

JOCHEN BONZ TEXT  
KRISTINA BONZ FOTO (Matthias Waltz)

# Wo ist der »große Andere«? Zur Krise der Popöffentlichkeit

Die Abwesenheit einer popkulturellen Öffentlichkeit wurde in den vergangenen Monaten zu einem öffentlich behandelten Diskussionsgegenstand. Seine Thematisierung ändert aber nur wenig, und wahrscheinlich sogar nichts, an der Relevanz und Richtigkeit seiner Konstatierung. Hiermit wird der Diskurs noch einmal aufgenommen, um die Krise von einer Seite betrachten, deren Berücksichtigung bisher zu kurz kam.



In einem in der »Süddeutschen Zeitung« vom 2. Januar 2009 anlässlich der Absetzung von Klaus Walters legendärer, im Hessischen Rundfunk ausgestrahlten Radiosendung »Der Ball ist rund« veröffentlichten Text, beklagt Diederichsen das Verschwinden der »Popöffentlichkeit«. Hierzu schaufelt er zunächst den Begriff Pop frei: »Popmusik«, das, wie er auch schreibt »kulturelle Format« Pop, sei »nicht in erster Linie eine Form von Musik.« Als Kennzeichen des Pop begreift Diederichsen ein »Durcheinander der Niveaus, der Medien, der Disziplinen und der sozialen Herkunft der Beteiligten«. Das Format Popmusik stelle »auf eine eigene Weise Öffentlichkeit her, indem es Bereiche des sozialen Lebens, der Sinnlichkeit, der politischen Ideen in hoher Geschwindigkeit und ungewöhnlicher Dichte miteinander verknüpfte.

**Was ist das Medium des Pop? Eine Black Box**  
Hervorgerufen wird hier die Vorstellung von Pop als einem Geflecht, geradezu einem Netzwerk im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours, von dem zitiert sein könnte, was Diederichsen über die Beschaffenheit der Popmusik schreibt: Sie »besteht aus unwahrscheinlichsten Verbindungen, Verknüpfungen und ist daher voller Nähte, Risse und anderen Unterbrechungen der Kontinuität«. Als entsprechend fragil erscheint die von Pop erzeugte Öffentlichkeit prinzipiell. Potentiell kann sich die Assoziation, die verschiedene Elemente oder Akteure zu einem gemeinsamen Handlungsprogramm zusammenführt, wie es in der Sprache der ANT heißt, jederzeit wieder auflösen. Insbesondere dann, wenn sich nicht mehrere solcher Elemente zu einem einzelnen Akteur verbunden, als Black Box verstetigt haben. Ganz ähnlich beschreibt Diederichsen die Ursache der Fragilität der Popöffentlichkeit: »(D)ie Popmusik hat kein einheitliches Medium. Anders als die Kinokultur, die ein halbes Jahrhundert vorher ebenfalls einander entfernte kulturelle, künstlerische und öffentlichkeitsbezogene Praktiken zusammenbrachte, war die Popmusiköffentlichkeit immer auf das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien und Aktivisten angewiesen.« Diese Definition trifft sich mit einem etwas versteckten weiteren Aspekt seines Textes: einem unterschweligen Vorwurf oder auch Appell an die verantwortlichen Subjekte des Popjournalismus, die Popöffentlichkeit vor die Hunde gegangen lassen zu haben bzw. eine solche Öffentlichkeit wieder herzustellen.

