichten auf inhaltlicher Ebene von DJs und dem DJ-ing. Für mich jedoch weitaus interessanter ist das DJ-ing auf formaler Ebene, auf der die DJ-Techniken aus der Musik in die Literatur überführt werden.

Literarische DJs: Neumeister, Goetz, Meinecke

Die Gedichte von Hans Arp, Kurt Schwitters u.a. gingen der literarischen DJ-Kunst direkt voraus. Zwar waren sie keine DJs, allerdings können in ihren Werken DJ-ähnliche Techniken ausgemacht werden, die Rhythmen produzieren. Als wichtiger Vorgänger ist auch Arno Holz zu nennen, da er, ähnlich wie über 80 Jahre später Neumeister, Goetz und Meinecke, in seiner *Revolution der Lyrik* (1898) der Literatur die Notwendigkeit eines Rhythmus attestiert: „Eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck bringt“ (Emmerich 64-74).

Die Texte des Münchner Autors und Gelegenheits-DJs Andreas Neumeister sind Klangliteratur, da sie am Besten wirken, wenn sie laut und rhythmisch gelesen werden. Die Dynamik weg von einer Handlung hin zum Klang konnte bereits in *Gut laut* (1998) und *Gut laut- Version 2.0* (2001) beobachtet werden. *Angela Davis löscht ihre Website* (2002) ist der bisherige Gipfel seiner Klangliteratur. Tatsächlich hat meine Forschung ergeben, dass Neumeisters Werke im Aufbau eine starke Ähnlichkeit mit Permutationen und Konstellationen der Konkreten Poesie (Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel, Franz Mon¹⁰) der 1960er Jahre aufweisen. Ähnlich wie in der

Konkreten Poesie wirken Neumeisters Texte visuell, vor allem aber phonetisch.¹¹ Dabei handelt es sich keinesfalls um einen Zufall, da Neumeister in einem Interview Friederike Mayröcker als seinen kreativen Einfluss bezeichnete und sich so indirekt auch auf die Konkrete Poesie bezog.¹² Neumeister ist aufgrund seiner späten Geburt kein Konkretist, sondern ein Mitglied der DJ-Culture. Die Wahl seiner Titel bzw. Untertitel unterstreicht dies: Mit *Gut laut- Version 2.0* brachte er drei Jahre nach dem Erscheinen von *Gut laut* sein eigenes Remix als Taschenbuch heraus. Die zweite Version wurde passagenhaft erweitert, ist insgesamt jedoch kürzer als die erste Version.

Neumeister rekrutiert seine Samples von allen Ebenen. So werden Themen (deutsche Innenpolitik, Popkultur – vor allem München der 1970er Jahre, amerikanische Außenpolitik, Manipulation der Medien, Krieg), vor allem aber kleinere Einheiten gesampelt. Auf diesem Mikro-Level fällt das Sampling einzelner Phrasen und Wörter auf:

Brigitte Bardot sagt: Je danse, donc je suis

Green Velvet sagt: I don't think, therefore I ain't. (POP 23)

Dieses Sample-Mix ist tatsächlich vielschichtiger als auf den ersten Blick ersichtlich. Es handelt sich dabei in erster Linie um das Zitieren von Songtiteln. Diese sind wiederum Mixes von Descartes berühmtem Ausspruch „Cogito ergo sum,“ wobei Brigitte Bardot lediglich ‚denken‘ durch ‚tanzen‘ ersetzt hat; Green Velvet haben den logischen Schluss (nicht notwendigerweise logisch korrekt) umgedreht. Damit sind diese Mixes selbst eigentlich Remixes, die von Neumeister gemixt und in seinem Kontext neu interpretiert werden.

Des Weiteren fällt auf, dass nicht nur deutsche, sondern auch anderssprachige Samples gemixt werden, wobei bemerkt werden muss, dass Neumeister neben dem Deutschen fast ausschließlich auf englische Samples zurückgreift. Die einzelnen Samples sind vor allem listenartig miteinander verbunden. Der Untertitel von *Angela Davis löscht ihre Website* lautet: *Listen, Refrains, Abbildungen* und weist damit schon programmartig darauf hin. Die einzelnen Samples werden entweder listenartig untereinander geschrieben oder von Kommas getrennt aneinandergereiht. Wie Ulrich Rüdener bemerkt, gibt es wenig Punkte, „weil alles immer weitermacht“ (*Spuren* 29). Die einzelnen Satzfragmente sind parataktisch angeordnet. Hubert Winkels erkennt darin einen „Stakkato“-Effekt (591). Da eine indifferente Groß- und Kleinschreibung herrscht, wird die Listenartigkeit umso effektiver. Viele Listen sind alphabetisch sortiert, wie unter anderem die Aufzählung verschiedener englischer Berufsbezeichnungen (AD 83f.), die in Deutschland übernommen wurden, zeigt.

