

INHALT

Impressum

testcard
Beiträge zur Popgeschichte
#25: Kritik

© Ventil Verlag UG (haftungsbeschränkt) & Co. KG, Mainz,
August 2017
ISBN 978-3-931555-24-5

testcard wird herausgegeben von Holger Adam,
Roger Behrens, Waltraud Blischke, Jonas Engelmann,
Oliver Schmitt, Frank Apunkt Schneider, Anna Seidel,
Jana Sotzko, Johannes Ullmaier, Christian Werthschulte
und Chris W. Wilpert.

Redaktion dieser Ausgabe: Jonas Engelmann (V.i.S.d.P.),
Holger Adam, Roger Behrens, Frank Apunkt Schneider,
Anna Seidel, Jana Sotzko, Johannes Ullmaier

Illustrationen/Layout/Satz: Oliver Schmitt
Druck: Buchdruck Zentrum

Das Copyright der Beiträge liegt bei den jeweiligen
Autor_innen. Abdruck, auch in Auszügen, nur mit
ausdrücklicher Erlaubnis des Verlags. Alle Rechte
vorbehalten.

testcard c/o Ventil Verlag, Boppstr. 25, D-55118 Mainz
www.testcard.de
www.ventil-verlag.de

Abbildungsnachweise: S. 1: Natasha Eves | Illustrationen
S. 9-25, 55-69, 129-134, 191-197: Oliver Schmitt | S. 27:
© Suhrkamp Verlag | S. 37: © John Kelsey | S. 39: © Andrej
Reiser Suhrkamp Verlag | S. 46: Margit Broich | S. 96:
Al Aumuller | S. 112: Stacey MacNaught | S. 117/118: Archiv
Carol Morley | S. 125: Nonesuch | S. 137: Martin Büsser |
S. 145: Oliver Schmitt | S. 153/154: © 2016 Epic Records,
a division of Sony Music Entertainment, Quelle: YouTube |
S. 156 oben: © Moschino, Quelle: Youtube | S. 56 unten:
© 2016 Ariel India, Quelle: Youtube | S. 158: Ingo
Pertramer | S. 162: Depositphotos/robymac, Collage:
Oliver Schmitt | S. 170: Curtis Hilbun | Tonträger-/
Buchcover: Labels/Verlage | Filmstills: Filmverleihe

5 EDITORIAL

ZUM BEGRIFF DER KRITIK

8 Roger Behrens
KOLLAPS
Geschichte und Klassenbewusstsein.
Erweiterte Neuausgabe,
A & B – Kritik/Pop

26 Jonas Engelmann
IN KRITISCHEM ZUSTAND
Im Gespräch mit Thomas Edlinger
über Verschwörungstheorien,
Paranoia und ein Unbehagen an
der Kritik

33 Martina Kigle
**THEORY, PLEASE, COME BACK
AGAIN, EVERYTHING IS FORGIVEN**
Plädoyer für einen Angewandten
Poststrukturalismus

38 Bini Adamczak
**WIEDERHOLUNG
UND WIDERSTAND**
Zu Peter Weiss' Romantrilogie

42 Björn Bertrams
AU REVOIR, CRITIQUE!
Im Gespräch mit Philipp Felsch
über *Merve*, Kritik und Theorie
als Lebensform

51 Thomas Raab
KRITIK, TECHNISCHE MERKMALE
Dislike à Remove

54 Roger Behrens
**DAS KLEINE
TESTCARD-KÜCHEN-ABC**

70 Johannes Ullmaier
KATEGORIEN DER KRITIK
Detaillierte Inhaltsübersicht
zu einer ungeschriebenen Studie

89 Sascha Hommer/Martina Lenzin
**PAROLEN AUS DER STADT.
ABENTEUER EINES WOLFES**
Episode 4

POPKRITIK

97 Frank Apunkt Schneider
**VOM SCHWIERIGEN, DAS EINFACH
ZU MACHEN IST: STANDORT-
BESTIMMUNG FÜR »DIE POPLINKE«
(IN ETLICHEN ANLÄUFEN)**

108 Simon Reynolds
**ERINNERUNGEN AN DIE
BRITISCHE MUSIKPRESSE**

112 Dagmar Brunow
**POSTPUNK MANCHESTER
ALS HOMOSOZIALER
NOSTALGIETUMMELPLATZ**
Retromania in Zeiten neoliberaler
Stadtpolitik

122 Jan-Niklas Jäger
SONGS ABOUT SONGS
Oder: Warum Ferdinand de Saussure
sterben musste

128 Didi Neidhart
**MELANCHOLY BABES ON AN
UNSENTIMENTAL JOURNEY**
Fragmente einer Flaschenpost

137 Chris W. Wilpert
SYMPHONIE DER FRÖSCHE
Für ein Unbehagen an der Subkultur

- 146 Bertrand W. Klimmek
OHNE NOCH IRGENDETWAS ZU WOLLEN
»Auf einmal wird in Europa deutsch gesprochen.«
- 153 Sarah Sandelbaum/Hannah Zipfel
»I AIN'T YOUR MAMA!«
Repromania im Pop
- 158 Austrofred
ÜBER DEN MEINER MEINUNG NACH NIEDERGANG DER KULTURKRITIK
- 162 Ferdinand Praxl
KRITISCHE DISTANZ
Unsere Beziehungskrise mit Pop
- 166 Anna Bromley
WAS DOLLY PARTONS PERÜCKEN MIT KRITIK ZU TUN HABEN KÖNNTEN
- 172 Daniel Dravenau/Andreas Fischer
THE WIRE
Analyse – Kritik – Entertainment
- 178 Johanna Dombois
CATHY, THE CRITICERIAN
Cathy Berberians Medien
- 187 Wolfgang Buechs
ZUHAUSE WÄHREND DER DIGITALEN REVOLUTION

KRITIKFELDER DER GEGENWART

- 190 Georg Seeßlen
WIRKLICHKEIT? WELCHE WIRKLICHKEIT?
Anmerkungen zur Transformation der freien Presse ins nationale Gefühlsmanagement
- 199 Vivek Chibber
KAPITALISMUS, KLASSE UND UNIVERSALISMUS
Auswege aus der Sackgasse postkolonialer Theorie

- 211 Anna Seidel
POPFEMINISMUS UND KRITIK
Beyoncés Herstory und warum es kompliziert bleibt
- 216 Pascal Jurt
GEGEN DIE UNFÄHIGKEIT, IN WIDERSPRÜCHEN ZU LEBEN
Im Gespräch mit Alex Demirović und Ruth Sonderegger
- 230 Merle Stöver
DIE GEISTER, DIE SIE RIEFEN
Zum Umgang mit der Kritik des Antisemitismus in aktuellen feministischen Debatten
- 236 Floris Biskamp
DER WEISSE FADEN
Erbstreitigkeiten, Strickpullover und Critical Whiteness
- 244 Katharina Hausladen
KRANKE SOUNDS
Devianz und Pop
- 251 Waltraud Blischke
NON OPTIMUM – GESELLSCHAFTSKRITIK IN DER KULTURMASCHINE
Im Gespräch mit Volker Zander, Michael Hirsch, Christian Jendreiko und Olaf Karnik

KRITIKEN

- 261 **TÖNE**
288 **PAPIER**

KRITIK – wozu eigentlich (noch)? Sind doch eh alle kritisch. Alle sind kreativ, reflektiert, aufgeklärt. Die Vorstellungen von Subversion, Dissidenz und symbolischem Widerstand wurden wie alle kulturellen Strategien der Kritik nivelliert, liquidiert, optimiert, funktionalisiert, integriert, kommuniziert, auf Displaynorm gebracht. Pop ist die allgegenwärtige Matrix allgegenwärtiger kritischer Kritik. Kritik ist Reklame. Pop ist Reklame. Und Reklame ist Reklame.

ZEIT für eine Grundsatzdebatte! Also: Es geht um die Möglichkeit wirklicher Kritik! Und um deren Sprechort. Die Frage nach ihrem Ort ist nicht nur eine theoretische, sondern auch eine praktische: Welchen Ort besetzt die *testcard* und was ist der Ausgangspunkt ihrer Kritik? Der kategorische Imperativ? Der Kantische, der Marxsche oder Adornos? Das bessere Leben? Der Hedonismus oder der Pursuit of Happiness? Die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft? Oder die einer Räterepublik der Wesen und der Dinge? Das Paradies der Poplinken als paradoxe Symbiose aus Gerechtigkeit, Respekt und Verantwortung einerseits sowie Verschwendung und schöner Indifferenz andererseits? Und: Was kritisieren wir? Und: Mit welchen Wertmaßstäben? Und: Wer sind wir, die wir kritisieren? In welcher Art äußern wir das? Wer hat uns den Auftrag dazu gegeben? Und was wollen wir mit dieser Kritik bewirken? Welche Reichweite hat sie, hat Popkritik überhaupt, wenn doch alles Pop ist, und alles Kapitalismus (also: alles auch irgendwie völlig zu Recht kritisierbar)? Diese Fragen haben die Entstehung der aktuellen Nummer der »Beiträge zur Popgeschichte« geleitet – und natürlich auch verzögert; eigentlich hätte sie bereits zum Doppeljubiläum – 25. Ausgabe, zwanzigjähriges Bestehen – 2015 erscheinen sollen. Dass sie nun viel später kommt als geplant, hat auch damit zu tun, dass wir, die sie schließlich doch noch gemacht haben, die Kritik, um die es ihr geht, eben nur ne-

benbei üben, als Luxus. Im wirklichen Leben müssen auch die kritischsten Kritiker_innen zunächst einmal eines tun: die Miete bezahlen. Also war ständig immer gerade etwas anderes unmittelbar wichtiger als die immer weiter aufgeschobene Kritik(nummer). Das ist keine Entschuldigung, sondern eine Tatsache. Immerhin haben wir damit unser Doppeljubiläum vergeigt, worauf wir dann doch auch wieder ein bisschen stolz sind, weil die ständigen Jubiläen im Pop ja nun wirklich unter aller Kritik sind.

1995 – als die erste *testcard* erschien – war »Geschichte« noch ein umkämpftes Gebiet: Sie zu schreiben geschah immer im Bewusstsein, dass sie »gemacht« werden muss, damit es »voran« (Fehlfarben) gehen kann. Das galt in besonderem Maße für die vielen kleinen, seit dem postmodern verfügten Ende der Großen Erzählung mit Anekdoten verzierten, zu Märchen und Mythen aufgeblasenen Geschichtchen, allen voran: die Popgeschichte. In den 1990ern geriet der Pop in den Sog der Historisierung, Kanonisierung, Musealisierung, nicht zufällig gerade im Moment seines gesamtgesellschaftlichen Pyrrhussieges, der ihn (ganz seiner Utopie gemäß) so inklusiv machte, dass jede und jeder für sich im Feuilleton und darüber hinaus reklamieren durfte, Pop zu sein, dazu zu gehören, Pop zu definieren etc. Der *testcard* musste es also von Beginn an um die Rettung der Kritik gehen: der Kritik am Pop und einer mit Pop assoziierten Kritik; wenigstens aber um eine kritische Verteidigung von Deutungsmacht, manifestiert im zugleich (anti-)pop-ironischen und doch ganz ernstgemeinten Schnarch-Untertitel »Beiträge zur Popgeschichte«. Sicher ging es dabei auch, vielleicht gelegentlich zu schrill, um die Provokation der vitalistischen Hipster: Materialästhetisch wurde stets »Härteres« und Inkommensurableres präsentiert, als hinter dem wohl-situierten Akademismus, den der Untertitel verspricht, zu erwarten gewesen wäre.

