

Post-Pop-Depression?

Sebastian Berlich und Till Lorenzen im Gespräch über Tod, Nostalgie und Variation in Spätwerken David Bowies und Iggy Pops

Sebastian Berlich und Till Lorenzen

Es gibt verschiedene Gründe, die David Bowie-Alben *The Next Day* (2013) und *Blackstar* (2016) sowie das Iggy Pop-Spätwerk *Post Pop Depression* (2016) gemeinsam unter der für den Pop-III-Diskurs entscheidenden, in der Einleitung zur Sektion vorgestellten Retromanie-These zu diskutieren. Mit Bowie und Pop blicken zwei emblematische Pop-Personae unabhängig voneinander auf ihre gemeinsamen, innovativen Tage im Westberlin der späten 1970er Jahre. Vor allem bestimmen aber die Themen Depression, Sterblichkeit sowie das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart alle drei Alben; lyrisch, aber auch visuell und musikalisch. Inwiefern die Alben retromanisch sind oder sich mit der These beschäftigen und gar über eine Zukunft nachdenken, haben Sebastian Berlich und Till Lorenzen bereits im Kontext des diesem Sammelband zugrunde liegenden Seminars diskutiert. Hier greifen die beiden Pop-Wissenschaftler und -Journalisten die liegengelassenen Fäden nochmal auf, gerade jene, die die Alben selbst an die Vergangenheit der Musiker knüpfen.

Sebastian Berlich: David Bowie kommt 2013 nach seinem Herzinfarkt und zehn Jahren mehr oder weniger Schweigen zurück und stellt diese Frage: »Where are we now?« Inwiefern war der Song eine programmatische Comeback-Single? Er singt im Song über die Vergangenheit und fragt sich anschließend: wo sind wir eigentlich?

Till Lorenzen: Wenn wir es als Comeback-Single sehen, verfolgt er nicht den üblichen Ansatz. Es ist kein »I'm back«, ich mache weiter, wie ich es immer gemacht habe. Kein »Back in Black« wie bei AC/DC. Er fragt vielmehr nach Zuständen. Seinem eigenen und dem Zustand der Pop-Musik. Bowie hat immer auf Pop-Diskurse reagiert, ist dabei zu einem führenden Akteur geworden und hat dadurch andere wiederum zum Agieren gebracht. Das Album *The Next Day* ist eine Zustandsbeschreibung der Marke »Where

are we now?«. Die braucht Bowie als Vorbereitung, um ein paar Jahre später mit dem Album *Blackstar* die Frage »Where do we go?« zu stellen.

S.B.: Auch der Sound von *The Next Day* befindet sich in einem Zwischenstadium. Es ist Rock der Marke *Ziggy Stardust*, für den Bowie durchaus bekannt ist. *Where are we now?* ist dann aber eine regelrecht schmalzige Ballade. Das zugehörige Musikvideo zeigt sentimentale Erinnerungen, die Bowie auch musikalisch einzufangen versucht. Er ruft eine Vergangenheit auf, um sich zu ihr zu verhalten, und nicht, um sie lediglich zu reproduzieren.

T.L.: Das Video ist wie ein Blick ins bereits leicht verblasste Fotoalbum und ruft Erinnerungen an Bowies prägende Zeit auf, als er Ende der 1970er Jahre in Berlin war und große Teile seiner Trilogie *Low*, »*Heroes*« und *Lodger* aufgenommen und mit Iggy Pop in einer WG gewohnt hat. Wir könnten die Frage also im Sinne Bowies erweitern: »Where are we now after we have been there?« Mit Song und Video öffnet Bowie sein Museum und lädt ein herauszufinden, wer er womöglich mal war, aber schon lange nicht mehr ist. Denn Bowie war immer vor allem eine wandelbare Pop-Persona.

S.B.: Das passt, da 2013 auch die Ausstellung *David Bowie is* als fahrendes Museum um die ganze Welt tourt. Da stellt er ganz konkret Vergangenes aus. Eine ähnliche Musealisierung betreibt er mit *The Next Day*, die aber zusätzlich eine Durchstreichung des Vergangenen ist.

