

YUICHI KIMURA, THOMAS PEKAR (Hg.)

Kulturkontakte

Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten
(unter Mitarbeit von Mechthild Duppel-Takayama)

[transcript]

gedruckt mit Fördermitteln der Gesellschaft zur Förderung der Literatur an
der Gakushuin Universität Tokyo *Gakushūin Daigaku Bungaku-kai*
und der Gesellschaft zur Förderung der Germanistik in Japan *Doitsu Gogaku*
Shingaku Shinkō-kai.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Zeichnung *Soziales Netz* von Norbert Schmitt

(www.nobt.de) © 2014 Onlineatelier

Designlayout und Satz: Monika Gruzca, Berlin

Lektorat und Korrekturen: Mechthild Duppe/Takayama, Tokyo

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-2739-8

PDF-ISBN 978-3-8394-2739-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort | 9

Einleitung

Yuichi Kimura/Thomas Pekar | 11

I. Modelle

Pfropfung als Kulturkontakt

Uwe Wirth | 29

»Die weiße Sprache des Austauschs«

Zu Michel Serres' Interpretation von Katsura Rikyū

Walter Rupprechter | 49

Kulturkontakt kulturpoetisch gesehen.

Am Beispiel von Kraftklubs *Zu jung*

Moritz Baßler | 61

Ambivalente Kontakte.

USA und US-Marken in deutschsprachiger Pop-Kultur.

Drei Stichproben

Markus Joch | 75

Hybridität und Transformation in Christian Krachts Roman

Ich werde hier sein im Sonnenschein

und im Schatten (2008)

Yeon Jeong Gu | 97

II. Szenen

Die Rezeption der Militärmusik in Korea

vor dem Hintergrund des Kulturtransfers

im Dreieck Deutschland – Japan – Korea

Kyungboon Lee | 117

Kulturkontakt kulturpoetisch gesehen. Am Beispiel von Kraftklubs *Zu jung*

Moritz Baßler

Als ich im Jahre 2005 zum ersten Mal nach Japan kam, hatte ich die Gelegenheit, mit japanischen Kollegen in Fukuoka zum Karaoke zu gehen. Es gab eine große Auswahl an Titeln internationaler, englischsprachiger Popmusik, aus der wir uns zunächst bedienten. Im Laufe des Abends wählten die Kollegen jedoch zunehmend auch Titel aus dem japanischen Pop. Auf dem Bildschirm sah ich, während sie sangen, den springenden Punkt die für mich unlesbaren Schriftzeichen entlanghüpfen, zwischen denen dann und wann in lateinischer Schrift ein paar englische Wörter auftauchten – *baby baby* oder Ähnliches. Ich freute mich dann immer auf den Moment, wo die Sänger an diese Stelle kamen, der Effekt war ein unglaublich komischer.

love me, I love you

モヤモヤしてるのがイヤならアトンを唱んで考えて
なんかあいつに期待過剰なんじゃないの

人の心はどうしても何か足りないけれど
そこんとこ埋めるべきなのは
恋人じゃない。彼でもない。ねえ、そうでしょう

love me けちってないで
ボクはさっさと愛をもっと出せる
I love you おごらせてあげて
そのうち誰もいなくなるよ

都合いいモノだけけちって自分ウソの悪さを
そいつにべったりする前 ないかい

やりたくないことはかりが次々と見つかるけれど
消去法でイけることもあるらしい
そのうちまあ、なんとかなる・・・ヘイ、そうだろう

love me びりびりするなら
すぐにムッツとするのグッと耐えて
I love you 愛をはきだして
それでもカッときたら baby, let's dance

love me けちってないで
ボクはさっさと愛をもっと出せる
I love you 心算して
抱き合っただけならなおさら
Let's give it away けなしてないで
たまにや海も山も人も驚めろよ
なんちゃうLOVE! 自分の芯から
気持ち良くなりたけりや守出して

Easy Come, Easy Go!

さよなら言われた後で もう振り向かない
別れにすがる生きる 女にはなれない

満腹な夜を思い出せば 泣けてくるほどせつないのに
抜け殻になるのはやだから 君はまた 独りきり

踊ろよLADY やさしいスロウダンス
また始まる 誰いShow Time
泣かないでBABY 力をぬいて
出陣いも別れも EASY COME, EASY GO!

夢にまでフラれそうで 悪わずぞっとする
そんな日をどうか耐え抜いて 明日にバラを吹かせよう

昔 卒業の寄せ書きに 書いたことのあるクワイ言葉
「逆増にくじけるな」と 今自分に言い聞かせて

踊ろよLADY やさしいスロウダンス
ぐるぐる回る 世界のなかで
泣かないでBABY 力をぬいて
金も恋も EASY COME, EASY GO!

生涯 留聲機のもの残手に入れるまで
雨天ばかりは続かない……体が気づいてる
過ぎた時間はすべて DESTINY 今の君を産んでくれた

踊ろよLADY やさしいスロウダンス
また始まる 誰いShow Time
泣かないでBABY 力をぬいて
くやしさを忘れないで
踊ろよLADY やさしいスロウダンス
笑われても あくまでマイペース
まだまだまだ 盛り沢山LIFE
幸も不幸も EASY COME, EASY GO!

