

Zwischen Aufrichtigkeit und Ironie – Future Islands’ *Seasons* als Beispiel der Metamoderne¹

Katharina Scheerer

3. März 2014 in der US-amerikanischen *The Late Show* mit David Letterman: Auf der Bühne des bekannten TV-Formats steht die Synth-Pop-Band Future Islands und performt ihre aktuelle Single *Seasons*. Dies ist für sich genommen nichts Besonderes und doch sorgt der Auftritt der Indie-Band für Aufsehen. Die Art und Weise, wie Samuel T. Herring, Frontmann der Band, performt, passt so gar nicht zu dem, was man von einer Synth-Pop-Band erwarten würde. Laut schlägt er sich auf die Brust, tanzt exaltiert über die Bühne und growlt ins Mikrofon. Unter dem kurze Zeit später auf YouTube hochgeladenen Video des Auftritts finden sich neben Zuspruchsbekundungen auch Kommentare, die den Auftritt auf die Schippe nehmen und in Verbindung mit Exorzismus und schwarzer Messe bringen. Die Genrebrüche, die in der Performance vollzogen werden, scheinen zu Unsicherheiten und Irritation bezüglich der Ernsthaftigkeit des Dargebotenen zu führen: Ist der expressive Auftritt ironisch gemeint oder versucht Herring tatsächlich aufrichtiges Gefühl zu transportieren? In welchem Modus funktionieren die großen Gesten, der seltsame Tanz und das genrefremde Growlen? Kurze Zeit nach dem Auftritt veröffentlicht der Musiker und Künstler Craig Pollard einen kurzen Essay im Webzine *Notes on Metamodernism*², in welchem er die Performance und den Gesang Herrings analysiert. Er verortet die Performance im Feld der Metamoderne³ und gibt der Debatte damit zumindest eine Richtung. Mit dem Term Metamoderne machen die Kulturwissenschaftler Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker in ihrem Aufsatz *Notes on Metamodernism*⁴ Hervorbringungen der kulturellen Landschaft der vergangenen drei Jahrzehnte beschreibbar, die sich dadurch auszeichnen, dass sie

- 1 Die ersten Gedanken zu diesem Thema habe ich einem Seminarpapier gemeinsam mit Friederike Brinkmann erarbeitet, der an dieser Stelle herzlich für ihren Input gedankt sei.
- 2 Das Webzine wurde 2009 von Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker ins Leben gerufen und bestand bis 2016. Die Seite ist weiterhin unter <https://www.metamodernism.com> (letzter Abruf 26.01.2022) abrufbar.
- 3 Vgl. Pollard, Craig: »That Future Islands Performance«. Auf: <https://www.metamodernism.com/2014/11/13/thats-future-islands-performance/> (letzter Abruf 26.01.2022).
- 4 Vermeulen, Timotheus/van den Akker, Robin: »Notes on metamodernism«. In: *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (2010), S. 1-14.

zwar über die Ge- und Verbote der Postmoderne informiert sind, das moderne Streben nach Eigentlichkeit und Wahrheit aber dennoch nicht aufgeben. Vermeulen und van den Akker fassen die Metamoderne als einen Zustand der Schweben, als ein Oszillieren zwischen modernem Enthusiasmus und postmoderner Ironie und entwerfen damit, wie zu zeigen sein wird, einen vielversprechenden Zugriff auf Analysegegenstände wie *Future Islands*. In einem Close-Reading untersucht der folgende Beitrag sowohl Herring's Performance als auch das offizielle Musikvideo zum Song, um herauszuarbeiten, wie sich ebenjene im Diskursfeld der Metamoderne verorten und welchen heuristischen Mehrwert das Konzept bieten kann.

Ohne Ironie, mit Unschuld, aber informiert?

Mit *Seasons* besingt Herring in eingängigen Lyrics eine Beziehung, die trotz größter Anstrengungen nicht funktioniert: »Seasons change/And I tried hard just to soften you/And seasons change/But I've grown tired of trying to change for you«⁵, heißt es zu Beginn des Songs. In den folgenden Lines werden Wandel und Beständigkeit kontrastierend gegenübergestellt und mit dem Wechsel der Jahreszeiten enggeführt. Während dieser Wechsel neutral bis positiv konnotiert wird, führt der ständige Versuch des lyrischen Ichs durch Veränderung der eigenen Person die Partnerschaft aufrecht zu erhalten, ins Leere. Am Ende werden die Beziehung und mit ihr die ständige Veränderung der eigenen Person zugunsten von Beständigkeit aufgegeben. Die Lyrics enthalten poetische Momente⁶, besingen am Ende aber doch einen Topos. Auch musikalisch zeichnet sich der Song nicht durch besondere Ambivalenzen aus, der seichte Synth-Pop-Sound trägt durch den melancholischen Song. Die ausgestellt pathetische Performance von Herring in der *The Late Show* ließe sich vor diesem Hintergrund also allzu leicht als postmodern-ironischer Modus klassifizieren, in welchem ein Sprechen über Liebe überhaupt erst möglich würde.

»Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ›Ich liebe dich inniglich‹, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ›Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich‹.«⁷

5 Future Islands: »Seasons«. Auf: *Singles* (2014).

6 Vermeintlich phrasenhafte Verse wie »You know, when people change/They gain a peace, but they lose one too« erweisen sich bei genauerem Hinsehen als mit Ambivalenz aufgeladen: Die Feststellung, dass Menschen, wenn sie sich verändern, ein Stück hinzugewinnen aber ebenso ein Stück verlieren, mutet zunächst trivial an. Der vermeintlichen Banalität dieser Aussage steht jedoch gegenüber, dass, während wir aus dem Song »gain a piece«, also »ein Stück hinzugewinnen«, heraus hören und dies syntagmatisch auch durchaus Sinn macht – schließlich verlangt das Verb »to gain a« nach einem zählbaren Nomen – dies auf Ebene der Lyrics nicht eingelöst wird, wie ein Blick in das CD-Booklet zeigt, in dem es »gain a peace«, also Frieden, heißt.

7 Eco, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose. München: DTV 1987, S. 78-79.

Prominent äußerte sich 1987 der Semiotiker Umberto Eco über die Unmöglichkeit in der Postmoderne unschuldig über Liebe zu sprechen, stattdessen bedürfe es eines ironischen Modus. Denn, während die Moderne noch versucht habe, sich von der Vergangenheit zu befreien, diese gar zu zerstören⁸, sei sich die Postmoderne ihres Erbes und damit der Unmöglichkeit unschuldigen Sprechens bewusst. Wenn also von Liebe gesprochen wird, dann unter ironischen Vorzeichen und damit unter Offenlegung des Wissens, dass eine unschuldige Äußerung nicht möglich sei.

Eine Einordnung von Herrings Performance in dieses postmoderne Paradigma wäre jedoch verkürzt und würde markante Merkmale übersehen, beziehungsweise von Ironie-Markern ausgehen, wo keine gesetzt sind. Was Herring auf der Bühne tut, ist eben keine ironische Distanznahme von Gesten der Intensitätserzeugung. Er zitiert diese zwar an⁹, ironisiert sie aber gerade nicht. Stattdessen stellt er sie als Revue von Gesten unterschiedlicher Genres nebeneinander, die intensive Gefühle vermitteln (sollen). Anstatt diese Gesten in einer vermeintlichen Bedeutungsleere zu entlarven, präsentiert er sie als zwar artifizielle, aber dennoch nutzbare Optionen. Als Klimax der Performance kann mit Sicherheit das ganz und gar genrefremde Growlen gesehen werden, das den Bruch mit den Konventionen des Synthie-Pop besiegelt. Aus dem Death-Metal kommend ist der gutturale Sound Code dafür, dass etwas Inneres unter enormer Anstrengung nach außen gebracht und damit etwas ›Eigentliches‹, ›Authentisches‹ transportiert wird. Vor den stoisch im Hintergrund agierenden Musikern der Band erzeugt das distinkte Spiel Herrings somit eine spannungsreiche Unentscheidbarkeit zwischen Künstlichkeit und Authentizität, die nach Diedrich Diederichsen für Pop-Musik charakteristisch ist.¹⁰ Herring singt nicht aufrichtig über den Verlust einer Liebesbeziehung, er performt verschiedene Modi, in denen man diese Aufrichtigkeit transportieren kann. Dazu trägt auch bei, dass die Performance zu einer Engführung des im Song besungenen lyrischen Ichs mit Herrings Persona einlädt. Man hat den Eindruck, dem Sänger anzusehen, welche Mühe es ihn kostet, die Verse zu artikulieren. Sein gerötetes Gesicht, der Schweiß auf der Stirn und die hervortretenden Augen markieren deutlich die Anstrengung, die mit der Artikulation der Lyrics verbunden ist. Während der Verse ›People change/yet some people never do‹ schlägt sich der Sänger mit dem Zeigefinger fest auf