WAS waren die soziologischen Voraussetzungen, die zur Entstehung von *testcard* führten? Zentrale ästhetische, menschliche und politische Primärerfahrungen fand man im Popdiskurs nur falsch dargestellt. Das wiederum galt es darzustellen, um einerseits die Schwundposition kritisieren und andererseits auf materialästhetisch weniger entfremdete Nischen vom Queerporno bis ins IRCAM verweisen zu können. Die Stoßrichtung war klar.

UND zwanzig Jahre später? Jenseits persönlicher Veränderungen, wegbrechender ästhetischer oder ökonomischer Freiräume haben auch andere Entwicklungen Ambivalenzen befördert, die den unbekümmerten Heroismus der Frühzeit brechen. Diese Ambivalenzen thematisiert dieses Heft. Die Fragen bleiben: Was stimmt am Material, und was stimmt an den Orten nicht (mehr)? Popkritik ist für *testcard* auch weiterhin ein signifikantes Feld für gesamtgesellschaftliche Fragen. Nur scheint die Uneindeutigkeit des Begriffs der Kritik immer weniger auflösbar: Es gibt einerseits fast zu viel davon, alle kritisieren ständig irgendwas, gleichzeitig scheint Kritik sich aber seit 1984 verabschiedet zu haben. Seither herrscht Gelaber, »die Postmoderne«, »Marketing«. Ist ja eh schon alles Pop! Zu diesem Eindrucks-gemisch, dessen Bestandteile jeweils eine gewisse Stichhaltigkeit beanspruchen können, muss sich die *testcard* irgendwie verhalten. Sie muss Probebohrungen an ausgewählten Orten der Kritik vornehmen. Wie und wo wäre Kritik, die ihren Namen (wieder) verdient, (neu) zu erfinden? Was ist kritisch, was nicht? Ist Pop kritisch? Muss Pop kritisiert werden, und was heißt es eigentlich, ihn zu kritisieren? Wie verändert sich Pop in der Kritik? Wie verändert Pop die Kritik? Was heißt Selbstkritik? Wen oder was kritisiert Kritik eigentlich? Und wann, wie und warum haben wir eigentlich aufgehört, uns zu wehren? Bauchantwort? Kopfantwort? Mehr Gefühl, weniger Gefühl? Hirn aus? Hirn an? Welches Hirn?

UND was wissen wir denn eigentlich? Immerhin so viel: »Das Ganze ist das Unwahre! Nur welche Schlüsse wären daraus zu ziehen: »Kritiknummer«? Kritik der Kritik, zu viel Kritik versus zu wenig Kritik, falsche Kritik versus Kritik des Falschen, und natürlich Superkritik,

also Hyperkritik, Kritik als Überthema, Metakritik, metaphysische Kritik, immanente Kritik, normative Kritik, deskriptive Kritik, sachliche Kritik, unsachliche Kritik, Waffe der Kritik und Kritik der Waffen (»Happiness is a warm gun!«), materialistische Kritik, Kritik des Idealismus, radikale Kritik, Kritik der Ismen, destruktive Kritik & konstruktive Kritik, Kritik und Ressentiment, Kritik und Gehorsam, Kritik und Anpassung, Kunstkritik, unkritische Kritik und Herumkritisieren, Kritik von Innen, Kritik von Außen, Nörgeln, Meckern, Zetern, Schwadronieren, Monieren, Abkanzeln, Anschnauzen, selbstverständlich auch Kritik des Pop und Popkritik, also Superkritik der Subkultur, Popkritiker_in als Beruf, Kritikfähigkeit, Unfähigkeit zur Kritik, Selbstkritik, Subjektkritik, Kapitalismuskritik, Herrschaftskritik, Kritik falscher Verhältnisse und falscher Nichtverhältnisse, Kritik & Krise, Musikkritik und Musik als Kritik, »kritik« klein geschrieben, Kritik und Wut, Ärgernis, Kritik und Zärtlichkeit, süße Kritik, aggressive Kritik, Kritik und Lautstärke, kritische Töne / leise Töne, Klangkritik, Critical Sound Studies, Critical Mass, bessere Vorschläge machen (»Nein, nein, nein, nein ...«), Pseudokritik des Pop nach dem Pop, Akademisierung der Kritik, Kulturalisierung, unkritische Theorie, Paralyse der Kritik, »Einfach zum Kotzen!«

DIE *testcard* bleibt ein fiktiver Sprechort, der sich immer wieder neu erfinden muss. Auch nach zwanzig Jahren ist dieser Ort noch immer prekär und kann sich gerade so über Wasser halten. Als Markt oder Marke funktioniert er zum Glück leider noch nicht. In seiner bewussten Unentschiedenheit zwischen *Sniffin' Glue* und *Schiller-Jahrbuch* wird und will *testcard* wohl auch weiterhin immer knapp unter dem Radar bleiben.

Eure Redaktion im März 2017

KOLLAPS

Geschichte und Klassenbewusstsein.
Erweiterte Neuauflage, A & B –
Kritik* / Pop**

»LEUTE ALLER LÄNDER: ENTSPANNT EUCH!!« –
»DIR GEHÖRT DIE WELT.« – »NUN NIMM SIE AUCH MIT.« – »ENDE.« –
Joe Brainard, 1984 *Comics* (Berlin & Schlechtenwegen 1983, o. S.)

DEADLINES

Telefonat mit der Redaktion in Mainz: »Die Leute haben jetzt zwei Jahre auf die **testcard** gewartet. Da können sie auch noch einmal zwei Wochen länger warten.« Trotzdem: »Was tun?« Eine Frage, die sich heute ganz ohne jeden Leninismus stellt. »Statt immer wieder anzufangen – endlich mal fertig werden!« Nur, das sagt sich so leicht. Irgendwie muss ja auch das Geld reinkommen, alle Dispositionskredite sind ausgeschöpft, jetzt geht es an die letzten Reserven. Gerade, weil das mit »Pop« und »Kritik« so wenig zu tun hat, hat es sehr viel mit »Pop« und »Kritik« zu tun. Auch das ist ja kein Geheimnis nach zwanzig Jahren *testcard*: »Pop« und die wie auch immer kritische Beschäftigung mit ihm ist ein ziemlicher Luxus, eine Extravaganz, die sich eigentlich kaum jemand leisten kann. »Pop«, Pop machen, Pop kritisieren – das hat sehr viel mit den Produktionsverhältnissen zu tun; und was Popkritik (die in den 1990er-Jahren als – selbstbezogenes, mitunter narzisstisches – Pop-Machen inszeniert und installiert wurde: als Style, als Kultur etc.) wie Pop überhaupt seit den Anfängen (fünfziger Jahre), vermehrt aber seit seinem Höhepunkt (1978) und dann zu seinem Ende hin (2001) kontinuierlich und persistent entweder aus- oder überblendet hat, trotz des pseudopolitischen Gehabes (Ulf Poschardt in *DJ Culture*: »ich bin links.«), sind ja die Produktionsverhältnisse und die mit ihnen in Zusammenhang stehenden allgemeinen Lebensbedingungen. Konkret: Der Layouter hat ein Zeitfenster für die *testcard*,

* Erste Definition, Versuch, Notabene: Kritik als materialistisch gewendete Erkenntniskritik, d. h. Gesellschaftskritik = Kritik sozialer Verhältnisse. Erkenntniskritisch ist dabei virulent, dass Kritik selbst ein soziales Verhältnis ist. Kritik ist Gesellschaftskritik, Kritik ist Herrschaftskritik.

** »Pop is an argument where anyone can join in« (Greil Marcus). Pop ist alles zwischen »populär« und »Big Business« (Richard Hamilton 1957). Insofern ist alles Pop, aber auch: nichts ist Pop (im Sinne eindeutig definitorischer Signifikanz). Ende Pop, alles Pop. (Ende im Gelände = es lohnt nicht mehr, das diskursive Feld »Pop« zu bestellen, zu *pflügen* [cf. Lat. cultura].)



das sich langsam wieder schließt; andere Aufträge, Geldaufträge, Drucktermine, die Logik des Marktes. Ich sitze in Hamburg in der U-Bahn, mir gegenüber sitzt eine Frau, wahrscheinlich um die sechzig, kein Typ nette Oma, sondern Typ trostloses Leben; sie liest das *Hamburger Abendblatt*, ich auch; Ganzseiter: »Pop hält eben doch jung« – darunter, auf einer Fotografie, viel Raum einnehmend, sehr alt aussehend, Depeche Mode. – Was ist in diesem Bild die Popkritik? Die Frau, das *Abendblatt*, der Text über Depeche Mode, der Synthie-Pop von Depeche Mode, ich, die anderen im Abteil, die ganze U-Bahn, Wandsbek Markt (wo ich aussteigen muss), Raues Haus (fällt mir gerade ein, wegen: Raues Haus – Gedankenbogen zu *Die Halbstarke* von Clemens Schultz, 1912, Prä-Pop, aber Kulturkritik, Nietzsche, Langbehn, Wynecken [»Jugendkulturen«], Männerbünde, Erster Weltkrieg)? Und: Wie soll das alles in einen Artikel rein? Noch 'ne Frage: Muss das denn alles in einen Artikel? Reicht nicht der Hinweis darauf, dass das neue Album von Iggy Pop *Post Pop Depression* heißt?

DIE REVOLUTIONÄRE AUSSENSEITE DES TUCHES

»Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen« heißt es an einer Stelle des Kellerschen Sinngedichts. Damit ist der Wahrheitsbegriff formuliert, mit dem in diesen Darstellungen gebrochen wird.« – Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (GS Bd. V-1, S. 579)

»Um es ganz klar zu sagen: Über Pop zu schreiben macht keinen Spaß mehr. Ernsthaftes Schreiben über Pop nämlich muss mehr

denn je zur Kulturkritik und schlimmstenfalls zur Polemik verkommen, zum pessimistischen Gehämmer gegen einen Kapitalismus, der ausgerechnet in der Übernahme alter subkultureller Ästhetik und Strategie einen neuen Triumph feiert. So preisen heute zum Beispiel technoide Cyber-Gurus mit neoliberalen Argumenten das Internet, indem sie sich auf die Tape- und Mail-Art-Szene der frühen Achtziger berufen; auf der anderen Seite reden heute linke Poptheoretiker häufig wie Werbestrategen, wenn sie das Flottieren der Zeichen als Aussicht auf eine gesellschaftliche Befreiung deuten.« (Martin Büsser, *Antipop*, Ventil Verlag, Mainz 1998, S. 7.)
Noch einmal: Endlich mal fertig werden, statt immer wieder anzufangen (meistens von vorne, manchmal seitlich von links, selten von hinten). (Vgl. Gilles Deleuze, *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: Ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt am Main 1993, S. 257: »In den Disziplinargesellschaften hörte man nie auf anzufangen ..., während man in den Kontrollgesellschaften nie mit irgend etwas fertig wird ... [D]er unbegrenzte Aufschub ...«)

EXKURS: DAS ERWACHEN DER MACHT

Dass die Wahrheit uns sehr wohl davonläuft: das müsste als Motto über nahezu jedem Text stehen, der sich irgendwie kritisch, gesellschaftskritisch, überlegt, reflektiert, engagiert und so weiter mit Pop auseinandersetzt. Und zu proklamieren »I've got the Power« ist auch ungläubwürdig (aber kommt es im Pop, zumal unter Bedingungen des postfaktischen Zeitalters, *wirklich* auf Glaubwürdigkeit an?), Pop hat ja schon in

Vorzeiten den Mythos behauptet, dass die Wahrheit *immer wieder zurückkommt*, auch wenn sie mal kurz weg ist.

