

Thomas Hecken

### Popmoderne

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1473>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hecken, Thomas: Popmoderne. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 8 (2016), S. 103–106. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1473>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

POP MODERNE

*Thomas Hecken*



In den 1920er Jahren sprach noch niemand von ›Pop‹, der Sache nach gab es aber schon viel zu bereden. In der deutschen Illustrierten »Uhu« (»Das Neue Ullstein Magazin«) schildert ein USA-Berichterstatter im November 1924, wie sehr sich die New Yorker von der deutschen Jugend unterscheide. Am Hudson sei nichts zu merken von der »Naturtrunkenheit des deutschen Wanderers« und der »Liebesromantik unserer Flußufer«. In New York würden die »schönen Flußufer« mit Konservenbüchsen und Zeitungen übersät, Erotik habe hier keinen Platz, sondern bloß ein Treiben, das »mechanisiert« zwischen »Kochtopf, Baseball und Grammophon« ablaufe.

103

Schaut man näher hin, sieht man, dass der im »Uhu« offenbarte Unterschied von deutscher Jugendbewegung zu US-amerikanischen Jugendlichen vor allem einer der Geschlechter ist. Zwar sind auch viele junge Männer am Hudson mit dabei – sie spielen nach dem Zeugnis des Reporters Baseball, vielleicht sind sie es auch, die am Ufer das Grammophon aufziehen, um die »letzten Jazzschlager« erklingen zu lassen –, das Bild dieser Jugend prägt aber der »flapper«. Diese jungen Frauen zeichnen sich durch »sorgfältig rot schattierte Wangen, eine wohlgepuderte Nase, einen kirschrot in geschwungener Klammerform ausgemalten Mund«, stark gezupfte Augenbrauen und den »Bubikopf« aus. Doch trotz der einerseits ›männlichen‹ Frisur und des andererseits ›weiblichen‹ Verfahrens, eine glatte, unnatürliche Oberfläche herzustellen, seien jene jungen Frauen letztlich »zahme, harmlose Kinder«. Ungeachtet der neuen, durch Grammophon, Konserven, Schminke und Puder gestifteten Künstlichkeit findet

der Reporter keinerlei Anzeichen von Dekadenz bei ihnen. »Jazzklang und Jazzschritt, Lollipop und – nicht zu vergessen – der Kaugummi« können für den deutschen Illustriertenautor an ihrem braven Bild nichts ändern. Im Gegenteil, diese Klänge und Genüsse, die von den Waren einer Freizeit- und Konsumgüterindustrie bestimmt werden, tragen für ihn genau zum harmlosen Eindruck bei. Standardisierung und Oberflächlichkeit verhindern gerade »Ausgelassenheit«.

Als der »flapper« wenig später mit der jungen deutschen Frau als »Girl« die Zeitgeistbühne der Weimarer Republik betritt, können andere Essayisten den harmlosen Eindruck nicht teilen. In seinem Büchlein »Das Gesicht unserer Zeit« aus dem Jahr 1929 charakterisiert Broder Christiansen sie zuerst auf vertraute Weise: Diese »Mädchen« seien »eines wie das andere, keß, selbstbewußt, schlank und niedlich, unbedeutend, normierte Schönheit, mit Puppenlächeln, mit Puder und Lippenstift, unpersönlich, und glatt vertauschbar wie Maschinenprodukte«. Aber ganz im Gegensatz zum »Uhu«-Artikel fünf Jahre zuvor verbindet der konservative Christiansen mit der standardisierten Glätte der jungen Frauen bedrohlicheren »Sexus«: »Wert hat nur der Augenblicksgenuß; man will nicht eine Bindung in die Zukunft hinein.« Das »Gegennatürliche« setze sich durch: »Die Frau wird künstlich entmuttert«.