I

Der hybride Text, den Tawada Yōko und andere Autorinnen und Autoren künstlich als E-Literatur des Kulturkontakts herstellen,¹ ist längst die popkulturelle Realität und Norm. Was in asiatischer Popmusik bereits am Schriftbild auffällt, visualisiert nur einen Zustand, der im deutschsprachigen Bereich genauso verbreitet ist. Die Sprache des globalisierten Pop ist nun einmal, schon aus historischen Gründen, das Englische, und bis heute nehmen die allermeisten Popsongs dieser Welt auf diesen Sachverhalt irgendwie Bezug. Nicht selten geschieht dies eben durch eine Beimischung englischer Versatzstücke in den Text der eigenen Sprache oder umgekehrt, was zu einem Phänotyp führt, der unzweifelhaft hybrid ist: zusammengesetzt aus Material aus zwei klar definierbaren, heterogenen Ursprungszusammenhängen (Schriftsystemen bzw. Sprachen), und zwar so, dass »in der Übersetzung die Mischung als Mischung – also die Heterogenität ihrer Bestandteile – erkennbar bleibt« (Bohnenkamp 2004: 20). Davon zu unterscheiden wären schwieriger zu bestimmende Phänomene wie englischsprachige Popmusik mit deutschem oder deutscher Schlager mit ausländischem Akzent in den Vocals. Hier könnte man auch über Pfropfung sensu Uwe Wirth nachdenken. Dabei ist es auffällig, dass zwar im Schlagerbereich ausländische Sänger und Sängerinnen mit starkem Akzent auffällig beliebt sind (Gus Backus, Bill Ramsey, France Gall, Karel Gott, Howard Carpendale etc.), nicht aber in deutschsprachiger Popmusik.²

Texttheoretisch ausgedrückt verweist ein hybrides Syntagma auf ein ebensolches Paradigma. Es ruft einen doppelten paradigmatischen Hintergrund, zwei Kulturen sozusagen, auf, vor denen es verstanden werden will und kann. Man könnte argumentieren, dass selbst rein deutsch- oder japanischsprachige Texte in Popsongs auf ein englischsprachiges Paradigma verweisen, und zwar einfach qua Pop, also z. B. vermittelt der Musik selbst, die sich auf englische oder amerikanische Genres bezieht (Blues, Rock'n'Roll, Beat, Punk, Rap etc.) und damit unweigerlich auch deren bekannte Werke und Lyrics mit aufruft. Hybridität in Popmusik wäre dann schon einen Schritt weiter: Sie ist ein Mittel zur Reflexion der eigenen Gebundenheit an den anglo-amerikanischen Pop auch noch in Zeiten, wo dieser zur Musiksprache einer globalisierten Kultur geworden ist.

Es wäre naiv anzunehmen, die Urszene des Kulturkontakts verlief so, dass ein Syntagma aus der dominanten Kultur (hier: der englischsprachigen Popkultur) in eine homogene fremde Kultur (z. B. die japanische oder deutsche) verschoben und

1 | Vgl. Tawada Yōkos *Die Flucht des Mondes* in: Uwe Wirth: Pfropfung als Kulturkontakt, in diesem Band S. 44.

2 | Eine Ausnahme wäre Françoise Cactus von Stereo Total.

dann entsprechend vor einem Paradigma gelesen würde, das nicht mehr dem der Ursprungskultur, sondern vollständig dem der Empfängerkultur zugehört. Man wird kaum mehr dem Fall begegnen, dass irgendein Produkt der Kulturindustrie, ein Film oder ein Song, von einer »reinen«, indigenen Kultur adaptiert wird, die von der globalen Massenkultur noch unberührt wäre. Nur in einem solchen Fall aber würde das kulturindustrielle Produkt vollständig über Paradigmen semantisiert, die seinem Ursprung gänzlich fremd wären. Vielleicht hat es das in dieser Form überhaupt nie gegeben, definitiv aber nicht mehr, seit die Popkultur, die ab ca. 1955 ihren Siegeszug in die Welt angetreten hat, als Kultur des Weltbürgers westlicher Prägung »die Rolle des ästhetisch-umgangsformalen Allgemeinmediums übernommen [hat], auf dessen Grundlage indische, japanische und amerikanische Angestellte sich miteinander verständigen und voneinander distinguieren können« (Wackwitz 1996: 56). Unter den Bedingungen der Globalisierung gibt es kein kulturelles Außen mehr, und das heißt: Popkultur ist nicht einfach ein Produkt made in America und von dort in die ganze Welt exportiert. Vielmehr entsteht sie allererst in reziproken Transferprozessen zwischen den USA, Europa, Japan und anderen Kulturen. Rob Kroes hat darauf hingewiesen, dass zahlreiche amerikanische Ikonen wie etwa der Cowboy, Mickey Mouse oder die Golden Gate Bridge »ihre Nabelschnur nach Amerika verloren haben und als eine frei flottierende visuelle lingua franca« um den Globus zirkulieren (Kroes 1996: 175). Und andersherum fungiert die amerikanische Kulturindustrie immer noch als der Welt größter kultureller Transformator, der sein Material aus verschiedenen Kulturen weltweit sammelt. Nicht-amerikanische Dinge, Motive und Traditionen wie Sushi, die Pizza, der VW Käfer, Scrooge oder Bruce Lee werden dabei in Symbole, Mythen und Waren von globaler Bedeutung verwandelt, die dann wiederum von indigenen Kulturen weltweit adaptiert oder gar re-adaptiert werden.

II

Wenn wir als Literaturwissenschaftler und Philologen danach fragen, wie ein konkreter Text mit seinem kulturellen Kontext zusammenhängt, dann tun wir gut daran, klare Kriterien für eine Antwort zu bestimmen, die unserem wissenschaftlichen Anspruch genügt. Dazu gehören unbedingt Analysierbarkeit und Überprüfbarkeit; die Antwort muss sich also erstens aus einer konkreten Analyse ergeben, und zwar zweitens so, dass dies für andere nachvollziehbar und wiederholbar (und also auch widerlegbar) ist – zwei Basiskriterien für Wissenschaftlichkeit überhaupt, sollte man meinen. In dieser Hinsicht nun sind Texte ein echter Glücksfall. Sie laufen nicht weg, sie verflüchtigen sich nicht, sie halten still, weil

sie per definitionem auf einem Medium gespeichert sind. (Woraus man sogleich ersehen kann, dass Texte keine Kommunikationen oder sonstige Handlungen sind, diese sind nämlich flüchtig – aber dies nur nebenbei.)

