

»Ach du meine Güte, ich bin doch noch gar nicht tot!«¹

Pop und Museum

Hannah Zipfel

Als das Museum für Westfälische Literatur in Nottbeck 2007 für eine Ausstellung über *Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule* auch ein Modul über das Bad Salzuflener Label *Fast Weltweit* plante, konnte das für Frank Spilker, Autor und Sänger der Band *Die Sterne*, nichts anderes heißen, »als den Sargdeckel zu schließen«.² So weit, so nachvollziehbar erscheint diese Reaktion eines Kulturschaffenden auf die eigene Musealisierung, die zu allem Überfluss die ersten – in der Retrospektive unter Umständen leicht peinlichen – musikalischen Gehversuche in den Fokus stellt. In seinem Essay mit dem sprechenden Titel *Gehört Pop ins Museum?*, nachzulesen in der Novemberausgabe der *Spex* von 2014, wird die melancholische Reflexion über das eigene Altern jedoch in eine weiterführende Institutionalisierungskritik eingebettet, die ein geradezu toxisches Beziehungsverhältnis zwischen Pop und Museum feststellt. So materialisiere sich laut Spilker etwa in den monumentalen Popausstellungen zu Beginn der 2010er Jahre, wie der vom Londoner Victoria & Albert Museum kuratierten Werkschau David Bowies in Chicago, London und Berlin oder der umfassenden Björk-Retrospektive im Museum of Modern Art New York, ein problematischer Nobilitierungsprozess, wenn bekannte Gatekeeper des Kulturbetriebs, und damit »eine Institution, ein Kurator, ein Museum, also gefühlt: ein Lehrer« bestimmen würden, »was gerade noch Hochkultur ist und was nicht mehr«³. Das hier artikulierte Unbehagen weist dabei weit über eine private Befindlichkeit hinaus und bildet vielmehr den Grundton einer Debatte ab, die bereits zwei Jahre vor der Veröffentlichung von Spilkers *Spex*-Artikel ihren Zenit erreichte. So setzten sich vielbesprochene Arbeiten aus dem kulturjournalistischen Feld, etwa über *Retromania* (Simon Reynolds) und *Hauntology* (Mark Fisher), kommentierend und analytisch mit der gegenwärtigen Konjunktur einer Archivierung, Musealisierung und His-

1 Spilker, Frank: »Pop im Museum«. In: *Spex* 355 (9/2014), S. 50-53, hier S. 51.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 53.

torisierung von Pop auseinander.⁴ Die alarmierende Gegenwartsdiagnose, die sich zu einem großen Teil als Aktualisierung wohlbekannter ideologiekritischer Positionen einordnen lässt, traf vor gut einer Dekade durchaus den Nerv der Pop-Kritik, ist in ihrer stellenweise stark einseitigen und verkürzten Lesart jedoch kritisch einzuordnen. Der vorliegende Artikel möchte genau das leisten und macht es sich daneben zur Aufgabe, gegen eine im Schwanengesang des Pop propagierte Alternativlosigkeit⁵, nach differenzierteren Behandlungen des Institutionalisierungsparadigmas im Pop zu suchen. Dass dieser Impuls nicht ausschließlich von kuratorisch-institutioneller Seite, sondern auch durch zeitgenössische Pop-Musik selbst angestoßen werden kann, illustriert das Oeuvre der Band Ja, Panik. Ein reflektierter Umgang mit Termini wie ›Musealisierung‹ und ›Archiv‹ regt hier – ganz im Sinne einer kulturpoetischen Arbeitsweise – neue ästhetische Sprechweisen an und stellt damit eine Alternative zu kulturpessimistischen Ansätzen dar. Denn diese scheinen in der Gegenwart größtenteils in einer post-postmodernen Sackgasse zu verharren: So verweist etwa auch bei Fisher und Reynolds ein vermeintlich fehlendes Innovationspotenzial von Pop geradezu seismografisch – und in Anschluss an bekannte Kritiker der Postmoderne, allen voran Frederic Jameson oder Jaques Derrida – auf eine Krise kultureller Zeitlichkeit. Während Fisher mit dem Konzept des Hauntology-Pop von diesem Nullpunkt ausgehend eine Form zeitgenössischer elektronischer Musik auslotet, die in einem depressiven Modus direkt aus dem Herzen dieses Stillstands zu sprechen scheint,⁶ nimmt Musikjournalist Simon Reynolds unter dem Schlagwort ›Retromania‹ die strukturelle Ebene einer aus dieser Situation folgenden zunehmenden Institutionalisierung und Kanonisierung im Pop in den Blick. ›Musealisierung‹ dient hier als Schlüsselparadigma einer von ihrer Vergangenheit besessenen Gegenwartskultur und resoniert mit Pop-Musik auf zweifache Weise: Erstens lasse sich auf formaler wie performativer Ebene eine Erschöpfungssymptomatik im Pop