-
- 8 »Die Vergangenheit konditioniert, belastet, erpreßt uns. Die sogenannte ›historische‹ Avantgarde (aber auch hier würde ich Avantgarde als metahistorische Kategorie verstehen) will mit der Vergangenheit abrechnen, sie erledigen. ›Nieder mit dem Mondschein!‹, die Kampfpapare der Futuristen, ist ein typisches Programm jeder Avantgarde, man muß nur etwas Passendes an die Stelle des Mondscheins setzen. Die Avantgarde zerstört, entstellt die Vergangenheit: Picassos *Demoiselles d'Avignon* sind die typische Auftrittsgestalten der Avantgarde; dann geht die Avantgarde weiter, zerstört die Figur, annulliert sie, gelangt zum Abstrakten, zum Informellen, zur weißen Leinwand, zur zerrissenen Leinwand, zur verbrannten Leinwand« (Eco: Nachschrift, S. 77-78).
- 9 An einer Auflistung der anzitierten Tropen hat sich bereits Craig Pollard versucht: »the Tom Waits growl; the twisted re-imagining of The Temptations' dance moves; Danzig's crooning; the theatricality of Morrissey, Kate Bush, or even Meatloaf; the glimpse of a guttural Doom Metal bellow.«
- 10 Nach Diederichsen basiert Pop-Musik auf der Verschmelzung von Expressivität (›Ausdruck eines geheimen seelischen Privatbesitzes‹, Ernst und Authentizität, Identität) und Performativität (eine Rolle spielen, Nicht-Identität, Hervorbringen von Identität durch performative Handlungen). Vgl. Diedrich, Diederichsen: *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. 135-137.

seine Brust und schüttelt den Kopf, wie um zu bestärken, dass auch er sich durch Beständigkeit auszeichne. Qua Gestus stellt er eine Äquivalenz zwischen seiner Persona und dem lyrischen Ich des Songs her.¹¹ Obwohl der Auftritt klar als Performance gerahmt ist, dazu trägt schon das Setting in einer Late-Night-Show bei, in welcher eben nichts spontan und unvermittelt stattfindet, sondern klar getaktet und nach einem bestimmten Skript, lotet Herring in seiner Performance verschiedene Möglichkeiten der Vermittlung von Gefühl und Intensität aus. Eine ironische Distanznahme und damit Immunisierung gegen Angreifbarkeit erfolgt nicht, gleichwohl auch keine sentimentale Rückkehr zu präironischer Eindeutigkeit. Anstelle eines ironischen Spiels mit den Codes, so wie es Eco für das Liebesgeständnis eines Mannes gegenüber seiner Frau unter postmodernen Vorzeichen beschreibt, sehen wir uns mit dem Versuch konfrontiert, auf unschuldige, aber informierte Art von Liebe zu sprechen.¹² Spätestens nun ist es an der Zeit, die Metamoderne ins Spiel zu bringen.

Esel und Karotte – Die Metamoderne¹³

»Ontologically, metamodernism oscillates between the modern and the postmodern. It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity. Indeed, by oscillating to and fro or back and forth, the metamodern negotiates between the modern and the postmodern.«¹⁴

Vermeulen und van den Akker beschreiben den ontologischen Status der Metamoderne als einen Status des ›Dazwischen‹. Durch das Oszillieren zwischen den Polen Moderne und Postmoderne entstehe eine Spannung, die konstitutiv für die Metamoderne sei. Inspiriert von moderner Naivität jedoch informiert durch den Skeptizismus der Postmoderne operiere die Metamoderne in einem Modus informierter Naivität, in welchem stets klar sei, dass der große Wurf (die Herstellung von Eigentlichkeit, Wahrheit) nicht gelingen kann. Anstatt nun jedoch zu resignieren und sich wie die Postmoderne im Spiel der Uneigentlichkeiten zu ergehen, versuche die Metamoderne ›trotzdem‹ Eigentlichkeit, Wahrheit herzustellen.¹⁵ Besonders greifbar machen Vermeulen und van den Akker diesen Modus im Bild des Esels, der einer Karotte hinterherjagt: »Like a donkey it [die Metamoderne, Anm.d.V.] chases a carrot that it never manages to eat because the carrot is always just beyond its reach. But precisely because it never manages to

11 Auch in Interviews gibt Herring an, dass im Song eine eigene Erfahrung verarbeitet werde, was die Äquivalenz zwischen lyrischem Ich und Persona verstärkt. Vgl.: <https://www.ciantraynor.com/future-islands-the-follow-up> (letzter Abruf 26.01.2022).

