

PROP

Pop I–V und die Poptheorie als paradoxer Barbar

Jörg Scheller



110

Die Popkultur war der ›domestic barbarian‹ der westlichen Zivilisation. So wurde sie wahrgenommen, dafür wurde sie geliebt und verachtet. Nun ist der Barbar zum Cäsar avanciert. Pop ist Empire, ist Empire State of Mind. Pop ist professionell, ist Prop. Wer wird da künftig den Barbaren spielen? Jenen Barbaren, ohne den der Cäsar, bekränzt mit dem Lorbeer von Sublimierung und Strukturierung, nur ein überbezahlter Bestandsverwalter ist?

Auf paradoxe Weise ist die Poptheorie der Barbar der Popkultur. Man muss zum Glück in der Barbarennachwuchsförderung nicht auf Terroristen, Hooligans oder US-Präsidenten bauen. Poptheorie verhält sich zur Popmusik wie der Barbar zum Imperium: Sie stört den reibungslosen Betriebsablauf. Sie crasht die Party. Sie löckt wider den Stachel des Selbstverständlichen. Sie zerstottert den Beat.

Pop galt einmal als leicht verständlich. Poptheorie ist, wie der Barbar, beim Erstkontakt unverständlich. Hatte Popmusik zunächst unkompliziert und lustbetont sein sollen, erklären ihre Exegeten sie zum komplex zerklüfteten Theoremsteinbruch, den sie mit Fremdworthacken abtragen. Das Schlimmste daran: Der Abbau ist legitim. Einfach war Pop nur, solange man tanzte. Aber wer tanzt schon ewig?

VITALE WURZEL

Im Jahr 1904 verfasste der griechische Autor Konstantinos Kavafis das Gedicht »Warten auf die Barbaren«. Unvermittelt finden sich die Leser auf

einem Marktplatz wieder, irgendwann in einer diffusen, antikischen Vergangenheit. Auf dem Marktplatz also wird gewartet. Auf wen?

Auf die Barbaren, die heute kommen.

Warum solche Untätigkeit im Senat?

Warum sitzen die Senatoren da, ohne Gesetze zu machen?

Weil die Barbaren heute kommen.

Welche Gesetze sollten die Senatoren jetzt machen?

Wenn die Barbaren kommen, werden diese Gesetze machen.

Doch die Barbaren, deren Ankunft man sich so sehnlich wie die eines Messias' erhofft, sie tun es letzterem gleich: Erst lassen sie sich Zeit. Und dann erscheinen sie nicht.

Warum jetzt plötzlich diese Unruhe und Verwirrung?

(Wie ernst diese Gesichter geworden sind.) Warum leeren

Sich die Straßen und Plätze so schnell, und

Warum gehen alle so nachdenklich nach Hause?

Weil die Nacht gekommen ist und die Barbaren doch nicht

Erschienen sind. Einige Leute sind von der Grenze gekommen

Und haben berichtet, es gebe sie nicht mehr, die Barbaren.

Und nun, was sollen wir ohne Barbaren tun?

Diese Menschen waren immerhin eine Lösung.

Die Barbaren als Hoffnung und »Lösung« für die Probleme eines in die Jahre gekommenen, ermatteten Imperiums – Kavafis schrieb sein Gedicht in einer Zeit, da vielerorts in Europa die Kultur- und Zivilisationskritik Konjunktur hatte. Man suchte nach Vitalisierungsquellen im Vergangenen, wo man das Leben rauer, wilder, authentischer wähnte. Ähnlich wie heute der von der Digitalisierung verursachte Modernisierungsschock durch Steckrüben-Smoothies, Landlust-Magazine, Turnvater-Jahn-Bärte und urwüchsige Moselweine abgedefert wird, grassierte um 1900 die Retro-Avantgarde.

Die Vertreter von Arts & Crafts in England liebäugelten mit dem Mittelalter, Kasimir Malewitsch verquickte Ikonenmalerei und Abstraktion, in Deutschland zapften Friedrich Nietzsche und Richard Wagner griechisch-antike wie auch germanische Mythenreservoirs an, der verkrachte Börsenmakler und autodidaktische Maler Paul Gauguin suchte nach ursprünglicher, androgyner Erotik auf Tahiti, in Polen besannen sich patriotische Gestalter um Stanisław Witkiewicz auf die Architektur des Karpathenvolks der Górale, und

bei den internationalen Weltausstellungen konnte man in Völkerschauen Original-Populationen von Samoanern oder Apachen-Stämmen bestaunen. In diesen Phänomenen, wie auch in Kavafis' Gedicht, lässt sich ein palingenetisches Pattern erkennen: die unter variierenden Vorzeichen wiederkehrende Diagnose eines Verlusts an Energie und Unmittelbarkeit in sich selbst als modern oder gar »absolut modern« empfindenden Gesellschaften.

So hat etwa Matthias Politycki 2005 in einem verblüffend unumwundenen Artikel seinem Unbehagen Ausdruck verliehen, als älterer, weißer, mit humanistischem Ballast beladener Europäer der »archaischen Härte«, dem »unbeirrbar starken Willen« und der »beängstigenden Energie« sich um Brot balgender Kubaner, einander bekriegender Burundier, todessehnsüchtiger Muslime oder aufstiegshungriger Asiaten nichts entgegenzusetzen zu haben außer der anämischen Sittlichkeit der Posthistoire, einmal abgesehen vom geebten technologischen Vorsprung des Abendlandes. Dies führte ihn zu der entscheidenden Frage: »Brauchte der islamische Raum vielleicht dringend eine kräftige Injektion kritischer Vernunft (wie man als Utopist grüner Provenienz sympathischerweise glaubt), oder brauchen, im Gegenteil, wir selber eine Reduktion derselben, um durch Vereinfachung einer allzu komplexen Welt sich wieder an ihre vitalen Wurzeln zurückzukommen?« (Politycki 2005)