Viel kommt also schon zusammen, was solche von anderen modernen Phänomenen der Medien- und Freizeitkultur unterscheiden kann. Nicht nur gibt es einige Produkte, die in erschwinglicher, massenhafter Form vorliegen; nicht nur gibt es Orte, an denen man weitgehend unbeaufsichtigt unter sich sein kann, um dort Dinge zu tun, die von staatlichen Stellen (Schulen), anderen Organisationen (Kirchen, Unternehmen) sowie mit ihnen teilweise verbundenen informelleren Gemeinschaften (Familien, Dörfer, Stadtviertel) nicht gerne gesehen würden – sei es aus neueren Gründen der Bildung und Kultur, sei es wegen älterer moralischer Bedenken.

Nein, es gibt auch eine bestimmte Form und/oder Anmutung dieser Produkte, wie sie in den Beschreibungen der Kommentatoren zum Ausdruck kommt: Künstlichkeit und glatte Oberfläche – und auf der Seite ihrer Käuferinnen und Rezipientinnen als Haltung: Konsumismus und Desinteresse an »höherer« Bedeutung. Dazu noch die Gewohnheit, bestimmte Platten, Kleidungsstücke, Redewendungen, Verhaltensweisen, Schminkutensilien, Bewegungsformen, sexuelle Vorlieben etc. im Zusammenhang zu sehen und mitunter sogar um sie herum neue, mehr oder minder lose Gemeinschaften zu bilden, die manchmal nicht nur dadurch zustande kommen, dass Leute an verschiedenen Orten dasselbe Produkt kaufen oder dieselbe Zeitung lesen.

In den US-amerikanischen 1950er Jahren dann eine noch bessere Ausgangslage: ein Jahrzehnt ohne Weltwirtschaftskrise, mit mehr Jugendlichen, die nicht gleich nach der Schule in die Lehre müssen, Einführung des Fernsehens, lebensstilbewusstere Werbung. Auf der Gender-Seite bietet der Rock'n'Roll der »männlichen« Kultur einen viel besseren Ausgangspunkt: Aggressivität,

natürliche Rauheit, ungeschminkte Direktheit usf. Im Gegensatz zu den 20er Jahren greift der Stil auch nicht gleich auf viele Bevölkerungsschichten über; der Teenager besitzt eine eigene Qualität, seine Vorlieben können nicht umstandslos der ›Massenkultur‹ zugeschlagen werden. Dennoch wird dieses Angebot von den meisten modernen Künstlern und Intellektuellen, von Studenten und Feuilletonisten nicht genutzt. Die Dadaisten hätten zum Rock'n'Roll sicher mehr zu sagen gehabt als die Beatniks.

In den 60er Jahren ändert sich die Lage weitgehend. Nun kommt nicht nur der Popdiskurs in Gang, auch die Form der Artefakte und Ereignisse nimmt zum Teil Maß an jenen Kunstwerken, die bevorzugt in Galerien, Theoriezirkeln und Kulturjournalen als ›zeitgenössisch‹ ausgestellt und ausgegeben werden. Fragment, Serie, gesteigerte Komplexität, Erwartungsbruch, Auflösung konventioneller narrativer Abläufe, Selbstbezüglichkeit, Ironie, Entgrenzung, Allusionen prägen in kleinerem oder größerem Ausmaß jetzt manche Pop-Produkte. Auch wenn sich oftmals tatsächlich viele Zuhörer, Zuschauer oder Mitwirkende finden lassen und mit den Autonomie-Gesten keineswegs durchgehend ein Abschied von Künstlichkeit, Konsumismus und Oberfläche verbunden ist, wird dem kommerziellen Erfolg, dem Befolgen von Mustern nicht selten ausdrücklich abgesagt. Die Popmoderne gewinnt dadurch vollständig Gestalt, Differenzierungen werden in vielerlei Weise ausgeprägt und sichtbar.