Andere Listen sind durchnummeriert (POP).

Innerhalb des Textes werden ebenfalls Genres gemixt. So besteht das Buch nicht nur aus Text, sondern auch aus Zeichnungen (AD 123), die aber nur am Anfang und am Ende des Buches angeordnet sind und den Text einrahmen. Interessanterweise sind die Seiten, auf denen die Zeichnungen zu sehen sind, nicht nummeriert. Obwohl im Untertitel angekündigt, weist *Angela Davis löscht ihre Website* nicht mehr Abbildungen auf. Dafür sind sie in Neumeisters Liveperformances als Diashow zu sehen. Damit wird die Literatur nicht nur mit der Liveperformance gemixt, sondern verliert auch ihre Eigenständigkeit und löst sich im Mix aus Diashow und mündlicher Liveperformance auf. Andere Texte Neumeisters erschließen sich auch ohne die Performance durch den Autor, ihr Rhythmus entfaltet sich aber vorgelesen weitaus deutlicher.

Neumeister remixt viele Samples, indem er sie wiederholt und geringfügig verändert: So wird in vielen Fällen nur ein einzelnes Wort in der Mitte oder am Ende der Phrase verändert (AD 46f.). Dies ergibt einen regelmäßigen Rhythmus, der dem Phasing ähnlich, am Ende durch eine Modifizierung gestört wird und den Leser kurzzeitig aufrüttelt. Wie im Beatjuggling wird anschließend mit der Wiederholung des Samples fortgefahren bis das nächste Wort verändert wird. An anderen Stellen wird das jeweils erste Wort modifiziert. Im folgenden Beispiel wird lediglich das Determinatum ausgetauscht; das Adjektiv ist also schon ein Mix in sich selbst:

konzentrationsblockierende Mittel
konzentrationsstörende Mittel
konzentrationsreduzierende Mittel
konzentrationsstärkende Mittel
konzentrationspotenzierende Mittel (RG 269f.)

Dies führt zu einem homogenen alliterativen Schriftbild, dessen rhythmische Akzente fast literarischen Scratches gleichkommen, die den Flow jedoch nur kurzzeitig unterbrechen.

Auch andere Scratches sind in der Absatz-Organisation zu erkennen. Die Wörter „friendly fire“ (AD 50) und „unfriendly fire“ (AD 51) sind als einsame Wortfolge auf weißem Hintergrund zu lesen und verlangsamen so die Umblättersgeschwindigkeit und damit auch den Leserhythmus. Ein größeres Tempo erreicht Neumeister durch die Reduktion des Zeilenabstandes, indem er einen dreizeiligen Abstand nach fünfmaliger Wiederholung auf einzeilig verringert (RG 270). Dies ähnelt einer Spirale, die sich immer schneller eindreht.

Rainald Goetz ist der deutschsprachigen Literaturszene spätestens seit seiner Performance auf dem Klagenfurter Literaturwettbewerb 1983 ein Begriff, als er sich während seiner Rede zur Entgegennahme des Ingeborg-Bachmann-Preises mit einer Rasierklinge die Stirn aufschlitzte. Damit wollte er einen „Ausweis der Authentizität“ (Oswald 31) erbringen. Goetz' Literatur (u.a. *Irre* (1983), *Abfall für alle* (1999), *Dekonspiratione* (2000)) ist von einem radikalen Gegenwartsbezug und einer größtmöglichen Authentizität geprägt. Am Beispiel seiner Erzählung *Rave* (1999) wird dies am deutlichsten. Seine Schilderungen des Party-Nachtlebens sind Zeugnisse der Rave-Kultur, die sich im ausgehenden Jahrtausend im Zenit befand. Goetz beschreibt die Szene als Insider: er arbeitet nicht nur als freischaffender Autor, sondern brachte als DJ bereits eigene Platten heraus. Des Weiteren, und dies ist für das Verständnis von *Rave* von entscheidender Wichtigkeit, ist er ein euphorischer Raver, der beim Tanzen eins mit der Menge wird.

Bereits die Wahl des Titels *Rave* ist programmatisch: tatsächlich werden DJs, DJ-Techniken, Rave-Parties und das dazugehörige Rave-Gefolge beschrieben. Dabei stellt ‚Rave‘ (dt. *rasen, schwärmen, delirieren*) eine Techno-Art dar, die mit 150-180 bpm relativ hart jedoch auch melodios ist.¹³ Wichtiger ist jedoch, dass sich in den 1990er Jahren weltweit eine Jugendkultur um diese Musik geformt hat, die sich als Rave-Community konstituiert.