Polityckis Überlegungen gewinnen an Kontur, wenn man sie in einen Zusammenhang mit der »Kultur der Analgetika« rückt, die der polnische Philosoph Leszek Kołakowski in den 1970er Jahren, als der Konsumismus in bonbonbunter Blüte stand und unter Edward Gierek sogar in Polen Einzug gehalten hatte, den Gesellschaften Europas und Amerikas attestierte. Dem liberalmarxistischen Denker zufolge führte der Westen mit seinem Sicherheits- und Wohlstandsprimat einerseits, seinem Vernunfts- und Rationalitätsglauben andererseits, das für sein Selbstverständnis noch immer wesentliche christliche Erbe ad absurdum, weil sich die christliche Moral primär aus der Leidenserfahrung und dem Mythos als antipositivistischem Impuls speise. Im kommunistischen Polen wiederum hatte Kołakowski Erfahrungen mit der Orthodoxie des Sowjetimperiums gemacht und sich gegen selbiges aufgelehnt, was zu seinem Ausschluss aus der Kommunistischen Partei, dieses stählernen Gehäuses der Vernunft, und zu seiner Emigration in den Westen führte. Wenn man so will, plädierte Kołakowski für den Mythos als notwendiges Spannungselement in Kulturen von Faktizität und Gleichgültigkeit. Ohne ein gerüttelt Maß an mythologischem Drive, irrationaler Energie und Leidensfähigkeit, so Kołakowski, erstürbe eine jede menschliche Ordnung (Kołakowski 1973). Genau an diesem Punkt kommen Popkultur und Popmusik ins Spiel.

MYTHOLOGISCHES RENEGATENTUM

In der Nachkriegszeit war es die Popmusik, welche im Westen – aber nicht nur im Westen! – die Rolle des Barbaren spielte und mythisierend-energetisierend

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

wirkte. Sie versprach ›Vereinfachung‹ und ›vitale Wurzeln‹, sie verschaffte all den hadernden Polityckis eine Bühne, auf der sie noch einmal Abenteuer erleben konnten, ohne gleich Palmyra in die Luft sprengen zu müssen. Der Blues in seiner rauen Archaik diente dabei als Inspirationsreservoir oder, um im retroavantgardistischen Vokabular zu bleiben: als Respirationsreservoir. Die Popkultur und die Popmusik, denen so häufig der unbedingte Wille zur Gegenwart, ja das banalisierende Aufgehen in selbiger attestiert worden ist, waren immer schon retro. Darin ähnelt der niederschwellige Pop auf eigentümliche Weise den hochfliegenden Avantgarden um 1900, die von der Erneuerung der Künste durch eine Kannibalisierung des Urtümlichen, Wilden und Exotischen träumten. Wassily Kandinsky, um nur ein Beispiel zu nennen, verkündete in seinem kulturkritisch-kunsttheoretischen Traktat »Über das Geistige in der Kunst« (1912), die Seele der einseitig materialistisch geprägten westlichen Moderne habe sich auf die Suche nach spiritueller Erneuerung begeben – und dafür eine Zeitreise unternommen: »So entstand teilweise unsere Sympathie, unser Verständnis, unsere innere Verwandtschaft mit den Primitiven. Ebenso wie wir, suchten diese reinen Künstler nur das Innerlich-Wesentliche in ihren Werken zu bringen, wobei der Verzicht auf äußerliche Zufälligkeit von selbst entstand.« Zugleich strebte Kandinsky aber auch eine wenig popistische Verfeinerung und Veredelung des Lebensgefühls an, für welche eine elaborierte Theorie als »Laterne, die die kristallisierten Formen des Gestern und des vor dem Gestern Liegenden beleuchtet«, dienen sollte (Kandinsky 2015: o.S.).

An anderer Stelle habe ich diese für die Avantgarden um 1900 charakteristische Gleichzeitigkeit von Zurück-zum-Einfachen und Hinauf-zum-Veredelten als »Premium-Primitivismus« oder kurz »Premitivismus« bezeichnet (Scheller 2016: 188-197). Es ist eine Gleichzeitigkeit, die populistischer kaum sein könnte.

Ich erinnere mich, dass mein Großvater die Musik der Beatles als »Negermusik« abkanzelte. Der »Neger«, das war für ihn eben der Barbar, der sich tunlichst mit der Wüstenei vor den Toren der Stadt zu bescheiden hatte. Sogar die »Los Angeles Times« verglich die Rolling Stones 1964 mit Schimpansen und stellte sie auf eine evolutionsbiologische Stufe mit Höhlenmenschen (Martens 2012). Doch nach den Barbareien der beiden Weltkriege wusste die jüngere Generation nur zu gut, wer die wirklichen Barbaren gewesen waren: Die »Senatoren«, um an Kavafis anzuknüpfen, und ihre Gefolge, zu denen auch Adelige, Akademiker, Industrielle sowie sonstige sogenannte »Zivilisierte« und »Kultivierte« zählten.

So war denn die Popmusik, die Adorno schon in den 1940er Jahren als Hort der warenförmigen Pseudoindividualität geißelte, »immerhin eine Lösung«, nämlich eine Alternative zum heiligen Ernst der Wagner-liebenden Weltkriegsschlächter und Schwarzwald-liebenden Führerphilosophen, zu den kafkaesken Bürokratiemonstern der modernen arbeitsteiligen Gesellschaften, zum Kognitionsoverkill der postindustriellen Wissenskulturen und ganz allgemein zum »Vakuum der großen Gefühle« (Bolz 2000: 95), das geblieben war, nachdem man nicht mehr so mir nichts, dir nichts singend in den Krieg ziehen, das Sudetenland annekieren oder heldenmütig die amerikanische »frontier« ausdehnen konnte.