Allerdings gilt dies genau genommen nur für eine der beiden konstitutiven Komponenten eines jeden Textes: das Syntagma, die Sequenz. Nur diese ist, wie schon de Saussure notierte, in praesentia gegeben. Die paradigmatische Achse dagegen, die den Text allererst lesbar macht, indem sie die systemisch-kulturell gegebenen Äquivalenzen, die anderen Möglichkeiten dessen, was an einer gegebenen Stelle des Syntagmas sonst noch stehen könnte, als Vergleichsmöglichkeiten zur Verfügung stellt – die ist leider nur in absentia gegeben. Der klassische Strukturalismus und nach ihm die Diskursanalyse Foucault'scher Prägung hatten diesen paradigmatischen Hintergrund eines jeden Syntagmas regel- oder codeförmig gedacht. Gegen eine solche Lösung spricht allerdings immer wieder neu unser Kriterium der Analysierbarkeit. Textualisten stellen die Wo-Frage – WO, auf welchen Datenträgern, ist das, was ich hier analysieren will, in dazu geeigneter und das heißt: materieller Form vorhanden?

Die Kulturpoetik fordert also die Materialität auch des Paradigmas, sie kann und will sich nicht mit einer ungreifbaren Regelhaftigkeit des Codes oder Diskurses zufrieden geben.³ Was sich als paradigmatisch analysieren lässt, ist mit anderen Worten genauso da, muss genauso zuhanden sein wie das Syntagma – nur WO? Die Antwort kann nur lauten: in anderen Texten derselben Kultur, wie auch immer die in diesem Fall bestimmt wird, z. B. als Synchronschnitt einer bestimmten zeitlichen Dicke oder als Subsystem (z. B. alle medizinischen Texte). Und wenn wir als fröhliche Positivisten wie neugierige Kinder auch hier noch weiter fragen: Und WO sind diese Texte? dann lautet die Antwort: im Archiv. Und WO ist das Archiv? Wenn wir, wie es in Arbeiten zur Popkultur gelegentlich nicht zu vermeiden ist, das gegenwärtige Archiv der eigenen Kultur meinen, dann ist es zunächst in unseren Köpfen, dort allerdings schwer zugänglich, vom eigenen mal abgesehen. Materialiter zugänglich wird es im Web 2.0 sowie in den traditionellen Archiven (wie Bibliotheken, Zeitungsarchiven etc.). Versuchen wir dagegen, einen älteren Text vor den Paradigmen seiner Entstehungszeit zu lesen, arbeiten wir also historisch (und Kulturen werden sehr schnell historisch!), dann können wir nur auf die überlieferten Dokumente der entsprechenden Kultur zurückgreifen (hier unterscheidet sich unser Archivbegriff also ausdrücklich von dem Foucaults). Was überliefert ist, ist irgendwo auch gespeichert, auf einem Datenträger oder in einer Wunderkammer oder sonstigen Sammlung, und entspricht damit einem weiten Textbegriff.

3 | Zur ausführlichen Darstellung und Begründung des theoretischen Rahmenwerks, das hier nur angedeutet werden kann, vgl. Baßler 2005.

Man kann sogar noch konkreter werden: Für die tatsächliche Arbeit des Kulturwissenschaftlers ist das Archiv ja letztlich das, was er auf seinem Schreibtisch und Rechner, in Ordnern und staubigen Stapeln an Texten zusammenträgt. Was da nicht auftaucht, was er nicht gesichtet und gelesen hat, kann auch nicht in seine Arbeit eingehen und folglich nicht dazu dienen, den manifesten Text, um den es zentral geht, zu semantisieren. Zugleich erfüllt das zusammengetragene Archiv aber unsere wichtigsten Ansprüche: Es ist synchron da, hält alle seine Dokumente gleichzeitig und in vollständiger Nebenordnung präsent, es hält still wie der einzelne Text, sodass auch die paradigmatischen Vergleichsoperationen nunmehr in praesentia möglich werden. Damit garantiert das Archiv Analysierbarkeit und Überprüfbarkeit und erfüllt unsere Minimalbedingungen kulturwissenschaftlicher Methodik.

Im Archiv ist jeder Text in bestimmten Merkmalen potentiell paradigmatisch für jeden anderen. Der Modus des Archivs ist folglich Textualität, genauer: Intertextualität, und zwar reziproke Intertextualität sensu Kristeva und nicht bloß lineare im Sinne einer Einflussforschung.⁴ Erst in der Paradigmatisierung durch die anderen Texte, »the many voices of the dead« (Greenblatt 1988: 20), werden die Texte überhaupt lesbar, zuvor und zunächst sind sie einfach als materiale Sequenzen ohne Bedeutung im Archiv aufgehoben, *sans ordre et sans ordre* (hier unterscheidet sich unser Archivbegriff also ausdrücklich von dem Derridas). Alles andere, insbesondere auch alle Hypothesen darüber, was in diesem Archiv im Vergleich mit dem Ursprungsarchiv der in Rede stehenden Kultur etwa fehle, sind in analytischer Hinsicht gegenüber dem Archiv selbst sekundär.

Wie kann man aus dem Archiv, als Sammlung von Sequenzen, aber die historischen Paradigmen rekonstruieren? Indem man nach Äquivalenzstellen sucht, das heißt: per Suchbefehl zunächst die Okkurrenzen eines Textbefundes (z. B. eines Begriffs) im Archiv markiert. Das allein ergäbe natürlich nur eine Liste identischer Begriffe, also noch kein Paradigma. Erst wenn man zu diesen Okkurrenzen in den jeweiligen Fundtexten (dem Diskurskorpus) auch Kookkurrenzen listet, also das, was mit ihnen an bestimmten Stellen des Textes kombiniert wurde, hat man ein Paradigma rekonstruiert.