-
- 4 Vgl. Reynolds, Simon: *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz: Ventil 2012 sowie Fisher, Mark: *Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester/Washington: Zero 2014.
- 5 In seinem Essay *Capitalist Realism. Is there no Alternative?* prägt der britische Kulturwissenschaftler Mark Fisher einen Realismusbegriff, der die Effekte der ökonomisch-gesellschaftlichen Verhältnisse auf den Gemütszustand des Individuums in den Fokus stellt. Der historische Slogan der britischen Premierministerin Margaret Thatchers, »There is no Alternative«, der in den 1980er Jahren Gentrifizierungsprozesse und die Zerschlagung der Labour-Parteien rechtfertigte, wird hier symptomatisch für einen perspektivlosen Gesellschaftszustand mit fatalen Auswirkungen auf die Psyche gelesen: Unfähig, alternative Gesellschaftsformen zu imaginieren, verabschiedet ein isolierter und depressiver Charakter zentrale Errungenschaften der Moderne, wie den Glauben an ein Fortschrittsparadigma oder Utopien. Dieses Mindset findet laut Fisher wiederum in dem ursprünglich Frederic Jameson zugeordneten, mittlerweile geflügelten Zitat, »It is now easier to imagine the end of the world than the end of capitalism«, seine Entsprechung. Fisher, Mark: *Capitalist Realism. Is there no Alternative?* Hants: Zero 2009, S. 1.
- 6 In Fishers Konzeptualisierung einer melancholischen Spielart elektronischer Musik wird Derridas dekonstruktivistische Denkfigur der Hauntologie, die ursprünglich die Marxschen Gespenstern des Kommunismus für die Gegenwart der 1990er Jahre produktiv machte, auf Pop übertragen. Hauntology-Pop verhandele demnach die Aporie einer verlorenen Zukunft des Pop auf ästhetische – und oftmals melancholische bis unheimliche – Weise.

beobachten (etwa in Gestalt von Retrotrends oder in der Wiederauferstehung greiser Popkünstler:innen im Kontext völlig überteuerter Revivalskonzerte). Neben der Praxis einer solchen Selbstmusealisierung drohe Pop-Musik zweitens durch die Übersetzung in eine Ausstellung oder die Einspeisung in Archive und Sammlungen nicht nur materiell – aufgrund ihres flüchtigen, ephemeren Wesens –, sondern auch ideologisch, von einem wandelbaren, oszillierenden in einen statischen Aggregatzustand überzugehen.

Vor diesem Hintergrund ist nicht verwunderlich, dass auch Reynolds' Besuch der Pop-Ausstellung *British Music Experience* in London, der den Hauptteil von *Retromania* einleitet, als eine nur wenig erbauliche Erfahrung geschildert wird.

Mythenbildung on Display

Bereits der Weg zur futuristischen O2-Arena führt hier vorbei an »aufgeblähten Fotografien« mit Schlüsselereignissen der Popgeschichte, »von der Beatlemania und der Bay-City-Rollermania über wütende Punks und kreischende Durannies bis hin zu Metal-Monstern und Madchester-Ravern⁷. Das museale Prinzip mit seiner kanonisierenden und narrativen Funktion erscheint somit prädestinierte Präsentationsform einer verzerrten Pop-Geschichtsschreibung.⁸ Gleichzeitig wird Pop in dieser Lesart durch den Akt der Musealisierung und im Modus unreflektierten Historismus – in »aufgeblähter« Form – sowohl erst epistemisch hervorgebracht als auch in die Form einer großen Erzählung überführt. Von den überdimensionalen, aber merkwürdig blutleer wirkenden Abbildungen »eingefrorene[r] Momente der Ekstase und des Rausches«, die – wie der Autor illustrieren will – eigentlich eine belebte, durch Immanenzerfahrung und Intensitäten geprägte Pop-Geschichte repräsentieren sollten, kann für Reynolds folglich nur eine unheimliche Wirkung ausgehen. Die Beschreibungen erinnern hier stark an die von Roland Barthes in *Die helle Kammer* entwickelten Charakteristika des Punctum⁹, einem Rezeptionseffekt mit melancholischer bis unheimlicher

7 Reynolds: *Retromania*, S. 43.

8 Die Problematisierung von epistemologischen Leerstellen im Archiv und der Frage, was in einer Kultur überhaupt als archivwürdig gilt und welche Machtdynamiken mit der musealen Repräsentationsfunktion einhergehen, scheint Cultural Studies wie eine kritische Museumswissenschaft gleichermaßen heimzusuchen, nimmt bei Reynolds jedoch nur eine untergeordnete Rolle ein.

9 Die Betrachtung von Fotografien kann, wie Barthes zeichentheoretisch herleitet, mit einer Bewusstwerdung von Sterblichkeit im Modus der Überzeugung eines »Es ist so gewesen«, einhergehen. Diese »erschütternde Emphase des Noemas« mit melancholischen bis unheimlichen Effekt lässt sich mit der jüngeren Pop-Theoriebildung aus dem deutschsprachigen Raum auch auf Medienspezifika und Wirkweisen von Pop-Musik übertragen. So funktioniert laut Diederichsen auch die Tonaufzeichnung (von der Wachswalze bis zur geisterhaften Cloud) »abbildungsrealistisch« und konserviert, »die Seele, das Kontingente, das Heilige im kulturindustriellen Produkt [...]«; die Zufälligkeiten, die Kiekser, das Korn der Stimme, die Körperlichkeit und die Spur der Produktion auch in den Unfällen und Unschärfen im Umgang mit den (elektrischen) Geräten und Maschinen«. Als eine Reflexion des unwiederbringbaren Moments der Aufnahme blitzt im Punctum der Pop-Musik wenn »die Spur des Moments eingefroren erscheint, etwas Rührendes, Vergängliches, Lebendiges auf[...]. Im Unterschied zu Barthes' Ausführungen, stellt dieses »Pop-Punctum« kein kontingentes Rezeptionsphänomen dar, sondern wird oftmals von Produktionsseite kalkuliert er-