Georg Diez charakterisierte die seiner Ansicht nach bereits im Abklingen begriffene Popkultur treffend als »Kult des Individuums, eine kapitalistische Erfindung, eine demokratische Errungenschaft. [...] Pop war eine gesellschaftliche Verabredung, die sehr viel zu tun hatte mit dem Wesen der westlichen Welt, mit Selbstbewusstsein, Selbstfeier, Selbsterfindung, mit Offenheit, Durchlässigkeit, Teilhabe. Im Zeichen des Pop vollzog sich der soziale Wandel des 20. Jahrhunderts« (Diez 2009). Diez übersieht jedoch einen wichtigen Punkt, anhand dessen schon die beginnende Auflösung des »Wesens der westlichen Welt« merklich wird – ausgerechnet auf dem Höhepunkt der (Selbst-)Feier ebendieses Wesens. Beim Pop-Subjekt, verkörpert durch Figuren wie David Bowie oder Andy Warhol, handelt es sich nicht um ein Individuum im herkömmlichen Sinne, sondern um ein Hybrid des aus Humanismus, Aufklärung und Liberalismus hervorgegangenen Self-made-Individuums einerseits, des die »flüchtige Moderne« (Bauman 2000) verkörpernden Dividuums andererseits.

Das Dividuum ist ein Wesen, für welches Singularität in keinem Gegensatz zu interner Mannigfaltigkeit oder grundsätzlicher Verwobenheit mit anderen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen steht, und das sich nicht mehr,

wie exemplarisch in Ernest Hemingways Fischfangfabeln nachzulesen, in den Naturüberwältigungsnarrativen des Modernismus wiederfindet: »Während Individualität mit der Unähnlichkeit das je Anders-Sein betont, die Abgrenzung von allem anderen, ist die dividuelle Singularität immer eine unter anderen. [...] Tendiert der Begriff der Individualität zur Konstruktion der Abgeschlossenheit, betont die dividuelle Singularität die Ähnlichkeit in den verschiedenen Einzeldingen, damit auch die Potentialität des Anschlusses, des Anhängens, der Verkettung« (Raunig 2015: 83). War Bowie nicht für den Pop, was ein Derivat für die Finanzwelt ist?

Als massen- und subkulturelle Leitwährung der angloamerikanisch geprägten zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnete Pop die urbane Kultur performativer Subjekte. In ihr konnten sich Masken in authentische Gesichter verwandeln. Wie Lorenz Engell richtig betont, gingen Ausdifferenzierung und Pluralisierung im Pop zwar einher mit »Inkohärenz und Instabilität«, wurden jedoch kompensiert durch »die Wiederholung, das kulturelle Recycling oder Revival« und wurden überhaupt erst möglich vor dem Hintergrund »der systematischen Überproduktion und Überflussproduktion« (Engell 2004: 192). Hinzu trat etwas, das sich schon der junge Friedrich Nietzsche und sein Teilzeitidol Richard Wagner, beide in ihrem Schwanken zwischen Hanswurst und Heros eminente Stichwortgeber der Popkultur, gewünscht hatten: Der Mythos als gesamt-kultureller Kitt.

118

Leslie Fiedler, dessen »Playboy«-Essay »Cross the Border, Close the Gap« aus dem Jahr 1969 noch immer zum Besten gehört, was über die Popkultur geschrieben wurde, hat letztere am Beispiel der Literatur als eine »Zeit des Mythos und der Leidenschaft, der Sentimentalität und Phantasie« (Fiedler 1988: 58) charakterisiert – eine Zeit, in welcher die rationalitätsgläubigen Marxisten-Modernisten zwangsläufig einpacken mussten, wenn sie sich nicht, wie der eingangs erwähnte liberale Marxist Leszek Kołakowski, rechtzeitig auf die Seite des Mythos schlugen. Mit Blick auf die amerikanische Nachkriegsliteratur und populäre Genres wie Wildwestgeschichten oder Science Fiction konstatierte Fiedler, deren Begriffe seien eher »metapolitisch als politisch«: »Als Mythos [sind sie] gültiger [...] denn als Geschichte« (ebd.: 63). Darin erinnere die Popkultur »an die Anfänge der Romantik mit ihrer Sehnsucht nach dem Naiven und in ihrem Versuch, authentische Quellen für die Dichtung in Volksformen wie dem Märchen oder der Ballade zu finden« (ebd.: 72). Pop, so Fiedler, führe zu einem »mythologischen Renegatentum« (ebd.: 63).

Wer einmal Ludwig Tiecks »Prinz Zerbino« (1799) gelesen hat, der weiß, dass Fiedlers These einer engen Verwandtschaft zwischen Romantik und Pop auch als Rückprojektion stichhaltig ist, wobei »Naivität« nicht mit Einfachheit verwechselt werden sollte. Mit nur vordergründig naiver Leichtigkeit antizipiert »Prinz Zerbino« auf so hochkomplexe wie versputelte Weise alles, was im 20. Jahrhundert als postmodern oder wahlweise popmodern gelten sollte: die

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Lust an Zitaten, Albernheiten und am Spiel, die Dekonstruktion von Wahrheit und Identität, die Faszination für Masken, die Dezentrierung des Menschen, die Zweifel an den Versprechen von Aufklärung, Vernunft, Rationalität. Köstlich die Stelle, an der ein Schrank angibt, er sei »ein ehemaliger Baum, zur Vernunft gekommen« (Tieck 2012: o.S.). So kann auch die Moderne, aus romantischer Sicht, verstanden werden: ehemaliges Leben, zur Vernunft gekommen. Popmusik brachte neue Äste, neue Triebe und neue Blüten in immer schillernderen Farben auf dem »ehemaligen Baum« der Moderne zum Sprießen und kann dahingehend als legitime Erbin der Romantik angesehen werden, nicht zuletzt aufgrund ihrer Einführung von visuellen, akustischen, literarischen und darstellenden Künsten, für welche schon die Romantiker plädiert hatten. Vor allem aber war sie Energie, Unvernunft, Spaß, ein uneinlösbares Versprechen, war kindlich, mythisch, albern, erotisch, eskapistisch, gefährlich, direkt, unmittelbar, körperlich, neotenisch, gerade in ihrer Apolitizität oder Metapolitizität politisch.