1967 –

»Wer keine Vorstellung von dem entwickelt, wie eine vernünftig eingerichtete Gesellschaft auszusehen hätte und wie sie sein soll, der kann auch die bestehenden Verhältnisse nicht begreifen.« – Oskar Negt (cf. <http://sopos.org/aufsaeetze/43399e35ab39c/1.phtml>)

»Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln*. Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.« – Guy Debord: *Gesellschaft des Spektakels*, S. 13.

»Wenn man *Children of Men* sieht, erinnert man sich zwangsläufig an einen Fredric Jameson und Slavoj Žižek zugeschriebenen Satz: »Es ist einfacher, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus.« Dieser Slogan fasst treffend zusammen, was ich unter »kapitalistischem Realismus« verstehe: das weitverbreitete Gefühl, dass der Kapitalismus nicht nur das einzig gültige politische und ökonomische System darstellt, sondern dass es mittlerweile fast unmöglich geworden ist, sich eine kohärente Alternative dazu überhaupt *vorzustellen*. Früher waren dystopische Filme und Romane eine Art Fingerübung in diesem Vorstellungsvermögen. Die Katastrophen, die sie ausgemalt haben, waren ein erzählerischer Prätext für die Herausbildung einer anderen Form des Zusammenlebens. Nicht so *Children of Men*. Der Film entwirft eine Welt, die eher wie eine Zuspitzung oder Verschlimmerung von unserer wirkt als wie eine Alternative zu dieser. In beiden, der Welt des Films ebenso wie in unserer, sind ein Ultra-Autoritarismus und das Kapital keinesfalls inkompatibel: Café-Ketten existieren parallel zu Gefangenenlagern.«¹

In der Gesellschaft des Spektakels ist Kritik unspektakulär geworden. Keine noch so dezidierte Analyse des Bestehenden, samt des utopischen Ausblicks auf eine andere,

bessere, befreite Welt kann mit dem bestehenden spektakulären Status quo mithalten. Der Kapitalismus ist *in der Vorstellung* außer Konkurrenz (»in der Vorstellung« heißt: die Vorstellung, die – zusammengesetzt aus allerhand Ideologemen, Phantasmagorien, Images, Wünschen, Bedürfnissen & Begehren – sich die Leute vom Kapitalismus, bzw. *in dieser Vorstellungsabstraktion konkreter*: von der Welt, in der sie leben, machen; es gibt schlechterdings keinen Grund, sich die Welt anders vorzustellen, als sie ist).

Für die Kritik, ergo auch Popkritik heißt das: sie ist überflüssig (auch im Sinne von noch flüssiger als flüssig; in einem Aggregatzustand, der nach dem Flüssigen kommt – verdampfend also ... Marx & Engels im kommunistischen Manifest: »Alles Stehende und Ständische verdampft.« Wenn man so will: Kritik ist hyper-liquidiert).

TRADITIONELLE UND KRITISCHE POPTHEORIE

These: Der neue Popkulturkonservatismus *konserviert* den Pop, um eine Position zu behaupten, nach der man wüsste, warum der Pop eben nicht konservativ ist ... – Also: diejenigen, die heute über Pop schreiben: über seine Provokationen, Neuheiten, Widerständigigkeiten etc., sind *allesamt* Idioten, die sich nur am Spektakel orientieren, nicht am gesellschaftlichen Impact des Pop.

Was bedeutet Kritik der Kulturindustrie, heute? – »Dem Kulturkritiker passt die Kultur nicht, der einzig er das Unbehagen an ihr verdankt. Er redet, als verträte er sei's ungeschmälerte Natur, sei's einen höheren geschichtlichen Zustand, und ist doch notwendig vom gleichen Wesen wie das, worüber er erhaben sich dünkt ... Der Kulturkritiker kann kaum die Unterstellung vermeiden, er hatte die Kultur, welche dieser abgeht.«² Adornos Bemerkung aus den 1950er-Jahren gilt längst nicht nur für die naserüpfenden Anwälte des bildungsbürgerlichen Kulturkitsches, den sie als Hochkultur gegen alles andere verteidigen, sondern in Zeiten der popästhetischen Libertinage für alle, die glauben und meinen, etwas sagen zu müssen, oder sogar auch tatsächlich etwas zu sagen haben. Heute steht nicht mehr reaktionär der Verlust der Mitte zur Disposition, sondern alles, was irgendwie den

Stempel »Kultur« aufgedrückt bekommen kann – von Bach bis Beatles, von Beyoncé bis Badezimmereinrichtungen, Brecht, B-Movies und Blockbuster, Bibi Blocksberg und Bob Dylan, von Bonsai-Bäumchen bis Bärte oder Berichte über Billigproduktionen in Bangladesch. Sendeplätze gibt es dafür 24 Stunden am Tag auf tausenden oder vielleicht auch nur auf zwanzig oder dreißig Kanälen. Aus der »culture as a whole way of life« – wie es Raymond Williams nach T.S. Eliot formulierte – ist nunmehr ein »way of life as a whole culture« geworden, genauer: ein Plural von Lebensweisen, die in ihrer Gesamtheit als »Kultur« fungieren sollen.

KONTEXT, KONSTRUKTION, KOMPLEX ... WAS MIR SO ZWISCHENDRIN ALLES EINFÄLLT ... HÄ?

»Popautor: Ja, so kann man es machen, klingt nicht verkehrt.« – Benjamin von Stuckrad-Barre, *Black-Box. Unerwartete Systemfehler*, München 2002, S. 100.

Das ist doch jetzt völlig aus dem Kontext gerissen ...

... entkontextualisiert ...

... dekontextualisiert ...

... dekonstruiert ...

Der Kontext interessiert mich nicht.

Popautoren interessieren mich nicht.

Der Kontext entsteht durch die Leserin. Roland Barthes. Roland 606. Roland Barthes 606. Revolution 606.

Popkritik, also Kritik im Modus des Pop, ist immer eine De- und Rekontextualisierung. Popkritik heißt: irgendetwas in den Kontext »Pop« hineinbringen ...

... hineininterpretieren ...

... hineinlügen ...

KRITIK // SALZINGER MUSIKJOURNALISMUS, LÜGENPRESSE

... lese Salzinger / Überohr ... sitze in einem kleinen Imbisslokal ... Im Hintergrund läuft Alicia Keys, »Empire State of Mind«.

Best of Jonas Überohr. Popkritik 1966–1982 gehört zu den Büchern, die überall, ganz gleich, wo's beliebt, aufgeschlagen werden können – und es ist immer gut, immer interessant und immer richtig. Meistens gibt

es auch noch überdies einiges zu entdecken oder wiederzuentdecken, das in Vergessenheit geriet, übergangen wurde oder ohnehin nie wirklich bekannt war.

Die Texte gehören zu den Texten, jeder einzelne im Übrigen, die ich selbst gerne geschrieben hätte.

Plattenkritik, »ich fühle mich nicht als »Kritiker«: »Dann fällt mir ein, dass man Plattenbesprechungen eigentlich anders machen sollte. Diese Rezensionen nach dem Prinzip Buchkritik tragen dazu bei, die Platten zum Kulturgut zu verdinglichen. Das aber ist unbrauchbar. Die Musik hingegen brauchen wir. Der Plattenkritiker sollte sich nicht damit abquälen, der Musik irgendwelche Ewigkeitswerte anzudichten, die sie doch nicht hat, sondern prüfen, ob es sich mit ihr leben lässt. Das kann er natürlich nur für sich selbst feststellen.« – Helmut Salzinger, *Best of Jonas Überohr*, S. 220 f.

Jedes Produkt macht nicht nur Werbung für sich selbst, sondern immer auch Werbung für die Gesellschaft: Die Konsumware kann nur im Konsumkapitalismus produziert und reproduziert werden; die Produkte sind gar nicht anders konsumierbar als in dieser Struktur. Produktion, kaufen, verbrauchen, Müll wegschmeißen, neu produzieren, neu kaufen etc. Konsumkapitalismus erscheint als hermetische Ökonomie, »krisenfest«. Das ist die wesentliche Ideologie des Konsums: dass es keine Krisen mehr gibt (Krisen sind nur noch persönliches Schicksal).

Dass das, was die Kulturindustrie liefert, schlecht ist, zum Teil auch einfach nur menschenverachtend, ist kein Geheimnis, das aufgedeckt werden müsste: Tendenziell wissen alle, was an dieser Kultur zu kritisieren ist. Und trotzdem macht die Kulturindustrie glücklich! Ein total dämlicher Film, der aber trotzdem unterhaltsam ist.

SIEBZIGER

Kritik mal praktisch, neunzehnhunderteinundsiebzig, öffentlich-rechtliches Fernsehen, drittes Programm (WDR):

1971 versuchte Nikel Pallat während der WDR-Talkshow *Ende offen* mit einer Axt den Studiotisch zu zertrümmern und nahm Mikrophone mit, die er angeblich für Leute brauchte, die »in Jugendstrafanstalten sitzen«. Vorher sagte er noch: »Fernsehen

Pop **KRITIK**



VOM SCHWIERIGEN, DAS EINFACH ZU MACHEN IST: STANDORTBESTIMMUNG FÜR »DIE POPLINKE«

(in etlichen Anläufen)

eine Eigenbezeichnung oder um einen Schmähbegriff handelt. *Google* führt lediglich zu ein paar kurz angebundenen Verabschiedungshalbsätzen, den erwartbaren Name-drops und ein bisschen innerlinker Poplinkenschelte. (Ähnlich verhält es sich übrigens mit der Ad-Hoc-Übersetzung »pop leftist(s)«. Im Unterschied zu anderen linken Spaltungsprodukten – der antideutschen, der antiimperialistischen, der interventionistischen, der militanten, der trotzkistischen usw. – scheint es die Poplinke nur als Begriff und Habitus, nicht aber als Ort spezifischer Theoriebildung oder Praxis zu geben. Immerhin hat *Indiepedia* die reichlich ergebnisoffene Definition im Angebot, es handle sich bei ihr um »Personen, die linksgerichtetes politisches Denken in ihrer Musik oder ihrem Musikgeschmack zum Ausdruck bringen«; also eigentlich alles von Sleaford Mods bis Biermösl Blosn, von Jello Biafra bis Victor Jara, von Hans Söllner bis Hanns Eisler und Hans Werner Henze (nebst den jeweiligen Hörer_innen). Eine etwas gehaltvollere findet sich ausgerechnet in der *Jungen Freiheit*, die einer (vermutlich von deren Titel getriggerten) Rezension der »Linke Mythen«-*testcard* folgende von gönnerhaften Anführungszeichen moderierte Feindbeobachtung voranstellt:

»Die sogenannte »Pop-Linke« ist eine intellektuelle Erscheinung der radikalen Linken, deren politische Arbeit in der beständigen Beobachtung popkultureller Phänomene besteht. Ideologisches Leitbild der »Pop-Linken« ist das »subversive Potential, welches aus subkulturellen Pop-Milieus erwachse.«

DIE POPLINKE (TESTCARD #25 – MISSLUNGENE FESTANSPRACHE)

Die erste *testcard*-Ausgabe war 1995 das Ergebnis einer Spaltung der Poplinken. Sie verstand sich als Korrektur von Positionen (der *Spex*), denen ihre Hegemonie im Rahmen einer durchaus exklusiven Bedeutungsproduktion innerhalb eines recht schmalen Wirklichkeitsausschnitts (Schreiben über Pop jenseits des dafür zuständigen Dienstleistungssektors) vorgehalten wurde. Noch war die sich überwerfende Poplinke also weitläufig genug, um sich dergleichen leisten zu können – und vielleicht sogar: so was bitter nötig zu haben. Zwanzig Jahre später ist die *testcard* wohl die letzte zuverlässig erscheinende (na ja ...) deutschsprachige Zeitschrift, für die Popkultur mehr ist als ein weiterer Forschungsgegenstand mit halbwegs akzeptablen Karriereaussichten oder beliebiger Schreibenlass. Die aktuelle

DIE POPLINKE (EINERSEITS)

Besser nicht! Schon der Begriff ist unscharf. Von dem, was damit gemeint sein könnte, ganz zu schweigen. Die urbane »Lifestyle- und Partylinke« etwa? Gibt es die überhaupt noch? Immerhin ist sie nicht zur Stelle, wenn konkrete Kämpfe geführt und zivilisatorische Mindeststandards (vgl. »Flüchtlingspolitik«) verteidigt werden müssen. Wenn wir ihr typisches Schweigen richtig deuten, scheint sie also noch da zu sein. Irgendwo da draußen; verstreut auf eine Handvoll Musikzimmer und Clubraumnischen. Aber was hätte sie den ökonomistischen und/oder rechtspopulistischen Abrissbirnen von rechts bis Linkspartei-links schon entgegenzusetzen? Cooles Wissen? Wirklich tiefe Bässe? Linernotesstrotzende Afrofunk-Reissues? Foucaultzitate auf den nächsten fünf Gen-trifizierungskonferenzen? »Dissidenz« bzw.