Qualität, der als Intertext aufgerufen wird. Statt hiervon ausgehend weiterführende Aufschlüsse über etwaige Pop-Verfahrensweisen zu entwickeln, dient der Theoriebezug (wie so viele andere in *Retromania*) hier jedoch lediglich als rhetorische Volte, die eine wenig ambitionierte und recht verkürzte Kapitalismuskritik anvisiert: Das kommerzielle Museumsprojekt verleihe sich Pop hier als ›Vitalisierungsspritze‹ ein. Diese schaurige Lesart bedient ein Narrativ vom Ende des Pop, das sich als vielbeschworere Erzählung vom Verschwinden eines vermeintlichen Subversionspotenzials entpuppt: Eingebettet in ein spätkapitalistisches Kreativitätsdispositiv, so legen die Ausführungen nahe, wird selbst die Störung des Establishments, namentlich Pop-Subversion, kommodifizierbar.

Bye, bye Gegenkultur?

Innerhalb der deutschsprachigen Popkritik wurde dieser Aspekt am Beispiel des Scheiterns einer Gegenkultur illustriert und klingt somit auch in Diedrich Diederichsens mittlerweile kanonisierter diachroner Pop-Historisierung an: Während sich laut Diederichsen der Pop einer Gegenkultur der 1960er bis 1980er Jahre (Pop I), noch durch transgressive Grenzüberschreitungen auszeichnet, steht Pop II der 1990er Jahre im Kontext einer pluralisierten und doch homogenisierten Öffentlichkeit, die in neoliberaler Form subversive Tendenzen einebnet und appropriiert.¹⁰ Ein Pop III der 2010er Jahre würde diese Geschichte des Niedergangs um einen neuen zeitlichen Abschnitt erweitern, wenn das einst in belebten Stilgemeinschaften ausgehandelte Phänomen Pop schließlich gänzlich in wissenschaftlichen Archiven und musealen Sammlungen verschwände.¹¹ Die Fehleinschätzung, Subversion sei für links-subversive Stilgemeinschaften reserviert, paart sich an dieser Stelle mit einem kapitalismuskritischen Framing, das Pop – zumindest in einer bestimmten Zeit – als unentfremdetes Außen zu einem System denkt, das jedoch seit Elvisgedenken Produkt der kapitalistischen Konsumsphäre ist. Ein modernistisches Innovations- und Originalitäts-Paradigma, dem *Retromania* als eine Art post-postmoderner Aktualisierung von Adornos *Résumé über Kulturindustrie*¹²

zeugt, um Intimitätsmomente auf Dauer zu stellen. Das unheimliche Potenzial, das schon bei Freud ein ästhetisches Spannungsverhältnis zwischen Intimität und Entfremdung kennzeichnet, liegt hier in einer »quasi metaphysische[n] Zone der reinen Medialität« begründet, die dennoch von der Idee einer Subjekthaftigkeit heimgesucht wird. Im Kontrast zu den meisten Formen von Pop-Musik amplifiziert Hauntology diese unheimliche Wirkung – etwa durch posthumane Stimm-samples in gänzlich unbelebten musikalischen Landschaften oder nostalgischem Knistern und Rauschen, die auf eine Zeitlichkeit verweist, die gänzlich aus den Fugen geraten zu sein scheint. Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Berlin: Suhrkamp 1989, S. 105. Diederichsen: *Über Pop-Musik*, S. XXIII, XX.

- 10 Vgl. Diederichsen, Diederich: »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.
- 11 Diese und andere Fragen bezüglich der Zukunftsfähigkeit des Pop wurden etwa auch seitens der akademischen Popforschung diskutiert, etwa im Rahmen der Tagung »Pop III – Akademisierung, Musealisierung, Retro« vom 15.–17. Oktober 2014 an der Akademie der Bildenden Künste Wien.
- 12 Anders als bei Adorno bilden bei Reynolds jedoch nicht etwa Scheininnovationen den Nebel des falschen Bewusstseins, sondern Formen postmoderner »recreativity«, wie Pastiche oder Zitat.

verpflichtet scheint, findet in dieser Historisierung in einem glorifizierten Bezug auf den Mythos einer ›Popmoderne‹ Ausdruck. In geistiger Nähe zu Diederichsens Pop I beschreibt Reynolds damit einen zeitlichen Abschnitt zwischen 1960 und 1990, in dem Genres wie Psychedelic Rock, Hip Hop und Techno noch ›echte‹ Innovationen hervorgebracht hätten und sich durch eine vermeintliche Gegenwartsfixierung kennzeichnen. Durch die Verfahren der Archivierung und Rekanonisierung hat Pop dem zum Trotz, so ließe sich diesem Befund mit Eckhard Schumacher widersprechen, in seinem Modus Operandi der Zitation jedoch schon immer – und auch in der sogenannten Popmoderne – über den zeitlichen und räumlichen Äther eines »be here now« hinausgewiesen.¹³