Genau so hat Lemmy Kilmister von Motörhead den Rock 'n' Roll, eine der frühesten Formen der Popmusik, gepriesen und zu konservieren versucht. Bei einem Interview in einer armseligen schweizerischen Mehrzweckhalle diktierte er mir 2013 die folgenden Sätze ins Mikrofon: »Ich sage dir was: Je mehr du etwas analysierst, desto weniger Leben hat es. Du tötst die Freude an der Sache. Und am Ende geht es nur um >cold semantics<. Schwachsinn! Man darf den Rock 'n' Roll nicht analysieren. Er ist nichts anderes als pures Vergnügen.

Oder zumindest sollte er das sein. Man sollte nicht fragen: Wie kommt dieses Vergnügen zustande? Oder: Warum gibt es dieses Vergnügen? Es ist ganz einfach da. Tanz oder verpiss dich!«

Bernd Begemann hat mit einer ähnlichen Stoßrichtung argumentiert, die Kraft des Rock 'n' Roll bestünde darin, dass seine typischen Instrumente dem Menschen in seiner elementaren Körperlichkeit entsprächen: das Schlagzeug dem Skelett, der Bass dem pulsierenden Blut, die Gitarre dem Fleisch und die Stimme der Seele (Begemann 1994: 67). Genau dieses Elementare und Basale transportiert der ›telling name‹ ›Pop‹. Mochten dem jeweiligen Pop-Artefakt auch die raffiniertesten Vorüberlegungen und aufwändigsten Produktionen vorausgegangen sein, siehe Bowie oder Madonna, so musste es am Ende eben doch ›pop‹ machen. ›Pop‹, und nicht sperrige Lautgebilde wie ›volkstümliche Kultur‹ oder ›populäre Kultur‹. Auch diesbezüglich liegen die Parallelen zu Tieck und der Romantik auf der Hand. »Prinz Zerbino« ist einerseits ein mit großer Raffinesse angerichtetes intertextuelles Festessen für alle künftigen Literaturwissenschaftsgenerationen, andererseits eine niederschwellig angelegte Fundgrube von Albernheiten, Aperçus und Schüttelreimen: »Doch als ich Blätter fallen sah / Da sagt' ich: Ach! Der Herbst ist da.« (Tieck 2012)

POP-PERIODISIERUNG, REVISITED

Bereits um die Mitte der 1960er Jahre war Pop in einem tiefen Struktur- und Funktionswandel begriffen. Ich stimme nicht mit Diederich Diederichsen überein, demzufolge die kritische, politische, disruptive, gegenkulturelle Phase der Popkultur bis in die 1980er Jahre andauerte und als zusammenhängendes Gebilde betrachtet werden kann. Als »Pop I« hat Diederichsen diese emanzipatorische Phase bezeichnet, gefolgt von »Pop II« als einem bloß affirmativ-kommerziellen Spektakel (Diederichsen 1999: 275). Pop I war die Zeit, da die auf ihren Pianos tanzenden oder diese gar in Flammen setzenden Barbaren ins Herz der Kultur vorstießen. Doch sie zogen sich, so zumindest meine Wahrnehmung, ziemlich schnell aus dem eben eroberten Imperium zurück. Oder besser gesagt: Sie blieben und begannen, mit den Senatoren zu liebäugeln. Sie legten sich Bentleys zu, sie tranken Tee mit Prinzessinnen, erwarben Schlösschen in Südfrankreich – es begann die Ära der liberalen Massenaristokratie, deren Hochadel die Popstars bildeten. Ähnlich wie die einst geschmähten Artefakte der heroischen, revolutionären Kunstavantgarden nach dem Zweiten Weltkrieg schnell zu Fetischen von Stadtplanern, Tourismusindustriellen, Investoren und Unternehmern avancierten, so avancierte der freie, verspielte, individualistische Pop einerseits zum willkommenen kulturpolitischen Argument gegen die Gängelpolitiken der Ostblockstaaten, andererseits war er kommerziell so verdammt erfolgreich, dass seine Integration in den militärisch-industriellen Komplex unausweichlich war. All das geschah nicht erst in den korrupten 1990er Jahren, sondern nahm seinen Lauf in der Nachkriegszeit.