Diederichsen scheint mir hier (wie Latour) zu monadologisch, zu sehr von den Teilen und zu wenig vom Ganzen auszugehen. Ist Pop denn nicht eher ein »Garten« oder ein »Wald«, um die von Oliver Fuchs für die Musik von Air verwendeten Metaphern zu gebrauchen, als eine Ansammlung einzelner Bäume, Baumarten, Eichhörnchen usw.? Man sieht an diesem Punkt einmal mehr, wie wenig die Untersuchungsergebnisse klassischer Forschungsprojekte der britischen Cultural Studies im deutschsprachigen Raum wahrgenommen werden. Denn zum Beispiel in der Perspektive,

die Paul Willis in »Profane Culture« von 1978 auf die von ihm untersuchten Rocker und Hippies eröffnet oder in der von Dick Hebdige in »Subculture – The Meaning of Style« 1979 aufgemachten semiologischen Perspektive auf Mods und Punks, wird als eigentliches Medium des Pop unschwer die Pop-Subkultur an und für sich erkennbar. In ihrem Rahmen und für die sich in ihm bewegenden Subjekte besaß Bedeutung und hatte Sinn, was von den jeweiligen Kollektiven zum jeweiligen Zeitpunkt getragen, gehört, für schön befunden, getan und geglaubt wurde.

Diese medien- und kulturtheoretische Aussage, Voraussetzung einer Popöffentlichkeit sei das Vorhandensein einer entsprechenden Kultur, die für Menschen und Dinge als Medium zu fungieren vermag, lässt sich mit einem weniger medienmäßigen Akzent auch formulieren als: Pop war durch das Vorhandensein einer Instanz gekennzeichnet, welche die Integration der diversen künstlerischen Ansätze, Praktiken, Milieus usw. bewerkstelligte, indem sie diese inkarnierte. In den Begriffen der strukturalen Psychoanalyse ausgedrückt: Die Popmusik, von der Diederichsen schreibt, besaß einen großen Anderen.

Im Gegensatz zum Gott des christlichen Glaubens, der, wie bei Autoren wie Lacan, Žižek und Badiou deutlich wird, gewissermaßen die paradigmatische Form des großen Anderen darstellt, war der große Andere des Pop durch eine Spezifität gekennzeichnet, die wohl insbesondere als Ausdruck seiner ja nur auf den Rahmen der jeweiligen Subkultur begrenzten Geltungsbereich seiner Macht zu verstehen ist: Während im Christentum der große Andere die Wahrnehmung der Wirklichkeit bestimmt, indem die Subjekte auf die ihm entsprechende Weise die Wirklichkeit wahrnehmen und ihnen diese Wahrnehmungsweise auch in den Blicken und Handlungen der anderen Gläubigen ständig begegnet, haben die Subjekte der Popkultur den großen Anderen nicht nur im Kopf, er begegnet ihnen auch personifiziert in den von ihnen verehrten Stars. Eine vermutlich in den frühen 1980ern von Steve Pykes aufgenommene Fotografie Paul Wellers zeigt das Auftreten des großen Anderen deutlich in der Verlegenheit der Jungs, die um ihn herumstehen. Sie bilden seine Szene – gekleidet wie prototypische Mods, coole Typen. Aber er ist eben cooler als cool. Ted Polhemus, der die Fotografie 1994 in »Streetstyle – From Sidewalk to Catwalk« aufgreift, benutzt sie, um den Unterschied zwischen »real thing« und Stereotyp zu verdeutlichen. Aber das ist längst nicht alles, wie ich finde.

Ein Text, der das Phänomen der Götter unter den Lebenden eindrücklich artikuliert, ist Derek Taylors »As Time Goes By«. In seinen autobiografischen Beobachtungen aus den 1960er Jahren beschreibt der ehemalige Pressesprecher der Beatles Ereignisse zwischen den Beatles und Leuten in ihrer Umgebung. Das Alltägliche und das Gigantische berühren sich hier zum Beispiel in einem britischen Landgasthof, in dem Paul McCartney und er

bei einem Landausflug auf LSD und per Zufall stranden (»such einfach den schönsten Namen in Bedfordshire aus«) und wo vor dem örtlichen Zahnarzt und seinen Freunden »Hey Jude« uraufgeführt wird.