Als List oder Ironie der Geschichte kann in der allwissenden Rückschau verbucht werden, dass manche Vollender der Popmoderne in den 1960er Jahren und noch lange darüber hinaus unter antimoderner Flagge operierten: Arbeitsteilung, Repräsentation, Trennung von Privatem und Öffentlichem, von Kunst und Alltag, von oberflächlichem Spiel und bedeutendem Sinn, von ehrlich gemeintem Ausdruck und Rollensprache, das alles soll im revoltierenden Leben, Sound oder Totaldesign aufgehoben werden. Der heftige Widerstand konservativer Kreise, der sich bereits gegen die von solchen Vorstellungen angetriebenen Kunstobjekte und Lebensstile richtete, führte die Verfechter der Poprevolte zu der Vermutung, dass ihre Werke und Lebensweisen auch mit liberaler Demokratie und Kapitalismus unvereinbar seien. Diese Annahme und Hoffnung hat sich als Irrtum erwiesen. Der Irrtum trug jedoch nicht nur zu Beginn beachtlich zu ihrem Erfolg bei, weil sie dadurch Popformen zuungunsten der ›weiblichen‹ Glätte und Bedeutungslosigkeit nachdrücklich an die ›männliche‹ Kultur binden konnten.

Dank Jon Savages Buch »1966. The Year the Decade Exploded« kann man einige dieser Bestrebungen gut rekapitulieren. 1966 geht es keineswegs nur um die Bearbeitung von Werbe- und Konsumgütermotiven durch eine moderne Kunstform, die Pop-Art, sondern es geht vor allem um die Versuche, abseits der Kunstgalerien und Biennalen Popmusik, Popdesign, Popmoden aus dem Griff der vermuteten Standardisierung und Anspruchslosigkeit zu lösen.

Savage bringt einiges, was er im Zeitungs- und Zeitschriftenarchiv gefunden hat, zu Papier, so kann man regelmäßig in den Zitaten aus der Mitte der 60er Jahre von »sensual awareness«, »so-called variant, the deviant«, »radical change«, »experiment«, »underground«, »revolution« lesen – als handle es sich um Äußerungen zu Virginia Woolf oder Antonin Artaud. Hier meinen die Zeitgenossen aber die Rolling Stones, The Byrds, Cerdjacksen.

Savage verdoppelt diesen Effekt. Nicht nur attestiert er seinen Gegenständen gerne (und oft zu Recht), »complex«, »individual« oder »sophisticated« zu sein, er ist sich auch unverändert sicher, fundamentale Umwälzungspotenziale zu entdecken. Pflichtgemäß kann er darum mit der liberalen Rhetorik von »Swinging London« nichts anfangen. Stattdessen greift er ins pathetische Register der Negation: »In the spring of 1966, this was still inchoate, but under the escalating demands of youth and their culture the fantasy of a consumerist teen utopia like Swinging London would crack for ever.« Woher er 2016 dieses zeitlose Wissen nimmt, bleibt rätselhaft. Gewiss ist aber, dass er (zumindest zwischen Buchdeckeln) kein Gespür dafür hat, in welchem Maße die von ihm allenthalben konstatierten »Grenzüberschreitungen« auch zur Unterhaltung beitragen und für den Rezipienten oder Handelnden keine ganzheitliche Umwälzung bedeuten müssen. Die »extremity of sound and emotion«, die er Musikstücken nachsagt, dürfte wohl kaum zu einem ebensolchen Zustand bei den meisten Musikern oder Hörern führen.

106

Wie zur Strafe dominiert deshalb der »extreme Klang« der »männlichen« Kultur das Buch. Die Popmoderne ist zwar bei Autoren wie Savage schon so weit vorangeschritten, dass nicht nur Velvet Underground und die Diggers, sondern auch James Brown und Betty Friedan zur Geltung kommen – und sogar Barbara Hulanicki und Motown-Gruppen. Um weit in den positiven Bereich zu gelangen, müssen aber die Supremes z.B. solche Exegesen über sich ergehen lassen: »Each verse has the pleasure/pain duality: »You came into my life, so tenderly / With a burning love, that stings like a bee.« This was not the feisty backchat of the girl groups, but a complex passive/aggressive stance«. Da war selbst Broder Christiansen schon weiter. ◆

► Jon Savage: 1966. The Year the Decade Exploded, London 2015.