

Pop III: Eine Einführung

Sebastian Berlich

Die folgende Sektion fußt auf einem Seminar, das als Stippvisite am Sterbebett der Pop-Literatur gedacht war und diesen Ansatz bereits mit dem Titel ›Post-Pop‹ markierte. Dass mehr daraus wurde, nämlich das Projekt dieses Sammelbands, lag vor allem an den Texten, Bezügen und Thesen, die viel weiter verästelt waren, als zunächst von dieser Schwundstufe einer um die Jahrtausendwende angesagten Literatur angenommen werden konnte. Der Titel ›Pop III‹ ist diesem Ergebnis geschuldet und bezeichnet in diesem Sinn keinen Verfall, sondern zunächst schlicht die Zeit nach ›Pop II‹. Damit schließt die Sektion an den Pop-Theoretiker Diedrich Diederichsen und seine 1999 im Aufsatz *Ist was Pop?* publizierte, kanonische Pop-Historisierung an, die als Vorgeschichte der vergangenen 20 Pop-Jahre fungiert und als solche im Folgenden skizziert wird, bevor die jüngste Pop-Vergangenheit in den Fokus rückt.

Die ersten etwa 40 Jahre: Pop I & II

›Pop III‹ bezeichnet diese jüngste Pop-Vergangenheit rein nominell möglichst ergebnisoffen, der Bezug auf Diederichsen ist jedoch nicht wertfrei zu haben. Auch er erzählt eine Krise, die allerdings nicht primär ästhetische (oder gar wirtschaftliche) Aspekte betrifft, sondern vor allem die politische Anschlussfähigkeit von Pop. Dies bestimmt Diederichsens Arbeit in den 1990er Jahren vom 1992 proklamierten »Abschied von der

Jugendkultur«¹ bis hin zur Scheidung von Pop in zwei Phasen: Pop I² (spezifischer³ Pop; zwischen den 1960er und 1980er Jahren; gegenkulturell; über Codes organisiert, die Ein- und Ausschluss managen; in Grenzüberschreitungen verwickelt; international; gelebte Ästhetik um schnell konsumierbare, reizende, Oberflächen-fixierte Artefakte; liberal; ethische Konsequenzen aus stilistischen Entscheidungen) und Pop II⁴ (allgemeiner Pop; spätestens mit Beginn der 1990er; Grenzüberschreitung ist im »Mainstream der Minderheiten«⁵ aufgegangen, Repräsentation diverser Positionen beglaubigt den Status Quo eines alternativlosen Kapitalismus; Codes liegen offen; neue Sichtbarkeit stellt ethische Verpflichtungen innerhalb von Subkulturen grundsätzlich in Frage⁶).

Pop war in beiden Phasen selten direkt politisch. Das wären die Protestsongs, die Bob Dylan dann ja aber selbst symbolisch mit der Akustikgitarre zu Gunsten einer kryptischen und elektrisierten Pop-Sprache an den Nagel hing. Pop wollte genau zu den Zwischentönen, die der Liedermacher Franz Josef Degenhardt aus einem Agitprop-Verständnis von Musik noch als »Krampf«⁷ empfand und entsprechend abwertete. Gerade die Zwischentöne (Anspielungen, anregende Akkorde, Anstiftungen) konnten aber als subversive Botschaften in Waren über die Kanäle der Kulturindustrie geschickt werden, ermöglicht durch die (ökonomischen) Freiheiten der Nachkriegszeit. Präfiguriert ist Pop dabei »nicht als künstlerisch-musikalisches Programm oder geschriebenes Manifest«⁸, sondern als Pose. Hermeneutisch ist hier wenig zu holen, stattdessen geht es um Haltungen und ihre Verwertbarkeit für das eigene Leben. Pose ist dabei ein bewusst weiter Begriff, der den Körper und seine Ausrichtung ebenso adressiert wie eine Art weltanschauliche Attitüde. Auch die Musik selbst erzählte von Körpern in stetiger Bewegung, die man zur Revolte oder zur sexuellen Befreiung gebrauchen konnte – von

- 1 Diederichsen, Diedrich: »The Kids Are Not Alright. Abschied von der Jugendkultur«. In: Spex 13 (11/1992), S. 28–34, hier S. 28–29.
- 2 Vgl. Diederichsen, Diedrich: »Ist was Pop?« In: Ders.: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999, S. 272–286, hier S. 275, 278, 284. Einführungen in diesen wichtigen Text finden sich u.a. bei Goer, Charis: »Einleitung. Diedrich Diederichsen. Ist was Pop? (1999)« In: Ders./Stefan Greif/Christoph Jacke (Hg.): Texte zur Theorie des Pop. Stuttgart: Reclam 2013, S. 242–243; Penke, Niels/Schaffrick, Matthias: Populäre Kulturen zur Einführung. Hamburg: Junius 2018, S. 130–137; Rauen, Christoph: »Diedrich Diederichsen und die Pop I/Pop II-Periodisierung«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 72–83.
- 3 Die Rede vom »spezifischen« Pop-Begriff soll Anlass geben zu betonen, dass »Pop« in diesem Band weder das Gegenstück zu Rock noch die Kurzform von »populär« bezeichnet, sondern ein Konzept, dessen polyphone Geschichte Thomas Hecken treffend bei gleichzeitigem Verweis auf die Unmöglichkeit einer klaren Definition nachgezeichnet hat. Vgl. Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009. Bielefeld: transcript 2009, S. 14. Die Differenz zum Populären pointiert Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. xii–xv.
- 4 Vgl. Diederichsen: »Ist was Pop?«, insb. S. 275–278.
- 5 Ebd., S. 281. Vgl. auch Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv 1996.
- 6 Dieses Argument entwickelt Diederichsen weiter in: Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 433.
- 7 Franz Josef Degenhardt: »Zwischentöne sind bloß Krampf im Klassenkampf«. Auf: *Live 68* (1968).
- 8 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 138.

einer besseren Gesellschaft musste das nicht zwingend erzählen, die Utopie war immanent.⁹ Moritz Baßler bezeichnet als Wunder der Pop-Musik, »dass eine vermeintlich so harmlose, massenkompatible, tanzbare Musik die Revolution ist. Ist, und nicht verspricht!«¹⁰

Pop ist beiläufig politisch, symbolisch, angelegt in der Ästhetik. Was aus dieser Anlage weiter wachsen kann, hängt wie bei jeder Form der Subversion von der umliegenden abzuschaffenden oder umzubauenden Gesellschaft ab.¹¹ Auch die Spannungsverhältnisse innerhalb von Pop (Kulturindustrie/Underground, Kunst/Ware) sind nicht statisch; so verschleifen Codes oder erweisen sich als unerwünscht anschlussfähig. Baßlers Vorschlag, Pop I und II als alternierende Modi zu begreifen, Subversion auf der einen, Affirmation auf der anderen Seite,¹² mag den historischen Aspekt unzulässig verknappen, verdeutlicht aber, dass Pop nicht erst während seines Transfers in die Warenform korruptiert wurde, sondern immer schon als Ware subversiv und/oder korrupt ist.

Das Vertrauen in die disruptive Wirkung inszenierter Authentizität und die Position in der Gegenkultur verbraucht sich in den 1970er Jahren, mit Prozessen der Zersplitterung, Normalisierung, Institutionalisierung und Professionalisierung.¹³ Kurzum: Die Gegenkultur dreht hohl, ist nun ein Marktsegment, nicht mehr Protest als (historische) Bewegung. Reaktion darauf ist im Zuge von Punk und New Wave eine Pop-Theorie, in deren Rahmen der junge Diederichsen die semiotische Katastrophe konstatiert. Es lässt sich kein Standpunkt außerhalb der Normalität formulieren, keine Authentizität ohne Zeichen, nichts Originelles mehr sagen, worauf Punk mit einer letzten großen Aufführung schwerer Zeichen reagiert und schließlich eine Welle schnell folgender Moden abläuft, bis eben diese Folge schließlich zu einem Modell von Jugendkultur wird, dem sich Diederichsen verschreibt: nomadische Subkulturen, die sich auf »das freie Spiel der Diskurse ein[...]lassen«¹⁴. Linke Politik soll dabei gerade durch ironische Affirmation von Mainstream-Positionen oder Inversion der Standpunkte gerettet werden, durch ein Auf-Dauer-Stellen der Ironie, auch als erkenntniskritische Konsequenz aus postmoderner Theorie, in jedem Fall als permanente Subversion.¹⁵ Fluchtpunkt dieser Ironie sind (politische) Ziele, die innerhalb der Subkulturen klar sein und lediglich nach außen flexibel, offen oder irritierend kommuniziert werden sollen, auch, um sich

9 Vgl. Büsser, Martin: »Popkultur und Politik – ein schwer bestimmbares Verhältnis. Pop als linker Mythos 1968 und die Popkultur«. In: Ders.: *Music Is My Boyfriend. Texte 1990-2010*. Mainz: Ventil 2018, S. 157-170, hier S. 158.