12 Vgl. Eco: Nachschrift, S. 79.

13 Zur Metamoderne vgl. den Artikel *Die Postmoderne nimmt kein Ende – oder doch?* von Stephan Brössel im vorliegenden Band.

14 Vermeulen/van den Akker: »Notes on metamodernism«, S. 5-6.

15 Vgl. ebd., S. 5.

eat the carrot, it never ends its chase.«¹⁶ Der Metamoderne ist die Unmöglichkeit ihres Unterfangens bewusst, und dennoch lässt sie nicht davon ab. »Als ob« es einen teleologischen Endpunkt gäbe, versucht sie sich auf diesen zuzubewegen, wohlwissend, dass sie ihn nie erreichen wird. Damit ist es zum Modus der Future Islands Performance nicht mehr weit. Anders als in Vermeulens und van den Akkers Beschreibung der Metamoderne geht es hier nicht darum, so etwas wie Wahrheit herzustellen, sondern Modi zu präsentieren, um in einem artifiziellen Setting Gefühle ausdrückbar zu machen. Im Bewusstsein um das Erbe der Postmoderne und damit auch der Unmöglichkeit einer authentischen Äußerung, präsentiert Herring diese Modi und stellt sie als Möglichkeiten nebeneinander. Das sorgt bei einem postmodern geschulten Publikum, insbesondere wenn man das Setting des Auftritts in einer Late-Night-Show betrachtet, erstmal für Irritation. Denn gerade hier könnte man aufgrund des Formats annehmen, dass es sich um einen Sketch handelt, der sich in das Paradigma humoristischer Uneigentlichkeit wie sie für eine Late-Night-Show typisch ist, einschreibt. Genau diese Naivität zweiter Ordnung ist es aber, der Versuch, aller vermeintlicher Unmöglichkeit zum Trotz, Eigentlichkeit herzustellen, der aufrichtige Momente in Herrings Performance hervorbringt. Spätestens in dem Moment, in dem er keine Selbstimmunisierung durch ein ironisches Zitat vornimmt, macht Herring sich angreifbar für Kritik. Anders als Elena Beregow also für den gegenwärtigen Zitat-Pop¹⁷ feststellt, findet hier durch die Zitate weder eine Ent-intensivierung der Darstellung statt, noch bleiben Future Islands der Oberfläche verpflichtet oder sehnen vor-postmoderne Eigentlichkeit herbei. Künstlichkeit und kulturelle Referenzen werden stattdessen mitgedacht und die Intention, Eigentlichkeit hervorzubringen, beibehalten – trotz aller Kontingenz. Herring zitiert aus dem Archiv, erhebt aber nicht den Anspruch, eine einzig wahre Geste zu präsentieren.

Moderne Cowboys und »wahre« Liebe

Einen Kontrapunkt zur in den Lyrics scheiternden Liebesgeschichte bildet das offizielle Musikvideo, das von einer heteronormativen Liebesbeziehung zwischen einem modernen Cowboy und seiner Frau erzählt; situiert im mittleren Westen der USA, in einer kleinen Community in der Liebe und Glaube noch als sinnstiftende Metacodes funktionieren. Fernab von postmodernen Implikationen werden dort idyllische Aufnahmen der US-amerikanischen Prärie gezeigt¹⁸, Cowboys beim Rodeo, ins Gebet vertiefte Gläubige gerahmt von der Aufschrift »Pray Big«; in einer Wellblechhütte ist der beschauliche »Small-Mart« untergebracht, als Gegenstück zum Einzelhandelskonzern Walmart. Unterbrochen werden diese Aufnahmen lediglich durch Bilder von rostigen Containern und Bahnschienen; die Globalisierung ist auch hier angekommen, stellt jedoch keine

16 Ebd.

17 Vgl. sowohl die Einleitung zu Pop III von Sebastian Berlich im vorliegenden Band sowie Beregow, Elena: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«. In: Pop. Kultur und Kritik 7 (2/2018), S. 154-173, insb. S. 164-167.

