

»Was bin ich ?« Erinnern Sie sich noch ? Das durften wir in den 70ern abends schon gucken, eine Show mit Robert Lemke, heiteres Beruferaten, und jeder Kandidat begann mit seiner typischen Handbewegung.<sup>1</sup> Die bei angewinkeltem Unterarm waagrecht nach vorn ausgestreckte Faust mit gespreiztem Zeige- und Mittelfinger, einmal kurz zwei Zentimeter nach unten gedrückt, ist vielleicht die typische Handbewegung meiner Generation.

Sie steht zwischen den symbolischeren Gesten der Älteren, der politisierten 68er-Generation (Victory-Zeichen), und der Jüngeren, der MTV-Generation der Rapper und Hip-Hopper (Yo, die nach vorn abtauchende einfache oder doppelte Hand, in diversen Fingerstellungen), es ist eine sehr viel bescheidenere Handbewegung, weil sie schlicht und einfach durch die Technik erzwungen war, nämlich durch den Abstand zwischen der PLAY- und der RECORD-Taste auf dem Kassettenrecorder (dazwischen lagen Vor- und Rückspultaste). PLAY und RECORD mussten gleichzeitig gedrückt werden, um mit dem Radiorecorder von Radio auf Kassette aufzunehmen, und so saßen wir in den auratischen Stunden der Internationalen Hitparade auf NDR 2 mit besagter Armhaltung über den Rekorder gebeugt, um nur ja im richtigen Moment bereit zu sein, zuzudrücken; in jenem Sekundenbruchteil zwischen dem Gerede des Moderators und dem Einsatz der Musik, den es nicht zu verpassen galt. Schlüsselzene einer Generation. Bereits 1945 hatte der Computer-Pionier Vannevar Bush in seinem bahnbrechenden Aufsatz *As We May Think* verkündet:

»The world has arrived at an age of cheap complex devices of great reliability; and something is bound to come of it.«<sup>2</sup>

Der Kassettenrekorder, der Anfang der 70er Jahre Einzug in die westdeutschen Jugendzimmer hält, ist ein Beispiel für ein solches billiges, aber

---

<sup>1</sup> Beim vorliegenden Skript handelt es sich um den Eröffnungsvortrag zur Ausstellung »Kassetten-Geschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes« im Museum für Kommunikation, Hamburg, 21. Mai 2003 von Prof. Dr. Moritz Baßler, International University Bremen, School of Humanities and Social Sciences Campus Ring 1, D- 28759 Bremen, m.bassler@iu-bremen.de.

<sup>2</sup> *Vannevar Bush: As We May Think* [1945]. In: Irene Greif (Hg.): *Computer-Supported Cooperative Work. A Book of Readings*. San Mateo 1988, S. 17-34, hier S. 20.

komplexes Gerät, für die marktwirtschaftlich erfolgreiche Popularisierung avancierter Medientechnik. Aufnahmegeräte gab es, wie wir wissen, schon seit Thomas Alpha Edison, aber dass jeder 12-jährige sein eigenes hatte, das war neu. Und in der Tat: something came of it – es entstand etwas Neues daraus; denn wie es mediengeschichtlich oft so ist, änderte sich bei diesem Übergang von der Wissenschaft in die Öffentlichkeit auch die Funktion der entsprechenden Technologie.

Etwas zugespitzt formuliert, war das alte Tonbandgerät, wie die Wachsplatte vor ihm, ein Medium des Authentischen, des Original-Tons. 1897 durfte der wilhelminische Dichter Ernst von Wildenbruch als erster deutscher Schriftsteller eine Wachswalze besprechen. Ich zitiere aus dem Gedicht, das er extra dafür schrieb:

»Das Antlitz des Menschen läßt sich gestalten,  
sein Auge im Bilde fest sich halten,  
die Stimme nur, die im Hauch entsteht,  
die körperlose vergeht und verweht.  
[...] darum erscheint mir der Phonograph  
als der Seele wahrhafter Photograph,  
der das Verborgne zutage bringt,  
und das Vergangne zu reden zwingt.  
Vernehmt denn aus dem Klang von diesem Spruch  
die Seele von Ernst von Wildenbruch.«<sup>3</sup>