10 Baßler, Moritz: *Western Promises. Pop-Musik und Markennamen*. Bielefeld: transcript 2019, S. 69.

11 Vgl. Gerber, Tobias/Hausladen, Katharina: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion*. Wien: Turia + Kant 2017, S. 7-17, hier S. 10-11.

12 Baßler: *Western Promises*, S. 69.

13 Vgl. Scheller, Jörg: »Pop. Pop I-V und die Poptheorie als paradoxer Barbar«. In: *Pop. Kultur und Kritik* 6 (1/2017), S. 110-131, hier S. 123-126. Scheller bezeichnet diese Phase bereits als Pop III.

14 Vgl. Diederichsen, Dierich: »Die Auflösung der Welt. Vom Anfang und Ende«. In: Ders./Dick Hebdige/Olaph-Dante Marx: *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*. Hamburg: Rowohlt 1983, S. 165-188, hier S. 184.

15 Vgl. Rauen, Christoph: *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 40-48.

strategisch vor Vereinnahmung schützen zu können. In den zerbrechenden Subkulturen und einem allgemein gewordenen Pop, in dem sich neoliberale Subjekte in einer »rituell-kollektiven Ironie-Orgie«¹⁶ entlasten, endet diese Flexibilitätsutopie.

Pop II markiert den Übergang vom gegenkulturellen Projekt zum »begrifflichen Passepartout einer unübersichtlichen Gesellschaft«¹⁷. Statt hier einen Niedergang zu sehen, setzt Diederichsen am Ende des Textes auf eine Wissenschaft, die mit Pop-Codes vertraut, aber zugleich sensibel für Macht-Strukturen ist. Inwiefern die unter den Schlagworten einer 2014 von Diederichsen mit-veranstalteten Tagung zu Pop III auftauchende »Akademisierung« diese Versprechen eingelöst hat, zählt zu den Punkten, die die folgende Einleitung nachzeichnen möchte. Neben den politischen Anschlüssen von Pop, bei denen es stets auch um ästhetische, soziale, mediale und teils auch ökonomische Fragen geht, zählen auch die Arbeit am Pop-Begriff und Transformationen der Postmoderne sowie der Pop-internen Haltung ihr gegenüber zu den zentralen Diskursen der beiden jüngst vergangenen Dekaden, die hier auf drei Jahre fokussiert werden. Dass die (Krisen-)Diskurse dezentral, parallel und verschlungen laufen, leugnet diese diachrone Betrachtung nicht; zentrale Knotenpunkte erhalten so aber Kontur und zeigen ihre gegenseitige Verstärkung im Lauf von Pop III. Die erste Probe fokussiert hierfür noch schärfer, nämlich auf die Feuilleton-Debatte um die Pop-Literatur der späten 1990er und frühen 2000er Jahre.

2001: Das Ende der Ironie, Teil II

Ist was Pop? bezieht Pop-Literatur und Pop II nicht aufeinander, die Verbindung lässt sich allerdings bereits mit einer editionsphilologischen Notiz herstellen: Christoph Rauen hat darauf hingewiesen, dass in einer ersten Version des Aufsatzes für die *Süddeutsche Zeitung* bereits »die jüngere Literatur der letzten Zeit«¹⁸ gescholten wird. Noch deutlicher laufen Argumente der Pop-II-Diagnose und die Pop-Literatur der Jahrtausendwende im Artikel *Die License zur Nullposition* zusammen.¹⁹ Hier beschreibt Diederichsen diese Literatur und die ihr eigenen Formen der Autor:inneninszenierung, entlang seiner Kritik an Verfallsformen von Ironie und subkultureller Distinktion, vor allem als Agentin von Normalisierung. Die Basis der Gesellschaft bleibt unangetastet, stattdessen geht es, etwa wenn Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht

16 Diederichsen: »Ist was Pop?«, S. 280.

17 Ebd., S. 274.

18 Diederichsen, Diedrich: »Alles ist Pop. Was bleibt von der Gegenkultur?« In: *Süddeutsche Zeitung* vom 08./09. August 1998, S. 14. Gedacht werden darf etwa an Elke Naters und Christian Kracht, nicht Rolf Dieter Brinkmann und Elfriede Jelinek. Diederichsen stellt diese jüngere Literatur und ihre »auf Verfallsformen kritischer Kultur negativ fixierte Affirmation um jeden Preis« in eine Reihe schlechter Antworten auf Pop II. In der Ablehnung dieser Verfallsformen lässt sich auch die eigene Haltung der 1980er erkennen. Vgl. Rauen: »Diedrich Diederichsen und die Pop I/Pop II-Periodisierung«, S. 78–80.

19 Vgl. Diederichsen, Diedrich: »Die Licence zur Nullposition«. In: *taz* vom 07.08.2000, S. 13. Diederichsen weist zu Beginn des Textes darauf hin, »nur eine Sorte Pop-Literatur« zu behandeln, nämlich die gegenwärtige.

bei einer Lesung Stefan-Raab-Produkte verbrennen, nur um feine Unterschiede: »Natürlich gibt es kaum einen schweren, benennbaren weltanschaulichen, politischen Dissens dieser Autoren mit Raab. Dennoch muss, um die Währung der Coolness, mit der sie spekulieren, nicht ins Bodenlose stürzen zu lassen, eine dramatische Differenz zu Raab inszeniert werden.«²⁰

Diese Differenzen sind im Mainstream der Minderheiten nur noch Platzpatronen; Geschmacksurteile, die keine ethische Konsequenz mehr haben, lediglich implizit den Status Quo ratifizieren. Der »Pop«-Sound knallt jedoch, was das Feuilleton nutzt. Jene Zeitungen, die die Pop-Literatur wiederholt beenden werden, sind es mithin, die den Begriff »Pop« aufweichen und so formen, dass er zur Euphorie einlädt oder den »Partisanen der Hochkultur« taugt, um »Pop-Feindschaft«²¹ zu beweisen. Die Debatte führt die beiden Positionen auf, die Umberto Eco rund 40 Jahre zuvor mit seiner Textsammlung *Apokalyptiker und Integrierte* benannt hat. Der allgemeine Pop-Begriff (Pop II) ist dabei Projektions- und Reibungsfläche: Pop muss den neuen nationalen Nachwende-Zeitgeist spiegeln;²² das Trendbewusstsein der Schreibenden belegen, das Profil des Feuilletons als Gegenwarts-kompetenter Institution gegenüber der trägen Literaturwissenschaft schärfen;²³ den Spalt zwischen »high« und »low« offenhalten. Einig münden diese Erzählungen in Verfallsgeschichten von oder wegen Pop, verpflichtet einem modernistischen Kunstverständnis, das stets auf ein »Weiter« zielt.²⁴

Als problematisch an der Pop-Literatur wird zunehmend ihre ethische Entpflichtung empfunden; markant lässt sich dies an den Debatten zum Gesprächsprotokoll *Tristesse Royale* ablesen. Die Kritik zielt auf das pop-literarische Quintett als Teil der »Spaßkultur«; das komplexe, widersprüchliche Phänomen »postmoderne Ironie« wird in diesem Begriff mitunter auf eine Humor-Konnotation und ihre Verbindung zur »uneigentlichen« Medienwelt reduziert.²⁵ Der Spaß ist nett, berührt er wie in *Tristesse Royale* allerdings moralisch-empfindliches Terrain, ist er vorbei. Diederichsens Argumentation, die sich stets auch auf die eigene Schuld an dieser Pop-Ironie bezieht, taucht hier nur noch ruinös auf:²⁶ Für das Feuilleton soll es zurück zum »Eigentlichen« gehen, zu

20 Ebd.

21 Diederichsen: »Ist was Pop?«, S. 272.

22 Anett Krause hat diesem Komplex eine ganze Monografie gewidmet. Vgl. Krause, Anett: Die Geburt der Popliteratur aus dem Geist ihrer Debatte. Elemente einer Epochenkonstruktion im Normalisierungsdiskurs nach 1989. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2015.

23 Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte«. In: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): Kunst Fortschritt Geschichte. Berlin: Kadmos 2006, S. 157-166, hier S. 159.

24 Geulen, Eva: »Und weiter. Anmerkungen zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit deutscher Popliteratur«. In: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): Kunst Fortschritt Geschichte. Berlin: Kadmos 2006, S. 133-147.