T.L.: Exakt. Das Cover des Albums hat etwas von einem Palimpsest. Das Alte, die Vergangenheit wird mit etwas Neuem überschrieben, und dennoch dringt das Alte weiterhin durch. Es ist ein schlichtes Quadrat, welches über das Cover seines Berlin-Albums »*Heroes*« gesetzt ist, nur am Rand sind noch Teile der ikonischen Pose zu erkennen. Er schreibt *The Next Day* drauf und streicht »*Heroes*« durch. Das ist entscheidend: Er löscht nicht, sondern lässt die Vergangenheit als lesbaren, aber eben durchgestrichenen Teil weiter durchschimmern.

S.B.: Interessant im Kontext von Simon Reynolds Retromania-Diskussion ist, dass *The Next Day* nicht der Illusion verfällt, tatsächlich noch einmal musikalisch von vorne anfangen zu können. Bowie integriert seine Vergangenheit in seine Gegenwart und versucht sich so am Spiel mit der Vergangenheit im Jetzt. Innerhalb des Videos werden Erinnerungsbilder auf einer Leinwand gezeigt, als Exponate in einem Atelier. Bowie selbst taucht ebenfalls kaum als Künstler auf. Wir sehen ihn nur ein einziges Mal, ansonsten ist er auf einen Puppenkopf projiziert. Er ist eben auch nicht mehr richtig da.

T.L.: Zudem sehen wir eben nicht die Erinnerungen, sondern gefilmte Erinnerungen, die innerhalb eines Videos auf einer Leinwand zu sehen sind. Eine doppelte Distanzierung davon. In den Lyrics haben wir zudem die überdeutliche Verortung in Bowies Berlin der 70er, indem er den Potsdamer Platz, die Nürnberger Straße oder das KaDeWe besingt. Besonders interessant ist aber die Zeile »Sitting in the Dschungel«. Der »Dschungel« war ein Club in West-Berlin, der 1978 eröffnet wurde. Ganz ähnlich dem

›Studio 54‹ in New York ein Ort mit hoher Anziehungskraft für Persönlichkeiten aus Musik, Kunst und Film. Genau wie das ›Studio 54‹ ist der ›Dschungel‹ allerdings lange geschlossen und entsprechend heißt es bei Bowie weiter: »A Man lost in Time/Near Ka-DeWe/Just Walking the Dead«. Die einst sichere Vergangenheit und Zugehörigkeit ist einer Orientierungslosigkeit gewichen und der kann man im Dschungel in Bowies Fall nur mit der Machete begegnen, um wieder zurecht zu finden. So verstehe ich den quadratischen Sticker auf dem Albumcover von *The Next Day*. Es ist ein brachialer Umbau, kein Versuch schnörkelhaft das Alte in die Gegenwart zu transportieren. Die erwähnte Zeile »A Man lost in Time« macht es dabei überdeutlich: Die Vergangenheit ist zentral, aber passé, nur über sie ist wiederum aber der Zugriff aufs Jetzt möglich.

S.B.: Es ist auch eine Form mit dem Retromania- und Hauntology-Diskurs umzugehen. Mit Mark Fisher argumentiert, dringen bei Bowie die Gegenstände der Vergangenheit in die Gegenwart und die Zeit gerät aus den Fugen. Simon Reynolds Retromania-These stempelt sowieso schlicht alles als nicht mehr innovativ ab. Bowie hingegen ist immer ein postmoderner Künstler gewesen, dessen Arbeit eher nach Umberto Ecos Konzept von Innovation und Schema funktioniert. Das Schema ist beispielsweise das Format ›Album‹, innerhalb dessen Bowie Innovation schafft, in dem er neue Stile ausprobiert. Er glorifiziert auch 2013 die Vergangenheit nicht schlicht, sondern fragt über dieses mächtige Eindringen der Vergangenheit in die Gegenwart danach, wie sich *The Next Day* dennoch einläuten lässt. Der ›nächste Tag‹ hat zudem etwas Serielles. Es kommt so lange ein neuer Tag, ein neues Album, bis eben keins mehr kommt.