Anstelle Pop somit vorschnell den Totenschein auszustellen, sollte vielmehr die in *Retromania* formulierte Form der Popkritik als eine von vielen anderen Erzählungen vom Ende des Pop eingeordnet werden, die mit historischer Kontinuität aus der Echokammer schallen. Einen fragwürdigen Beigeschmack erhalten Reynolds Ausführungen dabei nicht zuletzt durch ihr vitalistisches Vokabular¹⁴ und zeugen zudem nicht gerade von einer differenzierten Kritik an der Institution Museum. So steht die Kritik an der Privatisierung des Pop durch erlebnisorientierte Pop-Museen wie der *British Music Experience* in der Londoner O2-Arena neben einem recht antiquierten Museumsverständnis, wenn Reynolds auf Basis eines »Bauchgefühls« konstatiert, dass er »nicht glaube, dass irgendeine Musik im Museum funktioniert, einem Ort der Stille und Etikette«¹⁵. Der Autor verliert hier aus dem Blick, dass auch im Kontext einer ›konventionellen‹ Museumskultur seit geraumer Zeit eine Öffnung zu Alltagsthemen zu verzeichnen ist, die unter Rückgriff auf immersive und partizipative Vermittlungsformate weniger eine weinschwenkende Bordieusse Geschmackselite adressiert als vielmehr eine interessierte Öffentlichkeit. Museumskonzeptionen arbeiten sich zudem nicht erst seit *Retromania* an der Frage ab, inwieweit sich Ephemeres, wie Performance Art oder verwandten Formaten wie eben Pop-Musik, sinnvoll in einer Ausstellung vermitteln lässt. So undifferenziert und inkonsistent die Lesart des Museums als muffige Bastion des Establishments

13 Für die vermeintliche Gegenwart, die in der Popmoderne beschworen würde, lässt sich zudem mit Eckhard Schumacher gegen Reynolds argumentieren, dass gerade die psychedelische Musik aus den 1960er und 1970er Jahren sowie die Ravemusik der 1990er Jahre auf ästhetische Transzendenz- und damit auch zeitliche ›Entgrenzungserfahrungen ausgerichtet ist. (Schumacher, Eckhard: Gereade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 152) In der Parallelwelt des Clubs gehe etwa die ästhetische Erfahrung des Techno trotz dessen ›Zeitgestalt des absoluten Präsens‹ oftmals mit dem Gefühl von Zeitlosigkeit einher. Prominent wurde diese Paradoxie in Rainald Goetz' Roman Rave ausgeführt, in dem die musikalische Dauerschleife sogar eine quasireligiöse Techno-Erfahrung initiiert: »Umhüllt von Gegenwart. Die irgendwie-Welt, strukturell latent, verborgen von der gütig-gnädigen Dunkelheit, der großen, heiligen, ewigen Nacht des Jetzt. – Halleluja.« (Goetz, Rainald: Rave. Frankfurt: Suhrkamp 1998, S. 219).

14 Formen der ›creativity‹ bezeichnet Reynolds dabei als »kulturelle Vasektomie«, die Innovationen im Pop verhindere und stattdessen ›unfruchtbare‹ und ›parasitäre‹ Werke hervorbringe. In dramatischer Weise wird von Reynolds der Tod des Pop dabei als ein schleichendes Verschwinden mit »einem Box-Set, dessen vierte CD du niemals abspielen wirst« beschrieben. In Anlehnung an Baudrillards Allegorie der Postmoderne als Leiche, deren Fingernägel weiterwachsen, wendet Reynolds zudem nicht weniger schauriges Vokabular auf die Pop-Entwicklung an (›Neophilie wird zu Nekrophilie‹). Reynolds: *Retromania*, S. 400, 364.

15 Reynolds: *Retromania*, S. 43.

oder als Standortfaktor von Großkonzernen erscheinen mag, verweist Reynolds' Kritik zumindest implizit auf grundlegende Problemfelder einer gegenwärtigen Popästhetik. Denn neben dem Umstand, dass Kunstfeld und Pop bereits von Beginn qua personellen Überschneidungen durch regen Austausch geprägt waren¹⁶ (ein Aspekt, der in Retromania lediglich ein Nebenschauplatz darstellt), werden die Grenzen von Kategorien wie ›Pop‹ und ›Kunst‹ in der Gegenwart zunehmend unscharf. Die Ausweitung des Kunstfeldes über Genre- und Gattungsgrenzen hinweg muss in die Pop-Musealisierungsdebatte demnach genauso miteinfließen, wie die Reflexion über eine ›Normalisierung‹ des Pop, dessen einst emphatisch-postmodern verkündetes Hauptprojekt einer Schließung des Grabens zwischen hoher und niederer Kultur in der Gegenwart weitestgehend eingelöst wurde. Für eine differenzierte Erfassung des Transfers zwischen Pop und Institution, bietet es sich daher mit Tom Holert an, genrespezifische Begrenzungen »von Fall zu Fall«¹⁷ zu bewerten und zu hinterfragen

»[i]n welchem Maß Pop-Entitäten immer auch schon solche [sind], die sich der Ausstellung, der Installation in White Cube und Black Box anbieten (oder eben verweigern)? Und weiter gefragt, was können die Pop-Phänomene und ihre materiellen Substrate wiederum von den Institutionen der Kunst und ihrem Kuratoren-Personal erwarten – an Lektüren, Auslegungen, ästhetischen Bearbeitungen, Inszenierungen? Ist von Interessenausgleich, von Zugewinngemeinschaften zu sprechen, oder eher von unilateral vampirischen Beziehungen?«¹⁸

Besonders in Abgrenzung zu solchen Positionen liest sich Reynolds Pauschalurteil als Ausdruck einer Erschöpfungssymptomatik, die vor Pop- und Kunst-definitorischen Fragestellungen in einer zunehmend ästhetisierten Gegenwart kapituliert.