25 Zur Unschärfe vgl. Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (1/2003), S. 18-30, hier insb. S. 25.

26 Deutlich wird dies etwa in der zweiten von zehn Thesen, die Thomas Assheuer im April 2001 zur Krise des Pop aufstellt: »Die Grenze der Popkultur liegt im Anspruch auf grenzenlose Gültigkeit.« Assheuer, Thomas: »Im Reich des Scheins. Zehn Thesen zur Krise des Pop«. Auf: https://www.zeit.de/2001/16/Im_Reich_des_Scheins (letzter Abruf 31.01.2022).

richtiger Literatur, zu ernster Verarbeitung realer Probleme. In einer (rhetorisch) ironischen Geste findet hier also eine schlichte Umkehr statt: vom Fun zum Stahlbad zurück.

Damit geht das Feuilleton voll in der Rolle des Apokalyptikers auf und liest so laut Eco die Signifikanz der Massenkultur »als Zeichen eines unwiderruflichen Zerfalls [...] angesichts dessen der ›Kulturmensch‹ (der letzte Überlebende der zum Untergang bestimmten Vorgeschichte) ein letztes Zeugnis im Sinn der Apokalypse zu geben habe«²⁷. Dieser apokalyptische Diskurs verstärkt sich, dem größeren Diskurs um das Ende der Ironie gleich, mit dem medialen Ereignis ›11. September 2001‹.

Was zuvor aus ästhetischen Urteilen abgeleitet werden muss, kann nun als historische Wahrheit präsentiert werden. Beispielhaft findet sich dieser Übergang in einem Artikel des damaligen Los-Angeles-Times-Redakteurs Jacob Heilbrunn, der am 05. Oktober 2001 im *SZ-Magazin* erscheint. In seinem Text gleicht er ein Paket deutschsprachiger Pop-Literatur mit dem Bücherregal der Eltern (Mann, Canetti, Goethe, Fontane) ab und findet keine Pop-Romane, die »das Zeitgefühl der Berliner Republik in luzide Gedanken und packende Erzählungen zu fassen wissen«²⁸. Stattdessen begegnet ihm eine Schwundstufe US-amerikanischer Gegenwartsliteratur, die zudem noch kleinbürgerlich, fast totalitär erscheint, selbst wenn er sicher ist, dass die Adlon-Burschen entgegen der vielfach zitierten Cambridge-Behauptung aus *Tristesse Royale*²⁹ nun nicht in den Krieg ziehen werden. Abgekämpft, aber gewiss schreibt er:

»Doch letzten Endes ist es müßig, sich über diese literarischen Verirrungen und ihre Verursacher aufzuregen. Man muss nicht Nostradamus heißen, um zu prophezeien, dass der Terroranschlag vom 11. September das Ende der Spaßkultur markiert. Wer braucht noch Ironie und Hipness, Stilbewusstsein und Zynismus, wenn die Welt auf einmal wieder von ganz realen Problemen beherrscht wird.«³⁰

Nicht nur diese spezifische Literatur, ein ganzes Paradigma wird hier verworfen. Das Ausmaß der Debatte hat Eckhard Schumacher in seinen Aufsätzen zum Ende der Pop-Literatur festgehalten, für den hier vorliegenden Kontext entscheidend ist vor allem die vehemente Bestätigung des Todes im Feuilleton, die wiederum vor allem die Existenz der Pop-Literatur zu bestätigen scheint.³¹ Dazu, wie zu dem undialektischen Verständnis von ›Pop‹, ›Ironie‹ und auch ›Postmoderne‹, passt der Umstand, dass die (hochgradig unzuverlässig erzählende) Pop-Literatur selbst in den Zeugenstand ihrer eigenen Anklage gerufen wird. Neben dem bereits an der Cambridge-Stelle anklingenden Ei-

27 Eco, Umberto: »Einleitung«. In: Ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt: Fischer 1984, S. 15-35, hier S. 16.

28 Heilbrunn, Jacob: »Der Ernst des Lebens. Ein Abgesang auf die deutsche Popliteratur«. In: *SZ-Magazin* vom 05. Oktober 2001, S. 14.

29 »Wäre das hier Cambridge und nicht Berlin, und wäre es jetzt der Herbst des Jahres 1914 und nicht der Frühling des Jahres 1999, wären wir die ersten, die sich freiwillig meldeten.« Bessing, Joachim: *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: Ullstein 1999, S. 138.

30 Heilbrunn: »Der Ernst des Lebens«, S. 14.

31 Vgl. auch Geulen: »Und weiter«, S. 135.

gentlichkeitswunsch in *Tristesse Royale* und dem »Irony is over«³² Zitat auf dem Rücken der von Christian Kracht herausgegebenen Anthologie *Mesopotamia* ist es vor allem der zweite Roman Krachts, dem ein selbstgewähltes Ende der Ironie angemerkt wird.

Die diskursive Konstellation um 1979 wirkt absurd: Weil es in dem (zwei Wochen nach dem 11. September 2001) erschienenen Roman ebenfalls um den politischen Islam geht, dort weniger Markennamen als in *Faserland* (zu) stehen (scheinen) und das Buch parallel inhaltlich massiv mit Sinnangeboten (Fundamentalismus, Spiritualität, Kommunismus) überladen ist, sehen etliche Rezensionen darin das (prophetische, genialische) Aufscheinen eines neuen Zeitgeists.³³ Diese Wunschvorstellungen verraten vor allem ihre mit dem allgemeinen, weichen Pop-Begriff zusammenhängenden, oberflächlichen Lektüren von Texten wie *Faserland*. 1979 ist, der Titel nimmt es vorweg, rein inhaltlich weiter von der Gegenwart entfernt, die Verfahren des Romans bleiben mit Heinz Drügh aber Pop verpflichtet: Gerade im mustergültigen Marsch durch die Alternativen zum oberflächlichen Kapitalismus (Islam; Revolution; Tibet; kommunistisches Erziehungslager) funkeln die Pop-Zeichen und die oberflächlichen Betrachtungen des Protagonisten umso klarer.³⁴ Der Roman lässt sich nicht als Rückkehr zur Eigentlichkeit, sondern genauer als Demonstration der Unmöglichkeit des Schritts hinter die Zeichen beschreiben.³⁵

Statt mit diesem Text also hastig das selbstgewählte Ende der Pop-Literatur zu belegen, bliebe eher die Frage, was mit einer solchen Subversion der Subversion anderes gewonnen ist, als sich weiter im Kreis der »Ironic-Hell«³⁶ zu bewegen? Zumindest ein Unbehagen in dieser Kreisbewegung; Diederichsen entgehen in der Ablehnung verbrannter Raab-Produkte derartige Lektüreangebote, vielleicht auch, weil es sich um einen erneuten Generationskonflikt mit Code-Switching handelt oder er die weiteren Kreise einer Entpflichtung absieht. Das Feuilleton begrüßt den Roman hingegen als Teil einer undialektischen, historisch-notwendigen Rückkehr zu Ernst, Eigentlichkeit, dem Realen usw., obwohl Kracht das Spiel gerade auf Ebene der paratextuellen Diskurse fortsetzt.³⁷ Ohnehin erscheint auch über das Jahr 2001 hinaus (weiterhin heterogene) Pop-

32 Kracht, Christian (Hg.): *Mesopotamia*. Ein Avant-Pop-Reader. Stuttgart: DVA 1999, Buchrücken. Eigentlich stammt das Zitat aus dem Song »The Day After The Revolution« der Britpop-Band Pulp.

33 Diese Lesart wird bereits in der Harald Schmidt Show vom 12. Oktober 2001 karikiert.

34 Vgl. Drügh, Heinz: »... und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen.« Christian Krachts Roman 1979 als Ende der Popliteratur? In: *Wirkendes Wort*. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 57 (1/2007), S. 31–51.

35 Zugleich deutet der Titel ins Herz der semiotischen Katastrophe. Passend zur Entleerung von Nazi-Symbolik gerade im Punk folgende Stelle: »Alexander trug einen vintage Yves-Saint-Laurent-Blazer und darunter ein rotes T-Shirt, auf dem ein großes schwarzes Hakenkreuz aufgedruckt war, darunter stand, in einer kleinen schwarzen Schrift: THE SHAH RULES OK IN ›79.« Kracht, Christian: 1979. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 38. Im Gegensatz zum entpolitisierten Lärm, den Diederichsen im Gebaren der Punks liest, stellt der Roman das Shirt jedoch in einen NS-Kontext und lässt lustvollen Zeichengenuss Paranoia und Geheimwissen weichen.