### Die Szene als Grenze des Interesses

In der Wochenzeitung »Jungle World« ist die Debatte über die Popöffentlichkeit unter der Überschrift »Das war die Poplinke« geführt worden. In ihrem in der Ausgabe vom 8. Januar veröffentlichten Beitrag kritisiert Sonja Eismann die Dominanz des »white male privilege« in der Popöffentlichkeit und die damit einhergehenden Ausschlüsse Marginalisierter, insbesondere der Frauen. Den Niedergang der Popöffentlichkeit begreift Eismann als Niedergang dieser spezifischen Öffentlichkeit: »Der Poplinken ist nicht nur das Objekt abhanden gekommen, also z.B. die theoretisch wie auch politisch reflektierte, kritische Popmusikberichterstattung, ... sondern in gewisser Weise auch das Subjekt – auf der Rezeptions- wie Produktionsebene.« Im Gegensatz dazu sieht sie heute die Entstehung einer feministischen Popöffentlichkeit, etwa repräsentiert durch das von ihr mitverantwortete Magazin »Missy«.

Eismann artikuliert hier zwei wesentliche Aspekte: die Aufsplitterung in mehrere Öffentlichkeiten und der Ausschluss der Fremden aus den jeweiligen Kollektiven als ein Konstitutionsprinzip der Öffentlichkeit. Mit Letzterem kann man ihre Intervention in der Tradition von Sarah Thorntons 1995 veröffentlichter Studie »Club Cultures« sehen, in der sie in Anlehnung an Bourdieu den Begriff des subkulturellen Kapitals einführt. Das Kapital besteht darin, etwas zu haben, woran es den anderen mangelt, und diese in der Situation des Ausgeschlossenseins zu halten, um das eigene Kapital zu erhalten. Offensichtlich handelt es sich hier um einen Zug der Subkulturen, der nichts mit der Funktion des großen Anderen zu tun hat. Anders sein zu wollen, wird heute im alltäglichen Sprechen häufig als Grundprinzip popkultureller Identifikationen verstanden. Dass Hipness auch ausgehend von der Internalisierung eines großen Anderen vorliegen kann, gerät dagegen in Vergessenheit, sträubt sich heute dagegen, gedacht zu werden.

In Bezug auf die Vervielfältigung der Öffentlichkeiten des Pop schreibt auch Diederichsen, die »Nischen und Extremismen der Popmusik« gedeihen heute »besser denn je«. »Was fehlt, sind die Medien, Kanäle und Formate, die die Extreme auf das Ganze zurückbeziehen.«

Den klassischen Subkulturen war der Bezug auf das Ganze inhärent: gewannen sie ihre Gegenstände, Begehrenobjekte, Werte und Überzeugungen doch aus der Negation der Gegenstände, Begehrenobjekte, Werte und Überzeugungen, den Konventionen der ihr vorausgehenden und sie spürbar immer umgebenden hegemonialen Kultur. Es liegt nahe davon auszugehen, dass das Vorhandensein einer Öffentlichkeit, eines Mediums, eines



großen Anderen des Pop auf diesem Negationsmechanismus beruhte, den Hebdige mit Lévi-Strauss näher als Bricolage beschreibt: Man übernimmt den großen Anderen im Prinzip, verwandelt ihn aber in den Vertreter einer alternativen Wirklichkeitswahrnehmung.

Die heute gegebene Situation wird von Soziologen wie Gerhard Schulze und Ronald Hitzler auf den Begriff der Szene gebracht. In seinem Beitrag zu dem Sammelband »Verschränkungen von Symbolischem und Realem« untersucht der Bremer Kulturwissenschaftler Matthias Waltz, welches kulturelle Moment von dieser Veränderung betroffen beziehungsweise Ursache dieses Kulturwandels ist. Lyotards Idee vom Ende der großen Erzählungen und der hieraus resultierenden Vermehrung der Erzählungen aufgreifend, schreibt Waltz: »(D)ie Moderne ist bestimmt durch den Gegensatz zwischen einer herrschenden Kultur, die von den Werten Familie, Eigentum, Leistung geprägt ist, und einer Gegenkultur, die, in sich unendlich vielfältig, sich immer durch den Gegensatz zur herrschenden Kultur definiert. Dieser Gegensatz hat sich aufgelöst; an seine Stelle tritt eine Vielzahl von Szenen, von denen keine dominiert und die unter sich die vielfältigsten Beziehungen haben. Das Ereignis besteht also nicht in einer Vermehrung der Erzählungen, sondern – das ist der wichtige Punkt – in der Auflösung der Einheit der Kultur.« Die Einheit der Kultur ist jedoch nichts anderes als der große Andere.