Im zeitgenössischen Pop scheint es hingegen trotz allem – und von politischen Regressionstendenzen abgesehen, die es ebenfalls schon immer schon im Pop gab – nach wie vor um ein ›Weitermachen‹ zu gehen. Die Diskurslage Pop III kann unter Umständen, wie an der Pop-Musik der ursprünglich aus dem österreichischen Burgenland stammenden Gruppe Ja, Panik beobachtbar wird, sogar eine Inspirationsquelle für neue ästhetische und poetologische Verfahrensweisen bieten. Statt eines aufgespießten Schmetterlings im Glaskasten wird hier im Modus ›produktiver Nostalgie‹ ein differenzierter Umgang mit dem Institutionalisierungsparadigma präsentiert, der ein (pop-)kulturelles Erbe unter Rückgriff auf ein avanciertes Textverfahren in geradezu musealer Weise sichtbar macht. Dieser informierte Modus ist nicht zuletzt auf die Akademisierung des Phänomens Pop zurückzuführen, das, nicht nur in Fremdbeobachtungen aus dem akademischen Feld heraus mündet, sondern auch im Pop selbst Metaisierungsprozesse, und damit eine zunehmende Theoretisierung und Intellektualisierung, heraufbeschwört.

16 S. dazu: Heiser, Jörg: *Doppel Leben. Kunst und Popmusik*. Hamburg: Philo Fine Artes 2015 sowie die Ausstellung *Doppel Leben. Bildende Künstler*innen machen Musik* an der Bundeskunsthalle Bonn vom 23. Juni bis 18. Oktober 2020.

17 Holert, Tom: »Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst«. In: POP. Kultur und Kritik 6 (1/2015), S. 128–147, hier S. 138.

18 Ebd., S. 137.

»heute hab ich: Realisiert, dass ich mich an das Archiv als temporären Lebensraum gewöhnen sollte«. Archivierung und Musealisierung bei Ja, Panik

Unterschiedliche Paratexte, die neben den Lyrics vier veröffentlichte Manifeste, einen Film, ein Kochbuch sowie diverse andere selbstgestaltete Produkte aus dem Online-shop *Jein, Ganick* umfassen, zeugen dabei von einem anspielungsreichen theoretischen Überbau und stehen nicht selten im Zeichen (ironischer) Selbstmusealisierung. In den semifiktionalen Memoiren *Futur II*, die Ja, Panik anlässlich ihres zehnjährigen Band-Jubiläums im Jahr 2016 veröffentlichte, wird die wissenschaftliche Aufarbeitung etwa in Form eines Karriereprogramms, das die »ups and downs« der Bandhistorie in einem Kurvenmodell übersetzt,¹⁹ und in einer chronologischen Übersicht der Bandhistorie vorweggenommen. Und auch auf diegetischer Ebene des als Briefroman verfassten autofiktionalen Textes deutet sich ein selbstreflexiver Umgang mit der eigenen Institutionalisierung an. So führt zunächst der fiktive Gang der Bandmitglieder in die (ebenfalls fiktiven) Ja, Panik-Archive, deren Zugang jedoch auf kafkaeske Weise versperrt bleibt. Der Abstieg in die Katakomben, während dessen melancholisch über die Verwaltung des eigenen Vermächtnisses ante mortem sinniert wird, mündet somit in einer Sackgasse, in der sich die Bandmitglieder mit der Zeit einrichten. Die Beschreibung einer sepulkralen Vorhölle ähnelt dabei nicht unwesentlich der Repräsentation zeitgenössischer Pop-Ausstellungen in *Retromania*, laut Reynolds eine prädestinierte letzte Ruhestätte des Pop.²⁰

Mit Ulrich Rauff lässt sich der Topos »Archiv« hingegen trotz einer »institutionelle[n] Melancholie« als ein »Ort der Wiederauferstehung« denken:

»Und in der Tat liegt der Ort, an dem die ›Nachlässe‹ großer Dichter gesammelt werden, im Dauerschatten lichtloser Tiefe. Die Stille und eine generelle Armut sensueller Reize sowie die Klimatisierung des Archivs tun das ihre, um diesen Eindruck einer graufligen Atmosphäre zu verstärken. Erst die Unruhe, die durch forschende oder editierende Benutzer verursacht wird, ruft dem Betrachter den trostreichen Gedanken in

19 Die Gruppe Ja, Panik: *Futur II*. Berlin: Verbrecher 2016, S. 22.

20 So weise etwa bereits der vertäfelte Eingangsbereich der Rock'n'Roll Hall of Fame and Museum Annex in New York nicht nur eine, in Anschluss an Theodor W. Adorno, homophone, sondern auch optische Nähe zu sepulkralen Bauten auf. Mehr als nur nekrophile »Tendenzen« realisieren sich laut Reynolds schließlich in fragwürdigen Exponaten eines Ablegers des Museums in Las Vegas, in dem neben einer Dreadlock Bob Marleys (die, wie der Autor spekuliert, im Zuge der Krebskrankung des Musikers ausgefallen sein muss oder zumindest diese Assoziation weckt) ebenfalls die Asche einer empirisch verstorbenen Rock'n'Roll-Größe, des DJs Alan Freed, besichtigt werden konnte. Die Aufnahme in die Hall of Fame gleiche demnach nicht nur im übertragenen Sinn einem Übergang ins Jenseits. Die Asche, die dem Museum 2002 von Alan Freed's Sohn übergeben wurde, löste eine Kontroverse aus und wurde 2012 wieder aus dem Museum entfernt. Vgl. Reynolds: *Retromania*, S. 49–50.