Ähnlich wie bei Neumeister tritt auch in *Rave* die Handlung in den Hintergrund; Rhythmen und die dadurch evozierte Stimmung überwiegen. Die Rhythmen des Buches entstehen auf mehreren Ebenen und begleiten die beschriebenen Personen auf Schritt und Tritt. In einem nahezu traditionellen Prosastil wird der Leser auf die Club-Situation eingestimmt, bevor das Schriftbild durchbrochen wird und die knallharten Rhythmen sowohl in der Handlung als auch im Kopf des Lesers einsetzen:

Hinter ihm, über ihm, um ihn: da waren jetzt ganz groß die
 Sound-Gewalten aufgestanden, diese riesigen Geräte, die in ihm
 ineinander donnerten, übermenschengroß. Er schaute hoch, er
 nickte und fühlte sich gedacht vom Bum-Bum-Bum des Beats.
 Und der große Bumbum sagte: eins, eins, eins-
 und eins eins eins-
 und-
 geil geil geil... (RV 19)

Wiederholungen finden dann eine effektive Anwendung, wenn sie einen gleichmäßigen Rhythmus beschreiben: „Baß,“ sagte ich zu Sigi, „Baß, Baß, Baß“ (RV 21). Eine

Analyse des Rhythmus ist vor allem dann interessant, wenn – wie in den beiden vorangegangenen Beispielen - die Erzählzeit und die erzählte Zeit zusammenfallen. Das lautmalerische Wort ‚Bass‘¹⁴ ist einsilbig und weist einen ebenso dumpfen Klang auf wie musikalische Bassdrums. Die Zeit, die benötigt wird, um in normaler Lesegeschwindigkeit die Dreierreihe ‚Bass‘ auszusprechen (oder zu lesen), kann mit dem tatsächlichen Bass übereinstimmen. Dadurch wird der Gegenwartsbezug, um den Goetz bemüht ist, noch deutlicher vorgeführt und das Leseerlebnis wird intensiver. Als Konsequenz kann der Leser den Bass deutlich hören und wird Teil des Rhythmus.

Andere Listen steigern die Geschwindigkeit: „An der Bar: alle. Mehr oder weniger alle. Olaf, Anki, Martina, Helli, Sassy, Tommy, Susi, Daniela, Nilly, Virginia, Caro, Kathi, Sascha, Wirna, Silvie, Annie, Dominik, Claudi, Daniel, Sue“ (RV 70). Der listenartige Rhythmus wird kurzzeitig unterbrochen durch „Bitte ein Bier. Danke,“ um dann wieder weiterzugehen. Insgesamt werden 38 Namen aufgezählt.

Auch die Kapitel-Organisation beschreibt einen Rhythmus/Zyklus: *Rave* ist in drei Kapitel unterteilt, die jeweils unterschiedliche Geschwindigkeiten aufweisen. Während der erste Teil die eigentliche Party ist, stellt der zweite Teil die Chill Out Party mit anschließender vermeintlicher Entspannung dar; im dritten Teil geht die Party weiter, nicht ohne vom Autor kritisiert zu werden.

Das Foto des ersten Teils „Der Verfall“ (Genre-Mixing: Text und Foto) zeigt den Autor Rainald Goetz am DJ-Pult, dem DJ über die Schulter schauend. Das begleitende Zitat „Der Verfall beginnt“ ist nur durch die Anführungszeichen als solches erkennbar; im Buch wird die Herkunft nicht beschrieben. Das Kapitel „Der Verfall“ ist der DJ-Mix einzelner Beschreibungen der lauten, schnellen Partykultur, die der Ich-Erzähler als teilweise leer, andererseits durch den steten Drogeneinfluss als äußerst intensiv wahrnimmt. Die Raver werden als Partyclique beschrieben, die in der Gruppe und im Rhythmus aufgehen und im Rausch als Individuen aufhören zu existieren. Der literarische Stil ähnelt einem Stroboskop.

Der zweite Teil „Sonne Busen Hammer“ wird von einem postkartenähnlichen Foto eingeleitet, das ein Fünftel Strand und Wellengang, vier Fünftel Himmel mit vereinzelt Wölkchen zeigt. Schon die Verwendung von drei Substantiven verleiht dem Titel einen gleichmäßig bestimmten, rhythmischen Charakter. Das zweite Kapitel stellt die literarische Chill Out Zone dar, indem Goetz die Geschwindigkeit verlangsamt, den Rhythmus beruhigt und die Beschreibungen der Partykultur mit intellektuellen Gedankengängen und Geschichten aus der literarischen Szene Münchens anreichert. Die Protagonisten tapsen nach der langen Nacht wieder in die Helligkeit des Tages. Im dritten Teil „Die Zerstorten“ geht die Party weiter. Der Blick des Betrachters des einleitenden Fotos (Zimmer in spartanisch eingerichteter

Altbauwohnung) wird auf Blätter gelenkt, die nachlässig auf dem Boden verstreut liegen. Der Titel „We'll never stop living this way“ eines Albums des DJs und Goetz-Freundes Westbam wird auf deutsch auf der letzten Seite des Buches remixt: „Nein, wir hören nicht auf, so zu leben“ (RV 271).