Generell gilt: Kulturpoetisch interessant wird es immer dann, wenn entweder Kombinationen, also syntagmatische Strukturen, paradigmatisch oder umgekehrt Äquivalenzen, also paradigmatische Verhältnisse, syntagmatisch werden. Letzteres hat Roman Jakobson bekanntlich unter dem Begriff der poetischen Funktion

4 | Stephen Greenblatt führt diese Form von Intertextualität paradigmatisch in seinem Aufsatz über *Shakespeare und die Exorzisten* vor. Die ältere Forschung sah in Harsnetts Traktat nur einen Einfluss auf Shakespeares *King Lear*, Greenblatt belegt die Reziprozität des Verhältnisses (vgl. Greenblatt 1988: 94-128).

beschrieben. »Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination. Die Äquivalenz wird zum konstitutiven Verfahren der Sequenz erhoben« (Jakobson 1979: 94). Auf diese Weise entstehen Texte, die konstitutiv von Parallelismen geprägt sind, z. B. in Form von Reim, Metrum, Katalogen oder Vergleichen. In der Analyse, und um die allein geht es uns ja, muss diese Projektion aber genau umgekehrt werden. Aus dem, was in poetischen Texten äquivalent gesetzt wird, erkennen wir, was sie für paradigmatisch nehmen. Dabei können sie zwar gelegentlich auch ihre eigenen, originellen Paradigmen bilden, vor allem aber machen sie für uns sichtbar, was in einer gegebenen Kultur als äquivalent empfunden wird. Welche dieser beiden Möglichkeiten jeweils vorliegt, kann nur im Vergleich mit anderen Texten des Archivs ermittelt werden. Analytisch gilt also streng genommen: Äquivalenzen positivieren sich nur, wenn sie in Syntagmen des Archivs irgendwo mal als solche gesetzt wurden. *Nihil est in paradigmate quod non fuerit in syntagmate*. Äquivalenzen und Kontiguitäten sind Funktionen von Kultur, über ihr Auftreten in Texten – und nur darüber! – lässt sich analysieren, was in einer in Rede stehenden Kultur als einander entsprechend empfunden oder einem gemeinsamen Frame zugeordnet wird.

III

Eben deshalb lässt sich an hybriden Texten der Popmusik das Mischverhältnis von Fremd- und Eigenkultur ablesen. Der dreimal wiederholte Refrain des Songs *Zu jung*, der ersten Single (2011) der Chemnitzer Band Kraftklub, läuft auf je vier Wiederholungen des Verses »Wir sind zu jung to rock'n'roll« hinaus. Die Sprachmischung wird deutlich ausgestellt durch das englische »to«, das die weltweit und so auch im Deutschen eingebürgerte Bezeichnung Rock'n'Roll in die Ursprungssprache zurückversetzt. Das leistet vor allem eine Ent-Automatisierung selbstverständlich gewordener Verhältnisse – das Fremdwort wird wieder fremd – die sich von einer unmarkierten Verwendung des Ausdrucks, wie sie sich auch im dritten Vers der ersten Strophe findet, unterscheidet. Bei »Rockstars« im ersten Vers der vierten Strophe, gesungen mit deutschem R, aber mit englischem st, ist die Hybridität in einem einzigen Wort manifest.

Durch die korrekte Aussprache amerikanischer Namen wie Philip Roth oder Kurt Cobain im selben Song ist klar, dass diese sprachlichen Mischphänomene dem Sänger nicht einfach unterlaufen. Bereits der Name der Band, Kraftklub, spielt bewusst mit solchen Zusammensetzungen heterogenen Materials: Die erste Silbe stammt aus dem Namen der ersten international erfolgreichen deutschen Band überhaupt, Kraftwerk, die zweite vom ostdeutschen Getränk Club-Cola. Dass dieses DDR- und Ostalgie-Kulturgetränk (Werbung: »Die gute alte Cola

von damals. *War gut, ist gut!*)⁵ im Bandnamen *Mit K* geschrieben wird (wie die erste LP der Band von 2012 denn auch heißt), betont nur, was ohnehin gilt: Das Getränk wurde 1967 vom VEB Chemische Fabrik Miltitz als ostdeutsche Konkurrenz zur westlichen Coca-Cola auf den Markt gebracht, die wie keine andere Marke dieser Welt den Siegeszug der amerikanischen Konsumkultur symbolisiert. Kulturkontakt als Aneignung.

Wie der Bandname verweist auch die sprachliche Hybridität der Refrainzeile von *Zu jung* also explizit auf die Herkunftssphäre der längst globalisierten, bereits Jahrzehnte vor der Gründung der Band auch in Chemnitz angekommenen Rock'n'Roll-Musik und ruft damit auch ähnliche Songs aus diesem kulturellen Raum auf, an die man sonst vielleicht nicht gleich gedacht hätte, namentlich *Too Old To Rock'n'Roll; Too Young To Die* der britischen Prog Rock Band Jethro Tull aus dem Jahre 1976.⁶ Geht es in diesem Song um einen alternden, aus der Zeit gefallenen Rocker, dem sein alter Habitus nicht mehr steht (»The old Rocker wore his hair too long, / wore his trouser cuffs too tight«), drehen Kraftklub diese Aussage um: Der idolisierte Rock ist jetzt die Domäne der Eltern- und sogar Großelterngeneration, an deren Leistungen in Sachen Sex, Drogen und eben Rock'n'Roll man nicht herankommt. So heißt es im einheitlich deutschen ersten Teil des Refrains: »Unsre Eltern kiffen mehr als wir, wie soll man rebellieren? / Egal wo wir hinkommen, unsre Eltern war'n schon eher hier«. Das titelgebende »zu jung« bezeichnet damit eine doppelte Spätlingssituation: inhaltlich gegenüber der Elterngeneration und sprachlich-künstlerisch gegenüber der amerikanischen und englischen Popmusik.