36 Bessing: *Tristesse Royale*, S. 144.

37 Schumacher hat diesen Beweis anhand der Romane *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, Thomas Meineckes *Jungfrau* und Andres Neumeisters *Könnte Köln sein* geführt; vgl. Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2)«. In: Olaf Grabien-

Literatur, die als solche identifizierbar bleibt; die Verfahren setzen sich fort,³⁸ doch die literaturhistorische Funktion als Lückenbüsserin eines Nationalbewusstseins nach 1989 hat sie nach dem »11. September 2001« verloren.³⁹ Generell büßt der allgemeine Pop-Begriff Reiz ein. Die Krise, die hier an einem noch nicht pop-typischen Ort (deutschsprachiges Feuilleton) ein randständiges Pop-Phänomen (Pop-Literatur) erfasst, weitet sich in der Folge dann auch medial, ökonomisch, politisch, vor allem aber begrifflich auf das Zentrum des Feldes aus.

2011: Phantomschmerzen in der Popapokalypse

»Anstatt die Schwelle in die Zukunft zu verkörpern, waren die ersten zehn Jahre des 21. Jahrhunderts das »Re-«-Jahrzehnt«⁴⁰, resümiert der Pop-Journalist und -Chronist Simon Reynolds in seinem 2011 erschienenen Buch *Retromania*. Er beteuert, damit nicht allein zu sein, hat »aufgehört, die Kolumnen und Blogs zu zählen, die besorgt und händeringend fragen, was mit Innovationen und Umbrüchen in der Musik geschehen ist. Wo sind die bedeutenden neuen Genres und Subkulturen des 21. Jahrhunderts?«⁴¹ Einer dieser Blogs war der 2003 gegründete *K-Punk*, dessen Betreiber Mark Fisher 2014 in der Einleitung seiner Aufsatzsammlung *Ghosts of My Life* ebenfalls zurückblickt: »Für mich steht fest, dass die Zeit von ungefähr 2003 bis heute, zumindest was die (Pop-)Kultur anbelangt, als die schlimmste seit den 1950er Jahren angesehen wird – und das nicht in irgendeiner fernen Zukunft, sondern schon bald.«⁴²

Fisher und Reynolds agieren nicht nur auf ähnlichen Feldern und rezipieren sich gegenseitig, ihre Bücher teilen sich auch eine Prämisse: Die Zeit ist in der Postmoderne aus den Fugen geraten und für den gegenwartsfixierten Pop ist das eine existenzielle Krise. Erneut stößt ein Problem mit der Postmoderne ein Problem mit Pop an; dieses Mal ist es jedoch nicht Pop als postmodernes Phänomen, das in die Krise gerät, sondern Pop, der durch einen postmodernen Schub in die Krise gerät. Beide Autoren reagieren normativ auf die Krise ihres Begriffs. Statt ihn zu verwerfen, schärfen sie ihn und messen daran die Gegenwart: Pop soll vital, unmittelbar, innovativ, auf die Gegenwart gerichtet sein. Die Gegenwart beschäftigt sich aber auf verschiedenste Art mit dem Archiv, also den erledigten, toten⁴³ Teilen von Pop. Auch die großen historischen Pop-Erzählungen haben sich erledigt. Damit gerät Pop in eine existenzielle Krise, die

ski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 53–67, hier S. 61–65.

38 Vgl. Menke, André: Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren. Bochum: Posth 2010, S. 105–112.

39 Vgl. Krause: Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste ihrer Debatte, S. 257–258.

40 Reynolds, Simon: *Retromania*. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz: Ventil 2013, S. 18.

41 Ebd., S. 22.

42 Fisher, Mark: *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*. Berlin: Edition Tiamat 2015, S. 44.

43 Es steckt schon in Fishers Bild des Gespensts, doch vor allem Reynolds verfolgt in *Retromania* eine Metaphorik des (Un-)Toten.

vor allem Fisher politisch perspektiviert: Wo nichts Neues entsteht, bestätigt Kultur als »kapitalistischer Realismus«⁴⁴ stets nur den Status Quo. Alte Musik drängt in die Gegenwart, zugleich leben Musiker:innen so prekär, dass sie auf Bewährtes setzen müssen. In den so entstehenden Retrostilen polieren sie vergangene Sounds auf und lassen sie als Mythos-Muzak eines unvergänglichen Kapitalismus zeitlos erscheinen.⁴⁵

Fisher und Reynolds verknüpfen damit einen traditionellen Postmoderne-Diskurs mit Pop-Kritik. Beide beziehen sich auf Fredric Jameson, der die Postmoderne als kulturelle Logik des Spätkapitalismus beschrieben hat: Statt der emphatisch-historischen Bewegung der klassischen Moderne mit ihren sich ablösenden Avantgarden und großen Ideen herrscht nun eine flache Gegenwart, in der verschiedene Styles ohne Tiefenstruktur zur Auswahl stehen. Jameson knüpft dieses Argument direkt an Pop-Formen, wenn er Vincent van Goghs Bauernschuhe mit Andy Warhols *Diamond Dust Shoes* vergleicht,⁴⁶ beklagt, dass alle Kunst Ware geworden ist oder eine Diffusion von hoher und niederer Kultur bemängelt.⁴⁷ Reynolds benennt konkret »Mode« als Punkt, an dem »Spätkapitalismus und Kultur miteinander verzahnt sind«⁴⁸, Fisher bringt den kapitalistischen Realismus als Variante von Jamesons »Begriff des Postmodernismus ins Spiel.«⁴⁹ Grund dafür ist die Verschärfung der durch Jameson beschriebenen Verhältnisse, etwa durch den Fall der Berliner Mauer und das besonders diskursmächtig durch Francis Fukuyama ausgerufene »Ende der Geschichte«⁵⁰. Was zu Beginn der 1980er eine These (von Jameson, aber auch Margaret Thatcher) war, erscheint nun als historische Tatsache; eine Kultur, die sich nicht mehr in Opposition zum kapitalistischen System bringen kann.

Wo Pop nicht mehr Gegenwart signifiziert, kann er keine Verhältnisse kritisieren; wo er kein Morgen imaginiert oder zumindest dazu animiert, sondern nur noch Durchhalteparolen ausgibt, taugt er nicht mehr als Alternative zum Kapitalismus.⁵¹ Jacques Derrida hat auf die apokalyptischen Rufe (unter anderem) Fukuyamas⁵² mit dem Konzept »hantologie« reagiert, einer Art Wissenschaft des Spuks, mit dem sich etwa über

44 Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative. Eine Flugschrift. Hamburg: VSA 2013.

45 Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 19–21.

46 Vgl. Jameson, Frederic: »Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«. In: Andreas Huyssen/Klaus Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek: Rowohlt 1986, S. 45–102, hier S. 51–61. Krisen bzw. Transformationen von Zeit und Geschichte beschäftigen auch andere Klassiker postmoderner Theorie: Hans Ulrich Gumbrecht diagnostiziert etwa das Ende der modernen Zeitordnung zugunsten einer flachen Gegenwart (Gumbrecht, Hans Ulrich: »Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche«. In: Robert Weimann/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Postmoderne – globale Differenz. Frankfurt: Suhrkamp 1991, S. 366–369, hier S. 366), Jean-François Lyotard das Ende der großen Erzählungen (vgl. Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien: Passagen Verlag 1999, S. 14).

47 Vgl. ebd., S. 45–46. Vgl. mit einem ähnlichen Einwand auch Schumacher, Eckhard: »Vergangene Zukunft. Repetition, Rekonstruktion, Retrospektion«. In: Merkur 69 (2015), S. 58–64, hier S. 60.

48 Reynolds: Retromania, S. 371.

49 Vgl. Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative, S. 13–16.

50 Vgl. ebd. sowie Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München: Kindler 1992.

51 Vgl. Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 200–204.

52 Vgl. Derrida, Jacques: Marx »Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt: Suhrkamp 2004, S. 30.

den Marxismus abseits ›real existierender‹ Manifestationen sprechen lässt. Der Marxismus muss dazu das Gespenst aus dem *Kommunistischen Manifest* werden und kann dann aus dem Jenseits, der Absenz wirken. Fisher greift das Konzept auf und reagiert damit auch auf eine Strömung elektronischer Pop-Musik der 2000er Jahre, die sich das Etikett Hauntology anheftet. Diese Musiker:innen, etwa Burial, The Caretaker, James Kirby, beziehen sich ebenfalls auf die Pop-Vergangenheit, erzeugen dabei jedoch keinen zeitlosen Sound, sondern arbeiten gerade (ästhetisch) die Differenz zur Vergangenheit heraus.