Auch das Schriftbild wird gemixt: nachdem ein Freund ihn daran erinnert, beim Laufen aufzupassen, dass er nicht hin falle, erwidert der Ich-Erzähler in Großbuchstaben „FRECHHEIT“ (RV 59). Dieser Ausruf bricht das Schriftbild auf und wirkt weitaus vehementer als in Kleinbuchstaben.

Bekannte Samples werden vor allem aus der Bibel rekrutiert: „Und er sah, dass es gut war“ (RV 20), „Gepriesen sei der Name des Herrn. Denn sein Name ist groß.“ (RV 79). In diesem Remix wird der DJ, der zufrieden auf sein Werk schaut, mit Gott gleichgesetzt. Ein Kapitel trägt die Überschrift: „CHURCH OF FUN“ (RV: 77). Die Jünger erfahren als „Members of Mayday“ ihren Remix (RV 79). Auch andere englische Wörter finden Anwendung/ihren Mix: „Diese Platte da wird rulen“ (RV 79) ist keine Erfindung Goetz', sondern entspricht der aktuellen Mündlichkeit in Jugendkulturkreisen.¹⁵ Das Buch gewinnt mit diesem Sample demnach an Authentizität im Kreise der Jugendkultur und DJ-Culture. Goetz mixt sich sogar selbst. Er kündigt an: „wird fortgesetzt in DE KONSPIRATIONE“ (RV 5). Tatsächlich veröffentlichte Goetz im Jahr 2000 eine Erzählung mit diesem Titel. Der Mix ist demnach noch kein Remix, weil er so noch nicht existierte.

Zusammenfassend lässt sich demnach sagen, dass *Rave* DJ-Literatur ist, da es viele Mixes von Samples aufweist. Besonders durch Wiederholung und Listen entsteht ein Rhythmus, der die DJ-Culture explizit nachbildet: „Ich dachte an Ulf Poschardt und sein Buch: „DJ Culture.“ Was da total fehlt ist die reale PRAXIS, die Kultur und Kunst des handwerklichen Tuns des Mischen und Mixens, des Cuttens und des Scratchens“ (RV 82). In *Rave* holt Goetz genau dies nach.

In der Überschrift eines Artikels in der *Zeit* wurde Thomas Meinecke von Wilfried Eckl-Dorna als „Musiker-DJ-Schriftsteller“ bezeichnet (Eckl-Dorna 2001). Dabei bezieht sich der Verfasser jedoch ausschließlich auf Meineckes verschiedene Hobbies/Leidenschaften/Professionen, die auch separat voneinander existieren können. Thorsten Krämer, selbst DJ, spricht Meinecke in jedem Fall schon einmal die Zugehörigkeit zur DJ-Culture zu: „1998 erscheint also *Tomboy* von Thomas Meinecke, und das lesen natürlich alle, die sonst keine deutsche Literatur mehr lesen, und ausgerechnet im Suhrkamp Verlag erscheint dieses Werk eines tatsächlichen DJs und Musikers“ (107).

Auch Meinecke selbst sieht sich als Mitglied der DJ-Culture. Die Nähe zum musikalischen DJ-ings ist bewusst nah gewählt. Er erkennt eine strukturelle Ähnlichkeit

zwischen seinen literarischen Produktionsmethoden und dem Plattenauflegen:

Man nimmt sozusagen einen Pool an Tonträgern mit, ist sich aber am Anfang noch nicht bewusst, in welcher Reihenfolge die dann zum Einsatz kommen werden, weiß aber, dass die sich zueinander irgendwie verhalten, und legt mit einem Mischpult und zwei Plattenspielern los. Unten heraus kommt dann die Summe. Das Schöne ist daran oft, dass nicht ganz klar ist, was man da eigentlich gerade hört, dass man da vermischen kann, dass man sozusagen zitieren kann - so ist es jedenfalls auch bei meinem Schreiben - ohne An- und Abführungsstriche quasi, Dinge überblenden, gleichzeitig laufen lassen kann. [...] Das alles ist bei meinem Schreiben ähnlich wie beim Plattenauflegen, nur ist da kein Plattenkoffer, sondern ein Bücherregal, Kisten mit Büchern oder Büchertürme auf dem Fußboden, neben mir oder auf dem Tisch, und da ziehe ich mir das so raus, wie es mir passt, in einer bestimmten Reihenfolge, die schon auch intuitiv abläuft. Natürlich will ich dann etwas erzählen, wie auch ein guter Discjockey eine Erzählung liefert. (Lenz und Pütz)