Was bin ich? »Der Seele wahrhafter Photograph«, das Aufzeichnungsgerät, hält fest, was sich bisher nicht speichern ließ, es macht ein Foto von der Stimme, dem Sitz des Eigentlichen, der Seele des Dichters, aber auch der Seele untergehender Völker und oraler Kulturen, deren Tondokumente in den Wachswalzensammlungen der Wissenschaftler archiviert werden. Von den Dichterlesungen der Jahrhundertmitte bis zum O-Ton des modernen Interviews setzt sich dieser Gedanke fort: Das wurde wirklich gesagt, das ist die authentische, belegbare Stimme eines bedeutenden Menschen, eines Volkes, oder auch des einfachen Menschen aus dem Volk, wie in den Bottroper Protokollen Ende der 60er Jahre oder den Ad-hoc-Umfragen an den Tankstellen zu jeder neuen Benzinpreiserhöhung.

Der Gebrauch nun, den wir Anfang der 70er von der neuen Technik Kassettenrecorder machten, war ein ganz anderer. Die Aufnahmen unserer eigenen Stimme, der Familie bei Tisch, Papas beim Schnarchen usw.

<sup>3</sup> Die ganze Episode berichtet und zitiert nach: *Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1987, S. 241f.

verloren innerhalb weniger Wochen einigermaßen an Reiz, nicht aber unsere Hitparaden-Mitschnitte aus dem Radio. Statt also authentische O-Töne zu dokumentieren, nutzten wir das neue Medium lieber zur Teilhabe an jener ebenfalls neuartigen Massenkultur, die uns das Radio einmal und dann immer öfter pro Woche frei Haus lieferte. Der Kassettenrecorder war das Gerät, mit dem wir uns die anglo-amerikanische Popkultur zu eigen machten.

Das klingt wie das, was Flusser einen pyramidalen Diskurs genannt hat: Von oben wird etwas auf die Massen ausgegossen, das diese nur empfangen und konsumieren können, und mit Sorge sahen uns die kritischen Altlinken sozusagen am Volksempfänger der Kulturindustrie. Aber ganz so war es doch nicht – von Anfang an hatten wir nämlich eine Selektionsfunktion in diesen Empfangs- und Speicherprozess eingebaut, einen Filter, dessen einzige Instanz wir selber waren. Die Finger waren immer gespreizt, aber sie kamen keineswegs immer zum Einsatz, sondern nur bei der Musik, die wir eben gerade gut fanden. Sweet ja, Bay City Rollers nein, zum Beispiel. Hatte man sich vertan (oft kannte man die angesagten Stücke vorher ja noch gar nicht), dann konnte man die Aufnahme abbrechen und während des laufenden Stückes zurückspulen. Schon die ersten Kassetten, die man sich so aufnahm, waren demnach, wenn man so will, Mixtapes. Allerdings verfügten wir über keinen Schneidetisch, und Doppel-Tapedecks gab es auch noch nicht, das heißt: Die Reihenfolge der aufgenommenen Stücke blieb zufällig und war von uns nicht zu beeinflussen. Und trotzdem waren schon diese ersten Bänder in ihrer jeweiligen Auswahl einmalig und somit geeignet als unverwechselbare Attribute unserer selbst.

Es ist noch einmal ein großer Schritt, der von diesen ersten persönlichen Kassetten zu jenen Tapes führte, von denen diese Ausstellung handelt, ein Schritt, der zeigt, daß das Kalkül der Popmusikindustrie grandios aufgegangen ist. Kaum kamen wir als Teenager nämlich zu etwas Geld, gaben wir es für die Anlage und eine Plattensammlung aus. Erst durch die Verbindung des Kassettenrekorders mit dem Plattenspieler per Sechspolkabel oder in einer Kompaktanlage waren die technischen Voraussetzungen dafür gegeben, die über Selektion aus dem popkulturellen Angebot definierte Individualität in eine selbstbestimmte Form zu montieren – Cut & Paste heißt das Verfahren in der bildenden Kunst – und sie schließlich auch empfängergenaue zu exportieren.

