

In Welträumen der Musik

Popjournalistische Subjektpositionen nach Techno

Den gesellschaftlichen Veränderungen vergleichbar, die wir permanent erfahren und zwangsläufig mitvollziehen, ereignet sich auch der kulturelle Wandel in der Regel jenseits unserer bewussten Wahrnehmung. Er muss deshalb an Gegenständen festgemacht werden, in denen er sich abzeichnen kann. Im vorliegenden Fall handelt es sich bei dem Gegenstand um popjournalistische Texte. In einer subjektpositionenanalytischen Lektüre (vgl. Bonz 2005a) werden sie dazu gebracht, etwas über die Kultur der Gegenwart zu sagen.

Das schon benannte Vergangene, vor dessen Hintergrund das noch vage Zeitgenössische hervortreten soll, stellt dabei der Popjournalismus der Siebziger- und Achtzigerjahre dar. Denn obwohl in diesem Zeitraum mit Punk ein ästhetischer Umbruch stattfindet, mit dem eine weitreichende «Umwertung der Werte» (Diederichsen) einhergeht und der auch im Feld des Popjournalismus zu Parteibildungen und heftigen Diskussionen führt, verbindet beispielsweise mit Helmut Salzinger und Diederich Diederichsen gerade zwei Protagonisten dieser Auseinandersetzung das, was den Popjournalismus damals im Allgemeinen kennzeichnete: Die Bewertung der Musik geschieht im Hinblick auf die Gesellschaft im Ganzen.¹

Die kulturelle Situation, in der sich beispielsweise Salzinger und Diederichsen damals bewegen und äußern, in der ihre Beschreibungen und Bewertungen spielen und in der diese für sie und andere Sinn machen, ist durch eine die Subjekte dieser Situation tief ergreifende *Verpflichtung* gekennzeichnet. Diese bezieht sich an erster Stelle auf die Gegenstände und Werte der Subkultur. Im Falle Salzingers: die Hippies; im Falle Diederichsens: New Wave. Voraus geht dieser Identifikation in der Subkultur allerdings eine Identifikation in der basalen Kultur. Der Begriff Subkultur bringt das sehr schön zum Ausdruck, wenn er in der klassischen Weise gebraucht wird: eine Kultur zu bezeichnen, die aus der Verwerfung, aus der Negation einer *eigentlichen* und hegemonialen kulturellen Ordnung hervorgeht (vgl. Hebdige 1997). Zu *ihr* stehen die Subjekte der Subkultur zunächst in einem Verhältnis der Ver-

pflichtung. Während diese Verpflichtung zwar in ihnen greift, führt sie doch nicht zur Realisierung der Gegenstände und Werte der basalen Ordnung *in* ihnen. Da sträubt sich etwas massiv. Da wird etwas an den Inhalten, den Signifikaten, des basalen gesellschaftlichen Referenzsystems als falsch und unannehmbar wahrgenommen.

Dieses Manko der basalen Kultur, mit etwas zu verpflichten, woran sich nicht glauben lässt, führt hinein in die Bewegung der Verwerfung des basalen kulturellen Referenzsystems und zur Herausbildung von lokalen Referenzsystemen als Gegenwelten (vgl. Waltz 2001). Sie vermögen für ihre Subjekte deshalb überzeugender zu sein, weil das Moment der Verwerfung etwas zur Referentialität an sich hinzugefügt hat.

In der Terminologie der strukturalen Psychoanalyse handelt es sich bei einer gegenüber einem Referenzsystem bestehenden Beziehung im Modus der Verpflichtung um eine *symbolische Identifikation*. Sie – der Modus der Verpflichtung – ist das, was im Zuge der Postmoderne in seiner Wirkmächtigkeit schwinden sollte und die Bezeichnung *Postmoderne* begründet. In der BRD war dieses Schwinden in den Achtzigerjahren erlebbar und es ist auch heute noch in Dokumenten aus dieser Zeit gut artikuliert (vgl. Bonz 2005b).

Beobachtungen auf der Bremer Tagung

Selbstverständlich lassen sich auch in der zeitgenössischen Kultur Identifikationen beobachten, die im genannten Sinn *symbolisch* sind oder anmuten. Und freilich lassen sich diese auch am Popjournalismus ablesen. Sie sind jedoch seltsam. Weshalb? Weil Verpflichtungsbeziehungen nicht in einer Schräglage erscheinen dürfen um zu überzeugen. Sie müssen vielmehr bestechen und eine universale Gültigkeit beanspruchen können. Die am zeitgenössischen Popjournalismus ablesbaren Identifikationen überzeugen in dieser Hinsicht nicht. Dafür sehe ich zwei Gründe. Entweder die Identifikationen sind nicht in übersubjektiv wirksame Ordnungen, nicht in Referenzsysteme eingebettet – also: nicht universal. Stattdessen bringen sie nur einzelne Subjekte hervor. Oder sie überzeugen als Universen, als Welten, als Subkulturen nicht.

Der im vorliegenden Buch wiedergegebene Vortrag Felix Bayers hat auf unserer Tagung eine solche vereinzelt Position angezeigt. Hier deutet sich eine auch in den Texten Bayers sehr präzise Verpflichtung gegenüber einem popkulturellen Wissen an – von dem fraglich ist, ob es heute einen Ort im Sozialen besitzt. Denn die Welt, in der die Gegenstände dieses Wissens

einmal eine Bedeutung besaßen, ist verschwunden. Das macht sich zum Beispiel an den Kriterien fest, die Bayer bei Diederichsen beobachtet, die ihm dort gefallen, die sich heute aber nicht anwenden lassen. Auf dem Weg zwischen Damals und Heute lösen sie sich in Luft auf. Nur als Fragen können sie festgehalten werden.