Das den großen Anderen in der spätmodernen Kultur ereilende Schicksal ist demnach, in seiner

bisherigen Form zu verschwinden. Was in den bestehenden Popszenen bleibt, ist erstens, wie auch Diederichsen festhält, Ordnungen des Wissens anzubieten: Wissensgegenstände, Diskurse und Interessen (Signifikanten und Herrsignifikanten). Zweitens bleibt ein mit Ausschlüssen operierender Identifikationsmodus jenseits der Internalisierung des großen Anderen: die narzisstische Idealisierung von Personen – und deren anschließende imaginäre Zerstörung; Götter für einen Tag, Götter im Zustand der Explosion, des Verglühens.

#### **Schreibpositionen für eine neue Popöffentlichkeit**

Eine neue Popöffentlichkeit kann vor diesem Hintergrund nicht innerhalb einzelner Szenen, sie kann nur aus dem Zwischenraum entstehen, der sie umgibt. Was das Schreiben über Pop anbelangt, sehe ich drei mögliche Positionen, die hierzu beitragen könnten: die Position der teilnehmenden Beobachtung, die Position der universalisierten Innenperspektive und das Aufzeigen integrativer Ästhetiken. Die Position der teilnehmenden Beobachtung proklamiert zum Beispiel Ulrich Gutmair, wenn er in seiner Besprechung des Kongresses »Dancing with myself« am Berliner Theater Hebbel am Ufer (einer weiteren Thematisierung der Krise der Popöffentlichkeit) schreibt: »Popkritik kann uns also zum Beispiel mitteilen, wer wo und auf welche Weise bestimmte Musiken produziert und konsumiert, also wer in welchen Paralleluniversen lebt.« Das derzeit paradigmatische Beispiel für ein solches Schreiben ist wohl Tobias Rapp mit seiner präzisen, einfühlsam beobachteten und zugleich

selbstironischen Berliner Clubkultur-Szenografie »Lost and Sound«. Relativierung und Ironisierung sind in dieses Schreibmodell eingeschrieben. Die Position der als universell gültig hingestellten Innenperspektive vertritt keiner so cool wie Alexis Waltz in seinen Groove-Reviews: Bewertungskriterien werden hier aus der jeweiligen Musik und Szene heraus entwickelt und zugleich als selbstverständlich präsentiert. Damit holt die Schreibgeste weit über ihren jeweiligen Gegenstand hinaus aus. Wie weit sie greifen kann, ist bislang nicht abzusehen.

Ich selbst halte es eher mit Ji-Hun Kim, der in seiner Besprechung des »Dancing-with-myself«-Kongresses im »De:Bug«-Blog festhält: »Nun gilt es, eine neue Sprache zu entwickeln. (...) (D)ie wahrhaftige Auseinandersetzung mit dem neuen Pop beginnt gerade jetzt.« Für mich hat sich diese Auseinandersetzung an Ästhetiken zu orientieren, die in sich fundamental einer spezifischen Szene und Ontologie unzugehörig sind. Ästhetiken des Zwischenraums. Ästhetiken, die vielfältig sind; zugleich partiell verständlich als auch eine Zumutung bleibend. Prototypisch wäre das die Musik von Hot Chip, Arthur Russell, auch Green Gartside auf dem Scritti-Politti-Album »Anomie & Bonhomie« von 1999. Gartsides Kombination von Androgynität, aus der Zeit gefallenen Rockgitarrensounds, Melodiosität und sonischen HipHop-Umgebungen hat auch Diederichsen damals in einer seiner letzten Kritiken für »Spex« abgefeiert.

.....  
[www.jochenbonz.de](http://www.jochenbonz.de)