

Moritz Baßler; Heinz Drügh

All uns're problems oder: ›Witty, sexy, gimmicky, glamorous‹ heute

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2385>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Baßler, Moritz; Drügh, Heinz: All uns're problems oder: ›Witty, sexy, gimmicky, glamorous‹ heute. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 2 (2013), Nr. 2, S. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2385>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-20140314129>

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.

ALL UNS'RE PROBLEMS ODER: ›WITTY, SEXY, GIMMICKY, GLAMOROUS‹ HEUTE

Moritz Baßler / Heinz Drügh



Eine halbe Stunde habe ich Freude an Literatur. Die Kinks, denke ich, sind so viel besser als die Dave Clark Five. *Günter Eich*

81

GET LUCKY

Die neue Single von Daft Punk »(We're up all night to) Get lucky« gibt J.C. Rabe in der »Süddeutschen Zeitung« allen Anlass zur Euphorie – sowie zu nachfolgender Reflexion: »Warum ist das eigentlich gerade jetzt offenbar so richtig? Warum ist das die Musik zur Zeit? Ist das neue Daft-Punk-Album ›Random Access Memories‹ (Columbia/Sony) vielleicht die ersehnte ›gute‹ Antwort auf die Frage, warum die Gegenwart immer noch so gerne von einer Zukunft träumt, die sich die Vergangenheit ausgedacht hat? [...] Meine Güte. Da hatte ja plötzlich mal wieder alles einen Sinn. Klar, wir bleiben die ganze Nacht auf, um Glück zu haben. [...] Die ganze irre Macht des Pop, das war sie«.

Auch wenn Daft Punk die Kraft und unverstellte (sexuelle) Herrlichkeit des Moments besingen (»This present has no ribbon«) und das Sich-Fortzeugen der Euphorie beschwören – denn alle Lust will Ewigkeit oder »Your gift keeps on giving« –, so landet der schreibende Nachvollzug solchen Erlebens doch unweigerlich im Präteritum. »Die ganze irre Macht des Pop, das war sie«. Und jetzt? Irgendwie wird man den Verdacht nicht los, dass die Euphorie, die Pop in seinen jungen Jahren den Regimes protestantischer Leistungsethik und Lustverzichts entgegenzusetzen hatte, angesichts eines von der Werbeindustrie ad nauseam verheißenen Glücks, das man sich gefälligst zu gönnen habe, jetzt und jetzt und gleich nochmal, nicht mehr dieselbe Kraft hat. Oder ist es

vielleicht eher so, dass diese Kraft sich überhaupt nur noch dann überzeugend realisieren kann, wenn sie gebrochener daherkommt, weniger heroisch, auch fatalistischer, was freilich nicht heißen muss zynischer: »We've come too far to give up who we are.«

EUPHORIE

Aber hat das Euphorische des Pop in der Literatur überhaupt je verfangen? Anstelle von Pop-Literatur von Literatur-Pop zu reden, wie Benjamin von Stuckrad-Barre das in den 1990er Jahren vorgeschlagen und bei Lesungen in die Tat umzusetzen versucht hat, blieb eine Ausnahme. Auch das Wiedererstarren der oralen beziehungsweise auditiven Komponente in Genres wie Poetry Slam oder Spoken Word (von Hörbüchern ganz zu schweigen) ist nicht spezifisch dem Pop zuzuordnen. Von den Analysen und Modellen, die die Literaturwissenschaft im Hinblick auf den Pop anbietet, ist zwar Eckhard Schumachers schönes Buch »Gerade Eben Jetzt« ganz jenem Pop-Mantra »The Time is Now – Now is the Time! Now! Now! Now! Is the Time« (19) gewidmet. Freilich geht es dabei letztlich nicht um Techniken, sich ganz in den Moment aufzulösen, sondern eher um eine Analyse von Schreibweisen, die durch ein solches Programm generiert werden. Es bleibt einem halt doch bewusst, dass schon Schumachers Lehrer Karl Heinz Bohrer sich dem Phänomen moderner Plötzlichkeitsästhetik gewidmet hat. (Niels Werber hat es übrigens gewagt, Bohrers Pop-Verweigerung als entscheidenden blinden Fleck in dessen Denken auszuweisen, und das auf Bohrers achtzigstem Geburtstag. In Marbach!).