Der Clou des Songs folgt aber noch: Nach jeder der insgesamt zwölf identischen Wiederholungen der Choruszeile (mit Ausnahme der vierten) wird von einer zweiten Stimme, gleichsam in Parenthese (und auch im Druckbild der Lyrics so dargestellt), noch etwas eingeworfen, und zwar auf Deutsch: »Wir sind zu jung to rock'n'roll (Wir sind zurück in Schwarz)«. Beim ersten Mal mag sich der Hörer noch nicht sicher sein, aber spätestens mit »Süßes Zuhause Alabama« wird klar, dass es sich dabei um Übersetzungen bekannter Refrains und Phrasen aus der klassischen Rockmusik handelt, die sich leicht identifizieren lassen. Die Spielregel »Rückübersetzen!« formuliert ja schon die hybride Refrainzeile, die diesen Titeln jeweils vorgeschaltet ist. In dieser Liste schafft sich der an formalen Spielereien

5 | http://www.ostprodukte-versand.de/cnr-26_58/Lebensmittel-Getraenke/anr-631/Club-Cola-1-0-L.html (Zugriff am 30. 3. 2014).

6 | Beide Songs phrasieren übrigens »Rock'n'Ro-ho-holl«, was eher ungewöhnlich ist. Die Asymmetrisierung und Aufweichung des Ausdrucks enthält vielleicht schon einen Hinweis auf eine gewisse Ermüdung dieser Musik.

auch sonst nicht arme Song⁷ seine deutlichste eigenständige Äquivalenzstruktur. Über drei Refrains kommt da ein durchaus signifikantes Paradigma zusammen (in Klammern sind die Originalsongs mit Interpreten und Datum angefügt):

- Wir sind zurück in Schwarz (*Back In Black*, AC/DC, 1980)
- Süßes Zuhause Alabama (*Sweet Home Alabama*, Lynrd Skynrd, 1974)
- Rauch auf dem Wasser (*Smoke On The Water*, Deep Purple, 1972)
- Hey, ho, lass uns geh'n (*Blitzkrieg Bop*, Ramones, 1976)
- Jeder tanzt den Gefängnis Rock (*Jailhouse Rock*, Elvis Presley, 1958)
- Diese Stiefel sind zum Laufen gemacht (*These Boots Are Made For Walking*, Nancy Sinatra, 1966)
- Das ist die Autobahn zur Hölle (*Highway To Hell*, AC/DC, 1979)
- Hey Jo, wohin rennst du mit der Knarre? (*Hey Joe*, Jimi Hendrix, 1966)
- Das ist der Wind der Veränderung (*Wind Of Change*, Scorpions, 1990)
- Eingefärbte Liebe (*Tainted Love*, Soft Cell, 1981)
- Für immer jung (*Forever Young*, Bob Dylan, 1974 oder Alphaville, 1984)

Wie ist das zu lesen? Zunächst schafft sich der Song durch Auswahl aus dem Archiv klassischer Rockmusik ein Paradigma, das er sich durch Übersetzung ins Deutsche auch sprachlich aneignet. Die wirkt zum Teil etwas schief (Alabama wird z. B. falsch betont, auch würde man *Tainted Love* vielleicht eher mit »Befleckte Liebe« übersetzen), aber keineswegs durchgehend – das ließe sich als Kommentar zur Aneignung der Rockmusik durch die Elterngeneration verstehen. Der Katalog umfasst zeitlich die Jahre vom frühen Rock'n'Roll Elvis Presleys bis zur Wendehymne der Scorpions, stilistisch sind Rock'n'Roll, Country, Singer-Songwritertum, Hendrix' psychedelischer Bluesrock, Hardrock, Punk und 80er-Synthie-Pop vertreten. Das ist wohl gemerkt nicht im engeren Sinne das Paradigma, aus dem Kraftklub selbst ihre musikalischen Anregungen nehmen. »Kraftklub haben einfach aus zwei sich selbst zu Tode langweilenden zeitgenössischen Musikgenres – das sind IndieRock und DeutschRap – ein neues, aufregendes Musikgenre gemacht«, heißt es auf ihrer Facebook-Seite.⁸ Damit beruft man sich auf zwei Musikrichtungen, die sich im Wesentlichen erst nach dem hier abgedeckten Zeitraum entwickelt haben. Andererseits steht die Auswahl aber auch nicht einfach in Opposition zu ihrem Œuvre – Rock und Punk sind darin ja durchaus gegenwärtig, und im einheitlichen Auftreten in Collegejacks etc. knüpfen sie, nach dem Vorbild von The Hives, explizit auch an ältere Rock'n'Roll-Traditionen an. Und überhaupt funktioniert *Zu jung* ja nur, wenn das (zu) junge Publikum dieser (zu) jungen Band (Jahrgänge um 1990

7 | Vgl. etwa das Reimspiel im dritten und vierten Vers!

8 | <https://www.facebook.com/kraftklub/info/> (Zugriff am 30. 3. 2014).

herum) die alten Songs, die hier genannt werden, auch identifizieren kann. Und es kann, auch wenn diese (Eltern-)Musik ihm zunächst fernliegen mag: *Smoke On The Water* hat jeder schon mal irgendwie gehört; und hat man das Muster erst identifiziert, lässt sich der Rest auch rasch über Google und YouTube zusammentragen. Das Archiv ist im Netz synchron verfügbar, und nur so geht es: In ihrer spezifischen Auswahl, ihrer Äquivalentsetzung per poetische Funktion, werden diese Songs und das, wofür sie stehen, kulturpoetisch als paradigmatischer Hintergrund vorausgesetzt und festgeschrieben. Ja man kann sogar sagen, sie werden durch diesen Song in ihrem kanonischen Status aktualisiert.

Damit definiert der deutsche Popsong aus der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts das Archiv mit, in dessen Kontext er gelesen werden will und verstanden werden kann. Dieses Verstandenwerden, die Semiotisierung des Syntagmas, geschieht wie gesagt dann über Vergleichsoperationen mit anderen Archivtexten, und Vergleiche erfolgen immer »um der Gleichheit willen« und »um der Ungleichheit Willen« (Jakobson 1979: 108; Jakobson zitiert hier zustimmend Gerald M. Hopkins). Im Vergleich mit den genannten Texten können sich also Ahnenfolgen ergeben, die das Eigene in Äquivalenz und Kontinuität definieren, aber durchaus auch Oppositionen, die das Eigene vor allem in der Differenz zum aufgerufenen Horizont bestimmen. Indem *Zu jung* gerade dieses Vergleichsarchiv aufruft (und nicht ein anderes), werden dessen Texte zu solchen der eigenen Gegenwart erhoben; denn Archive sind, wie ebenfalls bereits gesagt, per definitionem synchron. Ordnungen im Sinne der genannten Oppositionen vorher vs. nachher und deutsch vs. englisch sind gegenüber diesem Archiv sekundär.