Ich bin weit davon entfernt, all dies für nichts weiter als nostalgische Dönt-

jes aus der ereignisarmen Geschichte westdeutscher Jugendsozialisation zu halten. Was sich hier Grundsätzliches verändert hat in unserer Kultur, ist für mich als Literaturwissenschaftler eigentlich erst sichtbar geworden in den literarischen Debatten um die sogenannte Popliteratur, die seit etwa 1995 die Feuilletons und Buchläden erobert hat. Deutsche Romane lesen sich seither beispielsweise so:

»Vielleicht sollten wir über Pop reden. Wir reden über Pop. Er erzählt von einem Deppen, dem er die letzten Blur-Platten ausgeliehen hat.

- Und der meinte dann, als er sie mir zurückgegeben hat, der hätte sich die besten Stücke auf einer Kassette zusammengestellt, und das wären insgesamt 27 Minuten.

Da sind wir uns in unserer Ablehnung dieser Idiotenmeinung natürlich einig, ich meine, die Kassette will ich mal hören, da ist dann vielleicht ›Girls & Boys‹ drauf und ›Parklife‹, ›Country House‹, ›Charmless Man‹, ›Stereotypes‹, ›Song 2‹, ›On Your Own‹ und ›Beetlebum‹, vielleicht noch ›The Universal‹. Aber was ist mit ›M.O.R.‹ und ›Look Inside America‹, mit ›It Could Be You‹ und ›Clover Over Dover‹, ›End Of A Century‹ und ›London Loves?‹ Und ›Mr. Robinson's Quango‹ und all den anderen (›Jubilee‹, ›Death Of A Party‹ usw.)? Poor boy.«

Das Zitat stammt aus Benjamin von Stuckrad-Barre *Soloalbum* (1998), einem Roman, den man bereits mit »dem Urbild des Popromans«, dem *Werther*, verglichen hat oder auch mit Salingers *Catcher in the Rye*.<sup>4</sup> Solche Vergleiche erfassen sicher Aspekte des Ich-Erzählers (»Poor boy«) und der thematischen Anlage (»Girls & Boys«), die bei Stuckrad-Barre freilich kaum zur narrativen Entfaltung gelangt. Sie vernachlässigen dagegen das, was einem traditionellen Roman-Leser bei Lektüre des zitierten Textausschnittes am meisten auffallen dürfte und ihn womöglich irritiert: die katalogische Textur, die Tendenz zur bloßen Aufzählung. Eine Reihung von nicht weniger als achtzehn englischsprachigen Songtiteln der Britpop-Band Blur in acht Zeilen – und der Roman ist voller solcher Kataloge –, das geht über Lottens »Klopstock!« deutlich hinaus, auch wenn es demselben Muster folgt.

Denn schon im *Werther* wird ja über die einfache Nennung eines Autorennamens eine ziemlich umfangreiche gegenwartskulturelle Enzyklopädie aufgerufen. Wer »Klopstock!« sagt, sagt nicht nur dezidiert nicht »Gottsched!« oder »Nicolai!«, er setzt außerdem voraus, dass der Partner daraufhin aus dem Werk Klopstocks nicht den *Messias* aufruft oder die

<sup>4</sup> Benjamin von Stuckrad-Barre: *Soloalbum*. Roman. Köln 1998, S. 240f; Katharina Rutschky: *Wertherzeit. Der Poproman – Merkmale eines unerkannten Genres*. In: *Merkur* 57/2003, S. 106-117, hier S. 108f.

Tatsache, dass der Autor gerade in Hamburg weilt, sondern dass er aus allen Möglichkeiten just die angemessene Auswahl trifft. Mit der Gewitterszene am Fenster gibt es im *Werther* dafür noch eine starke situative Vorgabe, in Popromanen wie *Soloalbum* verselbständigt sich dieses Zitatverfahren jedoch. Es wird geradezu zum Prinzip erhoben: Man redet eben auf Partys über Pop, und über Pop reden heißt, aus einem großen kulturellen Reservoir (den Blur-Platten, den Oasis-B-Seiten) eine Auswahl treffen, Listen machen, Kassetten basteln. Die Qualität und Quantität dieser Selektion trennt dann die »Idiotenmeinung« vom Wissen der Eingeweihten.