82

Plötzlichkeit hin – Gegenwart her, Literatur bleibt ein Distanzmedium, die Euphorie der durchtanzten Nacht lässt sich literarisch nicht implementieren (selbst Goetz' »Rave« konnte daran nichts ändern). Was also tun? Es ist mehr als bezeichnend, dass in Rainald Goetz' jüngstem Roman »Johann Holtrop« der Euphoriker schlechthin ausgerechnet der Titelheld ist, jener Typ des großwahn sinnigen Managers, der hyperventilierend in einem »Wahn totaler Gegenwart« (80) lebt. Weil aber, wie man vom Erzähler erfährt, »die Gegenwart des Geistes nur drei Sekunden dauert«, sei »der Geist vom Leben dauernd so sehr, fast unmenschlich, möchte man sagen, überfordert« (271). Es wäre ein Fehler, diesen Erzähler schön auktorial von seiner Hauptfigur abgetrennt zu sehen. Denn auch er träumt von totaler Gegenwart oder, wie er selbst das nennt, der »Poesie der Objektivität der Vorgänge« in einem bestimmten »Augenblick« (274). Das liest sich dann so (Holtrop schlittert mit seinem Konzern Assperg gerade in die Krise und steigt nach einem langen Tag in sein Auto):

»Glück und Wohlwollen war der Name der perfekt gemachten Sitze, der Polster, der gesamten Atmosphäre des Autoinnenraums, Mercedes Benz, gepriesen sei der Name dieser Firma. Zuber [der Fahrer] startete den Motor, das Licht ging aus, und dann schwebte das tiefblau umhüllte Innere der Fahrgastzelle

durch die Nacht, vom Industrievorort Reudnitz im Osten über den hell erleuchteten Stadtzubringer, die Laternen waren eine Spende der Asspergstiftung an die Stadt, auf Großschönhausen zu. »Zu leben ist manchmal nichts als Tapferkeit«, stand auf einer Werbetafel, die ein Parfum annoncierte, mitten in den Vorstadtbrachen, daneben die riesige Rotspornraffinerie, hell angestrahlte Flachbauten, von einem hohen, ebenfalls grellweiß beleuchteten Zaun umgeben. Dann kamen McDonald's und Pizza Hut, Buden, Kneipen und die Diskothek CELEBRITY« (273).

Das ist weit mehr als die Prosa der Verhältnisse in Zeiten globalisierter Fastfoodindustrie. Goetz gelingt, beginnend mit der Inversion, die die Begriffe Glück und Wohlwollen an den Beginn dieser Passage platziert, das Kunststück, Holtrop mit »Mitgefühl« zu zeigen, was aber nicht heiße, ihm »zart gegenüber« zu treten, sondern eher mit der Attitüde: »Ich kann ihn verstehen« – so der Autor in einem Gespräch mit der »Zeit«. Auf diese Weise wird jenes Gefühl, das Hot Chocolate schon in den Siebzigern als »Heaven is the Backseat of my Cadillac« besungen, beim Wort genommen (freilich ohne die allfälligen sexuellen Konnotationen). Dabei entsteht eine hochkomplexe Mischung aus Selbstmitleid, Ekel, Übereifer (noch in dieser finsternen Stimmung werden die Wohltaten der Asspergstiftung benannt) und Hypertrophie (allein der Ortsname Großschönhausen oder die in Majuskeln gesetzte CELEBRITY). Und über allem die tiefblaue, romantische Nacht. We're up all night to get lucky.