»Subversion« sowie gelehrte Texte darüber anlässlich von deren zehn- bis fünfzigjährigen Betriebsjubiläen?

DIE POPLINKE (GOOGLEBARKEIT)

Der vertraute Klang ihres Namens täuscht, denn anders als für andere Erscheinungsformen der Linken gibt es für die Poplinke weder verbindliche Programmklärungen noch zentrale Manifeste. Keine jedenfalls, die sich auf die aktuell habitualisierte Weise eben mal so aufrufen ließen. Wie sie sich versteht, zur Restlinken (und generell ihrem hinteren Namensteil) verhält, worauf sie hinaus will, welche Ziele sie erreichen und welche Missstände sie beheben und wen genau sie damit befreien will (und von was eigentlich) – zu all dem fällt dem *Google*-Suchbegrifffeld wenig ein. Auch nicht zu der Frage, ob es sich bei ihr überhaupt um

Ausgabe fragt daher (mit aller zu Gebote stehenden Katerstimmung) nach dem Stand von Kritik und ihrer Möglichkeit aus der Perspektive einer Popzeitschrift und hält damit so stur wie realitätsvergessen an der alten poplinken Idee fest, dass sich Popkultur nicht notwendigerweise immer schon affirmativ (as in: »Castingshow«) zur spätkapitalistischen Wirklichkeit verhalten muss. Und damit natürlich auch irgendwie an der Idee »Poplinke«, die heute nicht weniger als Pflegefall und Auslaufmodell gilt als 2008, als in der *Jungle World* bereits eine Debatte über ihren Niedergang geführt wurde, in der sich die *testcard*-Herausgeber Martin Büsser (Krisendiagnose), Roger Behrens (Kritik ihres Politikbegriffs), Sonja Eismann (u.a. *testcard*- und *Ventil*-Autorin; Pop-Feminismus als einziges Vermächtnis) und schließlich der Musiker (Die Türen) und Labelbetreiber (*Staatsakt*) Maurice Summen (Mainstreamwerdung) zu Wort meldeten. Wie es scheint, standen führende Popintellektuelle der 1990er (also ehemalige Autor_innen der *Spex*) zu diesem Zeitpunkt für Poplinkendiskussionen zu den Honorarbedingungen der *Jungle World* nicht mehr zur Verfügung. Wenn die *testcard* also den Kampf gegen die Diskurshoheit der *Spex*, den auszufeuchten sie angetreten war, gewonnen hatte, so war dieser Sieg ebenso wenig glamourös wie der Kampf selbst, der auf Seiten der (frühen) *testcard* durch eine immer ein wenig erzwungen und manchmal auch ein bisschen nach Tourette-Syndrom klingende *Spex*-Kritik geführt wurde, und auf Seiten der *Spex* durch stoische Ignoranz; am auffälligsten dabei: das vollständige Fehlen der berüchtigten Austauschanzeigen, in denen sich linke Medien ihrer Zusammengehörigkeit, Realweltabkopplung und der kompletten Unfinanziertheit durch richtige Werbekund_innen rituell versichern.

DIE POPLINKE (ZWISCHENDEFINITION)

Die Definition der *Jungen Freiheit* ist im Grunde gar nicht mal falsch, sie muss eben nur noch »ein wenig entfaltet« werden; etwa so: *Die Poplinke politisiert einen bedeutsamen Ausschnitt der sozialen Wirklichkeit, nämlich jenes kulturelle Feld, das erstens seit den späten 1950ern zur zentralen Sozialisationsinstanz geworden ist, in dessen Hervor-*

bringungen zweitens der jeweils aktuelle Entwicklungsstand der Produktionsmittel (nicht nur von Kultur) unmittelbar präsent ist (und zumindest etwas davon angeeignet werden kann) und in dem sich drittens zentrale Widersprüche des Spätkapitalismus verdichten (und sowohl von den Konsument_innen als auch von den Produzent_innen affektiv besetzt werden).

Damit ist freilich noch nichts darüber gesagt, wie sie das im Einzelfall tut und welche (klassisch linken) Fehlschlüsse – z. B. hinsichtlich des emanzipatorischen Gehalts oder des Geltungsbereichs und Analysewerts ihres jeweiligen Theorieobjekts – ihr dabei den Blick auf die Gesamtscheiße verstellen können. Aber wenigstens wäre auf diese Weise die eigene Leidenschaft für diese oder jene Spielart von Populärkultur der selbstgenügsamen Reproduktionssphäre (Hobby) entrissen.

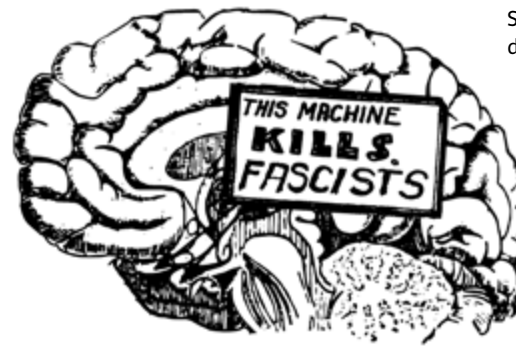
DIE POPLINKE (VERY BRIEF HISTORY OF)

Vor diesem Hintergrund lässt sich eine Geschichte der Poplinken entwerfen, der zwar – wie fast der gesamten Geschichte der westeuropäischen Linken – aktuell nicht viel anderes bleibt, als irgendeiner imaginären oder realen Glanzzeit nachzutruern und mit ihrer Verabschiedung klarzukommen, die gerade allenthalben für eine Handvoll Zeilengeld zu haben ist. Aber auch sie müsste erst einmal geschrieben werden (wofür hier natürlich die Ressourcen fehlen). Hinzuweisen wäre in diesem Zusammenhang darauf, dass sie einen Sonderfall der Kulturlinken darstellt, die stets (so notgedrungen wie luxuriös) in einem symbolischen Raum agiert, den sie aber als politischen verstehen will und dem sie Rückkopplungen mit dieser oder jener Wirklichkeit zutraut.

DIE POPLINKE (FRÜHGESCHICHTE: BAUPLAN FÜR DIE FASCHISTEN- KILLENDE MASCHINE)

Oder zumindest tut sie – aus einem bunten Strauß an in »authentische« kapitalistische Widersprüchlichkeit verstrickten Gründen: Strategie, unbedingter Wille zur Selbstwirksamkeitserfahrung, Be- und Entschleunigung realer Kämpfe, Menschenliebe, Feh-

lerkorrektur, Prinzip Hoffnung, Sendungsbewusstsein, Verfügbarkeit entsprechender Aufputzmittel, Heilserwartung, Realitätsverleugnung, Peergroupismus usw. – so, als könne sie die ihr gesetzte Grenze (Kultur) einfach so überschreiten und in das Reale (Weltgeschehen) eingreifen, wie es Woody



Guthrie, einer der ersten historisch auffällig gewordenen Poplinken, per Gitarrenaufkleber vorgemacht hat. Sein ikonographisch gewordenes: »This Machine kills Fascists« enthält vier Hinweise, denen nachzugehen wäre:

1. Poplinke Politik hat ihren Zweck nicht in sich selbst; sie reagiert auf die jeweilige historische Notwendigkeit im höheren Zusammenhang des Kampfes gegen Verhältnisse, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes usw. Wesen ist (»fascists«).
2. Sie gibt eine Ahnung von der komplizierten Dialektik, die sich zwischen dem »Symbolischen« und dem »Realen« entfaltet (die Absichtserklärung, Faschist_innen mit der Gitarre zu killen, geht weder ganz in ihrer lustigen Inkongruenz, noch ganz in der angetäuschten Radikalität auf; ihre Zwischenlage zwischen realer Gewaltandrohung und deren Rücknahme ins Metaphorische kann einen wertvollen Beitrag zur Bestimmung dessen leisten, was als *selbstreflexiv-emanzipatorische* Gewalt von der *selbstzweckhaft-barbarischen* abzugrenzen wäre, von der leider auch große Teile der linken Geschichte geprägt waren).
3. Die Poplinke muss ihre Mittel (Gitarre) als Bestandteil einer technologiebasierten Fortschrittsgeschichte und als besondere Form der allgemeinen Produktivkraftentwicklung verstehen (»This machine«).
4. Der politische Gebrauch kultureller

Werkzeuge tritt in einen Konflikt mit deren ursprünglichem Zweck, ohne das Ästhetische einfach zu überlagern oder zur Erfüllungsgehilfin zu degradieren (Aufkleber auf Resonanzkörper? – Seriöse Gitarrenlehrer_innen raten dringend ab; dennoch wird das Gesamtwerk eines durchschnittlichen Gitarrenlehrers *ästhetisch* niemals an einen Song von Woody Guthrie heranreichen, vgl. dazu diverse Platten mit fachgerecht zähem Fingerpicking-Folk von Peter Bursch).

(Fußnote: In allerletzter Sekunde erreicht mich die Rückmeldung eines Freundes, der den Text gegengelesen hat: der Aufkleber wäre eventuell doch nur von der Nachwelt per Photoshop auf Guthries Gitarre angebracht worden, was aber nichts macht, im Gegenteil, verweist es doch darauf, dass das Material »poplinke

Vergangenheit« im Sinne ihrer Erfinder_innen von der jeweils anstehenden Gegenwart ein bisschen »verschönert« werden darf, damit ihr Gehalt noch besser zur Geltung kommt. Auf ihre Widersprüche angesprochen, gibt sie diese zu, um sie im nächsten Schritt (um eine Schlüssel Formulierung der gegenwärtigen Kontrollgesellschaft gegen ihren umfassende Alternativlosigkeit versprechenden Sinn zu benutzen) »mit ins Boot zu holen«, denn »Fehler is King« (Knarf Rellöm.)

DIE POPLINKE (FOLKS, NOT VOLK)

Guthries Aufkleber (oder wenigstens der Slogan, den er nachweislich benutzte) wollte ein Statement sein; und war als solches so originell wie leicht zu haben. Er drückt eine Haltung aus, die es zu betonen und vor allem zu zeigen gilt.