Das ureigene Verfahren der gegenwärtigen Popliteratur ist also der Katalog, aber nicht ein Katalog, der auf Vollständigkeit zielt, sondern der Katalog als Ergebnis einer Auswahl, die Kultur definiert. Die Anspielungen verweisen dabei nicht bloß auf eine bereits bestehende Jugendkultur (Empfindsamkeit bei Goethe, Britpop bei Stuckrad-Barre), sondern bringen diese gleichzeitig mit hervor und tragen dazu bei, sie zu definieren und zu stabilisieren. Denn anders als der situativ gebundene Protagonist kann der Leser solcher Texte seine Pop-Ausstattung anhand des Gelesenen ja jederzeit ergänzen und vervollständigen, zum Beispiel die Plattensammlung durch die richtigen Titel auf Vordermann bringen.

Eine Literatur, in der es allen Ernstes um die richtige Anzahl und Auswahl von Blur-Titeln auf einer selbstgemachten Best-of-Kassette geht, gehorcht offenkundig einer von Grund auf anderen Ästhetik, als man sie als Literaturleser bisher gewohnt war. Dabei handelt es sich nicht, wie man vielleicht meinen könnte, um die Ästhetik eines wie auch immer gearteten Realismus, die der Sprache eine relativ unproblematische Abbildung von Welt zutraut (und die in »verfilmbarer« Literatur, in Trivilliteratur oder auch im alten und neuen Erzählen von Autoren wie Bernhard Schlink oder Judith Hermann immer präsent war und ist). Nein, Kataloge und Listen taugen zur Notation, aber nicht zur Abbildung. Die Musik von Blur, Oasis oder den Pet Shop Boys wird bei Stuckrad-Barre ja nicht beschrieben, der Roman verwandelt sie sich nicht an, indem er sie etwa in Sprache setzte. Die Popmusik, und mit ihr ein ganzer Komplex von Geschmacksurteilen und Gefühlslagen, wird vielmehr als bekannt vorausgesetzt, wird als etwas benannt, was seinen Wert, seine Konnotationen und seine Wirkung längst

jenseits und unabhängig von Stuckrad-Barres Roman entfaltet hat – ja so-

gar jenseits der literarischen Tradition.

Eine Literatur, die diese Art von Zitiertechnik pflegt, die Markennamen und Musiktitel für sich selbst sprechen lässt, eine solche Literatur verzichtet großzügig auf das, was vielen Autoren auch heute noch das Heiligste ist: die Autorität der ersten Worte, die vermeintlich autonome Definitionsmacht der literarischen Sprache. So gesehen, verbirgt sich hinter den Katalogen und Hitlisten der Popliteratur auch ein neues und ziemlich verwickeltes Verhältnis von Literatur und Kultur. Ein literarisches Werk, das operiert wie das *Soloalbum*, gibt von Anfang an den Anspruch auf, jenes Ganze zu sein, das den Teilen, auch den von außen herbeizitierten, ihren Sinn zuweist. Gerade dies, dass die Teile bereits vor- und außerliterarisch voller kultureller Bedeutung sind, dass ihnen bestimmte Gruppendiskurse, Images und Gefühlswelten immer schon anhaften, gerade dies qualifiziert sie als Bausteine des Popromans. In der Prosa der Popautoren werden sie zitiert, arrangiert und gewertet, und ihrem spezifischen Arrangement, das oftmals nur durch schwache narrative Muster zusammengehalten wird, mutet man zu, was im traditionellen Literaturverständnis der Sprachmächtigkeit des Autors zugeschrieben wurde: die Repräsentation von Individualität, von Welt und die Stiftung von Kultur.

Der Poproman funktioniert, so gesehen, genau nach dem Muster des Mixtapes, der zusammengestellten Musikkassette. Auch diese besteht ja durch und durch aus fremdem Material, Material, das überdies massenhaft und unter kommerziellen Vorgaben hergestellt wurde – und sagt in ihrer spezifischen Auswahl doch mehr als ein individuell formulierter Brief, ja, als das Leben selbst, wenn man Karen Duves neuem Roman *Dies ist kein Liebeslied* glaubt:

»Wenn du dir von einem Mann eine Kassette aufnehmen lässt, erfährst du mehr über ihn, als wenn du mit ihm schläfst.«<sup>5</sup>

heißt es dort, und das wird an einer ganzen Reihe von Kassetten (und Männern) durchgespielt. Sorgfältig gesetzte Worte wirken dagegen peinlich, weil sie den unabdingbaren Anspruch auf Originalität, auf erste und authentische Gedanken, doch nie einlösen können:

»Der Brief war wirklich sehr albern. Er sprach Dinge aus, die man einfach nicht ausspre-

<sup>5</sup> *Karen Duve: Dies ist kein Liebeslied. Roman. Berlin 2002, S. 45.*

chen sollte, Gefühle. Es war für mich schwer erträglich, daß es noch andere Mädchen gab, die wegen Hemstedt litten. Meine Liebe war [...] eine Allerweltsliebe.«<sup>6</sup>

»Stereotypes« – jede Liebe ist eine Allerweltsliebe, sobald man sie formuliert (die Leute an der Tankstelle sagen ja auch bei jeder Benzinpreiserhöhung dasselbe), und dennoch handelt Literatur immer noch von Liebe und lässt ihre Protagonisten, vom Werther bis zu den Ich-Figuren in *Soloalbum* oder *Dies ist kein Liebeslied*, immer wieder die Größe und Peinlichkeit jugendlicher Zustände durchleben. Nun ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, abseits von der etablierten Hochkultur und unter den Bedingungen des westlichen Marktes, eine eigene Kultur entstanden, die Goethe so noch nicht kannte – die Popkultur. Die allermeisten Menschen zwischen 15 und 50 Jahren, darunter die Autoren und die potentiellen Leser von Literatur, sind, selbst wenn ihre Eltern das noch gern verhindert hätten, unter dem Einfluss dieser Popkultur aufgewachsen. Seit sie in den frühen 70er Jahren mit gespreizten Fingern der Internationalen Hitparade oder ähnlichen Radioprogrammen gelauscht haben, um in auratischen Sitzungen ihre ersten Kassetten zusammenzustellen, seither ist dies der kulturelle Raum, in dem sie – jenseits hochkultureller Vorgaben – ihren Geschmack entwickelt und ausdifferenziert haben.

Die Katalogprosa der Popliteraten ist die erste Literatur, die diese Form der Subjektwerdung für voll nimmt. Im englischen Prototyp, Nick Hornbys *High Fidelity* (1995), nimmt der Protagonist seinen Liebeskummer zum Anlass, seine Plattensammlung neu zu sortieren – nach dem Datum der Anschaffung:

»That way I hope to write my own autobiography without having to do anything like pick up a pen. I pull the records off the shelves, put them in piles all over the sitting room floor, look for Revolver and go on from there [...], because this, after all, is who I am. I like being able to see how I got from Deep Purple to Howling Wolf in twenty-five moves.«<sup>7</sup>

Was bin ich? Die Plattensammlung ist die beste Antwort auf diese Frage des Autobiographen. Und die zusammengestellte Kasette ist die Essenz dieser autobiographischen Plattensammlung, ausgewählt und zusammengestellt als Botschaft an einen anderen. In *High Fidelity* fungiert sie als Liebeserklärung, ebenso wie in *Komm, süßer Tod* von Wolf Haas oder in

<sup>6</sup> Ebd., S. 197.

<sup>7</sup> Nick Hornby: *High Fidelity* [1995]. London 1996, S. 52.

*Neue Musik aus Japan* von Thorsten Krämer (1999). Bei Krämer werden die Erwägungen, die beim Erstellen so einer Kasette eine Rolle spielen, gleich auf den ersten Seiten ausführlich dokumentiert, der Protagonist Arnd reist extra früher aus dem Urlaub ab, um genügend Zeit und Muße für das zu reservieren, was diese Aufgabe verlangt:

»die ungeheure Akribie, die der Compiler bei der Zusammenstellung der einzelnen Titel bewiesen hatte, die zum Teil aufwendigen Recherchen, die manche entlegenen Stücke an den Tag gebracht und zugänglich gemacht hatten, kurzum: all die Liebe, die der schüchternere Arnd nur auf diese Weise auszudrücken vermochte.«<sup>8</sup>