TEILNEHMENDE DISTANZIERTHEIT

Die Literatur, die uns zur Zeit auffällt, ist keine euphorische Pöpliteratur, wenn es eine solche überhaupt je gegeben hat, sondern rückt mit einer Art teilnehmenden Distanziertheit den »weltlichen Dingen« (117) zu Leibe, wie es in Ulf Erdmann Zieglers Roman »Nichts Weißes« heißt. Gemeint sind damit: »Citroëns und Super 8, Mikrowelle und Whirlpool, Donna Summer und Fred Feuerstein« (117). Die Handlung spielt also, wie unschwer zu erkennen, in den 1970er Jahren, und sie führt in ein linksliberal-späthippieartiges Milieu im Neusser Stadtteil Pomona (nimm das »m« weg, hast Du Poona). Dort wächst die Heldin namens Marleen Schuller auf. Ihr Vater ist Werber und erfindet die Kampagne für die Marke »o.b.«, was bekanntlich soviel heißt wie »Ohne Binde«. Die Semantik dieses Objekts – um den Begriff des auch von Ziegler offensichtlich verehrten Roland Barthes zu verwenden – verknüpft wie der Roman selbst nicht nur unterschiedliche Bedeutungsfelder, sondern auch unterschiedliche Ästhetiken. Da wäre zum einen die ambitionierte modernistische Emphase für die handwerkliche Gestaltung (durchaus auch einer Werbeanzeige), für die Materialität von Bild und Schrift. Marleen wird später Grafikdesignerin und nimmt sich die Kreation einer Schrifttype vor. Zum anderen schildert der Text im Stil einer

kulturwissenschaftlichen Erkundung, wie sowohl Produkte als auch die Werbung am Diskurs der Sexualität mitweben. Die »drei todschicke[n] Nonnen [...] hinter einer vereisten Scheibe« aus der Afri-Cola-Werbung mit ihrem Claim »sexy mini ... super flower ... po pop cola« (123) – wie es in falscher Erinnerung an den Pop-Op-Cola-Reklame-Slogan von Charles Wilp heißt – bilden gewissermaßen die sonnige Seite der sexuellen Befreiung. Für Marleen und ihre Schwester ist der Werbeprospekt des Vaters in seiner David-Hamilton-artigen Bildästhetik allerdings schwer erträglich, mehr als alles andere ein Übergriff. Wie bei Goetz bleibt auch hier die Erzählstimme bis zur Befremdlichkeit involviert. Schon auf der ersten Seite des Romans, auf der die schlafende Marleen geschildert wird, lesen wir den eigentümlichen Satz: »Wenn wir könnten, würden wir sie berühren« (7). Es ist aber auch von einem »Scheppern und Jaulen« zu lesen, »vom kapriziösen Gesang einer männlichen Stimme«, was folgendermaßen aufgelöst wird: »Man muss The Smiths nicht gleich in der ersten Woche mögen. Auf die Dauer bleibt einem nichts anderes übrig« (72f.).

I WOULD PREFER NOT TO

84

Und wenn der Pop selbst Literatur produziert? In »Es interessiert mich nicht, aber das kann ich nicht beweisen«, dem Debütroman des Sterne-Frontmanns Frank Spilker, beginnt die Reise zwar noch in der prekären Hamburger Werbeagentur Tropical Design, am Ende aber droht man, von quälenden Kinderkur-Erinnerungen ferngesteuert, irgendwo in einem tropfnassen Schwarzwald zu verschwinden und ist (freilich ohne es zu wissen) nah an der Ermordung einer Butterblume: »Es greift nach mir, daran besteht kein Zweifel«. »Eine Normalität ohne den bedrohlichen Unterton der Ausgrenzung« erscheint da schon als rettendes Ufer. Was ist geschehen? Waren nicht umgekehrt aus enger geografischer Nähe Tocotronic einst gen Hamburg aufgebrochen, um Teil einer Jugendbewegung zu werden, neu in jener Schule, die Spilker längst besuchte? Und jetzt das: »Ich verstecke mich tief in dieser Normalität. Ich möchte Teil einer Modelleisenbahn werden, in der die Züge immer im Kreis fahren.«