Erinnerung, dass der Ort des Grabes auch zum Ort der Wiederauferstehung werden kann.«²¹

Die hier beschriebene Wiederauferstehung, die ebenfalls in der anekdotenreichen Archivbegehung in *Futur II* anklingt, wird jedoch auch auf Ebene der Songs »selbst« gefeiert und kann bei Ja, Panik somit paradigmatisch für ein bestimmtes Textverfahren gelesen werden. Lyrics und andere Paratexte der Gruppe lassen sich in dieser Lesart als kulturelle Speicher, als »kleine Archive«²², auffassen, an denen in zahlreichen Intertexten die »Zirkulation sozialer Energien«, die dem Text bei seiner Entstehung »in Fülle zu eigen waren«²³, aktiviert und sichtbar gemacht werden können.²⁴ Mit dem Ansatz einer kulturpoetischen Text-Kontexttheorie wird ›Archiv‹ dabei nicht in materieller, institutioneller Form, sondern merklich größerer textueller Raum gedacht, der sämtliche materialiter abgespeicherte Texte einer jeweiligen Kultur umfasst. In diesem Verständnis generiert sich ein Song erst in Abgrenzung zu anderen Vergleichstexten und macht auch auf syntagmatischer Ebene zahlreiche Querverweise zu anderen Texten sichtbar.

Ein solches Vorhaben, das den »Mut zur Auswahl und zur Kunst der Darstellung«²⁵ voraussetzt, stellt zunächst kein Novum innerhalb des generell ›archivaffinen‹ Pop und seiner paradigmatischen Zitationsverfahren dar. Die Art und Weise, wie Referenzen im Text arrangiert werden, zeugen bei Ja, Panik jedoch von einem Geschichtsbewusstsein, das zumindest nach klassischem Verständnis eher unüblich für das postmoderne Phänomen Pop ist. Denn während sich der postmoderne Pop der 1960er Jahre in ironischer Distanz durch Zitation ganz einer Oberflächenbearbeitung hingab, dient eine Archivfunktion des Pop hier dazu, eine hermeneutische Erinnerungskultur zu zelebrieren. Dies ähnelt stark einer geradezu kuratorischen Tätigkeit, die Museumsartefakte aus

21 Raulff, Ulrich: »Sie nehmen von den Lebendigen. Ökonomien des literarischen Archivs«. In: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin: Kadmos 2009, S. 223–233, hier S. 228.

22 Podewski, Madleen/Scherer, Stefan/Frank, Gustav: »Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturreztschriften als ›kleine Archive‹«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL) 34 (2/2009), S. 1–45.

23 Greenblatt, Stephen J./Cackett, Robin: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 31.

24 Der kulturpoetische Zugang versteht das Archiv dabei – anders als beispielsweise Foucaults prominenter Archivbegriff, der »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann« und demnach die historischen Formations- und Transformations-Regeln eines Diskurses meint – im semiotischen Sinne als sämtliche lesbare und materialiter vorliegende Vergleichstexte einer Kultur. Grundlage dieses kulturwissenschaftlichen Umgangs mit dem textuell gedachten Archiv bildet unter Rückgriff auf Roman Jakobsons Poetische Funktion die Annahme, dass die möglichen Paradigmen einer Kultur erst den kulturellen Sinnhorizont eines Syntagmas, des materiell vorliegenden Objekts, bestimmen. Die syntagmatische Achse einer Kategorie lässt sich demnach mit anderen Texten aus dem kulturellen Archiv, die in der paradigmatischen Achse liegen verschalten und konstituiert sich somit erst als materieller Text in seiner Beziehung zu den Vergleichstexten. Vgl. Baßler, Moritz: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Marburg: Francke Verlag 2005.

25 Baßler, Moritz: »Einleitung. New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur.« In: Ders. (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt: Francke 1995, S. 18.

unterschiedlichen (zeitlichen) Kontexten zusammenbringt und ein ›museales‹ Textverfahren herausbildet, in dessen Zuge Pop zwar nicht selbst zum Objekt der Musealisierung wird, sich jedoch deren Prinzipien der epistemologischen Wissensbildung und Kanonisierung in einem spielerischen Modus aneignet. Zitate werden bei Ja, Panik somit nicht, wie für postmoderne Verfahren paradigmatisch, ihrer geschichtlichen Tiefe entbunden, vielmehr werden deren Ursprungskontexte in einer Überblendung von unterschiedlichen Räumen und Zeiten für die (politische) Gegenwart produktiv gemacht. Das geschieht etwa durch einen theoriegeleiteten Zugriff auf zahlreiche – nicht nur popkulturelle, sondern auch emanzipatorisch politische – Intertexte, die dabei eine Art Gegenkanon zu dem im Pop etablierten bildet: Von Sun Ras afrofuturistischer Pop-Utopie (*Space is the Place*) bis hin zu Valerie Solanas *SCUM-Manifesto* übernimmt der Verweis auf Texte von BPOCs, Queers und Radikalfeminist:innen eine rekanonisierende Funktion, die sich jedoch nicht in der reinen Repräsentation marginalisierter Stimmen erschöpft:²⁶ Sprache selbst, die ganz im Sinne der Archivfunktion des New Historicism als ein kultureller Speicher fungiert, übernimmt hier eine erinnerungspolitische Dimension wenn diese