Die Samples, derer sich Meinecke bedient, sind vor allem auf textlinguistischer Ebene und auf der Diskursebene zu finden. Meinecke will nicht nur auf formaler Ebene kreativ sein: „Es ist immer ein Widerstreit zwischen Sound und Bedeutung beim Schreiben da“ (Lenz und Pütz). Daher mixt Meinecke ganze Diskurse mitsamt der relevanten Forschungsliteratur. Damit mixt er bestehende Samples und remixt sie, indem er sie seinen Protagonisten in den Mund legt.

In seinen Romanen geht es immer um den Mix der Identitäten (sexuell, ethnisch, national): „Ich versuche ja im Grunde genommen immer dasselbe Buch nur immer ein bisschen besser zu schreiben“¹⁶ (Rüdenauer, *Meinecke* 26). Damit ist jedes Buch ein Remix des vorhergehenden.

In *Tomboy* setzt sich die Heidelberger Studentin Vivian Atkinson im Rahmen ihrer Magisterarbeit mit den *Gender Troubles* auseinander und stellt unter anderem Otto Weininger und Judith Butler gegenüber. Vivians Freundeskreis verkörpert die Ungereimtheiten und Problemfälle dieser und anderer Theorien. Indem Meinecke Vivian laut in Diskussionen mit ihren Freunden über diese Diskurse nachdenken lässt, spinnt er selbst am Diskursfaden mit.

In *The Church of John F. Kennedy* schickt Meinecke seinen Protagonisten, den Mannheimer Privatgelehrten Wenzel Assmann, auf die Suche nach deutschen

Spuren in die amerikanischen Südstaaten. Nicht Samples der Geschlechterdebatte/sexuelle Identitäten werden hier gemixt, sondern nationale Identitäten. Dabei werden historische Hintergrundinformationen genauso in den Roman gemixt wie Briefe von deutschen Auswanderern im 19. Jahrhundert: „I am wisch jou would see, auer jounge Amerikans thenn jou would forget all you Trouble“ (JFK 48). An dieser Stelle wird Englisch und Deutsch zu einem neuen Mix zusammengefügt. Ein Beispiel für einen amerikanisch-pfälzischen Mix stammt von einem Verfasser, der zwei Generationen – Vater und Söhne – beobachtet: „Ich daet net gleiche, eens vun selle Buwe sei, wann der Daadi bees waerd. Dann gebt´s blendi Druwwel!“ (JFK 219).

In Meineckes Roman *Hellbau* werden schließlich ethnische Minderheiten als Samples miteinander gemixt. „Was ist ein Europäer, Afrikaner, Amerikaner, der jüdische Mann? [...] Und welche Farbe hat eigentlich Mariah Carey?“ (HL 2). Der deutsche Tillmann verstrickt sich zusammen mit seiner schwarzen, jüdischen Freundin Vermillion vor allem in North Carolina in die verschiedensten Diskurse.

Meinecke sieht sich selbst in der Techno-Tradition: „Techno ist Text. Das Instrumental lehrt mich schreiben“ (Rüdenauer, *Meinecke* 26). Dass seine Texte keine durchgängige Handlung haben, ist durchaus so intendiert: „Es ist ja keine Rockmusik, es hat keine Spannungsbogen, keine Erlösung, keine Klimax, sondern es geht mit dem immer gleichen Pegel-Top durch“ (Lenz und Pütz). Dieser gleichmäßige Techno-Rhythmus wird produziert durch einen konsistent durchgehaltenen Stil: Die Samples reihen sich nahtlos aneinander, die Übergänge sind fließend. Beispielsweise mixt die Figur Bodo Petersen in *Tomboy* das Sortiment der BASF, bei der er angestellt ist. Die Liste des Verkaufsprogramms der Firma erstreckt sich über eine ganze Seite:

Kunststoff-Sortimente für die verschiedensten Anwendungsgebiete als Werkstoffe zur Verarbeitung durch Spritzguss, Blasen, Extrudieren, Kalandieren, Tiefziehen, Gießen, Aufschäumen und Sintern wie Lupolen, Luparen, Oppanol, Luran, Terluran, Polystyrol, Styropor, Iporka, Ultramid, Vinoflex, Palatal; Kunststoff-Dispersionen als Veredlungsprodukte für die Klebstoff-, Papier-, Verpackungs- und Textilindustrie wie Acronal, Diofan, Propiofan; Lackrohstoffe, zum Beispiel Plastopal, Ludopal, Luprenal, Larodur; Weichmacher wie Palatinol, oder Plastomoll; Lösungsmittel, Glykol und Glykolderivate. (TO 73)

Meinecke verwendet konsequent Schachtelsätze, komplizierte Hypotaxen und treibt das Prinzip der thematischen Progression auf die Spitze: „Vivian [...] Vivian Atkinson [...] die Studentin [...] sie [...] die] jung[e] Frau [...] Atkinson [...] die Magstrandin“

(TO 7-10), „army brat“ (TO 185).