Ich schlage darum vor, die Popmusik-Periodisierung, eingedenk der allen Periodisierungen eingepreisten Unschärfen und schulmeisterlichen Peinlichkeiten, wie folgt anzupassen:

Unter Pop I verstehe ich den Aufstieg von Blues und Jazz seit grob 1900, genauer müsste man von Proto-Pop oder Pop >avant la lettre< sprechen. Als Pop, und nicht als volkstümliche Kultur, müssen diese Formen heute gelten, weil sie nicht auf ein klar umrissenes soziales oder ethnisches Substrat beschränkt geblieben sind bzw. beschränkt werden konnten (in diesem Fall auf die afroamerikanische >community<), sondern im Laufe der Jahre in heterogenen Jugend- und Subkulturen (etwa denen der Beatniks oder der Mods), aber auch unterschiedlichen Bereichen des gesetzteren Mainstreams aufgingen. Hieraus lässt sich die Formel ableiten: Pop ist volkstümliche Kultur ohne Volkstum. Paul Gilroy bemerkte im Zusammenhang mit Rebel MCs »Wickedest Sound« (1990): »Its racial witness is produced out of semiotic play rather than ethnic fixity, and a different understanding of tradition emerges out of the capacity to combine the different voices, styles, and motifs drawn from all kinds of sources in a montage of blackness(es)« (Gilroy 2004: 91). Das bereits im Proto-Pop angelegte »semiotische Spiel« erlaubt die Übersetzung im Sinne von >translatio(n)<, also >Überführung<, in neue, auch widersprüchliche Kontexte (siehe etwa den Glenn-Miller-Jazz).

122

Unter Pop II verstehe ich die über die frühen Blues- und Jazz-Milieus hinausreichenden populären Mischformen (etwa Rock 'n' Roll, Rockabilly, Soul), die seit den 1950er Jahren – auch in geografischer und ethnischer Hinsicht – immer breitere Zielgruppen euphorisierten und eine disruptive Kraft entfalten, was soziale wie auch politische Konventionen betrifft, während sie zugleich auf der Welle der umfassenden Ökonomisierung und des Konsumismus surften. Die Hochzeit von Pop II, in welchem das »semiotische Spiel« und die »Montage« an Signifikanz und Relevanz gewinnen, sind die 1950er und 60er Jahre.

Unter Pop III – ein Begriff, der nicht meine Erfindung ist, sondern bereits 2014 auf der Wiener Tagung »Pop III: Akademisierung, Musealisierung, Retro« lanciert wurde – subsumiere ich drei verschiedene, aber eng zusammenhängende Bedingungen und Merkmale. Das Ökonomische, Kommerzielle und Affirmative stehen dabei, wie in Wien, nicht im Vordergrund. Pop war auch in seinen kritischen, gegenkulturellen Ausprägungen nie wirklich antikommerziell, vielmehr, da hat Adorno schon Recht, war und ist und bleibt er im Kern warenförmig. Ja, er muss es sein, möchte er seinen kritischen Impetus bewahren und nicht auf Mäzene, Stiftungen und staatliche Almosen angewiesen sein. Gerade seine demonstrative oder ironisch gebrochene Kommerzialität ermöglichte es, dass sich diverse Randgruppen seiner als Vehikel für ihre Aufstiegsvorhaben bedienten, ob für basale karrieristische Zwecke wie etwa bei Ozzy Osbourne oder in Verbindung mit einer politischen Agenda wie etwa bei den

Last Poets. Anders als die Wiener Tagung würde ich ›retro‹ nicht als Charakteristikum von Pop III aufführen, da Pop, wie ich oben erläutert habe, immer schon retro war; die Musealisierung werde ich gesondert behandeln. Die drei Bedingungen und Merkmale von Pop III sind:

a) Die wachsende gesellschaftliche Normalisierung und Institutionalisierung des Pop parallel zur Normalisierung und Institutionalisierung der Avantgarde seit etwa der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und vor allem in den 1970er Jahren in den westlichen liberalen Konsumkulturen. Das »semiotische Spiel« und die »Montage« bleiben signifikant, verästeln und vervielfältigen sich fortlaufend, verlieren jedoch in den 70er Jahren an Relevanz im disruptiven Sinne.

b) Die diesen Prozess begünstigende Raffinierung und Progressivierung des Pop seit Mitte der 1960er Jahre, als die Beatles mit dem Album »Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band« (1967) ein Leitmotiv der Postmoderne entwickelten: die Synthese von Pop und Avantgarde. Ähnlich wie das ausgeklügelte Dokudrama »Pumping Iron« (1977) dem Bodybuilding die Türen zur – vermeintlichen – Hochkultur öffnete, ermöglichte die Komplexitäts- und Raffinessesteigerung in der Popmusik deren Valorisierung in bourgeoisen, akademischen und sonstigen gehobenen Zirkeln. Thomas Hecken verwendet für diese Tendenz den Begriff »Avant-Pop« (Hecken 2012). Es trifft nicht zu, dass Pop erst seit kurzem kunstfähig bzw. erst seit kurzem Kunst ist. Die Mitglieder der britischen Independent Group, um ein nicht-musikalisches Beispiel zu erwähnen, gingen soweit, bereits in den 1950er Jahren massengefertigte Industrieprodukte als Kunstwerke zu bezeichnen, und Andy Warhol stilisierte in den 1960er Jahren mit der »Exploding Plastic Inevitable«-Reihe Partys zu Kunstevents. Was wir heute erleben, etwa Ausstellungen zu Björk (2015) und David Bowie (2013–2017) in Kunstmuseen oder die in einem »Performance Art Film« (2015) verewigte Kollaboration zwischen Jay-Z und Marina Abramović im White Cube der New Yorker Pace Gallery (2013), ist eine primär quantitative Zuspitzung der Grundkunsttendenz des Pop. Beat Wyss diagnostizierte schon vor 20 Jahren, dass die Versuche einer Überwindung der Grenze zwischen High and Low selbstläufig seien, dass Pop »als Universalcode den kleinsten gemeinsamen Nenner aller an den globalen Konsumkreislauf angeschlossenen Gesellschaften [bildet]. In diesem Sinne hat sich Pop als neue Hochkultur durchgesetzt. Zisterzienserchöre auf CD, Hildegard von Bingen als Verkaufsschlager ordnen sich Pop unter als abendländische Elemente der universellen Ethno-Folklore« (Wyss 1997: 123). Doch gerade mit dieser tatsächlichen oder vermeintlichen Universalisierung hat sich Pop in entscheidender Hinsicht verändert, wie u.a. die Forschungen des schweizerischen Norient-Netzwerks veranschaulichen: Pop ist nicht länger westlich (siehe Pop V weiter unten). Universal ist un/iversal.