Fisher rezipiert diese Musik so, dass sie mehr als ein ästhetisches Spiel meint. Die Heimsuchung durch die Vergangenheit wird am Material spürbar gemacht, damit signifikant und zu mehr als einer Nostalgie nach nicht mehr verfügbaren Möglichkeiten: »[Z]ugleich steht die Musik für die Weigerung, das Verlangen nach der Zukunft aufzugeben. Diese Weigerung verleiht der Melancholie eine politische Dimension«.⁵³ So lässt sich zumindest ein Protest gegen die Gegenwart formulieren, vielleicht sogar im Sinn einer »retroaktiven Avantgarde«⁵⁴ politisches Potenzial aus der Vergangenheit reaktivieren. Das ›Nicht-Mehr‹ und ›Noch-Nicht‹ sind gerade im Zusammenspiel entscheidend für hauntologische Verfahren.⁵⁵

Kontrastfolie zur Gegenwart ist eine Epoche, die beide Autoren ›Popmoderne‹ nennen und vor allem den Pop-I-Zeitraum bezeichnet, Phänomene wie Rave aber auch noch in ihre Latenzzeit einschließt. In Fishers begrifflicher Abgrenzung von Jameson deutet sich dieser Schnitt bereits an; Pop ist für Fisher und Reynolds zunächst eine letzte Enklave der klassischen Moderne, die dann jedoch von der Postmoderne erfasst und schließlich auch kapitalisiert wird. Damit begehen sie jenen Fehler, den Baßler schon bei Diederichsen ahnt – sie scheiden den Doppelcharakter von Pop entlang der semiotischen Katastrophe, entlang des neoliberalen Triumphs in eine gute, kunstvolle, moderne, subversive und eine schlechte, warenförmige, postmoderne, affirmative Seite. Damit generieren sie einen eigenen Mythos, der zudem für seine biografische Situierung⁵⁶ und die Unschärfen der Meta-Erzählung⁵⁷ in letzter Konsequenz blind ist. Idealisiert werden der alte Sozialstaat und seine Pop-Produktion – dabei stellt sich angesichts *Retromania* stärker noch als beim strenger marxistisch argumentierenden Fisher die Frage, welchem Zweck die Innovation in der Popmoderne (ohne, wie be-

53 Fisher: *Gespenster meines Lebens*, S. 34.

54 Diesen Begriff hat Anna Seidel in ihrer Beschäftigung mit Pop-Manifesten vor allem unter den Bedingungen von Pop II entwickelt. Vgl.: Seidel, Anna: *Retroaktive Avantgarde. Manifeste des Diskurspop*. Göttingen: V&R 2022.

55 Vgl. Fisher: *Gespenster meines Lebens*, S. 30.

56 Massiv bei Reynolds, der seine Lebensumstände und das Abflauen von Pop-Euphorie und ›present shock‹ teils eng führt, dadurch seinen Befund aber nicht relativiert. Vgl. Reynolds: *Retromania*, S. 29, 338, 357; ebenso Schumacher: »Vergangene Zukunft«, S. 63.

57 Reynolds greift entpolitisiert (und dadurch bedenklich sowie postmodern-kontingent) auf den konservativen Revolutionär Oswald Spengler und den Marxisten Jameson zurück. Vgl. ebd., S. 174, 371. Zugleich bindet er einzelne Dekaden flexibel in sein Narrativ ein; mal sind die 1970er innovativ (S. 359–360), mal nicht (S. 377).

schrieben, künstlerisches oder politisches Programm) folgt, wenn eben noch nicht der spätkapitalistischen Logik der Mode?⁵⁸

Beide Bücher lassen sich als reichhaltige, lediglich in den Thesen zu kurz greifende Gegenwartsbetrachtungen lesen – und mit Diederichsen als »postheroische Phantomschmerzen« beschreiben. Dabei handelt es sich um eine Reaktion auf die »Amputation des Verbindungsglieds zwischen individueller kultureller Praxis einerseits und kollektiver kultureller Praxis und globalen Verhältnissen andererseits, des Kappens einer Verbindung also, die sich im zwar stets prekären und defizitären, doch wie naturgegeben vorhandenen Medium der Pop-Musik vollzog.«⁵⁹ Fisher und Reynolds reagieren auf schwer zu benennende Veränderungen im Pop mit normativer Begriffsarbeit und der melancholischen Erinnerung an ein vielleicht verlorenes Pop-I-Arkadien.

Diederichsen diagnostiziert diese Phantomschmerzen 2014 in einem Modell, das im Grunde »Pop I« und »Pop II« mit kleineren Verschiebungen durch eine »heroische« und eine »weniger heroische« Phase neu formuliert. Am Ende dieser neuen Geschichte steht die Möglichkeit, dass Pop und insbesondere Pop-Musik seine neuen, teils auch von Fisher und Reynolds beschriebenen, aber eben nicht nur »postmodernen« Umstände verarbeitet: die neue Verwertbarkeit von Individuen im Neoliberalismus, die weiterhin aufgelösten Subkulturen und eine dritte Kulturindustrie, in der vor allem das Internet als Leitmedium auftritt.⁶⁰ Globalisierung und wachsende Archive, die beide zu Formen von Exotismus einladen,⁶¹ lassen sich ergänzen. Wie eine daraus hervorgehende Pop-Musik aussehen könnte, als »Kooperation von Leuten, die sich von ihren Zielen, Gegenständen und Einzugsgebieten her definieren«⁶², deutet Diederichsen an, skizziert jedoch auch mögliche Enden der Pop-Musik.

Diese organisieren sich, analog zu den veränderten sozialen, medialen, politischen Bedingungen, um Zerfallsprozesse des Pop-Komplexes etwa in Ware und Kunst. Pop könnte demnach in einen Mode-Teil, einen kunstvollen Meta-Pop-Teil und einen eher kunsthandwerklichen Teil zerfallen, der sich irgendwo zwischen Fishers Mythos-Muzak und Jörg Schellers »Prop«⁶³ bewegt. Aufbewahrt wird das Wissen um Pop in Nischen, die jedoch nur eine Schwundstufe von Subkultur darstellen und verhindern, dass sich der »Pop«-Teil von Pop-Musik vollkommen in der Entropie des Internets auflöst; selbst wenn die Nischen nicht mehr exoterisch wirken.⁶⁴ Dass Pop gerade am Scheideweg steht, formuliert Diederichsen bereits 2009 im Feuilleton mit einem Artikel, der folgenden Untertitel trägt: »Warum die Popmusik an einem Ende angekommen ist – und was wir in Zukunft noch von ihr erwarten können.«⁶⁵

58 Vgl. ebd., S. 371.

59 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 438.

60 Vgl. ebd., S. XXII. Die erste Kulturindustrie umfasst Radio und Kino, die zweite Fernsehen und Pop-Musik.

61 Vgl. ebd., S. 445; auch Reynolds: Retromania, S. 100.

62 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 453.

63 Scheller: »Prop«, S. 126. Scheller formuliert Diederichsens Pop-Periodisierung neu, identifiziert dabei jedoch ähnliche Phänomene wie Musealisierung, Akademisierung, Globalisierung.

64 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 445–449.

65 Diederichsen, Diederich: »Wohlklang in einem etwas anders sozialisierten Ohr«. In: Süddeutsche Zeitung vom 03. August 2009, S. 12. Knapp zwei Monate später äußert sich mit Dietmar Dath ein

Dass diese Zukunft womöglich in durch das Internet geprägten Produktionsweisen liegt, um 2011 also in Mikrogenres, zu denen sich auch Hauntology zählen lässt, scheint diesen Diagnosen unwahrscheinlich. Künstler:innen wie Flying Lotus, Vampire Weekend oder Gonjasufi, die mit Versuchen aufwarten, die neue Gleichzeitigkeit ästhetisch einzuholen, lösen bei Reynolds keinen ›present shock‹ aus. Zu schnelllebig, zu klein gedacht, zu sehr der Mode unterworfen ist ihm diese Musik.⁶⁶ Selbst für Fisher ist Hauntology eher ein Zwischenschritt, eine Art strategischer Meta-Pop: Es geht, auch im Sinn Jamesons darum, sich wieder einen Überblick in einer nebengeordneten, richtungslosen Zeit aus den Fugen zu verschaffen. Daher mündet Fishers Evaluation des Gegenwartspop auch in Auseinandersetzungen mit Räumen, die von vergangenen Utopien künden, in der Sektion »Die Farbe des Ortes«⁶⁷.