T.L.: Eine spannende Frage: Wie thematisiere ich als Kunstfigur die Vergangenheit in der Gegenwart, die zur Zukunft werden soll? Dem geht Bowie drei Jahre später auf seinem letzten Album *Blackstar* nach. Mit *The Next Day* hat Bowie eine Tür aufgestoßen, die den Blick auf den Horizont freimacht. *Blackstar* ist dann der Gang hindurch und das Verschwinden im Raum dahinter. *Blackstar* verhandelt Bowies eigene Sterblichkeit, er ist an Krebs erkrankt. Er tut dies aber auf eine zwingende Bowie-Art, in dem er als irdische Kunstfigur nun auch noch vom Cover verschwindet. Sein Gesicht verschwindet, übrig bleibt ein schwarzer Stern.

S.B.: Es ist zumindest der Versuch Antworten auf von Reynolds aufgeworfene Probleme zu finden. Das erste Problem: Alles bewegt sich in Retro-Schleifen. Da findet Bowie zumindest einen kreativen Umgang, ein Fortschreiten. Das spiegelt sich schon im Titel *The Next Day*. Das Zweite liegt in der These, dass Rock- und Pop-Musik tot sei. Einmal, weil schlicht Legenden tatsächlich sterben, zum anderen, weil die Musik nicht mehr vital sei. Bowie versucht aber den Tod in eine Pop-Biografie zu integrieren. Bowie stirbt mit 69 Jahren einen ›natürlichen Tod‹ an einer Krankheit und poetisiert das. *Blackstar* deutet an, es könne noch ein weiteres, ganz neues, sogar innovatives Kapitel in der Serie *David Bowie* geben, dann ist er aber zwei Tage nach der Veröffentlichung tot.

T.L.: Lass uns noch kurz beim Cover bleiben. Es macht, wenn man so will, aus David Bowie *David Blackstar*. Er greift damit erneut nach den Sternen, ein zentrales Thema bei Bowie: *Major Tom*, *Ziggy Stardust*, der Film *The Man who Fell to Earth*. Aber was ist ei-

gentlich ein Blackstar? Es ist ein Begriff, der den Zustand eines explodierten Sterns beschreibt, bevor dieser zu einem schwarzen Loch wird. Ganz vereinfacht gesagt. Und von Schwarzen Löchern geht eine enorme Anziehungskraft aus, auch popkulturell finden wir die faszinierend – von Stephen Hawking bis *Big Bang Theory*. Wir verstehen in der Breite zwar die Astrophysik dahinter nicht, finden sie aber anziehend. Und in dem Moment, in dem Bowie tatsächlich stirbt, hinterlässt er uns nicht nur seine lange Karriere, sondern eben auch dieses neue Album, das viele Fans zu einer regelrechten Schnitzeljagd eingeladen hat, um versteckte Verweise und Geheimnisse im Artwork und den Texten zu finden; er ist in aller Munde und singt aus dem Jenseits die zentrale Zeile: »Everybody knows me now.« Er stirbt, aber nicht tragisch, sondern mit einem Knall, hinterlässt noch einmal zu decodierende Botschaften und revitalisiert damit seine eigene Kunstfigur.

S.B.: Paradox ist, dass das das Gegenteil von Serialität ist. Über seinen Produzenten Tony Visconti lässt Bowie mitteilen, dass er von Künstlern wie Kendrick Lamar oder Death Grips beeinflusst sei, die 2015 auf der Höhe der Zeit agieren. *Blackstar* könnte das erste Kapitel einer neuen Serie sein. Der Blackstar ist aber eine absolute Form, was zu Pop passt. Pop hat immer auch eine Nähe zur Übertreibung, alles muss extrem sein. Und ein Schwarzes Loch versteht jede:r als Bild, das einen großen Schlussakt symbolisiert. Ein selbstreferenzielles Spiel, das der Idee von Schema und Innovation dann doch wieder entspricht.

T.L.: Insbesondere, weil Bowie uns in den Lyrics des Songs *Blackstar* mitteilt, was er alles nicht ist. Er negiert all seine bekannten Schemen, all das was er mal war. Er singt »I'm not a gangster, I'm not a Filmstar, I'm not a pornstar, I'm not a Popstar, I'm not a wandering star«. Hingegen wiederholt er ständig »I'm a Blackstar«, der, wie du richtig sagst, etwas Absolutes darstellt. Die anderen Begriffe sind aber die Rollen seiner Vergangenheit.

S.B.: Es sind auch alles sehr stereotype Rollen der Popkultur.