c) Die Professionalisierung und Formalisierung des Systems Pop im Westen, sprich: sein Aufgehen in Bildung und Pädagogik, von Hip-Hop-Kursen an

mittelrheinischen Musikhochschulen bis hin zu Oxymoronen wie »Pop-Akademie«. Diese Entwicklung hat sich seit den 1990ern gleichsam in einem Crescendo intensiviert. Ich habe diesen Profi-Pop oder schlicht Prop an anderer Stelle »High Trash« genannt (Scheller 2013). Dereinst werden Eltern ihre Kinder schelten: »Hast Du schon wieder vergessen, dein Cannibal-Corpse-Riff zu üben?« Besorgte Gymnasiallehrer werden auf Hausarbeiten vermerken, dass der kleine Paul im interdisziplinären Phänomen-Unterricht noch immer nicht gelernt hat, den Unterschied zwischen East-Coast- und West-Coast-Rap zu benennen. Gesetzt den Fall, dass Erdoğan, Orbán, Gauland, Le Pen & Co. nicht obsiegen und ihre persönlichen Kultur-Agenden nicht verwirklichen können, wird man in Kunstgeschichtsseminaren bald schon die Ikonografien von M.I.A. und FKA Twigs vergleichen wie früher die Architekturen des Kölner Doms und der Kathedrale von Chartres.

In ihren Anfangstagen war Popmusik, wie oben beschrieben, geprägt von der Romantik des Barbarischen als des Unmittelbaren und Dilettantischen und damit implizit antiakademisch. Der etymologische Barbar ist ja ein Stammler und jedem klassisch geschulten Bildungsbürger mussten Bill Haley oder Little Richard als Kulturstammler erscheinen. Doch am Ende kommen nicht nur die Touristen, um einen Filmtitel zu zitieren, am Ende kommen auch die Akademiker, Kuratoren, Bürokraten und Politiker. So gibt es in meiner Heimatstadt Stuttgart seit geraumer Zeit ein von Berufsjugendlichen geführtes Popbüro, dessen Name nur zufällig an Politbüro erinnert. Popbands machen Businesspläne, sie können auf Tutorials zur Erstellung optimierter Setlists und stiladäquater Frisuren zurückgreifen, ihre Songs werden auf CSU-Wahlveranstaltungen gespielt, sie beziehen Stipendien von skandinavischen Behörden, sie lesen fremdwortgesättigte Texte, sie bekommen ECTS-Punkte fürs Gitarrensolo oder fürs Beatboxing und sie können in Melissa Cross' New Yorker Schreibschule stimmchonendes Growling und Shouting erlernen, für mehr Sicherheit am Arbeitsplatz und die Ausübung ihrer Tätigkeit bis ins hohe Alter. Extreme Popbands wie The Dillinger Escape Plan legen mit ihren polyrhythmischen Akrobatikkunststückchen und Virtuositätsbeweisen eine ähnlich streberhafte Gesinnung an den Tag wie ihre entfernten Verwandten aus der Klassik.

Unter Pop IV verstehe ich den Übergang zum musealisierten Pop oder Museopop. Museopop ist nicht neu, steht aber in schönster Blüte und korreliert mit dem Museumsboom des 21. Jahrhunderts, im Zuge dessen die einstigen Musentempel ihrerseits auf Pop machen und sich in hybride, partizipative Event- und Produktionszentren, in urbane öffentliche Wohnzimmer mit kostenlosem WLAN verwandeln, siehe den Relaunch der Tate Modern in London. Merkmal des Museopop ist, dass man nun keine Ausstellungen über, sondern Ausstellungen mit Pop macht. Man denke an all die Pop-Ausstellungen der letzten Jahre, aber auch an all die geriatrischen Superstars, die sich über die Konzertbühnen schleppen wie einst Johannes Paul II. über seinen päpstlichen

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Passionsweg. Man bestaunt sie wie Exponate in archäologischen Museen und wippt bedächtig im Takt der Herzschrittmacher.

Während jedoch in Alteuropa AfD, Pegida, PiS und Front National das postmoderne »schwache Denken« (Gianni Vattimo) attackieren und sich wieder nach heiligem Ernst, der kalten Härte der konservativen Revolution und klaren Identitäten sehnen, also die für den Pop typische Künstlichkeit und seinen spielerischen Charakter zu überwinden versuchen, erlebt die performative, heitere, antiessentialistische Seite des Pop an so unwahrscheinlichen Orten wie der ghanaischen Hauptstadt Accra einen zweiten Frühling als Pop V.

Unter Pop V verstehe ich die Globalisierung und damit die De- wie auch Reterritorialisierung des Pop, infolge derer die hüben verlorene disruptive Kraft drüben wieder Zuwächse verzeichnet. In Accra stellt beispielsweise das Hip-Hop-Duo FOKN Bois die Aktualität der hierzulande bereits mehrfach wortreich zu Grabe getragenen oder in Kunsturnen abgefüllten Postmoderne unter Beweis. Im Video zu »BRKN LNGWJZ (Broken Languages)« (2011) setzen die Bois ein pluralistisches, fluides, die westlichen Authentizitätserwartungen an Afrika konterkarierendes Identitätsverständnis auf karnevaleske Weise in Szene. Pidgin-rappend schlendern sie in traditioneller Tracht durch eine Einkaufsstraße von Accra, posieren in westlichen Anzügen im Busch, albern in Unterwäsche in einem Gottesdienst. Indes sich der ehemalige Westen in ein Museum seiner heiteren Selbstüberwindungsversuche verwandelt, das nicht anders als ein Unternehmen gemanagt wird oder aber in die reaktionären

Muster der 1920er und 30er zurückzufallen droht, stehen die Pop-Barbaren an anderer Stelle vor den Toren anderer Städte. Hier kann noch nicht von Musealisierung die Rede sein. Doch auch in Accra werden die Barbaren die Senatorenwürde nicht ausschlagen.