Sie darf nicht als eine der Kunst vorgelagerte Meinung missverstanden werden, die in den Zuständigkeitsbereich nachgeordneter Zusatzinformationssysteme (Unterschriftenlisten, Interviewantworten) fiel. Dass es als Message auf der Gitarre klebt (bzw. von der Nachwelt auf sie geklebt werden kann), kennzeichnet diese als Bestandteil der künstlerischen Äußerung, beide gehören untrennbar zusammen: »Als Folksänger bin ich, Woody Guthrie, so zwangsläufig Antifaschist wie volkstümliche und Volksmusik stets

Keimformen bzw. -formate des Faschismus in sich tragen. Das ist selbst bei rein privaten Problembeschreibungen, Stichwort: Liebeskummernummer, immer mitzudenken. P.S.: Die Folks und das Volk sind sehr unterschiedliche Wörter, zwischen ihnen liegt mindestens der ganze Atlantik. Selbst mein nicht ganz unmissverständlicher linkspatriotischer Gassenhauer »This land is your land« steht vollkommen natürlich auf Seiten der Schleuser_innen, und ganz sicher nicht auf der von Grenzschutzagenturen. Folk Music ist Pop, weil die in ihr beschriebenen Leiden oder Freuden notwendigerweise staatenlos sind. Sie gehören allen, die mit ihnen etwas anfangen oder sich darin wiederfinden können, nicht irgendeinem bestimmten »Kulturkreis«. Sie sind keine »Heimat«, sondern »Zufluchtsstätte«.

Trotz gelegentlicher Rückfälle in Protektionismus (»Buy British!«, Heinz Rudolf Kunze) und Nation Building (deutsche Popgeschichtsschreibung unter Rotgrün) teilt Pop mit der Linken eine entscheidende Grundvoraussetzung: den bedingungslosen (hier vor allem: kulturellen) Inter- und Antinationalismus; er wäre als unhintergebarer Minimalkonsens jeder linken und jeder poplinken Äußerung festzuhalten.

DIE POPLINKE (VERHEISSUNGS- ZUSAMMENHANG)

Die bekenntnishafte Selbstpolitisierung ist eine zentrale poplinke Strategie (womit nicht gesagt sein soll, dass linker Pop nicht auch immer über den Tellerrand eines einmal gewählten Haltungsparadigmas hinausblicken können müsste). Das Subjekt zeigt damit ganz grundsätzlich seine Uneinverständlichkeit mit der Wirklichkeit an, die es umgibt und die sich in ihm selbst in Form von Gewohnheiten, Meinungen, Körperhaltungen und Empfindungsweisen abgelagert hat, die es immer wieder aufs Neue zu überwinden gilt. Um aus ihrem Teufelskreis auszubrechen, kann es sich so genannten »Sub- oder Gegenkulturen« anschließen. Die bedeuten nicht mehr (aber eben: auch nicht weniger) als: »It ain't necessarily so« (George & Ira Gershwin), wie es sein zu müssen ja nur aufgrund der materiellen Bedingungen und der von ihnen diktierten Sachzwangslagen

scheint. Das diffuse, aber in der bisherigen Popgeschichte durchaus immer wieder wirksame Popversprechen wäre von hieraus noch weiter als besondere Erscheinungsform eines allgemeinen Glücksversprechens zu bestimmen.

DIE POPLINKE (SUBKULTURALISMUS)

Als in selbstgewählter Eigenwelt verkapselte Gleichgesinntengemeinschaft arbeitet jede Subkultur an einem symbolischen (Re-) Setting, in dem die für sie relevanten Bedeutungen als Bestandteil einer strikt exklusiven Gruppenkommunikation ausgehandelt werden. Zum Beispiel die eines Arbeitsschuhs, der, um sich als Skinhead bzw. Punk darstellen zu können, seinem eingelegten Zweck entfremdet und folglich nur in der Freizeit bzw. als notorisch bis emphatisch arbeitsloser getragen wird. Wie weit solche symbolischen Handlungen tragen, kann aber wiederum nur von der Realität bestimmt werden, mit der sie in ein Verhältnis von Widerspruch und Insubordination einzutreten wünschen. Dass sie sich häufig recht schnell wieder in die Angebotspalette relativ unverbindlicher modischer Wahlmöglichkeiten auflösen, wird ihnen selbstverständlich auch in hundert Jahren noch schadenfroh unter die Nase gerieben werden. Nichts verschafft bekanntlich mehr Selbstwirksamkeit als die Tatsache, etwas ja gleich gewusst zu haben. Verbuchen wir es an dieser Stelle als weitere Einzahlung auf das prall gefüllte Ohnmachtkonto der Linken.

DIE POPLINKE (FRÜHGESCHICHTE II: HABITUELLE DISSIDENZ)

Mit einer ansatzweise vollständig ausgeprägten Form von subkulturellem Widerstand bekamen es bereits die Nazis zu tun: die Swingjugend, die sich auf eine historisch neue Popweise gegen die Zumutung völkischer Kulturpolitik (die die Nazis mit ihren Gegner_innen, etwa aus den Reihen der verbotenen KP, verband) zur Wehr setzte. Ihr »subversives Potential« (*Junge Freiheit*) bestand darin, die historisch vorstellbar gewordene Möglichkeit von individuellem Glück und jugendlichem Selbstgenuss gegen das kollektivierte Elend der Volksgemein-

schaft zu verteidigen. Die Mittel dafür entstammten dem »subkulturellen Pop-Milieu« (ebd.) des Swing: Rhythmus, Sound, Slang, Dresscodes, Anglizismen, Respektlosigkeit (die sich aus dem Wissen um die eigene Coolness speiste) und eine Aneignungspraxis, die das gegnerische Zeichensystem feindlich übernahm. Auf diesem Wege ließ sich die grimmige deutsche Gesamtanrufungsformel »Sieg heil!« zum nur Eingeweiheten verständlichen »Swing Heil!« dekonstruieren. Gegen das Un-Heil individualästhetischen Aufmuckens gingen die Nazis dann auch konsequent mit jener Gewalt vor, die ihnen das deutsche Volk zu genau diesem Zwecke übertragen hatte.

DIE POPLINKE (ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT)

Die Swing Kids bezogen sich auf eine kurze Phase der kulturellen Lockerung, die es während der 1920er zumindest gerüchtere Weise gegeben hatte und die von den Nazis sofort wieder (wenn auch manchmal etwas ungleichzeitig) kassiert worden war. Die Roaring Twenties wurden damit zum Retrophänomen, das die Swing Kids als Gegenweltentwurf gegen die Gegenwart der Nazis benutzten. Die konnte nämlich erst im Blick zurück als Rückschritt bestimmt werden – per Revival beharrte die Swingjugend darauf, dass es früher (schon) einmal besser gewesen sein musste (die meisten von ih-

nen hatten die 1920er natürlich nicht aktiv miterlebt). Schon eine der ersten poplinken Erscheinungsformen basierte (zumindest in Deutschland) also auf »Retrofuturismus«; ein Begriff, der darauf zu überprüfen wäre, was er der ausgesprochen unproduktiven Spaltung der gegenwärtigen Poplinken in einerseits die, die sich einem bedingungslosen Gegenwartsdogma verpflichtet fühlen, und andererseits jene, die sich ausschließlich retrospektiv auf den Formenreichtum der großen Popvergangenheiten beziehen wollen, entgegensetzen kann. In der besonderen Situation, mit der sich das Popbegehren der Swing Kids konfrontiert sah, bedeutete es, dass die Vergangenheit nicht einfach vergangen, sondern 1933 per Volksentscheid kurzerhand abgeschafft worden war – jenseits der Reichsgrenzen lief sie als Gegenwart ja ungebrochen weiter.

DIE POPLINKE (VORWÄRTS UND NICHT VERGESSEN)

Popgeschichte und Popgegenwart bestimmen sich daher nicht einfach nur aus ihrem Gegenstand heraus, sondern ergeben sich jeweils aus seinen politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen. Sowohl die passatistische als auch die präsentistische Fraktion der Poplinken verliert diese im Grunde ja banale Einsicht gelegentlich – und abhängig von ihrem jeweiligen Überhitzungsgrad – aus den Augen, um sich in rein formalistischer Kulturbetrachtung zu ergehen, die entweder eine vorgeblich verlorene Entwicklungshöhe hypostasiert oder jeder zeitgenössischen Miniaturausgabe der alten Erneuerungsenergien von Pop eine Bedeutsamkeit auflastet, die ihren je eigenen Gehalt systematisch überdehnt – jeweils zum durchaus überlebensnotwendigen Zweck, den eigenen Expert_innenmarktwert zu schützen, weil der ja auch weiterhin verzinst werden muss. Das übermäßige Wichtigschreiben singulärer Kulturerzeugnisse ist ein Problem, das sich die Poplinke (als normalkapitalistische Erwerbstätigkeit) mit der Kulturlinken (dito) teilt. Und die bedarf – frei nach Adorno – der ökonomischen Einordnung ihrer Erkenntnisbedingungen, um sagen zu können, was sie nicht ungestraft sagen



KRITIK

felder der Gegenwart

WIRKLICHKEIT? WELCHE WIRKLICHKEIT?

Georg Seeßlen

Anmerkungen zur Transformation der freien Presse
ins nationale Gefühlsmanagement

Streiten Sie niemals mit einer Journalistin, einem Journalisten, die im politischen Tagesgeschehen und vor Ort recherchieren, über das, was »Wirklichkeit« ist! Es ist, werden sie sagen, was sich vor meinen Augen abspielt, was Dokumente, Verträge und Verlautbarungen generiert, was in Interviews und auf Pressekonferenzen gesagt wird (natürlich in der Absicht, zu lügen, aber dazu sind wir ja da, für kritische Nachfragen und dafür, »zwischen den Zeilen zu lesen«). Wirklich, werden die Journalisten weiter sagen, sind Zahlen und Fakten, schlimmstenfalls die Verwundeten und Getöteten, die Grenzen und Bewaffnungen, die Bewegungen und die Bauten; wirklich ist, was die Mächtigen machen und die Ohnmächtigen erleiden. Und wer da glaubt, Wirklichkeit sei nur eine Konstruktion, ein Projiziertes und Imaginiertes, wer noch um die Wirklichkeit der Dinge um ihn herum räsoniert, von Erzählungen und Bildern redet, statt von Berichten und Nachrichten, den nehmen wir einmal mit, in die Wirklichkeit vor Ort, an die Verhandlungsorte, die Kriegsschauplätze, die Einsätze bei sozialen und natürlichen Katastrophen, zu den Inszenierungen der Ordnungen und zu den Zusammenbrüchen davon. Diese Wirklichkeit ist rau, zugleich voller Verlogenheiten und doch unbezweifelbar. Sie ist schwierig zu erwischen, aber wir schaffen das. Semantische Sesselfurzer, die zuviel französische Meisterdenker gelesen haben, und die von Auflösung der Wirklichkeiten wie der des

Subjekts schwafeln, haben keine Ahnung. Die Wirklichkeit ist eine Realität. Kick! Und Journalismus ist dann gut, wenn er möglichst viel von dieser Wirklichkeit übermittelt, auf möglichst wenig Diplomatie, Ideologie und Korruption hereinfällt. Aber: Nicht alle Wirklichkeit wird Nachricht, vieles kann oder darf man nicht sagen, anderes widersetzt sich schließlich der Vermittlung. Schon vor Ort beginnt der Filtervorgang, gewiss. Das Unerträgliche kann man nicht vermitteln, auch alles nicht, was offensichtlich und doch nicht »faktisch« zu belegen ist. Journalismus mithin, ist nicht nur die Übermittlung, sondern vor allem die Suche nach der Wirklichkeit, die in Politik, Kultur und Ökonomie dazu tendiert, verborgen zu werden. Man hat nicht nur einen Auftrag, man hat auch einen Auftraggeber. Hey, wir tun unseren Job, und es ist wie mit allen Jobs, man kann ihn gut oder schlecht erledigen. Manchmal verwandeln sich Journalisten in Detektive und finden das noch Wirklichere hinter der Wirklichkeit heraus, und wir halten für einen Moment den Atem an. Ist das wirklich so schlimm? Oder ist das Wirkliche so schlimm? Und dann? Dann arbeiten wieder die Newsfeed-Algorithmen, werden die Stories kreiert, der Scherbenhaufen umgerührt, die Identifikationsangebote geliefert, die zwangsgute Laune aufgesetzt, die Werbungen mit luftigen Reality-Spots verquickt, es ist ja immer irgendwo was los. Richtig gute journalistische Arbeit mit ihrem uner-



schütterlichen Glauben an die Wirklichkeit ist eine Luxusware, mit der sich die großen alten Medien noch gelegentlich schmücken, und die in den neuen aus Enthusiasmus und Trotz geschehen kann.