T.L.: Sprachwissenschaftlich betrachtet ist es aber ein cleverer Zug. Ferdinand de Saussure beschreibt in *Grundfragen der Sprachwissenschaft*, dass Begriffe genau das bedeuten, was andere Begriffe ihnen an Platz zugestehen, was an Bedeutung noch frei ist. Entsprechend geht Bowie vor: Das und das und das bin ich nicht, sondern ich bin das. Was das genau ist, ist aber nur über den Vergleich und die Negierung des Anderen verständlich. Entsprechend lässt Bowie die Musik rhythmisch stolpern, das Saxophon von Donny McCaslin ist zudem zwar jazz-inspiriert, aber auch lärmend und rauschend. Es stört, es verstört und zerhackt die bekannten Codes. Gleichzeitig ist das Saxophon immer wieder ein zentrales Instrument in Bowies Karriere gewesen. Er hat es bereits als Jugendlischer in Bands selbst gespielt, auf der Berlin-Trilogie oder auch dem Album *Black Tie, White Noise* setzt er es auch immer wieder prominent ein. Insbesondere strickt er den Vergangenheitsbezug aber lyrisch weiter. Dieses Mal nimmt er uns im Song *Lazarus* mit nach New York, wo er bis zu seinem Tod gewohnt hat: »By the time I got to New York I was living like a King.« Aber das rauscht eher so rein. Es ist ein Aufblitzen

der Vergangenheit. Dieses Oszillieren zwischen Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit machen aus David Bowie eben auch eine nicht eindeutig lesbare Popfigur.

S.B.: Eine der zentralen Bowie-Bewegungen ist die Abgrenzung. Auf *Blackstar* zu dem, was er alles nicht mehr ist, auf *The Next Day* zu seiner Berlin-Phase. Er holt da etwas Neues rein, die Vergangenheit ist nicht mehr verfügbar, ist absent. Und obwohl er sich zum Symbol verengt, gibt es dennoch die Rückschau in den letzten beiden Songs *Dollar Days* und *I can't give everything away*, die ins Sentimentale kippen. In *Dollar Days* beispielsweise mit der Zeile: »If I'll never see the English Evergreens again I'm running to, it's nothing to meet, it's nothing to see.« Er fragt schon danach, ob er seine Heimat noch einmal sehen wird, den Tod vor Augen wissend. Und in *I can't give everything away* hallt am Anfang eine Mundharmonika-Melodie durch den Song, die aus dem Song *A New Career In Town* vom Berlin-Album *Low* abgeleitet ist. Als eine Erinnerung, in einem neuen Kontext.

T.L.: Zudem ist die Mundharmonika natürlich popkulturell insbesondere durch die Titelmelodie des Films *Spiel mir das Lied vom Tod* als Instrument des Todes konnotiert. Im Angesicht des Endes schlägt das Pendel noch einmal in die Vergangenheit aus und die Zeile »I can't give everything away« verdeutlicht dabei, dass bestimmte Elemente eben nicht durchgestrichen oder gelöscht werden können. Im Sinne Fishers spukt die Vergangenheit als dezentes Versatzstück in Bowies Gegenwart. Damit ist er aber zu dem Zeitpunkt nicht allein. Es grenzt schon an ein Wunder, dass ausgerechnet Bowies alter Berlin-Kumpel knapp zwei Monate später mit *Post Pop Depression* ebenfalls ein Album rausbringt, das auf die Berlin-Zeit Ende der 1970er Jahre Bezug nimmt.

S.B.: Mit einem feinen Unterschied: Bei Iggy Pop scheint mir die ganze Karriere immer eher eine Kreisbewegung gewesen zu sein. Am Anfang mit den Stooges ging es um »Raw Power«...

T.L.: Stahlwerk-Sound. Beim Erschaffen haben sie etwas zerstört.

S.B.: Genau. Da ist die Frage, wo man nach einem derartigen Extrem noch überhaupt hingeht, auch wenn wir noch einmal an Schema und Innovation denken. Pop wird eher dandyhaft, wird künstlich, wie auf dem Cover zum Berlin-Album *The Idiot*, das auch sehr an Bowies "*Heroes*" erinnert. Pops Karriere bewegt sich meiner Wahrnehmung nach immer in Spiralen von etwas sehr Hartem zu etwas sehr Artifiziellem. Mit *Post Pop Depression* ist wieder die Härte gefragt und die Frage, wie sich die Raw Power noch einmal umsetzen lässt. Da landet er mehr oder minder erstaunlich bei Josh Homme und beim Stoner Rock.