Am Ende dieser Sektion landet Fisher bei apokalyptischen Visionen, deren Rhetorik er und Reynolds eigentlich ablehnen, beide aber dennoch gemeinsam mit einem diffusen Glauben an Pop bedienen, mit dem Reynolds wiederum *Retromania* enden lässt.⁶⁸ Damit liegen sie nahe an Wendy Browns linker Melancholie, die Fisher von sich weist.⁶⁹ Es ist aber gerade die Spannung zwischen Apokalyptikern und Integrierten, die sich hier spiegelt: Beide glauben an das Projekt Pop, sie sind mit den Codes vertraut, doch wenn sie in die Gegenwart blicken, sehen sie eigentlich keinen Grund zu hoffen – und tun es irgendwie doch. Ihre Bücher erfüllen eine von Eco beschriebene Funktion: »Im Grunde genommen tröstet der Apokalyptiker den Leser; er lässt ihn, vor dem Hintergrund der drohenden Katastrophe, die Existenz einer Gemeinschaft von ›Übermenschen‹ erahnen, die sich über die Banalität und den ›Durchschnitt‹ zu erheben vermögen«⁷⁰. Apokalyptische Diskurse um Pop gibt es längst, Reynolds und Fisher machen eine kulturkritische, pop-pessimistische Haltung aber nicht nur zum dominanten Pop-Diskurs. Sie etablieren, gespeist aus ästhetischen Wertungen und verpackt in eine reizende Sprache, die Pose des Apokalyptikers, um die sich eine Stilgemeinschaft gruppiert und die rasch in Serie geht: die Pop-Geschichte ist nun geschrieben, Politik nicht

weiterer ehemaliger Chefredakteur der *Spex* im Feuilleton pessimistisch über den Stand von Pop: »Es war ein Abschied von der Option, dass Pop aufgrund irgendwie ewiger, seiner Natur innewohnender Umstände besonders geeignet sein müsse, politisch-ästhetische Anliegen zu vertreten. Ab jetzt ist Pop nur noch etwas wie viele andere Dinge.« Lindemann, Thomas: »Dietmar Dath will die Aldi-Brüder entmachten«. Auf: <https://www.welt.de/kultur/article4672252/Dietmar-Dath-will-die-Aldi-Brüder-entmachten.html> (letzter Abruf 31.01.2022).

66 Vgl. Reynolds: *Retromania*, S. 325. Diese Abneigung teilt er mit Fisher; was absurd scheint, da beide gerade den unendlichen Fluss des Hardcore-Kontinuums schätzen, diesen Widerspruch aber nicht verhandeln. Vgl. ebd., S. 224; Fisher: *Gespenster meines Lebens*, S. 45. Eine Gegenposition liefert Harper, Adam: »Wie klingt das Internet?« In: *Pop. Kultur und Kritik* 4 (2/2015), S. 56–61.

67 »Browns melancholische Linke ist depressiv, hält sich aber für realistisch; es sind Menschen, die nicht mehr erwarten, die ehemals erhoffte, radikale Transformation sei zu erreichen – ohne allerdings die eigene Resignation zuzugeben.« Fisher: *Gespenster meines Lebens*, S. 205.

68 Zur Kritik an apokalyptischer Rede vgl. Reynolds: *Retromania*, S. 327 und Fisher: *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative*, S. 13; zur apokalyptischen Rede vgl. Reynolds: *Retromania*, S. 17 und Fisher: *Gespenster meines Lebens*, S. 253–254; zum Glauben vgl. Reynolds: *Retromania*, S. 377: »Ich glaube noch immer, dass die Zukunft da draußen liegt.«

69 Fisher: *Gespenster meines Lebens*, S. 37.

70 Eco: »Einleitung«, S. 16.

mehr möglich.⁷¹ Die Kritik kennt keine Zukunft mehr, ihr Fluchtpunkt bleibt gerade ob des ›Weiter-Imperativs das Pop-I-Arkadien.

Was sich vor allem in *Retromania* andeutet, sind Implikationen dieser Rückkehr zu einer undialektischen Antwort auf die »Pop-Leitdifferenz«⁷² zwischen Ironie und Authentizität. Das Glorifizieren des »Wohlfühlkapitalismus«⁷³, der noch nicht durch einen US-Kapitalismus verdorben ist,⁷⁴ ist ebenso national gefärbt wie Reynolds' (paradoxerweise Kolonialismus-kritisch markierte, jedoch mit Spengler verbundene) Etikettierung japanischer Pop-Produktionen als »billige Kopien westlicher Musik«⁷⁵. Gerade in der Imagination eines authentischen, noch nicht warenförmigen, emphatisch-modernen Pop, in diesem Mythos, der sich jenseits von Sekundarität⁷⁶ und damit der dialektischen Beschaffenheit von Pop entfaltet, liegt die Gefahr, entweder in apokalyptischen Posen zu erstarren oder einen Diskurs zu bedienen, der für nationalistische Pop-Programme offen ist.

2021: Q: Is there no alternative? A: Doch, für Deutschland!

Von heute aus lässt sich der Höhepunkt von Pop II auf die 1990er Jahre festlegen, gerade was die Konjunktur des Pop-Begriffs angeht. Allerdings hat diese Periode nach vorne (die 1980er Jahre) ebenso wie nach hinten (die 2000er Jahre) eine ausladende Latenzzeit. Für letztere Phase ist neben der Affirmation als Pop-Modus, der zunehmend Normalität stabilisiert, entscheidend, was Diederichsen am Ende von *Ist was Pop?* ahnt: eine

-
- 71 Hierzu eine kurze Schau deutschsprachiger Pop-Presse: In einer Liste der 75 einflussreichsten Platten aller Zeiten nennt der *Musikexpress* 2012 als neusten Eintrag das damals elf Jahre alte Debüt der Garage-Rock-Revivalisten The Strokes (vgl. o. A.: Die 75 einflussreichsten Platten aller Zeiten. In: *Musikexpress* 44 [10/2012]). Ein Jahr zuvor beschreibt das Magazin im Angesicht globaler Proteste noch politische Tendenzen im Pop, während die *Spex* bereits ein Unbehagen angesichts fehlender, relevanter Protestmusik artikuliert, auch vor dem Hintergrund des kapitalistischen Realismus (vgl. o. A.: Pop & Protest 2011. In: *Musikexpress* 43 [11/2011] S. 41-46; Vens, Hartwig: »Wutbürger ohne Wutsongs. Warum Pop heute post-politisch ist«. In: *Spex* 32 [3/2011]). Spätestens ab 2014 macht sich ein grundsätzliches Unbehagen auch auf den Titelseiten dieser Zeitschrift breit, markant auf der Jahresrückblicks-Ausgabe, in der eigentlich die aktuellen Pop-Errungenschaften in Listen gefeiert werden: »Alle happy? Ein Scheißjahr geht zu Ende« steht dort (*Spex* 36 [1/2015], Titelseite). Vier Jahre später verkündet die *Spex* auf ihrer Titelseite ihr Ende (*Spex* 40 [1/2019]).
- 72 Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 217.
- 73 Seeßlen, Georg: Is This The End? Pop zwischen Befreiung und Unterdrückung. Berlin: Edition Tiamat 2018, S. 46.
- 74 Bei Reynolds spricht hieraus zugleich ein Anti-Amerikanismus, der auf die nationale Reinheit des UK zielt. Vgl. Reynolds: *Retromania*, S. 304-305; auch S. 310.
- 75 Ebd., S. 169.
- 76 Vgl. Diederichsen, Dierich: »Deutschland – Noiseland«. In: Geräusche für die 90er. Hamburg: Zickzack 1990, o.S. [Text auf Schallplattenhülle]. Pop ist demnach, gerade in Deutschland, stets abgeleitet, muss permanent Übersetzungsarbeit leisten. Vgl. zu dieser Übersetzungsarbeit auch Baßler, Moritz: »Watch out for the American subtitles!«. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hg.): Text + Kritik 10, Sonderband: Pop-Literatur. Edition text + kritik: München 2003, S. 279-292.

rechte Propaganda, die ihre Codes bei Pop kauft.⁷⁷ Was in Rostock-Lichtenhagen aufscheint, könnte also kein Ausnahmefall sein, sondern erneut beiläufig entstehen, über die diffuse Elitenschelte und frechen Vorstöße des Pop. Beide Tendenzen, der kritiklos-affirmierende und der neu-rechte Pop, bewegen sich nach 1989 auf dem nun offenen Spielraum ›Nation‹. Deutschland entkrampft sich, parallel verschleißt sich die Sekundarität und es kommt zu einer Entwicklung, die sich bereits in den Schlager-Flirts der NDW ankündigt: Verfallsstufen der Hamburger Schule, Radioquote, Geschichten vom Krautrock als Befreiung von den Besatzern, schlussendlich – Deutschpop.⁷⁸

Diese dominante Pop-Musik der 2000er und 2010er Jahre liegt nicht rechts-außen, aber ist weder nach rechts abgesichert noch zur kritischen Position geeignet.⁷⁹ Sie bewegt sich in einer Matrix zwischen Fußball, Feiern und Fahnenschwenken, das Gefühl für Heimat gibt sich darin harmlos, unbedarft. Besonders deutlich zeigen sich die daraus resultierenden Missverständnisse in den CDU-Übernahmen, die Pop II zu Ende denken: Guttenberg bei AC/DC, an Tagen wie der Wahlparty 2013, Taubers ›Geile Zeit‹ als CDU-Generalsekretär. Die Flirts zwischen Staat und Pop unter dem Banner des Neoliberalismus prägen die 1990er global; so kritisiert etwa Fisher die Inszenierung von ›Britishness‹ im Britpop.⁸⁰ Nadja Geer hat wiederum darauf verwiesen, dass eben dieser Konnex die Blaupause für die »Verdeutschung«⁸¹ von Pop in den 1990er Jahren liefert. Der Prozess der Übersetzung geht in neuen Mythen verloren.