POP-THEORIE ALS BARBAREI

Die in Kavafis' Gedicht artikulierte Hoffnung auf die Barbaren als edle Wilde, als vitalisierende Retroavantgarde, konnte auch im Pop nicht erfüllt werden, zumindest nicht auf lange Sicht. So muss das wohl sein. Per definitionem ist Pop ja kurzweilig und von kurzer Dauer. Im Übergang von Pop II zu Pop III und verstärkt mit Pop IV ist Pop erwachsen und kompliziert geworden. Er strengt an und macht Arbeit. Pop ist Schule. Eine Hausaufgabe. Eine Klausur. Ein Lexikon. Ein Atlas. Es gibt viel zu wissen, es gibt viel zu lernen, man kann so einiges falsch machen, sogar das Richtige, weil Richtigmachen als Disruptionsschwäche ausgelegt werden kann. Kurz, Pop macht keinen ›Spaß‹ im emphatischen Sinne mehr, wenn man ihn erst einmal in seiner ganzen historischen und geografischen Breite erfasst hat, oder wenn man erst einmal Karl-Theodor zu Guttenberg auf einem AC/DC-Konzert begegnet ist, mit seiner gräfischen Gattin im Takt wippend, zwei rote Teufelhörnchen auf dem adeligen Haupt. Sicherlich kann man das ganze Hintergrundrauschen ausblenden und, wie der heimliche Autonomietheoretiker Lemmy Kilmister es forderte, einfach mal die Schnauze halten und tanzen. Doch der Popkomplex ist und bleibt trotzdem dies – komplex.

In Pop III & IV betritt der Profi-Barbar die Bühne. Er ist nicht mehr edler Wilder, sondern veredelter Wilder. Er produziert nicht mehr Trash, sondern High Trash. Er ist kein Gesetzesbrecher, sondern ein Gesetzeshüter, zumindest ein dialektischer. Seine systemische Wirkung ähnelt der Wirkung einer Grippeimpfung: Durch die regelmäßige Injektion abgeschwächter Erreger gewinnt das System an Stabilität. Stichwort ›Ottonormalabweicher‹.

Wer aber sind dann die Barbaren des Pop, auf deren Phantasma, deren mythischen Drive und deren disruptive Wirkung wir doch weiterhin angewiesen sind, um nicht, wie Kołakowski zurecht betonte, in Faktizität, Positivismus, Selbstgenügsamkeit zu ersticken? Gibt es sie? Müssen wir uns mit den coolen Schlächtern des Islamischen Staates und Pierre Vogel begnügen, haben Don DeLillo und Karlheinz Stockhausen Recht, wenn sie insinuierten, der Terrorist habe dem Künstler – und Künstler sind viele Popmusiker zweifelsohne – den Rang abgelaufen? Nein. Ich meine, es gab und gibt noch Barbaren im Pop. Wir sind die Barbaren. Wir, die Poptheoretiker.

Die Poptheorie ist der paradoxe Barbar, auf den das Pop-Imperium seit Pop III vielleicht nicht sehnlichst gewartet, den es jedoch dringend benötigt hat, um nicht an Selbstgenügsamkeit zu ersticken. Wir, die blassen Exegeten und Gouvernanten der Popkultur, die fremdwortbewehrten Zaungäste, die

ihre Pubertäterfahrungen professionalisierenden und perpetuierenden Nicht-zu-Ende-Aufgewachsenen, wir also haben das in die Jahre gekommene Imperium Pop vitalisiert und energetisiert, gerade indem wir es analysiert, kontextualisiert, musealisiert und verkompliziert haben. In dem Moment, da Pop imperativisch und konservativ wurde, als Lebensstil, als Ausdruck des Konsumismus, als politisches Kalkül, da kam die Blutgrätsche der Theorie und brachte den in rasendem Stillstand um sich selbst kreisenden Pop-Derwisch aus der Bahn.

Wenn Lemmy Kilmister mit normativer Verve konstatierte: »Je mehr du etwas analysierst, desto weniger Leben hat es« und »Man darf den Rock 'n' Roll nicht analysieren«, so stellte er Regeln auf wie die von ihm und anderen Pop-Renegaten verachteten älteren Generationen. Tu dies, tu das, tu dies nicht, tu jenes nicht, Pop ist dies, Rock 'n' Roll ist das. Die Theorie ignorierte diese Regeln und ließ sich nicht davon abbringen, auch Motörhead zu sezieren. Wenn wiederum Bowie oder Bob Dylan sich allen möglichen Bestimmungen und Begrenzungen zu entziehen versuch(t)en, im Laufe ihrer Karrieren immer vorhersehbarer, so war es die Theorie, die den Begriff im hegelianischen Sinne, also im Sinne von ›greifen‹ und ›zugreifen‹, gegen das vermeintlich Nicht-Greifbare ins Feld führte. Die Poptheorie der Postmoderne kanonisierte und essentialisierte das Fluide und Performative des Pop, auch wenn sie mitunter steif und fest behauptete, dies nicht zu tun. Auf diese Weise konterkarierte sie die Dylan'sche Ich-bin-dann-mal-weg-Routine. Gebe Du, Bob, Dich ruhig gasförmig. Wir ändern einfach Deinen Aggregatzustand.