T.L.: Um es ein wenig zu spezifizieren: Er landet natürlich nicht beim klassischen Stoner-Rock der Band Kyuss, sondern beim Sound den Josh Hommes Band Queens Of The Stone Age mit einem Album wie *...Like Clockwork*, auf dem die Queens Of The Stone Age ihren harten und stampfenden Sound mit gleichzeitig melodiosen Refrains endgültig veredelt haben. Josh Homme ist auch nicht mehr wirklich Pionier, sondern

eben gestandener Musiker mit einem für ihn typischen Sound. Genau wie die beiden weiteren Mitglieder von Iggy Pops Band Dean Fertita, ebenfalls Queens Of The Stone Age, und Matt Helders von den Arctic Monkeys.

S.B.: Bei Iggy Pop geht es dann zwar auch um die Berliner Tage, aber vor allem um den physischen Pop, den ledrigen Körper, den gealterten Körper. Bowie entzieht sich, Iggy Pop zeigt Präsenz.

T.L.: Einen Körper in einer kommerzialisierten Welt, der mit all dem technischen Fortschritt wenig anfangen kann und schlicht seinen Platz für seine ›Raw Power‹ nicht mehr so richtig kennt. Einer der entscheidenden Songs dafür ist *Paraguay*, in dem der alte ›Dog‹ Iggy Pop, der wilde Hund, sich in der aktuellen Popkultur nicht mehr auskennt und somit eskapistisch einen Sehnsuchtsort beschwört, an dem er wieder frei sein kann. Das geschieht allerdings nicht ohne die nötige ironische Distanz, denn Pop sehnt sich nach Paraguay, einem Ort, an dem nichts schillert, sondern laut Text nur Loser wohnen: »I'm goin' where sore losers go, to hide my face and spend my dough.« Rockstar-Paradies klingt anders.

S.B.: Gleichzeitig sehnt er sich in *American Valhalla* eben nach dem mythologischen Walhalla und will in die Reihe edler, aber gefallener Krieger eintreten. Ein ziemlich klar codierter Ort. Auch wenn Pop eher Suchender ist, und sich fragt, ob es so etwas wie ein amerikanisches Walhalla überhaupt geben kann, vor allem da der Tod eigentlich nicht Sehnsucht, sondern Überwindung bedeutet: »Death is the pill that's hard to swallow.«

T.L.: Darin gibt es aber dennoch die Parallele zu Bowie. Auch Pop fragt, wo und wer bin ich, wo komme ich her und wie kann ich damit umgehen. Ein durchaus durchdachter Versuch, die eigene Vergangenheit in der Gegenwart neu zu gestalten. Allerdings mit dem Unterschied, dass Iggy Pop noch einmal typische Rock-Gesten benutzt, in dem er von den »wild animals« singt. Und *Paraguay* endet mit einem Rockstar-Rülpsen: »Yeah«.

S.B.: Er besingt eben aber auch, dass die ›wild animals‹ nicht wissen, was sie machen, sondern schlicht machen. Das ist die Iggy Pop-Spirale, weswegen nach *Post Pop Depression* wieder ein Jazz-Album folgt. Dabei geht es nun in beiden Fällen nicht darum, Retromanie zu widerlegen. Interessant ist aber, dass es bei Bowie und Iggy Pop nicht zu einer bloßen Wiederholung kommt, sondern es auch eine Variation ihrer großen Erfolge ist und sie innerhalb dessen danach fragen, wie sie sich und ihre Figuren in der aktuellen Landschaft neu positionieren können. Deswegen ist die Zeile von Pop »wild Animals they do, never wonder why, just to do what they goddamn do« so interessant, weil es ja eben nicht einfach nur gemacht, sondern reflektiert wird.

T.L.: Spannender Punkt. Iggy rennt im Kreis, aber hält manchmal an, um sich seine eigenen Spuren anzugucken und zu verstehen. Ein bisschen schlauer als das ›wild animal‹, das schlicht nur instinktgetrieben agiert, ist er dann eben schon.