IV

Im aktuellen Diskurs über Popmusik gibt es eine viel diskutierte Position, die das globale Archiv, das sich auf diesem Feld seit den 1950er Jahren gebildet hat und das im Netz jederzeit synchron und vollständig zur Verfügung steht, als Problem empfindet. Federführend beklagt etwa Simon Reynolds in *Retromania*, das im selben Jahr erschien wie *Zu jung*, »die süchtige Abhängigkeit der Popkultur von ihrer eigenen Vergangenheit«⁹ (Untertitel). Das Problem ist das eines popkulturellen Historismus: Positivistische Datenfülle und relativistische Nebenordnung verhindern, so die Befürchtung, das radikal Neue, die jugendliche Zukunftsverheißung, die man immer mit Pop assoziiert hatte. Stattdessen fänden sich endlos wiederholende Retro-Moden.

9 | Vgl. den Untertitel von Reynolds 2011: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*.

»This kind of retromania has become a dominant force in our culture, to the point where it feels we've reached some kind of tipping point. Is nostalgia stopping our culture's ability to surge forward, or are we nostalgic precisely because our culture has stopped moving forward and so we inevitably look back to more momentous and dynamic times?« (Reynolds 2011: XIV).

Wie über hundert Jahre vor ihm Nietzsche befürchtet Reynolds eine Art Stasis, die durch die ständige Gegenwart des Archivs entstehe:

»Musicians glutted with influences and inputs almost inevitably make clotted music: rich and potent on some levels, but ultimately fatiguing and bewildering for most listeners« (Reynolds 2011: 75).

Sterilität stelle sich ein, gerade auch dann, wenn nachgeborene Musiker anderer Kulturen eine Meta-Form von Popmusik praktizieren, wie die Japaner im sogenannten Shibuya-kei:¹⁰ »[T]here is a profound connection between meta-ness (referentiality, copies of copies) and stasis (the sensation that pop history has come to a halt)« (Reynolds 2011: 140). Genau diese *Anxiety of Influence* ist nun einerseits das Thema von *Zu jung*, andererseits erscheinen Kraftklub im Gestus ihrer Musik von jedweder lähmenden Wirkung dabei gänzlich unangekränkt. Ihr offensives Spiel mit dem Archiv wirkt nicht nur befreiend, sondern sie schaffen es gleichzeitig, sich gerade der Reize intertextueller Semiose zu bedienen, die ein reichhaltiges Archiv ermöglicht.

Diese intertextuellen Effekte im engeren Sinne sind als Spezifizierungen der kulturpoetischen Funktion zu lesen, die zunächst einmal allgemeiner das eigene Archiv definiert. *Back In Black* (1980) ist beispielsweise kein beliebiger AC/DC-Song, sondern er markiert das Weitermachen der australischen Hardrockband nach dem Tod ihres legendären Sängers Bon Scott, das viele Fans als eine Art Sündenfall betrachtet hatten.¹¹ AC/DC werden hier sozusagen in der epigonalen Version von sich selbst aufgerufen. Der zweite AC/DC-Song der Liste dagegen stammt vom letzten Album mit Scott, hier ist der Witz die Übersetzung von »highway« durch das sehr deutsche »Autobahn«, das unter anderem den größten internationalen Hit von Kraftwerk (*Autobahn*, 1974) aufruft – und damit die Umkehrung der dominanten Einflusslinie von den USA nach Deutschland. Potenziert wird die deutsch-englische Mischung im Zitat aus dem *Blitzkrieg Bop* der Ramones. Aufgerufen wird eine angelsächsische Tradition, das Überwältigende des Rock und

10 | Vgl. vor allem das Kapitel »Turning Japanese« (Reynolds 2011: 162-179).

11 | Seither gibt es AC/DC-Revival-Bands wie die Band Bon Scott, obwohl die Originalband eigentlich noch existiert.

Punk ausgerechnet mit der deutschen militärischen Überwältigungsstrategie des Blitzkrieges zu assoziieren (vgl. schon *Ballroom Blitz* von Sweet, 1973). Da aus dem Song ausnahmsweise nicht der Titel, sondern der Vers »Hey, ho, let's go« zitiert wird, steht die Aufforderung, hier etwas von Deutschland aus zu erobern und nicht nur von der amerikanischen Popkultur erobert zu werden, im Raum. Der schnelle, aber auch lustige Punk der Ramones ist überdies von allen aufgerufenen Songs dem musikalischen Konzept von Kraftklub vielleicht am nächsten.

Die Bezüge verdichten sich im letzten Chorus. Mit den Scorpions wird hier erstmals eine zwar englischsprachige, jedoch in Hannover ansässige deutsche Band aufgerufen, deren Wendeballade *Wind Of Change* zwar einerseits Aufbruch und sogar Ostdeutschland konnotiert, zugleich aber als Bombastkitsch mit Pfeifmotiv (der Legende nach von der NS-Schauspielerin Ilse Werner eingepiffen) auch das Verfettete und Peinliche einer in die Jahre gekommenen Rocktradition aufruft.¹² Die Liebe zur Tradition ist daher, so könnte man sagen, ambig oder auch *tainted*. Diese Reihe gipfelt in *Forever Young*, der natürlich Titel und Thema des Songs (*Zu jung*) wieder explizit aufgreift. Wenn Rock für immer jung ist, dann kann auch die Generation Kraftklub eigentlich nicht zu jung sein. Aber was wird hier eigentlich aufgerufen, der Klassiker Bob Dylans (vom Album *Planet Waves*, 1974), jenes Altmeisters, der im ständigen Bewusstsein der möglichen Epigonalität seiner selbst schon in Dylan-Maske aufgetreten ist? Oder doch der 80er-Jahre-Synthiepop-Hit der Gruppe Alphaville aus Münster?