Als »angenehm unaufgeregtes Buch« lobt Sarah Kuttners Klappentext den Roman – Euphorie liest sich anders. Lebt hier denn noch irgendwo das Pop-Versprechen eines »witty, sexy, gimmicky, glamorous« Zustandes? In Spilkers Text sind diese Dinge mittlere Vergangenheit, eingeholt und zur Unkenntlichkeit veralltäglicht von den monetären Zwängen der prekären Existenz (wenn die Aufträge fürs Plattencover-Artwork ausbleiben ...) oder den Zwängen der alleinerziehenden Mutter, die über Kindergarten-Probleme redet und Metal hört, »den klassischen Soundtrack zu einem angepassten Leben.« Realismus des Erwachsenengewordenseins als Postpoptristesse; die Bilanz kommt als Melville-Zitat (»I would prefer not to«) und zu spät.

PANIC IN THE STREETS OF ...

Oder kann hier etwas beginnen? »Was bleibt ist der Ekel am Morgen danach, die intensivste, ja schmerzhafteste Form der Realität. Das ist der Nullpunkt, hier können wir ansetzen«, behaupteten Ja, Panik, österreichische Erben der Hamburger Schule, 2007 in ihrem Sechs-Punkte-Programm. Dem Manifestösen sind sie bis heute treu geblieben: »DMD KIU LIDT«, der Titel ihres letzten Albums (2011), ist sozusagen der Merkspruch zu »Der kommende Aufstand«. Englisch ausgesprochen (diemdikjult), lässt sich seine Pop-Gnomik ins Occupy-Taugliche auflösen: »Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit«. Der zwanzigminütige unendlichstrophige Titelsong – ein Lieblingsstück der »Spex«-Hörer – lässt seine Dylaneske Zumutung in sechs Minuten Schweigen gipfeln. Ansonsten scheint seine Ich-Lyrik auf den ersten Blick kaum überraschend. »Aber die komplett vereinfachte und deshalb so gut verständliche Version meiner eigenen Erfahrungen erschien mir plötzlich erwägenswert«, bemerkt Spilkers Erzähler. Einwand des weiblichen Über-Ichs bei Ja, Panik (Christiane Rösinger?): »Du hast doch immer geglaubt / Dass es um mehr als die eigenen paar problems geht«. Die Antwort hat es in sich: »Ja, aber exakt genau, genau das ist der Punkt, / Dass all uns're problems wie unsere ganz eigenen paar scheinen [...]. / Weißt du, ich bin mir langsam sicher und das ist gar nicht personal / Die kommende Gemeinschaft liegt hinter unseren Depressionen [...]. / Denn nicht du bist in der Krise, sondern die Form, die man dir aufzwingt.«

Merkspruch-Pop: Wo keine Depression ist, dort sei die Diagnose (Kapitalismus!) nur noch nicht angekommen – eine neue Form notwendig falschen Bewusstseins wird diagnostiziert, und zwar vor allem für das »Kling Bim, Lala-la« des übrigen Pop: »Jedes Lied davon ein Lied zur Restauration, / Die Champagner-Revolutzer und die Barden ganz in weiß, / Ihr lächerlichen Söldner, ihr habt meinen ganzen Hohn. / Ich bin raus und ihr seid drin, bis zum Kopf steckt ihr im Scheiß.«

»I would prefer not to«, »Ich bin raus« – sind das Positionen innerhalb des Pop, oder ist wieder ein Punkt außerhalb der Pop-Zusammenhänge denkbar? Auch eine andere Diskurspopband, Messer aus Münster, scheint auf ihrem Debütalbum »Im Schwindel« (2012) dieses Außen zu suchen, das irgendwie immer zum depressiven Innenraum tendiert: »Ich will nur einen Raum / Mit einem Plattenspieler / Eine Matratze und ein Buch / Und ihr seht mich nie wieder / Diese Welt macht mich nicht glücklich«. Das Buch könnte dann, neben Nietzsche und den Existenzialisten, auch Terézia Moras Roman »Alle Tage« (2004) sein, dessen Held Abel Nema einem Messer-Song den Titel gibt: »Dann verschwindet er im Nebel / Hört wie er leise lacht«, wird da gesungen. »Was Abel anbelangt: Er ging in sein Zimmer, sammelte seine verstreuten Habseligkeiten ein, verließ die Bastille und kam nicht mehr wieder«, heißt es im Roman. Das Gegenteil von Pop (»seine verstreuten Habseligkeiten«) – ist