Das ist noch nicht Diederichsens neue rechte Propaganda, aber die Mythen sind ihre Bedingung. Neben der Verstaatlichung von Pop bemüht sich auch der Staat, ähnlich wie vor ihm der Kapitalismus weiter von Pop zu lernen. Geer zeigt das in einem ursprünglich 2013 gehaltenen Vortrag an Barack Obamas Gebrauch der Pose als Mittel der Postdemokratie: Statt Argumenten zählt hier mehr noch als bei früheren US-Präsidenten eine Art ästhetischer Evidenz.⁸² Obama hat die utopistische Bildsprache des Pop aus dem Bereich des Ästhetischen in Politik übersetzt; das ist nicht nur für einen oppositionellen Pop-Underground ein Problem, sondern einen US-Präsidenten später auch für jene, die Obama noch als Erfüllung von Bürgerrechtsbewegungsträumen begreifen konnten.⁸³ Auch Donald Trump bedient sich, womöglich sogar stärker noch, an Pop-Symbolen und -Inszenierungen, nur kanalisiert er eben nicht ›Soul‹,⁸⁴ sondern Figuren wie ›Selfmademan‹ und ›Volksheld‹.⁸⁵ Trump aktiviert das Arsenal jener, die gegen das

77 Diederichsen: »Ist was Pop?«, S. 286.

78 Vgl. Schneider, Frank Apunkt: Deutschpop halt's Maul! Für eine Ästhetik der Verkrampfung. Mainz: Ventil 2015, S. 79-95.

79 Vgl. Gerhardt, Daniel: »Kartoffelsalat zum 3. Oktober«. In: Leander Steinkopf (Hg.): Kein schöner Land. Angriff der Acht auf die schöne Gegenwart. München: Beck 2019, S. 177-203, hier S. 194-197.

80 Vgl. Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 59. Umso bedenklicher der eigene Blick auf das UK.

81 Geer, Nadja: »Pop, Pose und Postdemokratie«. In: Thomas Düllo/Florian Halder/Holger Schulze (Hg.): Was erzählt Pop? Berlin: Lit 2018, S. 136-152, hier S. 138.

82 Vor Obama inszenierten sich zumindest John F. Kennedy (Marilyn Monroe & Frank Sinatra), Ronald Reagan (Symbolpolitik & Western) und Bill Clinton (Saxophon & *We Are The World*) popistisch.

83 Vgl. Geer: »Pop, Pose und Postdemokratie«, S. 148.

84 Geer entleiht dieses Konzept, »das die religiöse Qualität von Expressivität säkularisiert und politisiert« (ebd., S. 144), bei dem Cultural Studies Forscher Paul Gilroy und beschreibt damit die Inszenierung Obamas.

85 Seeßlen, Georg: Trump! Populismus als Politik. Berlin: Bertz + Fischer 2017, S. 20-22 und 31-36.

Establishment rebellieren, begreift dies jedoch als konservative Revolution. Die rechte Pop-Propaganda erhält Kontur.

Wenn in Pop II alles Pop ist und die Zeichen frei flottieren, dann bezeichnet Pop III das Kondensieren von Pop-Codes in rechten Projekten. Dazu gehört gerade, dass Pop weiterhin in erster Linie Angebote macht und eher graduell direkt politisch ist; der Modus bleibt hier oft beiläufig, ergibt sich über Kontexte, in denen gesprochen wird, oder Diskurse, die berührt werden.⁸⁶ Wo linke Subversion in der Krise steckt, nutzen identitäre Gruppen die offene Flanke.⁸⁷ Jens Balzers Feststellung, es mangle der Neuen Rechten bei allem Pop doch an Pop-Musik, falsifiziert sich nicht nur mit jedem rechtspopulistischen Pop-Bekenntnis, sondern gilt überhaupt nur, wenn man diese Bekenntnisse verlangt.⁸⁸ Pop ist aber meist in verkitschter, verklausulierter, verfremdeter Form politisch; nicht mit Parteibuch, nicht mit klarer Agenda.

Rechts sind jene heroischen Posen in der für die Subversion typischen Antihaltung⁸⁹ nochmal zu haben, sie sind (noch) nicht zersetzt. Hier lässt sich randalieren, wie Trump gezeigt hat. Links ist derweil vor allem das komplexe Wechselspiel zwischen Subversion und Normativität zum Problem geworden,⁹⁰ da sich in Pop zu viele Widersprüche angehäuft haben; allein zwischen antikapitalistischer Haltung und kapitalistischen Strukturen, dem alten Indie-Problem. Die kulturindustrielle Verwertung hat gelernt, und Fishers These vom kapitalistischen Realismus wird wieder interessant, wo deutlich wird, dass der Neoliberalismus teils als Voraussetzung begriffen wird, um anti-sexistische und -rassistische Projekte voranzutreiben.⁹¹ Diversität bedroht den Kapitalismus nicht notwendig, sondern kann ihm auch als Vergrößerung des Marktes zu Pass kommen.⁹²

Die Komplikationen, die (tendenziell) linke Identitätspolitik mit sich bringen, sind in Pop-Diskursen schon dekadenlang Thema. Kategorien wie ›Nation‹ oder ›Identität‹ aufzurufen bietet sich strategisch an, wo diese Kategorien als Fremdzuschreibung ohnehin hegemoniale Strukturen stabilisieren. Diese Kategorien wirken aber immer nur situativ symbolisch und müssen daher kontinuierlich gewartet werden; die Frage ist, ab wann Identität als Waffe nicht mehr gedeckt ist, wann ihre strategische Nut-

86 Vgl. Seeßlen: *Is This The End?* S. 175-178.

87 Vgl. Bemepeza, Sofia: »Die Kehrseite der Medaille. Popkultur und ›Subversion‹ im Kontext der Neuen Rechten«. In: Tobias Gerber/Katharina Hausladen (Hg.): *Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion*. Wien: Turia + Kant 2017, S. 62-78, hier S. 67-70.

88 Vgl. Balzer, Jens: *Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik*. Hamburg: Edition Körber 2019, S. 137-156. Das ist auch Bemepeza entgegenzuhalten, wenn sie feststellt, hinter der Subversion eröffne sich sehr schnell die politische Agenda identitärer Gruppen; diese Durchleuchtbarkeit gilt potenziell für alle subversiven Programme, die nicht in reiner Zerstörungswut aufgehen.

89 Vgl. Gerber/Hausladen: »Vorwort«, S. 10.

90 Vgl. Diederichsen, Dierich: »Zehn Thesen zu Subversion und Normativität«. In: Tobias Gerber/Katharina Hausladen (Hg.): *Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion*. Wien: Turia + Kant 2017, S. 53-61, hier S. 59.

91 Vgl. Fisher: *Gespenster meines Lebens*, S. 41.

92 Vgl. Seeßlen: *Trump!*, S. 8.

zung in eine essentialistische Setzung kippt.⁹³ Die Konfliktlinie liegt dann nicht mehr am Zentrum der Macht, sondern verläuft entlang von Identitäten quer durch die Gesellschaft. Ändern lässt sich so wenig, Pop-Musik liefert, egal ob als Deutschpop, -rap oder -rock, den Soundtrack zum Durchhalten. Wenn es blöd läuft, raunt sie auch noch neue Verschwörungsmythen.

Diese Verhältnisse zu kritisieren, erschweren meist libertäre und/oder neu-rechte Diskurse, die emanzipative oder gegen Diskriminierung gerichtete Kritik etwa als »political correctness« diskreditieren. Statt den Inhalt oder die Verhältnismäßigkeit der Kritik zu diskutieren, verschiebt sich der Diskurs so auf eine (imaginierte, und als solche meist elitäre) Agenda, die Verbote erteilt.⁹⁴ Wer Pop in der Grenzüberschreitung begreift, zugleich aber auf emanzipatorische Programme verpflichtet sieht, gerät in dieser Diskurslage in paradoxe Zustände, die sich in der Paranoia mancher Rezensent:innen von Stilen wie Black Metal erkennen lässt. Ästhetische Urteile sind ohne Background-Checks kaum zu verantworten: Hinter jedem sphärisch fotografierten Wald könnte ein völkisches Begehren, hinter jedem gellenden Schrei eine antisemitische Äußerung stecken. Den dabei entstehenden Texten haftet wenig Heroisches an und damit sind sie anfällig für Subversion von rechts.