130

Vor dem Hintergrund der Normalisierung von Popkultur und Popmusik macht es heute auf perverse Weise nachgerade Spaß, Theoretiker zu sein. Die Theorie tanzt ihren eigenen Tanz, eine seltsame Mischung aus Pogo und Walzer. Plötzlich ist selbst Adorno in all seiner Hermetik sehr viel mehr Punk als der Punkrock – immerhin liefert er der Kulturindustrie bislang keine ästhetische Inspiration, die sich auf Diesel-T-Shirts drucken lässt und vom Londoner Stadtmarketing begierig aufgesogen wird.

Kurz: Die Poptheorie hat dafür gesorgt und sorgt weiterhin dafür, dass all die habituellen Partygänger, die berufsjugendlichen Biedermänner und -frauen wie auch die verhockten Apokalyptiker des Heavy Metal sich nicht einfach in ihre jeweiligen Feelgood/Feelbad-Biotope zurückziehen können. Beständig werden sie mit der Schwere der Begriffe, der Hartnäckigkeit der Kontexte und der Penetranz theoretischer Zuschreibungen traktiert, wie einst die Trommelfelle der Väter- und Großmüttergeneration mit dem Kreischen der E-Gitarren und dem Wummern der Schlagwerke traktiert wurden. Kein Club ohne Fußnoten. Kein Beat ohne Beleg. Die Professionalisierungsspiralen des Prop verstärkt die Poptheorie durch immer neue Komplexitätssteigerungsspiralen und verwirrende Neologismengeschwader.

Wie es sich für Barbaren, auch paradoxe, gehört, generiert die Poptheorie neue Mythen. Ungeachtet des curricular verankerten Endes der großen

Erzählungen bastelt sie munter weiter an selbigen, weil es dem Leben ohne sie nun mal an Romantik und Epik gebricht. Mit großer, eines Hegels würdiger Geste postuliert sie eine Epoche des »After Pop«, lanciert sie klingende Begriffe wie »Dispositiv Pop« oder »Differential Pop«, die einem jeden Pop-I-Vertreter der 1950er Jahre wohl vollendet absurd erschienen wären. Wenn Pop seinen disruptiven Charakter verloren hat, so war und ist es die Theorie, die hier als paradoxer Barbar Abhilfe schafft.

Viel zu lange stand man auf den Stadtmauern und blinzelte in die Nacht, in der Hoffnung auf neue Barbaren. Diese stehen längst im Rücken der Ausschauhaltenden. Mitten in der Stadt. ◆

► Der Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag bei der Tagung »After Pop? Massen, Medien, Konsum im 21. Jahrhundert« (Universität St. Gallen, 14.–16. April 2016).

L I T E R A T U R

- BAUMAN, ZYGMUNT** (2000): Flüchtige Moderne, Frankfurt a.M. • **BEGEMANN, BERND** (1994): Der Vorturner der Freiheit, in: Oliver Kleinschmidt/Andreas Platzgummer/Anre Ringel (Hg.): Musik Macht Politik, Stuttgart, S. 64–71. • **BOLZ, NORBERT** (2000): Kultmarketing – Von der Erlebnis- zur Sinn-gesellschaft, in: Wolfgang Isenberg/Matthias Sellmann (Hg.): Konsum als Religion?, Kühlen/Mönchengladbach, S. 95–98. • **DIEDERICHSEN, DIEDRICH** (1999): Ist was Pop?, in: ders.: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt, Köln, S. 272–286. • **DIEZ, GEORG** (2009): Die Versprechungen des Pop ziehen nicht mehr, auf: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/32025/> [27.11.2016]. • **ENGELL, LORENZ** (2004): TV Pop, in: Walter Grasskamp/Michaela Krützen/Stephan Schmitt (Hg.): Was ist Pop? Zehn Versuche, Frankfurt a.M., S. 189–210. • **FIEDLER, LESLIE** (1988): Überquert die Grenze, schließt den Graben! [1969], in: Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim, S. 57–74. • **GILROY, PAUL** (2004): It's a Family Affair, in: Murray Forman/Mark Anthony Neal (Hg.): That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader, New York/London, S. 87–94. • **HECKEN, THOMAS** (2012): Avant Pop, Berlin. • **KAVAFIS, KONSTANTINOS** (1997): Warten auf die Barbaren [1904], in: Konstantinos Kavafis: Das Gesamtwerk: Griechisch und Deutsch, Zürich, S. 73. • **KANDINSKY, WASSILY** (2015): Über das Geistige in der Kunst [1919], e-artnow (e-book). • **KOŁAKOWSKI, LESZEK** (1973): Die Gegenwartigkeit des Mythos, München. • **MARTENS, TODD** (2012): Rolling Stones: »One of them looks like a chimpanzee«, auf: <http://articles.latimes.com/2012/jul/12/entertainment/la-et-ms-rolling-stones50th-anniversary-20120712> [27.11.2016]. • **POLITYCKI, MATTHIAS** (2005): Weißer Mann – was nun?, auf: http://www.zeit.de/2005/36/Wei_a7er_Mann/komplettansicht [27.11.2016]. • **RAUNIG, GERALD** (2015): Dividuum. Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution, Wien. • **SCHELLER, JÖRG** (2013): High Trash. Warum Rhetorik und Habitus der Postmoderne heute bereits anachronistisch wirken, auf: <http://whstnxt.net/135> [27.11.2016]. • **SCHELLER, JÖRG** (2016): Premitivismus und Avantgarde, in: Basil Rogger/Ruedi Widmer et al. (Hg.): Holy Shit. Katalog einer verschollenen Ausstellung, Zürich, S. 188–197. • **TIECK, LUDWIG** (2012): Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack, Henricus (e-book). • **WYSS, BEAT** (1997): Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien, Köln.