18 Das Video wurde in Oklahoma gedreht.

Bedrohung des Idylls dar, sondern bestätigt vielmehr, dass hier – trotz gesellschaftlicher und ökonomischer Krisenerfahrungen – Dinge wie Familie, Zusammenhalt und Glaube zählen. Diese Metaerzählungen als sinnstiftende Orientierungsangebote sind mit der Postmoderne eigentlich obsolet geworden, funktionieren hier, im ländlichen Raum, aber weiterhin. Archetypen wie der weiße Cowboy werden aufgerufen, in eine zeitgenössische Sphäre überführt aber in ihrer Konstitution nicht weiter hinterfragt. Das Wechselspiel von Vergänglichkeit und Beständigkeit, das in den Lyrics bedeutungstragend ist, wird auch im Video aufgegriffen. Die Vergänglichkeit ist hier jedoch eindeutig an natürliche Abfolgen wie den Wechsel der Jahreszeiten und Nacht/Tag gekoppelt und wird nicht auf menschliche Unbeständigkeit übertragen. Stattdessen wird die Verlässlichkeit von Familie und Gemeinschaft affirmiert. Wo in den Lyrics vage eine verlorene Liebe besungen wird, wird das Video konkret und erzählt in konventionellen Bildern von einer heteronormativen Beziehung. Der Establishing Shot zeigt in der Totalen eine Aufnahme der Prärielandschaft in der mittig Mann und Frau auf Pferden sitzen, während hinter ihnen die Sonne aufgeht. Der Atem aus den Nüstern der Pferde dampft, über der Aufnahme liegt warmes Licht. Nachfolgend wechseln sich Landschaftsaufnahmen mit Einstellungen ab, die auf gemeinschaftliche Zusammenkünfte fokussieren, sei es in der Kirche, beim Rodeo oder im familiären Zusammensein mit dem Sohn. Das Video kehrt immer wieder zu dem Paar zurück, zeigt es in intimer Zweisamkeit, meist in Close-Ups. Folgerichtig endet das Video mit einer Halbtotale, in der das Paar wie im Establishing Shot auf Pferden sitzend auf der Weide zu sehen ist, während im Hintergrund die Sonne untergeht. Das Video bildet stereotype Rollenbilder¹⁹ ab und portraitiert die Kernfamilie bestehend aus Vater, Mutter, Kind als verlässliche Größe. Der (white) Male Gaze durchzieht das Video, ein Eindruck, den Regisseur Jay Buim in einem Interview, das er 2020 der Medienagentur 3rd and Lamar-Media gab, bestätigt:

»When I heard *Seasons*, I was like, this is just such a beautiful love song from such a masculine perspective. And at that time, I was just really kind of obsessed with the concept of like the American cowboy, like the archetype that exists in so many things. And I was just like, »Well, what does that look like in practice? What does that look like in reality? What does it look like when a man loves a woman?« So kind of take that abstract concept and bring that to life visually.«²⁰

Es braucht gar nicht den Vergleich mit Herrings Performance, um zu merken, dass wir es beim Musikvideo eben nicht mit einem metamodernen Oszillieren zu tun haben. Stattdessen werden durch das Video die ideologischen Komplikationen sichtbar, die sich ergeben, wenn die Implikationen der Postmoderne nicht mitgedacht werden. Dort, wo Setzungen gemacht werden und Eigentlichkeit hergestellt werden soll, bewegt

19 So wird lediglich der Vater bei der Arbeit auf der Farm gezeigt. In mehreren Szenen wird er als führender Part beim Paartanz mit seiner Frau gezeigt; im Schuss-Gegenschuss-Verfahren sehen wir, wie sie zu ihm aufschaut. Am Rodeoreiten nehmen zudem nur Männer Teil und der Nachwuchs, der in der Rodeohalle den Vätern naheifert, ist ebenfalls rein männlich.

20 <https://www.3rdandlamarmedia.com/blog/behind-the-music-video-future-islands-seasons> (letzter Abruf 18.12.2021; der Eintrag ist seit Januar 2022 nicht mehr abrufbar).

man sich schnell auf einem unterkomplexen, ideologisch diskussionsbedürftigen Terrain. Die metamoderne Naivität zweiter Ordnung sowie eine differenzierte Darstellung spielen dann keine Rolle. Während die Performance Herrings Komplexität wahrt, funktioniert das Video in einem prä-ironischen, romantisierenden Modus. Es zeigt sich: Die – eigentlich unmögliche – authentische Darstellung von Gefühl ist ein schmaler Grat. Sowohl das Musikvideo wie auch Future Islands versuchen mit unterschiedlichen Mitteln auf diesem schmalen Grat zu wandeln. Wo Herrings Performance gelingt und sich damit in das Feld der Metamoderne einschreibt, reproduziert das offizielle Musikvideo Stereotypen und schützt lediglich vor, Eigentlichkeit und wahres Gefühl zu transportieren.