Wie schwer (beiläufige) Pop-Politik von links heute zu realisieren ist, zeigt paradigmatisch der Diskurs um *#wirsindmehr*. Das im September 2018 veranstaltete Konzert war eine schnelle Reaktion auf die rassistischen Ausschreitungen in Chemnitz und angelegt zwischen Festival und Demo, Promo und Agitprop, besetzt über szenige Strukturen und damit typisch »Pop«. Von rechts wurde das Konzert aufgrund einzelner Zeilen beteiligter Bands diskreditiert, von links aufgrund der fast ausschließlich weißmännlich-heterosexuellen Besetzung des Konzerts. In der Regel ging es dabei nicht um Kritik, die das Konzert als Forum für politische Interventionen und Verständigungen begreift, an dem wiederum Tracks, Artikel oder Romane andocken können; es galt, die Veranstaltung in Gänze zu verwerfen oder zu verteidigen.⁹⁵ In drastischen Bewegungen baut Pop III gegen einen indifferenten Deutschpop wieder Grenzen auf oder macht sie sichtbar; das ist die Bedingung für seine Re-Politisierung. Jede Grenze birgt aber auch die Gefahr, hinter »kreolische«, hybride Projekte zu fallen, gegen unsere Umstände mitten hinein in das Pop-I-Arkadien.

Viel Hoffnung lastet auf einer Pop-Kritik, die diese Re-Politisierung begleiten oder gleich als »Blutgrätsche der Theorie [...] den in rasendem Stillstand um sich selbst kreisenden Pop-Derwisch aus der Bahn«⁹⁶ bringen soll. Scheller adressiert damit eben nicht die professionalisierende Akademisierung, sondern was Diederichsen am Ende von *Ist was Pop?* einfordert; den Diskurs anreichern, Macht-Strukturen kritisieren, neue Räume öffnen. Diese Hoffnungen richten sich freilich gegen eine Realität, in der Pop-Kritik

93 Vgl. Diederichsen, Diedrich: »The Kids are not alright, Vol. IV – Oder doch? Identität, Nation, Differenz, Gefühle, Kritik und der ganze andere Scheiß«. In: Ders.: *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-93*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 253-283, hier S. 260-270.

94 Vgl. Diederichsen, Diedrich: *Politische Korrekturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1996, S. 14-16; Seefßen: *Is This The End?*, S. 172.

95 Vgl. Gerhardt: »Kartoffelsalat zum 3. Oktober«, S. 203.

96 Scheller: »Prop«, S. 130.

erschüttert von mehreren ökonomischen Krisen fast nur noch als *special interest* stattfindet. Gerade vor dem Hintergrund der Rolle, die Geer der Pose in der Pop-Kritik zuschreibt, scheint der von ihr postulierte Wechsel von ›Posing‹ zu ›Selfing‹ fast als Replik auf diese Hoffnung durchzugehen. Bereits der Name des neuen Phänomens suggeriert eine Web-2.0-Nähe, die tatsächlich seine Kondition ist: Statt wie die Pose situativ Identität flexibel inszenieren zu können, dabei aber stets diskursiv und damit in Reichweite von Kritik zu bleiben, ist dem Selfing Kritik fremd. Hier geht es gerade um das Vordiskursive, um Authentizität, deren Sinn für Konstruktion in den digitalen Dispositiven verloren geht.⁹⁷ Wo Pop nun in den subventionierten Bereich ehemaliger ›Hochkultur‹ wandert, fällt die ›niedere Kultur‹ an Selfing-Praktiken.

In Reichweite gerät abermals eine neue Aufrichtigkeit, die gar keine Grenzüberschreitung, keine Intensität mehr sucht, aber dennoch der Oberfläche verpflichtet bleibt. Diese genügt sich nun selbst, muss keine Utopie mehr herbeifantasieren oder gar theoretisieren, wie die Soziologin Elena Beregow jüngst im Vergleich zwischen Pop-Oberflächen der 1970/80er und zeitgenössischen Pendanten festgestellt hat.⁹⁸ Die seit 20 Jahren schwelende Frage, welche Optionen sich hinter der Ironie öffnen werden, findet also vorerst zwei Antworten: Entweder pendelt Pop einfach selbstvergessen in verspätet realisierter, romantischer Ironie, oder es kommt zum reaktionären Backlash.

Die Rede vom Ende des Pop hat sich mittlerweile verselbstständigt, ist eine Geschichte in endloser Fortsetzung und vor allem mit großer Fan-Fiction-Community. Zugleich erhält sie im Epochenwechsel, der sich mit der Post-Postmoderne andeutet, eine neue Dringlichkeit, die sich eben auch in Begriffen wie ›After-Pop‹⁹⁹ oder ›Post-Pop‹ entlädt. Letzteren brachte Innokentji Kreknin ins Spiel, um eine chiastische Verschiebung zwischen Ironie und Camp in den Romanen Joachim Bessings zu beschreiben, die subversive Strategie als eine Art Meta-Pop raffiniert und eben nicht auf die Forderung nach der Restaurierung einer alten Zentralperspektive hereinfällt. Für Kreknin verhält sich dieser Post-Pop zu Pop wie für Eco die Postmoderne zur Moderne, was wiederum, denkt man an den Konnex zwischen Pop und Postmoderne, den Eindruck stärkt, Pop müsse sich zu veränderten kulturellen Vorzeichen verhalten.¹⁰⁰

Ob Pop daran scheitert, es einen Paradigmenwechsel braucht oder weiter das Gesetz der Serie greift, kann von der aktuellen Position aus kaum beurteilt werden. So regen sich etwa gerade im September 2021 ausgerechnet in der Germanistik, die das Projekt Pop doch eigentlich schon in die Phase der Historisierung geleitet hat, Versuche, die Kategorie auf ihre Aktualität hin zu prüfen. In Tübingen geht es in Anlehnung an Diederichsen unter dem Stichwort ›Pop 3.0‹ um Soziale Medien und Gegenwartsliteratur, in Bamberg hingegen um Popschreibweisen seit 2000, eher mit politischer

97 Vgl. Geer, Nadja: »Selfing Versus Posing«. In: Pop. Kultur und Kritik 5 (1/2016), S. 124–134, hier S. 130.

98 Vgl. Beregow, Elena: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«. In: Pop. Kultur und Kritik 7 (2/2018), S. 154–173, hier S. 164–166.

99 So der Titel einer Konferenz, auf der Geer und Scheller ihre hier diskutierten Thesen präsentierten.

100 Vgl. Kreknin, Innokentji: »Von Pop zu Post-Pop. Camp als Subversion in den Romanen Joachim Bessings«. In: Dominic Büker/Haimo Stiemer (Hg.): Social Turn in der Literatur(wissenschaft). Weilerswist: Velbrück 2017, S. 51–78, hier S. 58–60.

Schlagseite. Beide postulieren kein Danach, sondern sehen in der Gegenwart einen Bezug auf Pop-Konzepte – durchaus mit feuilletonistischer Rückendeckung. Zugleich hat eine Pop-Theorie in den vergangenen Jahren neue Konzepte abgeworfen, nun steht die Aufgabe bevor, Thesen wie jene von Beregow, Geer oder Kreknin weiter empirisch zu prüfen und damit auch abseits von apokalyptischen Visionen an den Pop-Begriffen zu arbeiten. Diese Last soll nicht auf den folgenden Aufsätzen liegen, viel eher ist mit der erfolgten Einführung jener Rahmen abgesteckt, in dem sich die behandelten Gegenstände bewegen, auf den sie reagieren oder mit dem sie erfasst werden können. Mit Stuckrad-Barres *Panikherz*, Krachts *Eurotrash*, einer kritischen Diskussion der Pop-Musealisierung und den Spätwerken von Iggy Pop und David Bowie liegt der Fokus auf Retro-Diskursen. Einen zweiten Schwerpunkt bildet die Betrachtung aktueller Pop-Literatur. Hierzu zählen auch Christiane Rösingers *Berlin – Baku*, das mehr Raum als Zeit vermisst, und Paula Irmschlers *Superbusen*, das den politischen Charakter von Pop sehr direkt zur Diskussion stellt.