»das letzte Jahrhundert hinter sich lässt, indem sie weniger davon spricht, sondern es in jeder ihrer Formulierungen mitspricht. [...] Eine Sprache mit Geschichtsbewusstsein, die somit keine Geschichtskittung mehr kommunizieren muss und immun gegen das Vergessen ist, weil sie mit jedem Wort erinnert und somit selbst Erinnerung ist.«²⁷

›Wie‹ das letzte Jahrhundert im Sinne eines historischen Materialismus genau mitgesprochen werden soll, bleibt in dem eher nebulösen Hinweis auf die eigene Poetologie offen. Als geschichtsbewusst kann jedoch bereits ein mehrsprachiges Sprachamalgam qua Code-Switching gelesen werden, das der Beschreibung einer Gegenwart unter globalisierten Bedingungen und einer »Zukunft der sich kreolisierenden Sprachen«²⁸ gerecht werden soll. In den Texten verweist das heteroglossische Sprachgebilde, das nach Bachtin mittels Hybridisierung einer Sequenz erfolgt, ebenfalls auf ein angloamerikanisches Paradigma, vor dem sämtliche, auch deutschsprachige Pop-Musik einzuordnen ist. Wenn Andreas Spechtl unter Rückbezug auf die Beat Generation etwa davon singt, seine »Boots rauszuholen« um mal wieder »on the road« zu sein, hat dieser Bezug

26 Die Frage nach Archivwürdigkeit, die im Kontext musealer bzw. archivarischer Repräsentation eine zentrale Rolle spielt, markiert auch bezogen auf den Archivbegriff einer Text-Kontext-Theorie ein Problemfeld, das Cultural Studies wie Archivtheorien gleichermaßen heimzusuchen scheint: Anders als Foucaults diskursanalytischer Zugang, dessen Archivbegriff das *Apriori* der Analyse in den Blick nimmt und damit wissenspoetologisch eng mit den jeweiligen Machtstrukturen einer Gesellschaft verschaltet ist, kann in Bezug auf ein materialiter gedachtes Archiv ausschließlich mit dem operiert werden, was textuell vorhanden ist. Erinnerungspolitische Leerstellen im Archiv lassen sich dabei nur ex negativo von den syntaktisch vorhandenen Texten ableiten, die eine hegemoniale Kultur repräsentieren. Die Analyse der Leerstellen stünde damit *a posteriori* zu dem Archiv. Vgl. Baßler, Moritz: »Was nicht ins Archiv kommt. Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion«. In: Daniel Tyradellis/Burkhardt Wolf (Hg.): *Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten*. Frankfurt u.a.: Peter Lang 2007, S. 61-75.

27 Ja, Panik: *Futur II*, S. 96.

28 Ebd.

durchaus retroeske Qualität und projiziert eine konkrete Stimmung aus der (Pop-)Historie in die Gegenwart. Durch das Ausstellen des eigenen Dialekts wird der Text (der Tonaufnahme) zudem semiotisch ›wienerisch‹ angereichert und ruft über den spezifischen Sprachgestus einen dritten kulturellen Resonanzraum (›Wien‹), inklusive historischer popkultureller (Falcos glamourösem ›Manhattan-Schönbrunnerdeutsch‹, einer signifikanten Mischung aus Wiener Strizzi-Mundart und Englisch) und habitueller Assoziationen (Wiener Schmäh und Dandy-Dekadenz) in absentia auf. Die ›Stimmen der Toten‹ sprechen jedoch nicht nur aus dem polyphonen Zusammenspiel mit einem Korpus aus zahlreichen Intertexten, sondern auch auf diegetischer Ebene, wenn historische Persönlichkeiten aus der (Pop-)Historie mit der Erzählinstanz in Dialog treten. So werden etwa nicht nur im Song *The Horror* Velvet Underground-Ikone Nico oder »Berthold« (Berthold Brecht) in einen lokalen und geradezu freundschaftlich-familiären Kontext resemanisiert (»I've walked and I've walked and walked and walked the whole city/I've been to Berthold and with Nico«²⁹), sondern ebenfalls Walter Benjamin, der in situationistischer Lesart als postmoderner Flaneur auftritt. Im Song *Trouble* werden dabei nicht nur geschichtsphilosophische Reflexionen aus dem Passagenwerk zitiert, sondern vor allem Benjamins Freitod in Portbeau auf der Flucht vor den Nationalsozialisten mit Fluchtbewegungen der Gegenwart, die an den rigiden Grenzen Europas zu Grunde gehen, verschaltet.