Anders als beim literarischen Zitieren (»Klopstock!«) hat die Kasette immerhin den Vorteil, dass vollständige Songs aneinandergereiht werden können und nicht bloß Ausschnitte. Aber auch hier ist es so, dass es zwar zum einen auf die Reihenfolge der Stücke ankommt, also auf ein abwechslungsreiches und aussagekräftiges Syntagma. Dabei spielen, gerade wenn es um Kassetten für Frauen geht, natürlich auch die halbverstandenen englischen Texte eine gewisse Rolle. Zum anderen aber steht jedes Stück eben nicht bloß für sich, sondern repräsentiert immer auch die LP, von der es stammt, die Band, einen Stil mit allen seinen differenzierten popkulturellen Konnotationen – populär oder esoterisch, erwartbar oder aus einer völlig unerwarteten musikalischen Ecke, cool oder uncool (oder schon wieder cool, sprich: Camp). Kurz: jeder Track auf der Mixkasette repräsentiert zugleich ein ganz spezifisches Segment der Popkultur, ein popkulturelles Paradigma, als dessen Kenner und Liebhaber sich der Kassettenbastler unweigerlich outet.

»Vernehmt denn aus dem Klang von diesem Spruch / die Seele von Ernst von Wildenbruch« – wie einst große Poesie, soll diese brisante Mischung nun direkt auf die nächste Seele wirken, »like that ancient teenage dream / from soul to poisoned soul to poisoned soul« (mit John Cale zu sprechen). Mit anderen Worten: Der innere Reichtum des Musik-Nerds soll über das trojanische Pferd Mixkasette die Prinzessin erobern; eigentlich ein durch und durch unwahrscheinliches Projekt, allein – es hat funktioniert. Bei Karen Duve wird uns die Rezeptionsseite, die Sicht des von Stuckrad-Barre sogenannten Kassettenmädchens, ausführlich berichtet:

»Es war, als fächerte Hemstedt mir alle Möglichkeiten seiner Seele auf oder doch wenig-

<sup>8</sup> *Thorsten Krämer: Neue Musik aus Japan. Roman. Köln 1999, S. 15.*



tens die ganze Bandbreite seines Geschmacks, dem ich nicht bis an die Ränder zu folgen vermochte, der mich zum Zentrum hin aber bezauberte. [...] Ich hörte die Kassette zu Ende. Danach fühlte ich mich, als wäre auch ich am Ende meines Lebens angekommen. Ich spulte die B-Seite wieder ganz zurück und begann mein Leben von vorn.«<sup>9</sup>

Bei den Suhrkamp-Popliteraten Rainald Goetz, Thomas Meinecke und Andreas Neumeister wird die Poetologie des Kassetten-Bastelns durch das etwas erhabener klingende DJ-ing ersetzt, das aber auf dasselbe Muster hinausläuft: künstlerische Arbeit als Auswahl und Arrangement von in der Popkultur vorgefundenem Material, das in seinem neuen Kontext nicht, wie in der klassischen Montagetechnik, radikal neu definiert, sondern in seiner semantischen Qualität beerbt und genutzt wird. Und die Kassette bleibt das bessere Analogon auch für den montierten Poproman, denn anders als beim plattenauflegenden DJ wird sie ja, so hofft man zumindest, nicht nur einmal gehört, sondern immer wieder. Sie wird damit zum potentiellen Gegenstand intensiver Exegese, sie erlaubt akribische Lektüre und Interpretation – was wollte er mir mit der Abfolge dieser Stücke sagen? Und sie lässt sich, wie wir heute sehen, sogar ausstellen.

Was bin ich? Das Mixtape ist die beste Antwort auf diese Frage, wenn jemand anders sie stellt, denn im Mixtape und nur dort erschließt sich dem, der willens und in der Lage ist, zu hören die Innensicht meiner Person. Sie erschließt sich nicht unvermittelt, als O-Ton oder O-Gefühl, sondern in der spezifischen Kombination von Selektionen aus der Popkultur. Anders ließe sie sich nicht ausdrücken. Es ist höchste Zeit, dass dieses entscheidende kulturstiftende Moment meiner Generation jetzt endlich ins verdiente kulturwissenschaftliche Rampenlicht rückt. Wenig erfolgversprechend wäre es freilich nach allem bisher Gesagten, die Menschen *hinter* den Mixtapes zu suchen. Denn das war ja gerade das Besondere am Kassettenbasteln: dass sie etwas ausdrücken konnten, was anders nicht zu formulieren war. Ich würde also eher die Goethesche Parole ausgeben:

Man suche nur nichts hinter den Kassetten – sie selbst sind die Lehre!

<sup>9</sup> Duve, wie Anm. 5, S. 166f.