Die konstitutive Ambiguität, die Kraftklubs Bezug auf den paradigmatischen Hintergrund ROCK prägt, ist auch im Status der Parenthesen selbst codiert. Wer spricht hier eigentlich? Das lyrische Ich bzw. Wir, das der Enkelgeneration angehört? Die andere, etwas krächzende Stimme, die die alten Titel in den Refrain hereinruft, könnte auch der älteren Generation zugeschrieben werden; zumal es in der Zeile vor dem Viererblock jeweils heißt: »Und wir sitzen am Feuer, hören zu, was die Alten [bzw. die Dinos] erzählen« – eine Art Doppelpunkt, der ja das »Wir sind zu jung to rock'n'roll« nicht einleiten kann,¹³ wohl aber den jeweiligen Nachsatz. Dieses Verwechslungsspiel setzt sich im Video zu dem Song fort, in dem vier Rentner in Kraftklub-Collegejacken vandalisierend durch Berlin stromern und mit viel Spaß und Energie in Rock'n'Roll-Manier blässliche junge Leute terrorisieren.¹⁴

12 | Unvergessen ist die Verwendung des Songs im SPD-Wahlkampf Gerhard Schröders (aus Hannover) mit dem Pop-Beauftragten Sigmar Gabriel.

13 | Oder doch? Im Redebericht könnte natürlich auch das junge lyrische Ich sagen, die »Alten« würden behaupten, »Wir [hieße: die Jungen] sind zu jung to rock'n'roll«. Als Mitsing-Refrein wird diese Haltung aber zumindest adaptiert.

14 | Hier öffnet sich ein weiterer höchst komplexer Zusammenhang, denn das Video zitiert wiederum ausführlich das umstrittene und kein bisschen lustige Video zu *Stress* der

V

Die Aussage lautet hier also nicht einfach: »Die gute alte Rockmusik von damals. *War gut, ist gut!*« – was hier geschieht, ist komplizierter als Nostalgie. Das tendenziell Verfettete und Obsolete des Rock wird durchaus registriert (wie schon im Jethro-Tull-Stück von 1976). Dennoch tritt der Song *Zu jung* über seine paradigmatische Struktur ein Erbe an, das auch positiv ins Spiel gebracht wird. Gegenwärtige Pop-Phänomene werden in den Strophen dagegen explizit und unironisch abgewertet: Green Day als Kommerzpunk, MTV als Klingeltonverkaufsladen. »Bei euch starb Kurt Cobain, bei uns ein bleicher Michael Jackson« verfestigt die Opposition Rock (+) vs. Pop (-), auch der rhetorische Katalog, die Welt sei »voller Angst, Hass, Lady Gagas und Massenvernichtungswaffen«, wertet ein gegenwärtiges Pop-Phänomen ab. Dagegen steht das Rock'n'Roll-Erbe als positive Tradition, auch wenn es in den Händen der Eltern und Großeltern vielleicht nicht (mehr) das ist, was es einmal war. Daraus ergibt sich – hey, ho, lass uns geh'n – das Programm einer spezifischen Aneignung in Form der deutschsprachigen Musik von Kraftklub selbst.

Fassen wir zusammen: Im hybriden Refrain steckt eine Leseanweisung: »Zurückübersetzen in die Ursprache des Rock!«. Folgt man ihr, erschließt sich über die dominante Äquivalenzstruktur des Songs ein Archiv der klassischen Rockmusik, das zeitlich mit dem Geburtsjahr der Bandmitglieder aufhört. Der Song ruft dieses Archiv auf als die ihm angemessene Kultur, in der sich die Paradigmen finden, über die er semantisiert werden will. Tut man dies dann, indem man konkreten intertextuellen Verweisen nachgeht, zeigt sich zum einen, dass bereits das vermeintlich der eigenen Kultur fremde Songmaterial des klassischen Rock zahlreiche deutsche Elemente enthält (Blitzkrieg, Autobahn), und zum anderen, dass einige Stücke, obwohl englischsprachig, sogar deutsche Produktionen sind (Scorpions, Alphaville). Die Kulturen sind also von Beginn an wechselseitig kontaminiert. Es gibt keinen reinen Ursprung, keine ersten Worte. Das Archiv der lokalen Kultur (Chemnitz, Opas Garten) impliziert die Artefakte der internationalen Massenkultur als bekannt und paradigmatisch für die eigenen Pop-Produkte. Und andersherum werden anglo-amerikanische Popsongs durch deutsche Paradigmen re-semantisiert und womöglich umcodiert – auch für den ostdeutschen Rockhörer ist Alabama irgendwie ein »süßes Zuhause«. ¹⁵ Statt einer starren

französischen Formation Justice (2008, Regie: Romain Gavras), in dem gewalttätige Jugendliche aus den Pariser Banlieues marodierend durch die Stadt ziehen – in Kutten mit dem Justice-Logo auf dem Rücken. Aber das wäre ein eigener Aufsatz.

15 | Dazu muss er noch nicht mal die Südstaatenflagge rausholen, die auf den Montagsdemonstrationen 1989 gelegentlich zu sehen war.

Opposition von Ursprungsparadigma (Popkultur der USA und Englands) und Empfängerkultur gibt es immer schon Verhandlungen (*negotiations*) zwischen beiden, und Kraftklubs *Zu jung* setzt diese Verhandlungen fort. Die Lokalität des Globalen und die Globalität des Lokalen – beide lassen sich analytisch im Rahmen einer textualistischen Kulturtheorie fassen.