das jetzt Pop? Der Schmerz, die Wut, die Traurigkeit, das Verschwinden – die Wendung nach Innen als das Andere von Restauration, als Vorschein der kommenden Gemeinschaft?

DAS IST DAS ZIEL

Auch die Hauptfigur aus den »Hartmut und ich«-Romanen, mit denen Oliver Uschmann eine eigentümliche Art von Postpop irgendwo zwischen Poproman und Männerratgeber, Fantasy und Stadtguerilla kreiert hat, übt sich in »Erdenrund« (2012) nach einem persönlichen Trauma im Verschwinden (ganz konkret: nach Sibirien). Hartmut muss dabei aber verblüffenderweise ein ganz anderes Problem erfahren. So sehr er auch raus will, leiden, mit aller Macht die Depression erzwingen, immer wieder kommt ihm die Popkultur zuvor und dazwischen wie der Igel dem Hasen, zum Beispiel in Gestalt der (österreichischen!) Metalcore-Band The Sorrow, die seine Gefühle vorformuliert. Da kann »der Professor« (Adorno) in Hartmuts Kopf noch so beharrlich mahnen: außen oder innen, Beziehungen, Landschaften oder Gefühle – der Pop ist immer schon da, hat sie vor- und ausformuliert in Filmen, Büchern, Songs und Computerspielen. Das gilt, wie eine Szene im Wald von Biķernieki zeigt, inzwischen selbst für die NS-Vergangenheit als schweres Zeichen schlechthin (»Am Anfang, da war das »Herr der Ringe« und »Kampf der Titanen« und die letzte große Schlacht um Hogwarts«), während das offizielle Ehrenmal versagt.

86

Am Ende ist es eine Spiellogik, die die Figuren aus der Depression führt und dem Roman ein melodramatisches, in überbordender Camp-Ästhetik inszeniertes Finale genehmigt, ein Beinah-Happy-End, wie es more gimmicky and glamorous kaum vorstellbar ist. »»Ähm ... was ist das hier?««, fragt Caterina, als sie die zum gigantomanischen schwulen Hochzeitstraum ausgeschmückte Scheune sieht. »»Das!«, antwortet Jochen, und Nestors Klavierspiel verstummt, »ist das Ziel««. – Die finale Hyperbolik relativiert das Glücksversprechen des Pop, ohne es zu verraten. Wir sind alle drin, es gibt nichts Weißes, auch wenn ich das vielleicht nicht beweisen kann. Und es muss ja gar keine Rieseninszenierung sein; ich meine: eine Matratze, ein Buch und ein Plattenspieler? Traditionell ausgedrückt: Sex and Drugs and Rock 'n' Roll? Ist nicht auch das die gute alte Welt des Pop, die ästhetische Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben? »We've come too far to give up who we are.« ♦

- ▶ Daft Punk: Random Access Memories. Columbia Records 2013.
- ▶ Rainald Goetz: Johann Holtrop, Berlin 2012.
- ▶ Ja, Panik: DMD KIU LIDT, Staatsakt 2011.
- ▶ Messer: Im Schwindel, This Charming Man Records 2012.
- ▶ Frank Spilker: Es interessiert mich nicht, aber das kann ich nicht beweisen, Hamburg 2013.
- ▶ Oliver Uschmann: Erdenrund. Hartmut und ich auf Weltreise, Frankfurt am Main 2012.
- ▶ Ulf Erdmann Ziegler: Nichts Weißes, Berlin 2012.