Die Wirklichkeit für die Redaktionen und »Medienmacher«, die »anchorpers« und Vermittler, vor allem aber die Manager, Eigner, Marketinger, Strategen sieht schon etwas anderes aus. Sie ist, was man verkaufen muss und kann. Sie ist das, was von den primären Produzenten der »Nachrichten« abverlangt wird. Sie sollen, so hört man es täglich aus den Studios, »ein Bild der Lage« geben. Und um dieses Bild der Lage zu erzeugen, wischen sie vor unseren Augen und Ohren die Zweifel der Leute inmitten dieser Wirklichkeit beiseite (sofern diese sich solche Zweifel nicht schon selbst abgewöhnt haben) und zwingen jene, die gerade noch Teil der Wirklichkeit waren dazu, sie nachzustellen: Das Bild der Wirklichkeit unterscheidet sich schon drastisch von der ersten Wahrnehmung und dem ersten Sortieren dieser Wahrnehmungen und Dokumentationen. Dieses »Bild der Lage« ist schon Erzählung, subjektiviert, emotionalisiert, dramatisiert und vor allem gereinigt. Das Bild der Lage wird auch dann, ja gerade dann entworfen, wenn es nichts zu sehen gibt, wenn die Wirklichkeit sich entzieht. Selbst wenn die Wirklichkeit mehr oder weniger verschwunden ist, muss das Medium, egal welches, doch ein Verhältnis zu ihr konstruieren. Das ist längst nicht mehr

das »Bewerten der Nachrichtenlage« oder die Trennung von Nachricht, Gerücht und Spekulation, die man, als »seriöses« Medium, in seine Botschaft miteinfließen lässt, es ist aber auch nicht allein die Selbstinszenierung des Mediums, welche die Kritik zu Recht so beklagt, und uns in den McLuhanschen Schwurbel bringt: Das Fernsehen sendet vor allem Fernsehen, nur zum Beispiel, und die FAZ verkauft vor allem Uhren. Es ist vielmehr die Konstruktion eines Raumes, in dem sich Wirklichkeiten »aus aller Welt« mit Wirklichkeiten der Empfänger treffen. Und es ist die Konstruktion eines Raumes, in dem diese Empfänger »leben« können. Und »leben« kann man nur in einem Raum, in dem es gewisse Verhältnisse zwischen dem Bekannten und dem Neuen, Prinzipien der verlässlichen Wiederkehr neben gelegentlichen Sensationen gibt. Menschen machen Räume, und Räume machen Menschen, das ist auch für mediale Räume nicht anders. Leben kann man nur dort, wo man das meiste »versteht«, wo man sich orientieren kann, wo die Mehrzahl der Zeichen lesbar und die unlesbaren Zeichen entsprechend »behandelt« sind. Je mehr Nachrichten es gibt, desto notwendiger wird ihre Anverwandlung in den medialen Lebensraum; je mehr mediale Lebensräume es gibt, desto notwendiger ist ein Nachschub an Nachrichten, die sie generieren.

Es verhält sich mit Big News ein wenig so wie mit Big Data. Wird eine bestimmte Menge

an Informationen überschritten, müssen diese nicht mehr nach gewohnten Gesetzen logischer Verknüpfung sortiert werden, sondern nach Erwartung und Häufigkeit. Big News befeuert uns nicht mit »wichtigen« Nachrichten, sondern mit erwarteten, und die Erwartung wird aus der schier Fülle gewonnen. Die Fülle der Nachrichten erlaubt es stets, (wie man so sagt: »guten Gewissens«) Nachrichten dazu zu benutzen, eine semantische Firewall gegen andere Nachrichten zu bilden. Gute Nachrichten sind solche, mit denen man bedeutende Nachrichten unterdrücken kann. Die Anzahl der Nachrichten aus der Wirklichkeit verhält sich so zu ihr, wie sich die Anzahl der Informationen zu den Menschen verhalten, die sie freiwillig oder unfreiwillig abgeben. Und so radikal wie sich der aus seinen Daten wieder zusammengesetzte Mensch von seinem Original unterscheidet, so radikal unterscheidet sich die aus der Nachrichtenfülle zusammengesetzte Welt von ihrem Original. Der Trick unseres grandiosen Systems besteht darin, dass die soziale und politische Realität eines Menschen nicht aus seinem Original (dem »Individuum«) sondern aus seiner digitalen, gespenstischen Zweitexistenz (dem »Subjekt«) gewonnen wird. Und er besteht darin, dass die Welt nicht aus einer gesamten Wirklichkeit, sondern aus den Nachrichten verstanden wird, die sie produziert. Wirklich ist nur, was Nachricht geworden ist. Unser heroischer Journalist, unsere heroische Journalistin erklärt, eben diesen Zustand dadurch zu korrigieren, dass sie das engste Band zwischen der Welt und ihren Nachrichten flechten will, dem medialen Lebensraum zum Trotz, den ihre Auftragsmaschine damit erzeugen will.

Es gibt eine Reihe von Mechanismen, die aus jeder Nachricht ein Element eines medialen Lebensraumes machen: Das Prinzip der Wiederholung und Variation (die berühmten »Bilderschleifen« der Katastrophen, die aus einem Bild der Wirklichkeit ein Emblem des Wirklichen machen). Die Vermischung von Nachrichten und Pseudo-Nachrichten (»Prominentengeschwätz«, Sportereignisse, »human interest«). Die Personalisierung und die Verwandlung der Nachricht in die »Story«. Die Perforation der »großen« mit den »kleinen« Nachrichten. Das endlose Besprechen, Bereden, Betalken. Die direkte, menschliche

und intime Ansprache des Adressaten. Die bunte Mischung aus Nachricht und Entertainment. Die Rekonstruktion eines Milieus (Nachrichten für Fans). Was bleibt da am Ende von jener Wirklichkeit übrig, von der unsere toughen Journalistin, unser tougher Journalist noch so überzeugt war? Je nun, da handelt es sich um Verfälschungen, Kontextualisierung, Dramatisierung, Inszenierung, was mit unserem »Rohstoff« betrieben wird, das liegt nicht in unserer Verantwortung. Oder?

Aus dem »Bild der Wirklichkeit« (Wirklichkeit 2) ist ein Programm, eine mediale Lebenswelt geworden, in die der Adressat eintauchen kann (Wirklichkeit 3). Diese, wie könnte es anders sein, trifft auf eine Wirklichkeit des Adressaten selber. Die Begegnung, die eigentlich extrem dramatisch verlaufen müsste – denn ursprünglich bedeutete doch Nachricht eine Information, zum »danach richten«, also eine Veränderung herbeizuführen (sei's auf Befehl der Obrigkeit, sei's aus dem Wissen um nahende Gefahren) – generiert nicht erst seit dem Biedermeier eine bizarre Behaglichkeit. »Gemütlich« die Zeitung lesen, die *Tagesschau* zum Abendessen sehen, *Spiegel Online* smartphonemäßig auf dem Weg zur Arbeit durchchecken ... Die Nachricht musste zum Gegenteil dessen werden, was sie ursprünglich bedeutete, nämlich Bestätigung statt Veränderung. Eine gute Nachricht ist eine, die die Mehrzahl ihrer Adressaten bestätigt, und sie tut das natürlich um so besser, je unspezifischer sie ist. Im Kern gibt es nur fünf Genres der Nachricht: die Katastrophe, den Konflikt, die Verlautbarung, das Ritual und den Exzess. Alles andere ist Füllwerk und Abschweifung. Alle diese Genres gehorchen festen Regeln und Konventionen, sie sind in der Form so wiederkehrend, wie sie im Inhalt »einzigartig« sein wollen. Eine Zeitung, eine Tagesschau, ein Nachrichtenportal würden sich in der Form nicht unterscheiden, ob sie nun aus »echten« Nachrichten oder aus reinen Fiktionen bestünden. Die Form der Nachricht ist ihr eigentlicher Inhalt; ihr Gehalt an Wirklichkeit (und sei es der der Stufe 2, also ein vitalistisch gewonnenes Bild der Wirklichkeit) dient vor allem als Trigger für eine emotionale Reaktion. (Erstaunlicherweise haben sich seit der letzten Krise auch die Wirtschaftsnachrichten in dieser

Weise geändert, die wir zuvor ja noch durchaus als praktikable Hinweise zum Sich-danach-Richten – Aktienkauf, Gold abstoßen, Steuerflucht vorbereiten – angesehen haben: Auch die Wirtschaftsnachricht unserer Tage ist »Stimmungsbericht« und Ideologie: ein Glauben vielmehr als ein Wissen.)

Nun mag sich die Frage stellen, ob die »Abhängigkeit« der User eher von der Form oder vom Inhalt generiert wird. Wir könnten behaupten, dass ein *Bild-Zeitungsleser* oder eine *Bild-Zeitungsleserin*, die nach ihrer Lektüre süchtig ist, nicht von ihrer Sucht lassen kann, auch wenn es klar würde, dass die Zeitung von vorne bis hinten aus Fiktionen bestünde (was sie ja, wie auch ihre Leser wissen, augenblicklich nur teilweise tut). Auf jeden Fall ist, noch in die analoge Zeit zurückreichend, klar: Weder die »Ur-Wirklichkeit«, an die unsere heroische Journalistin fest glauben muss, sonst wäre der Beruf verfehlt, noch das Bild, das sie durch Aufklärung und politische Moral aus ihr gewinnt, bildet das entscheidende Band zwischen dem Medium und seinen Adressaten. Die beiden sind vielmehr durch das Management der Gefühle miteinander verbunden.