Meineckes DJ-Literatur kommt akademischen Schreib- und Zitierweisen näher als Neumeisters und Goetz' Literatur. Die mehrschichtige Mix-Struktur verdeutlicht dies: „Kennst du bell hooks' Aufsatz ‚Power to the Pussy; We don't wanna be Dicks in Drag?‘ Darin zitiert sie Madonna: ‚I wouldn't want a penis. It would be like having a third leg. It would seem like a contraption that would get in the way. I think I have a dick in my brain. I don't need to have one between my legs‘“ (TO 173). Meinecke mixt bell hooks' Aufsatz, dessen Titel er samt Untertitel samplet, in seinen Text. In diesem Aufsatz wird Madonna zitiert, wie es von einem akademischen Text heißen würde; gemixt, wie ich behaupte. Dieser Textstelle fehlen lediglich genauere bibliografische Angaben, um als wissenschaftliche Arbeit durchzugehen. Das Schriftbild ist einheitlich, die Zeilen schließen relativ eng aneinander an. Die großen Absätze sind nicht eingerückt. Im Gegensatz zu Andreas Neumeisters Werk fehlen die literarischen Scratches weitestgehend: „Bei mir geht so ein Text in derselben Lautstärke los wie er aufhört, der wird nicht langsam eingeblendet und wieder ausgeblendet, es gibt eben auch nicht dieses Freak-Out-Klimax-Moment“ (Lenz und Pütz). Meineckes Werke entbehren ein echtes Ende und einen echten Anfang: Wie auf einer Techno-Party, die bereits in vollem Gange ist und bei der alles wie in Trance leicht von der Hand geht.

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass *Tomboy* „keine leichte Kost“ (Baßler 154) ist. Man benötigt Insiderwissen bezüglich der Geschlechterdebatte, um *Tomboy* inhaltlich zu verstehen. Ist man dessen nicht kundig, so bleibt jedoch immer noch der Sound, der auch ohne Inhalt klingt. Durch endlose Einschübe, zahlreiche Kataphern und Anaphern wird der Leser vom Text eingefangen. Diese musikalische Eingebundenheit lädt den Leser dazu ein, die Diskurse der Geschlechterdebatte zu hinterfragen, auch wenn das Interesse vorher noch nicht bestand. Damit stellen Meineckes Werke ein grenzüberschreitendes Phänomen dar: DJ-Fans befassen sich, angezogen vom Sound der Literatur, mit dem neuen Thema Butler & Co, während Gender Studies Interessierte eine neue Art des Schreibens erleben, die sie vorher so noch nicht erfahren hatten.

Wie ich gezeigt habe, werden auf allen Ebenen des Textes literarische DJ-Techniken angewandt: Während Neumeister auf der Mikro-Ebene einzelne Morpheme, Wörter und Phrasen mixt, samplet Meinecke ganze Diskurse. Dieser Mix findet demnach auf der Makro-Ebene eines Textes statt. Am deutlichsten können Rainald Goetz' Texte als DJ-Mixes gelesen werden, da ihr Setting explizit die DJ-Culture ist; die DJ-Techniken der Musik werden im Text beschrieben und auf allen Ebene des Textes tatsächlich abgebildet. Die Texte der DJ-Literatur verfügen über keine Handlung im traditionellen Sinne. Die Form ist die eigentliche Handlung;

einzelne Handlungsstränge finden zu keiner Gesamthandlung zusammen. Winkels beschreibt dies wie folgt: „Wenn textdramaturgische, handlungslogische oder figurenpsychologische Spannungen nicht zählen, ist alles dem Sound übertragen“ (590).