All dies ist noch einmal zu unterscheiden vom eigentlichen Thema des Songs, dem Verhältnis von jung und alt in der Popkultur. Wer 2011 siebzig wird, ist bereits mit Elvis und Rock'n'Roll groß geworden. Somit ist es einfach eine soziologische Tatsache, dass ein Großteil der Tradition den »Dinos« gehört, und das gilt insbesondere für den von Diederichsen so genannten Pop I, den frühen Pop mit seinen dominant gegenkulturellen Tendenzen. Michael Jackson, MTV und Lady Gaga stehen dagegen prototypisch für einen Pop II, den Pop als Mainstreamkultur der kapitalistischen Überflusgesellschaften. Dass es um die ästhetische Möglichkeit gegenkultureller Provokation geht, davon zeugen auch die Verweise auf James Dean und Philip Roth (den die Jungen genau genommen nicht »10 Jahre danach gelesen« haben, wie es in Vers 8 heißt, sondern eher vierzig Jahre, *Portnoy's Complaint* erschien 1969). Auch hier dominiert die Ambiguität: Einerseits führen Kraftklub den Epigonalitätsdiskurs selbst, andererseits legen sie ihn aber auch den Älteren in den Mund und wiederlegen ihn performativ durch ihre originelle, entspannt-heitere und dabei sehr erfolgreiche Musik, die zwar Rockelemente enthält, dabei aber keineswegs als Retro, sondern fraglos als Pop im aktuellen Sinne daherkommt.

VI

Kulturkontakte werden kulturpoetisch analysierbar in der Betrachtung hybrider Texte. Hybride Syntagmen verweisen auf ebensolche Paradigmen, sie rufen ein Archiv, einen kulturellen Hintergrund auf, der nicht »rein« ist, sondern in dem sich bereits verschiedene Sprachen und Kulturen begegnen und mischen, ja, immer schon begegnet sind und gemischt haben. Der hybride Text ist nicht einfach ein Produkt dieser Kultur (etwa, negativ ausgedrückt: der globalen Massenkultur industrieller oder amerikanischer Prägung), sondern selbst ein Ort kultureller Poiesis: Er verweist nicht bloß auf die globale Popkultur, sondern schreibt an ihr mit, indem er bestimmte Teile aufruft und in Beziehung zueinander und sich selbst setzt und andere nicht. In jedem deutschen und japanischen Popsong werden Verhandlungen dieser Art ausgetragen, die letztlich unsere Kultur hervorbringen oder: sind.

LITERATUR

- Baßler, Moritz (2005): Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie, Tübingen.
- Bohnenkamp, Anne (2004): »Hybrid statt verfremdend? Überlegungen zu einem Topos der Übersetzungstheorie«, in: Peter Colliander/Doris Hansen/Ingeborg Zint-Dyhr (Hg.): Linguistische Aspekte der Übersetzungswissenschaft, Tübingen, S. 9-26.
- Greenblatt, Stephen (1988): Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England, Berkeley/Los Angeles.
- Jakobson, Roman (1979): »Linguistik und Poetik [1960]«, in: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Scheibert, Frankfurt a. M., S. 83-121.
- Kroes, Rob (1996): If You've Seen One, You've Seen The Mall. Europeans and American Mass Culture, Urbana/ Chicago.
- Reynolds, Simon (2011): Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past, London.
- Wackwitz, Stephan (1996): Tokyo. Beim Näherkommen durch die Straßen, Frankfurt a. M.

Ambivalente Kontakte. USA und US-Marken in deutschsprachiger Pop-Kultur. Drei Stichproben

Markus Joch

In Christian Krachts *Imperium*, dem Südsee- und Aussteigerroman von 2012, macht der Held, August Engelhardt, gegen Ende der Geschichte eine verstörende Bekanntschaft. Er, der sein Projekt von Nudismus und reiner Kokosnuss-Ernährung noch in der Hochzeit des deutschen Kolonialismus begonnen hat, 1902 auf einem kleinen Eiland von Deutsch-Neuguinea, wird nun, fast ein halbes Jahrhundert später, unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs, als alter Mann von den siegreichen Amerikanern in Gewahrsam genommen. Wie nimmt der Einsiedler die neuen Herrn der Südsee wahr?

»Er sieht staunend allerorten sympathische schwarze GIs, deren Zähne [...] mit einer unwirklichen Leuchtkraft strahlen; alle erscheinen so außergewöhnlich sauber, gescheitelt und gebügelt; man gibt ihm aus einer hübschen, sich in der Mitte leicht verjüngenden Glasflasche eine dunkelbraune, zuckrige, überaus wohlschmeckende Flüssigkeit zu trinken [...]; ein Offizier hält sich mit verzückt lauschendem Ausdruck eine kleine perforierte Metallschachtel ans Ohr, aus deren Innerem enigmatische, stark rhythmische, doch überhaupt nicht unangenehm klingende Musik dringt; man [...] schlägt ihm aufmunternd auf den Rücken; dies ist nun das Imperium; man serviert ihm ein mit quitschbunten Soßen bestrichenes Würstchen [...]« (Kracht 2012: 240).

Bei derlei Darstellung von Kulturkontakt sind einem kritischen Leser »Ahnungen eines antidemokratischen Antiamerikanismus« gekommen, »ohne dass man dem Text diese Botschaft eindeutig nachweisen könnte«.¹ Was man auf den ersten Blick für schlicht abwegige Lektüre halten mag – ist nicht von sympathischen schwarzen GIs die Rede? –, wirkt auf den zweiten schon bedenkenswerter. Dann nämlich, wenn man, wie der Kritiker, die Romanpassage auf Krachts E-Mail-Wechsel mit dem Amerikaner David Woodard bezieht, in dem es von autoritären Diktatur- und NS-Koketterien nur so wimmelt.² Der naheliegende Einwand, es

1 | Jan Süselbeck: Wollt ihr den totalen Kracht?, in: Jungle World, Nr. 11, 15. März 2012. <<http://jungle-world.com/artikel/2012/11/45082.html>> (Zugriff am 8. 4. 2014).

2 | Vgl. ebd.