Der mediale Lebensraum rekonstruiert mithin nicht allein die äußere Wirklichkeit, in der sich der Journalist in einer Mischung aus aufklärerischem Furor und zynischer Komplizenschaft herumtreiben mag, sondern auch die Wirklichkeit des Mediennutzers. Eine gewisse »Zeitung für Deutschland« liefert daher nicht nur ein Bild der Welt, sondern vor allem ein Bild ihres Lesers. Diese Wirklichkeit 4 nun, die Wirklichkeit, in der der Adressat lebt, wird von den Nachrichten nicht mehr nur bestätigt (wie's das biedermeierliche Erbe will), sondern in zunehmendem Maße auch konstruiert. Das Medium beantwortet mir nicht nur die Frage: Was ist in der Welt los, und wie ist sie beschaffen, dass das alles los sein kann?, sondern auch die Frage: Wer bin ich? Und welchen Kompromiss schließe ich zwischen meinem subjektiven und meinem sozialen Sein? Kurz und gut: Aus dem biedermeierlichen Instrument, die Welt auf Distanz zu halten, indem ich sie durch Nachrichten (durch »Wissen«) kontrolliere, ist vor allem ein Instrument der Selbstkontrolle und der Selbstvergewisserung geworden. Weder die Sensation noch die Ideologie allein machen die *Bild-Zeitung* aus, sondern

die Konstruktion einer medialen Lebenswelt, in der bestimmte Impulse »erlaubt« sind, die in der ansonsten »zivilisierten« Öffentlichkeit verboten sind. So wie das Medium also eine gewisse Kontrolle ausübt, so setzt es auch gewisse Impulse frei. Wenn also der Weg von einer wie auch immer distanzierten und behaglichen Kontrolle der Außenwelt (Ich habe die Welt, sagt die biedermeierliche Zeitungslektüre, aber ich bin sie nicht!) über die »Meinung«, als begründbare Schnittmenge von politischem Milieu und Bewusstseinsarbeit, zum Management der Gefühle geht, in dem »Wirklichkeit« als wechselseitige Bestätigung (auf einem Markt) produziert wird, dann wird klar, wie sich die Grammatik der medialen Kontrolle verändern muss. Unser tougher Journalist vom Beginn wird, lässt er sich auf diesen Gedanken überhaupt ein, den Hauch einer Sinnkrise verspüren. Wie? Sollte er etwa Kopf und Kragen riskieren, sich den Arsch aufreißen, der chaotischen Welt ihre verborgene Faktizität entreissen, nur damit sich der Adressat von Nachricht, Reportage, Analyse und Kommentar hinterher besser emotional kontrollieren kann? Natürlich ist es noch komplizierter.

Die Aufgabe des Mediums ist jedenfalls am ehesten einem Management der Gefühle zu vergleichen. In aller Regel ist dazu die erste, äußere Wirklichkeit nur noch als Anstoß und Alibi vonnöten. Dabei ist es schon gleichgültig, ob diese äußere Wirklichkeit in Politik und Krieg oder in der Anzahl von auf den Markt geworfenen In-Ear-Kopfhörern besteht. Ein Besuch in einem deutschen Zeitschriftenladen des Jahres 2017 zeigt, dass sich das Leben in eine überschaubare Anzahl intimistischer medialer Lebensräume aufgespalten hat, von denen jene, die noch auf »echte« Nachrichten aus der ersten Wirklichkeit angewiesen sind, marginal sind. Die Subjektivierung der Nachricht ist gleichsam abgeschlossen: In der Mehrzahl aller medialen Produkte ist das Subjekt der Nachricht zugleich sein Objekt. Der Adressat erhält Nachrichten über sich selbst. Er ist Inhalt, Form und Konsument der Nachricht zugleich, und dies ist natürlich um so einfacher zu bewerkstelligen, als sich die Nachricht, oder was aus ihr geworden ist, um einen Fetisch herum entwickelt: die Gesundheit, das Leben auf dem Land, der Sport, elektronische Gadgets, Musik, Mode,

FRÜHER WAREN SIE BESSER? NEUES VON DEN SLEAFORD MODS

Der Hype um die **SLEAFORD MODS** ist in vollem Gange. Immer noch und vor allem in England fiebert man der Veröffentlichung des neuen Albums entgegen, das zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Kolumne bereits heftig beworben wird und kurz vor seiner Veröffentlichung steht. Parallel dazu erscheint die Dokumentation *Bunch Of Kunst*, ein Film von Christine Franz, die den kometenhaften Aufstieg der Band in den letzten drei Jahren begleitet hat. Steve Underwood, Manager der Sleaford Mods, Jason Williamson und Andrew Fearn feuern aus allen Rohren, sie wollen es wissen. Das neue Album wird auf *Rough Trade* erscheinen, weniger Stress mit dem Vertrieb, höhere Startauflage, Chartseinstieg im UK sowieso – fragt sich nur, auf welcher Position ... So weit, so beeindruckend. Wie steht's um die Musik? Im zurückliegenden halben Jahr und in der Vorbereitung der großen Medienoffensive erschien zunächst *Live at SO36 (Harbinger Sound, LP)*, eine Konzertaufnahme aus dem legendären Berliner Konzertladen, und stilbewusst wie die Mods sind, ist das auch kein Zufall. Der Titel *Live at SO36* hat definitiv mehr Aura als *Live at Komma, Esslingen*. Das Album selbst bzw. der Live-Auftritt klingt solide. Jason Williamson spuckt all die Silben aus, und wie er sich die vielen Texte nicht nur merken, sondern auch noch atemlos herausbellen kann,



wird mir immer ein Rätsel bleiben. Die Hitdichte der Veröffentlichung ist hoch und stellt unter Beweis, dass Live-Auftritte der Band ein kurzweiliges Vergnügen sind: »Jolly Fucker«, »Jobseeker«, »No One Bothers«,

»Tarantula Deadly Cargo«, »A Little Ditty«, »Fizzie« und »Tied Up In Notts« – alles dabei. Im Herbst des vergangenen Jahres erschien dann als Teaser die erste Veröffentlichung für *Rough Trade*. *T.C.R. (Rough Trade, 12-Inch-Maxi)*, eine EP mit 5 exklusiven Songs. Hat sich was verändert? Jason Williamson spuckt weniger Gift und Galle, er singt mehr. Das mag inhaltlich keinen Unterschied machen, aber die Performance ist eine andere. Nicht unbedingt milder, aber auch nicht mehr vor Wut schäumend. Williamson und Fearn haben ein wenig Abstand von der alltäglichen Scheiße

gewonnen, der sei ihnen gegönnt, und mit etwas mehr Abstand kann man Umstände auch etwas gelassener kommentieren. So in etwa würde ich die leicht veränderte Soundästhetik der Mods mal interpretieren. Zur relativen Distanz kommt auch eine nicht unerfreuliche Ausgelassenheit. Die Bühnen sind größer geworden, das Publikum davor zahlreicher, die Reichweite der Stücke muss sich zwangsläufig vergrößern lassen. Da kann es nicht schaden, wenn die beiden Eröffnungssongs von *English Tapas (Rough Trade, LP/CD)* als veritable Mitsinghits durchgehen. Bei Mitsingen denke ich vor allem an den Chorus. »Army Nights« und »Just Like We Do« lassen sich gut mitgröhlen, dann muss – zumindest vor Nicht-Muttersprachler_innen – Williamson wieder alleine durch seine Texte



hetzen. Machen wir uns nichts vor: Die Mods waren immer eine Band für den Pub. Vorher eher für den Hinterraum bzw. die Toilette – jetzt kann auch am Tresen mitgesungen und Bier und Schnaps verschüttet werden.

Dazu werden dann die Titel gebenden *English Tapas* gereicht – mehr oder weniger (eher weniger) appetitliche Kneipen-Knabbereien. So sieht's aus. Ob die Mods jetzt zu sich oder (nur) zu einem größeren Publikum gekommen sind und sich dort nun anbiedern? Ich denke, das ist ein falscher Gegensatz. Die unpräzise Härte und Unschminktheit der früheren Aufnahmen verhalten sich zur augenblicklich gegebenen Gelegenheit, die Rampensau rauszulassen, komplementär. Im Modus des *Weekend-Warriors* sind die Sleaford Mods den Scheißjobs entkommen (sogar für mehr als ein Wochenende), und warum sollen sie nicht genießen, was sie seit einiger Zeit an Erfolgen einfahren? Immer noch ziemlich bodenständig im Vergleich zu ... (bitte einsetzen). Die Frage ist, ob bzw. wann der Wind sich dreht und die Erfolgswelle abebbt. Für den Moment segeln die Sleaford Mods recht geschickt darauf, ohne an Biss verloren zu haben. Ich kann mir Schlimmeres vorstellen und bleibe bei der Stange. Mal sehen, was als nächstes passiert.

Holger Adam

BEMUSTERUNGSEXEMPLARE

Einiges hat sich seit der letzten Ausgabe in meiner Promoingangskiste angehäuft, aber wer zu spät herauskommt, den bestraft das gelebte Leben aller derer, die immer weiter produzieren, komme, was wolle. In der neuen Totalunübersichtlichkeit

ist Aktualität sowieso kein Argument, und wer sie will, ist sicher besser mit dem sozialen Netzwerk seiner/ihrer Wahl bedient. Ich scheiße wie auch sonst darauf und bespreche einfach alles, was vom durch keine Absatzkrise zu bändigenden Ver-

öffentlichungswahnsinn seit Herbst 2014 in meinem Briefkasten gelandet ist ... **ZU + EUGENE S. ROBINSON** *The Left Hand Path* (Trost, LP/CD) gab es nur als Downloadcode, ist dafür aber so gut, dass ich mit einer richtigen Tonträgerin nachbemustert werden möchte und daher erläutern muss, zu welchem Zweck die italienische Avant-noisejazzwhatever-Band Zu (nie von ihr gehört) in Kollaboration mit einem ehemaligen Oxbow-Musiker und First-Wave-Hardcore-Veteranen (Ex-Whipping Boy) beliebte Drone-, Noise- und Mathrockstrukturen der Länge nach aufgeschnitten und zur weiteren Bearbeitung freigelegt hat. Als überlebensgroß gezoomte, dabei natürlich stillgestellte Schnappschüsse einer suspendierten Dramaturgie und längst verrauhten Dynamik werden sie nicht soundbotanisch katalogisiert (was wir ja schon



irgendwie kennen würden), sondern zu fast altmeisterlichen Bildhintergründen für eigene kleine, oft verstockt-zurückhaltende (und an zwei, drei Stellen dann umso effektvoller doch ausbrechende, sich aber sofort

wieder am Riemen reißen) Kammermusikspiele verdichtet. Oder auch: zu Verfinsterungsminidramen. Irgendetwas scheint darin auf jeden Fall wegen irgendetwas anderem verstimmt zu sein. Ob das mit der gleichnamigen Platte von Entombed zu tun hat, angeblich ja eine Klassikerin ihres mich nicht die Bohne interessierenden Genres, kann ich nicht sagen. Ich werde mir in meiner karg bemessenen Freizeit (und noch dazu unbezahlt) sicher keine Death-Metal-Pampe erarbeiten. Entstehungshintergründe erläuternde Textdateien habe ich im Downloadordner auch keine gefunden, soll mir aber recht sein, der Eindrücklichkeit dieser Platte tut es jedenfalls keinen Abbruch, nicht zu wissen, wer wann wen in wessen Studio getroffen hat, um im Einzelnen dort was genau zu machen. Würde die hier zusatzinfos ausgekippte Totalität ja auch ins Anekdotische vermurksen. Noch älter, ebenfalls ohne Info, dafür aber als richtige Platte und von einer ähnlich monolithischen, wenn auch ganz woanders errichteten Totalität: **FANAL 4** (Sonig, LP), Kai Althoffs (ihr wisst ja: bedeutender bildender Künstler, sage ich hier mal völlig ironiefrei) vierte Platte als er selbst, nachdem ihn die Auflösung von Workshop (die zu Lebzeiten beste deutsche Antiband) dazu ermutigt haben wird, letzte soundästhetische Wirklichkeitsvertäuuungen zu kappen. Obwohl der Klump, den er uns hiermit vor die Füße geworfen hat, dann doch wieder zugänglicher (zutraulicher?) ist als noch zuletzt (2010), was in diesem Zusammenhang aber natürlich nicht viel heißt. Immerhin huschen Andeutungen von Songstrukturen vorbei – wie bunte Socken in der Wäschetrommel. Damit sie schön unendlich bleiben, setzt der Mix die Stimme meist hinter die Gitarre, die eine ausgesprochen wirre Vorstellung von »freier Spielweise« zum Besten gibt. In gelegentlichen Fetzen dringt sie zu uns durch, um klarzustellen, dass sie etwas durchaus Nichtverständliches zu erzählen hat (»Helmut starb für die große Offensive mit der

mittelmäßig abgerundeten Zahl« – hab' ich jedenfalls so verstanden). Kommunikation wird dabei nicht abgebrochen, sie zerbröseln einfach in der Hand. Die eigentlich ja unmögliche Idee einer Musik, die nichts mehr bedeutet und auch nirgends mehr hindeutet, hat also scheinbar doch noch eine in sich unentwirrbar verkeilte, francis-baconbildhafte, sich bloß noch selbst verdauende Gestalt angenommen, die nur noch stellenweise – und dann auch nur von fern – an überhaupt irgendetwas erinnert. Laut meinem Notizzettel wären das: Jandek, Derek Bailey (»mit Hannes-Wader-Liederbuch auf den Knien«) und der »zur Biowaffe umgebaute Humor von Holger Czukay«, was auch immer ich damit eigentlich sagen wollte, seit der Niederschrift sind ein paar Wochen vergangen. Glasklares Must-have, das natürlich messlattentechnisch alles hier noch zu Rezensierende in seinen Schatten verbannt, und meine Kolumnenlieblingsplatte, solange genügend andere zur Hand sind, um sich ihr nicht allzu häufig aussetzen zu müssen. Zum Beispiel