DJ-Literatur ist Klangliteratur, erzeugt von literarischen DJ-Techniken, und stellt so ein schriftliches Äquivalent zur DJ-Musik dar. Innerhalb der DJ-Culture verschwimmen die Grenzen von Literatur und Musik zusehends. Meinecke selbst vergleicht Lesen mit Musikhören, wenn er auf die Frage, ob er für *Tomboy* alle Gender Studies Theorien auch von Anfang bis Ende gelesen habe, antwortet: „Auch das. Oder quer oder wo hängengeblieben. Oder mal kurz reingehört“ (Bonz 46). Durch die Annäherung an das Genre der Musik erweitert sich der Kreis der Rezipienten und bereichert die DJ-Culture um ein kulturspezifisches Produkt: eine eigene Literatur. Während ‚Poetry Slams‘ oder ‚Spoken Word Contests‘¹⁷ ausschließlich als ‚Live-Literatur‘¹⁸ auf einer Bühne vorgetragen werden, handelt es sich bei DJ-Literatur um eine Sound-Literatur, die auch vorgetragen werden kann (und soll), aber vor allem immer noch in der Schriftlichkeit fixiert ist.

University of Massachusetts

Anmerkungen

¹ Vgl. u.a. Ernst; Oswald.

² Vgl. u.a. Ullmaier, Acid; Winkels; Baßler; Schäfer.

³ Wie von Ulf Poschardt vorgeschlagen. Leider wird dies von ihm nicht weiter entwickelt.

⁴ Thorsten Krämer ist fasziniert, wie Outfits, die aus mehreren Stilen bestehen, zusammen gemixt werden können (111).

⁵ Es hat sich auch zunehmend der Begriff ‚Turntablism‘ (geprägt 1995 von DJ Babu von den Beat Junkies aus Los Angeles) herausgebildet, der die Benutzung der Plattenspieler als Musikinstrument beschreibt und häufig im Wettbewerb betrieben wird.

⁶ Frank Broughton beschreibt zahlreiche andere Scratches (Forward Scratch, Back Scratch, Transform, Flare, Crab, Twiddle, Orbit, Scribble, Hydroplane, Tweak), die für die literarische Analyse vernachlässigbar sind.

⁷ Mein Forschungsbericht über die Entwicklung der deutschsprachigen Pöpliteratur erkennt drei ‚Pöpliteratur-Zyklen‘: Als ‚Väter‘ der Pöpliteratur werden vor allem die Akteure der Kölner Schule (wie Rolf Dieter Brinkmann, Hubert Fichte) in den späten 1960ern und frühen 1970ern gesehen. Der zweite Zyklus beschreibt die ‚popkulturelle Neuzeit‘ ab 1983 (u.a. Rainald Goetz, Thomas Meinecke); der dritte Zyklus stellt sich in verschiedenen Ausprägungen (u.a. ‚Social Beat‘, ‚Adlon Fraktion‘) in den 1990er Jahren dar. Vergleiche Florence Feiereisen. Die Entwicklung der deutschen Pöpliteratur- ein Forschungsbericht. Magisterarbeit, Universität Heidelberg, 2003.

⁸ Baßler bezeichnet dies auch als ‚Suhrkamp-Pöpliteratur‘ (143).

⁹ Auf der amerikanischen Website der Online-Buchhandlung Amazon findet man unzählige Einträge in der Kategorie ‚books‘ über das DJ-ing. Die Treffer variieren zwischen Anleitungen für das DJ-ing mit CDs über Biographien von DJs bis hin zur Geschichte des DJ-ings. Allein Bücher über Poetry Slams kommen meinem Verständnis von DJ-Literatur etwas näher.

¹⁰ Vergleiche Franz Mons „analyse und synthese eines textes von aristoteles“ (1964) und Helmut Heißenbüttels „Kombination IV“ (1952/53), „Friede auf Erden“ (1965), „Die Zukunft des Sozialismus“ (1965) in Gomringer, *Konkrete Poesie. Anthologie*, Stuttgart: Reclam, 2001.

¹¹ Auch William S. Burroughs Technik des ‚Cut-up‘ kann als Form des literarischen DJ-ings angesehen werden. Allerdings überließ es Burroughs dem Zufall, wie die neuen Remixes aussahen. Vgl. Ullmaier, *Cut-Up* 138f.

¹² „Literatur, die mich interessiert, war von Anfang an sehr material- und sprachbewusste Literatur, um ein paar deutschsprachig Autoren zu nennen, etwa Bernhard Vesper, Hubert Fichte, Brinkmann, Nettelbeck, aber auch Mayröcker und Kling. Literatur, die mehr auf Sprache setzt, als auf lineare Handlung“ (Rüdenauer, *Neumeister* 26).

¹³ Eine Beschreibung der wichtigsten Techno-Arten: „Techno-Guide. Alles was du über Techno wissen musst, ein Style-Guide.“ 12 Oct. 2004 <<http://www.technoguide.de/a/index.php?option=content&task=view&id=268&Itemid=93>>.

¹⁴ Aufgrund der neuen deutschen Rechtschreibung weicht hier die verwendete Schreibweise vom Zitat ab.