Suizid und Depression werden zudem auf *DMD KIU LIDT* (einem Akronym für »Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit«) als mögliche letzte Verweigerungshaltungen innerhalb eines kapitalistischen Systems gelesen.³⁰ In diesem Zusammenhang wird auch die Unmöglichkeit linksradikaler Subversion als Popschaffende innerhalb einer spätkapitalistischen Gesellschaft reflektiert (was in diesem Kontext als poptypische Pose gelesen werden muss). Während vor allem auf inhaltlicher Ebene eine Ausweglosigkeit dominiert – die in ähnlicher Form auch bei Reynolds und Fisher (ohnehin zwei prominente Intertexte in *Futur II* und auf *DMD KIU LIDT*) anklängt, wird die Thematisierung der Pop-Depression hier zum Ausgangspunkt für einen metareflexiven Pop, der – mit Blick in den Rückspiegel und einem informierten theoriegeleiteten Modus – seine eigene Verortung in gegenwärtigen Diskurslagen zum Thema macht. Eine solche Metaisierungstendenz ›im‹ Pop, die durch eine fortschreitende

29 Ja, Panik: »The Horror«. Auf: *DMD KIU LIDT* (2011). Der Verdacht, dass es sich dabei um den Besuch der Grabstätten in Berlin handeln könnte, legt der kurz nach dem Album erschienen Film *DMD KIU LIDT* nahe, in dem die Bandmitglieder um das Grab von Christa Päffgen in Berlin-Grunewald versammelt sind.

30 Bereits in dem Kapitel »Vom Überleben in der Metropole« aus den *Schriften* der Band wird sich emphatisch auf den Suizid des österreichischen antifaschistischen Schriftstellers Jean Améry bezogen, der sich 1978 während einer Lesetour in einem Salzburger Hotelzimmer das Leben nahm. In *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* reflektiert Améry das Thema Suizid als ein »Privileg des Humanen«, das in der kapitalistischen Gesellschaft die letzte Bastion einer individuellen Freiheit bedeute. Auch im Song *Suicide* wird der Verweigerungs-Charakter des Freitodes mit einer fröhlichen Instrumentierung und Singalong-Passagen regelrecht zelebriert (»Suicide is Love«). Auf *DMD KIU LIDT* werden dabei an diversen Stellen politische Intertexte aufgerufen, die in emphatischer Weise nicht nur eine (Selbst-)Zerstörung des Subjekts, sondern auch auf struktureller Ebene die des (politischen) Systems fordern. Améry, Jean: *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*. Stuttgart: Klett Cotta 2004, S. 40.

Institutionalisierung »des« Pop amplifiziert wird, lässt sich mit der Kulturwissenschaftlerin Sianne Ngai vor dem Paradigma einer zeitgenössischen Kulturkritik einordnen: Eine Kunst, die ihre eigene Kritik bereits mitreflektiert, bildet demnach im Kontext einer informationsübersättigten Mediengesellschaft den erwartbaren Normalzustand. Dieser Modus, in dessen Zuge auch das ausgestellte Unbehagen über die eigene Mu-sealisierung als ironischer Seitenhieb auf Reynolds *Retromania* verstanden werden kann, mündet bei Ja, Panik augenscheinlich nicht in einer Sackgasse.

Pop-Metaisierungen

Obwohl dies eigentlich in Reynolds Sinne sein sollte, lässt eine Kritik nicht lange auf sich warten: Unter dem Portmanteau »Conceptronica« diskutiert Reynolds somit gute zehn Jahre nach der Debatte um Retromania eine vermeintlich zu starke Konzeptlastigkeit gegenwärtiger Pop-Musik, die ein hohes theoretisches Hintergrundwissen der Rezipient:innen voraussetze. Die emphatischen Theoriebezüge dieses »Metapop« stützte einer akademischen Kunstbubble deutlich näher als einer widerständigen Subkultur und sei damit besser im Museum als im Club aufgehoben, wie Reynolds ausführt:

»I also noticed that the way I would engage with these releases actually resembled a visit to a museum or gallery: often listening just once, while reading reviews and interviews with the artist that could be as forbiddingly theoretical as a vintage essay from *Artforum*. These conceptual works rarely seemed like records to live alongside in a casual, repeat-play way. They were statements to encounter and assimilate, developments to keep abreast of.«³¹

Die Kritik an Conceptronica, die sich für Reynolds weniger durch formale Retroisierung als durch eine kuratorische Haltung »von« Pop auszeichnet und demnach weniger tanzflächen- als antragsfähig sei, bemängelt das Anschmiegen an Institutionen dabei über einen Umweg. So kritisiert Reynolds ebenfalls eine Sprechweise politischer Eindeutigkeit einer um »race, sexuality, or gender« organisierten Identitätspolitik, die im Unterschied zu traditionsreichen Genres, wie House, ihr politisches Potenzial weniger implizit entfalten würde

»[A]rtists taking strikingly committed stances, often rooted in a minority identity based around. This contrasts with earlier phases of dance culture, where the politics were more implicit. House music came out of the gay underground and represented values of pride, acceptance, unity, and love, but as shared subliminal principles far more than declared positions.«³²

31 <https://pitchfork.com/features/article/2010s-rise-of-conceptronica-electronic-music/> (letzter Abruf 31.01.2022).

32 Ebd.

Im Unterschied zu den Subkulturen der Popmoderne, so lässt sich hier erahnen, sei der gegenwärtige Fokus auf die reine Repräsentationsebene gefährlich anschlussfähig für links-liberale Diversity-Programme, die selbst kommodifizierbar geworden seien.

Ob dem in den von Reynolds beschriebenen *Conceptronica*-Werken tatsächlich eine derartige politische Indienstnahme im Vordergrund steht oder der starke Theoriebezug nicht eher eine Komplexität erhöht, die an anderen Stellen, mit gefährlich minderheiten- und stark wissenschaftsfeindlichem Ton abgebaut wird, ließe sich an anderer Stelle diskutieren. Fest steht, dass sich die Kritik hier als alter Wein entpuppt, der lediglich über einen Umweg in neue Schläuche findet.