VOMIT HEAT *Spirit Desire*, Soloprojekt eines Oracles-Musikers und mir sogar persönlich von den Machern des Labels *Ana Ott* (LP) in die Hand gedrückt. Im Opener umspielt sie anregend und psychotrop ein hübsches Karibik-Motiv, um sich anschließend wieder in die bekannte verräucherte Homerecordinghöhle aus Hall, moderat bollender Drummaschine, Soundkathedralenreichholzbaue und sparsamen Indieharmoniewechseln zurückzuführen; kein schlechter Ort, um einfach mal abwesend zu sein und irgendwo draufzustarren, aber eben auch nicht die Gegend, wo wirklich was los ist. Als Baldriansubstitut aber ganz annehmbar. **BADER MOTOR** *Dreidreidrei* (Les Disques *En Rotin Réunion/ Veals & Geeks Records*, LP) lag hier ewig rum und nun isse weg! Dank ausgeklügelter Selbsthypnoseverfahren meine ich mich aber eine handelsübliche »Man spricht Kraut!«-Platte ohne besondere Vorkommnisse zu erinnern. Eventuell war da noch was mit einem Les-Rita-Mitsouko-Einfluss, aber von denen war ich ehrlich gesagt noch nie sonderlich beeindruckt. Und dass das auf deren Mitt-1980er-Alben alternativcharstüchtig gemachte Modell (Postmoderne in Auftrichform) heute nicht in Frieden verwesen darf, steht ja außer Frage. Felix Kubin hat sicher zwischenzeitlich noch fünf andere Platte gemacht, geschickt hat er mir aber nur **FELIX KUBIN MIT MITCH & MITCH** *Bakterien & Batterien* (*Gagarin*, LP) – eingespielt mit den polnischen Subkulturgrößen Mitch & Mitch – als Werkprobe aus einer einfach immer weiter expandierenden Eigengalaxie, hier als Minimal Synth mit stellenweise Progrock-Theatralik und Schwingungskurven bis in den seriösen Avant Jazz. Auch sie hat sich wie fast alle Arbeiten von und mit Kubin einer unbelehrbar durchgehaltenen Idee von Konstruktivismus unterzuordnen, die als Beitrag zur kommunistischen Einweihungsparty (s. dazu meinen Hauptteiltext) noch einer strengen Gewissensprüfung zu unterziehen wäre. Kinderfreundliche Lehrfilmscores für den imaginären sowjetischen Physikunterricht. Hartnäckig bemustert werde ich seit jeher von Morr Music – zuletzt mit etwas, was ich aber nun wirklich nicht durchgehen lassen kann: Edel-Indietronics. Im Einzelnen: **OBÓ** – immer diese Namen! – *Innhverfi* (Morr Music, LP/CD), the Artist formerly known as irgendwer von

Benni Hemm Hemm, der einmal mehr den schon längst ausgelatschten Teppich geschmackvoller Island-Tristesse verlegt. Unter den Heilsteinen liegt dabei vermutlich sogar noch irgendwo der Strand (wenn auch nicht der, von dem Roxy Music mal forderten, ihn zu tun). Eine weitere Kurpackung Sigur Rós-Ähnlichkeitswettbewerb, natürlich – wie stets – kleinteilig (oder im Fachjargon: »mit Liebe zum Detail«) arrangiert, in den lichten Momenten sogar ganz schön, dann aber doch wieder mit zuviel Spannungsbögen für all tomorrow's Geburtsvorbereitungskurse. Solide kauzig immerhin: der isländische Gesang; der Titel wurde übrigens aus der Zusammenziehung von »Introvertiertheit« und »Vorstadt« gewonnen. Sagt das Info. Ich sage: „Aha“ bzw. „na so was“. Das Grauen swingt auf leisen Sohlen (um seine Tochter vom Cellounterricht abzuholen). Ungefähr genauso waldorfpädagogisch geht es dann auf **SÖLEY Ask The Deep** (Morr Music, LP/CD) weiter mit samtvorhanghaften Klavierakkorden, über die björkiger Gesang und später atmungsaktiv gebaute Breitwandsound mit durchschnittlichen Calexicoakkorden hereinbricht, der dann wieder aufhellt, um einem letzten Stimmfetzenverhallen Platz zu machen. Ihr kennt das Spiel! Etwas jahreschartig vielleicht als Obó, wer's genau wissen will – und damit natürlich auch weniger aushaltbar. Zu welcher Art von Disneyfilm das genau passen will, kann ich gerade nicht sagen, nur dass hier wohl eine ähnlich tiefende Tiefe (Albumtitel; Detail) verbreitet werden soll wie weiland bei (Lieblings-Ex-Feindbild!) Dead Can Dance, in die versinken soll, wer will. **SAROOS Tardis** (*Alien Transistor*, LP) ist dagegen fast schon wieder gut, wenn auch wirklich nix besonderes, obwohl sie, das schwört wenigstens das Info, nichts Geringeres »ausgelotet« haben als: »neue Möglichkeiten«. Einmal ausgelotet pluckern die dann mit Echtdrummergroove ganz schmissig hinterlegt und manchmal von typischen Störgeräuschen angetanzt (ohne wirklichen Übergriff, war nur Showeinlage) Richtung Albenende. Und ich warte solange auf die endgültige Wiederabschaffung des Postrock oder wenigstens die nächste Umsteigemöglichkeit. Z. B. auf **LOOM** von **MS. JOHN SODA** (Morr Music, LP/CD), die ich zur Abwechslung und aus alter Verbundenheit eigentlich ganz gerne ganz okay gefunden hätte (schließlich sind das Leute, die ich irgendwann mal für irgendwas, was ich gerade vergessen habe, mochte; wie übrigens auch Saroos, von denen ich mir leider nicht gemerkt habe, was wer von ihnen noch mal genau mit wem gleich wieder von Notwist und dem *Anticon*-Label zu tun hat; leider liegt die CD samt Info aber schon in der »Kann weg«-Kiste, und die steht verdammt noch mal *im anderen Zimmer*). Leider auch nur das ungefähr Gleiche in etwas songförmiger: dieselbe in Mollakkorde wie einen Schutzumschlag verpackte »Grundstimmung« (Info). Nicht auffraffen können, kann ich mich aber immer noch selber. Labelporträt Ende. Was brauche ich auch altbayrische Land-sitzelektronik, wenn ich doch allerneuste Disco-scheiße aus München, dem *Studio 54* mit Herz, haben kann, wo in den letzten zehn Jahren ja wieder verstärkt interessante Elektropophybridfahrzeuge vom Band gingen. **POLLYESTER** hat auf ihrem zweiten Album *City of O*. (Disko B, DoLP/CD) die allfälligen Post-Punk-Einschlüsse ganz gut im

Griff und lässt sich auch sonst keinen Martha & The Muffins-Song für ein Wire'sches »12 XU« vor-machen. Im konzentrierten Hinhören lösen sich die altherwürdigen Referenznamen eh gleich wieder auf, sie waren nur Oberflächenreize, Dekomaterial, die vom Beat, der sich klassischen Dancefloorwerten wie »Upliften« verpflichtet fühlt, abgerissen und enthemmt durch die Gegend geworfen wurden. Im Zwischendeck läuft die Munich-Disco-Walzenautomatik



nämlich unbeirrt durch, so als wäre ihr Grundversorgungskonzept nie an seine Grenzen gestoßen, auch wenn sie die überschäumende Love-to-love-you-Euphorie nicht mehr so ganz hinkriegt. Sie kann aber immer noch als Arthouse-Neo-Disco zu historischen Transmutationen wie Superempfft, GinaX Performance oder den Frank Chickens aufschließen, die Disco als New Wave (oder genau anders herum) spielten. Die Spiegelglätte und Leuchtstoffkühle, mit denen Pollyester ihre schlüssig-repetitiven Popsongs betankt, wissen, dass sie schon lange nicht mehr selbsterklärend für das eine und gegen das andere stehen können. Second-Order-Lebensformen können alte soundgewordene Hoffnungen (auf künstliche Paradiese) zwar zitieren, in ihnen aber leider nicht mehr selber hoffen, was sie aber keineswegs darin hindern muss, das eine oder andere nette Stressmoment in den Raum zu schleudern. Behaupte ich einfach mal in meiner Eigenschaft als unverschämt altgewordener Sack. **FLUG 8** hingegen leuchtet mir wiederum nicht ganz ein. Sicher, *Trans Atlantik* (Disko B, DoLP/CD) handelt vom uralten Pophema: Reisen, Transit, die Durchgangszonen, Abflüge und Zwischenhalte. Soweit, so gut. Als dessen musikalische Entsprechung packen die Verantwortlichen längst zu Tode gefeierte Krautelektronik aus, am werkintern prominentesten sicher Kraftwerk (bis hin zu Songtiteln wie »Konsumprodukt«, besser bekannt als Reimzwangwort aus »Das Modell«), aber eigentlich werden so gut wie all die Kondensstreifen bzw. Chemtrails, die die rheinischen Elektromikrohöhenflüge hinterlassen haben, eingesammelt und akribisch in ein Platte gewordenen Pan-nialbum geklebt; liest sich schrecklich, klingt aber trotzdem nicht unangenehm (anfangs sogar reizvoll, und dann nur mit jedem weiteren Hören immer weniger). Nur wozu der Aufwand? Ist das Crossdressing als Ralf und Florian ein *trans-gressiver* Akt oder regressiver Ranschmiss an das Bedeutungs-Perpeduum-Mobile, das Kraftwerk schon so sehr und zuletzt sogar als großkotziges Stadtmarketing-Mega-Event (»Electricity«) geworden sind, dass ihre ja nun wirklich tollen Platten – umstellt von so viel und nicht zuletzt auch popnationaler Begehrlichkeit – völlig ruiniert sind und auf den Schrott geworfen werden müssten? Müssten wir nicht alle dringend ausmisten? Also nicht nur den Plattenschrank, sondern auch unsere ganz persönlichen Themenkataloge? **LEROY** – ein typischer Recording Artist des bisher noch in keiner Weise unangenehm aufgefallenen und ebenfalls in München (nein: nicht beheimateten,