¹⁵ Schriftlich auch zu finden in diversen neuen deutschen Hip Hop-Songs, beispielsweise „Cruisen“ (sic!) von *Massive Töne* (2001).

¹⁶ Im August 2004 ist Meineckes neuester Roman *Musik* erschienen.

¹⁷ Vgl. Ullmaier, *Acid* 145- 157; Preckwitz; Kerenski, Stefanescu.

¹⁸ Für verschriftete Poetry Slams vgl. u.a. *Neumeister*, Hartges; Bylantzky, Patzak.

Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz. *Der deutsche Poproman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck, 2002.
- Bonz, Jochen. *Meinecke Mayer Musik erzählt*. Osnabrück: Intro, 1998.
- Broughton, Frank and Bill Brewster. *How to DJ Right. The Art and Science of Playing Records*. New York: Grove Press, 2002.
- Bylantzky, Ko and Rayl Patzak. *Poetry Slam. Was die Mikrophone herhalten. Poesie für das neue Jahrtausend*. Riedstadt: Ariel, 2000.
- Eckl-Dorna, Wilfried. „Der Musiker-DJ-Schriftsteller.“ *Die Zeit*. 48 (2001). 1 Jul. 2004. [accessed 21 Juli 2005] <<http://www.zeit.de/archiv/2001/48/meinecke.xml#top>>.
- Emmerich, Wilhelm and Anita Holz. *Arno Holz: Werke*. Neuwied: Luchterhand, 1962.
- Ernst, Thomas. *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch, 2001.
- Feiereisen, Florence. *Die Entwicklung der deutschen Popliteratur: ein Forschungsbericht*. Magisterarbeit, Universität Heidelberg, 2003. 3 Jun. 2004.
- Goetz, Rainald. *Rave*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Gomringer, Eugen, ed. *Konkrete Poesie. Anthologie*. Stuttgart: Reclam, 2001.

- Heselhaus, Clemens, ed. *Christian Morgenstern: Jubiläumsausgabe in 4 Bänden*. München: Piper & Co, 1979.
- Kerenski, Boris and Sergiu Stefanescu. *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*. Stuttgart: Ithaka, 1999.
- Krämer, Thorsten. "Mischverfahren" *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Ed. Jochen Bonz. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. 105-116.
- Lenz, Daniel and Eric Pütz. "Interview mit Thomas Meinecke. Über Pop, Literaturbetrieb und Feminismus." *Literaturkritik.de*. 2. 3. Mar. 2000. 1 Jul. 2004. [accessed 21 Juli 2005] <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=894>.
- Meinecke, Thomas. *Hellbau*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.
- . *Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- . *The Church of John F. Kennedy*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- . *Tomboy*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Neumeister, Andreas. *Angela Davis löscht ihre Website*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- . *Gut laut- Version 2.0*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001.
- . "Pop als Wille und Vorstellung." *Sound Signatures. Pop Splitter*. Ed. Jochen Bonz. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. 19- 26.
- . "Reichspartygelände. Live Version." *Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion*. Eds. Andreas Neumeister und Marcel Hartges. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996. 268- 273.
- Oswald, Georg. "Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort." *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Eds. Wieland Freund und Winfried Freund. Munich: Wilhelm Fink, 2001. 29-44.
- Poschardt, Ulf. *DJ Culture*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Preckwitz Boris. *Slam Poetry - Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde*. Berlin: Books on Demand, 2002.
- Rüdenauer, Ulrich "Auf den Spuren des Underground-Gurus Rolf Dieter Brinkmann: Andreas Neumeister sammelt Überbleibsel der Mediengeneration." *Der Tagesspiegel*. 5 Jan. 2003: 29.
- . "Essen Sie mit dem Kanzler, Herr Meinecke?" *Der Tagesspiegel*. 21 Nov. 2001: 26.
- . "Ist Pop mittlerweile zu brav geworden, Herr Neumeister?" *Der Tagesspiegel*. 11 Jul. 2001: 26.
- Schäfer, Jörgen. *Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Stuttgart: M & P, 1998.
- Studer, Wayne. "DJ Culture." 2001-2005. 24 Jun. 2004. 21 Jul. 2005. <<http://www.geowayne.com/psbbehavior.htm>>.
- Ullmaier, Johannes. "Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms." *Text und Kritik*. Sonderband. Pop-Literatur. Ed. Heinz Ludwig Arnold. Munich: Richard Booberg, 2003. 133-148.
- . *Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil, 2001.
- Wikipedia*. "DJ." 24 Jun. 2003. <http://de.wikipedia.org/wiki/DJ>.
- Winkels, Hubert. "Grenzgänger. Neue deutsche Popliteratur." *Sinn und Form*. 51 (1999): 581-610.