Als Vertreter einer nicht zu überzeugen vermögenden Subkultur trat auf der Tagung Linus Volkmann auf. Er tat dies, indem er zum einen die subkulturelle Ausrichtung seiner Zeitschrift Intro als ein Ziel formulierte. Damit entstand der Eindruck, die Redaktion hätte dieses Ziel gegenüber ihren Leserinnen und Lesern wie einen Bildungsauftrag auszuüben. Von den alten Subkulturen her betrachtet ist diese Haltung irritierend. Funktionieren sie doch über das *Begehren*, das, weil es auf dem Prinzip der Negation fußt, vor allem ein Begehren nach der Überschreitung ist. Dazu passt die mit Disziplin konnotierte Metapher *Schule* schlecht.

Darüber hinaus wunderten auch die als essentials der Subkultur explizierten Werte, bei denen es sich um Antirassismus, Antisexismus und Vegetarismus handelte. Ist es vielleicht möglich, dass in zeitgenössischen Subkulturen alles Mögliche zu einem zu negierenden Gegenüber aufgebaut werden kann? Falls dem so ist, fungiert dieses Gegenüber dann aber nicht mehr als Repräsentant einer Ordnung, mit der man eigentlich verbunden ist, aber nicht verbunden sein kann, weil sie als Ordnung nicht überzeugt. Sondern die Funktion dieses Gegenübers besteht dann wohl eher darin, den Anderen darzustellen, dessen Ausschluss und Verwerfung Bedingung ist für die eigene Verbindung mit dem kulturellen Referenzsystem, in dem man steht. In der Terminologie der strukturalen Psychoanalyse wäre das eine *imaginäre* Identifikation mit einer symbolischen Ordnung: Man ist, was man ist, weil man besser ist als die anderen.

Joachim Hentschel vom Rolling Stone erhob die Forderung, bei der Beurteilung von Musik nicht auf vermeintlich coole, subkulturelle Kriterien, sondern stattdessen auf die Wahrheit der eigenen Wahrnehmung und Empfindung zu setzen. Diese Forderung impliziert einen Abstand zwischen dem Einzelnen und dem Bereich, in dem Kriterien artikuliert sind. Von einer Identifikation im Sinne einer Verpflichtung scheint demnach keine Rede sein zu können. Vielleicht muss die so artikuliert Souveränität des Subjekts aber gerade als Hinweis auf eine besonders starke Identifikation verstanden werden – eine Identifikation, die so stark ist, dass sie ein starkes, sich als autonom begreifendes Subjekt hervorbringt. Hentschels Absage an die symbolische Ordnung des coolen Wissens wirft jedenfalls die Frage auf, woher

die Überzeugungen und Kriterien denn ansonsten herkommen? Nicht an einer bestimmten Subkultur orientiert zu sein, heißt ja nicht, Subjekt *keines* Referenzsystems zu sein. Vielleicht brachte Hentschel hier sein Unbehagen über popkulturelle Phänomene zum Ausdruck, mit denen er nichts anzu-fangen weiß. Gegenstände, die zwar auch Pop sind und auch in den Wahr-nehmungshorizont der eigenen Welt hereinreichen, eigentlich aber in einer anderen kulturellen Ordnung angesiedelt sind. Die kann man dann nicht gut finden – wie Hentschel kurze Zeit darauf in einem Verriss eines Albums der R&B-Produzenten Neptunes zum Ausdruck bringt. Deren trackhafter Minimalismus, rhythmischer Irrwitz und überraschende Soundgestaltung – meine Beurteilung – macht in Hentschels Welt, deren Fundament offen-sichtlich das Referenzsystem der Rockmusik darstellt, einfach keinen Sinn. (Vgl. Hentschel 2004)

Kerstin Grether, um noch eine weitere auf der Tagung vertretene Position zu skizzieren, präsentierte ein auf den ersten Blick verlockendes Modell: Indem sie zwei Versionen eines Textes vorzeigte um die Abhängigkeit des eigenen Schreibens vom Stil und der Sprache der Zeitung, für die man arbeitet, zu illustrieren, schien sie mir eine Subjektposition des *Dazwischen* anzuzeigen, die von der Abhängigkeit ihres Vorhandenseins von Medien der Weltartiku-lation weiß und die sich dieser auch zu bedienen weiß.² Ob dieser Schluss wirklich gerechtfertigt ist, müsste eine ausführliche Untersuchung ergeben. Zu fragen wäre auch in diesem Fall, woher dann die bei Grether ganz offen-sichtlich tief sitzenden Überzeugungen herrühren, für deren geradezu dog-matische Proklamation die Autorin bekannt ist: aus einem Raum zwischen symbolischen Ordnungen oder aus einer Ordnung, die sich erst mittels ande-rer, ihr ein Stück weit immer fremd bleibender Referenzsysteme formuliert? Diese sehr verkürzten Anmerkungen müssten weit aufgefächert werden um wirklich aussagekräftig sein zu können. Ich möchte sie hier einfach so stehen lassen. An zwei Positionen, die ebenfalls auf der Tagung vertreten waren, nehme ich im Weiteren eine entsprechende Auffächerung vor. Es handelt sich dabei um die Subjektpositionen, wie sie in den journalistischen Arbeiten von Oliver Fuchs und von Alexis Waltz zum Ausdruck kommen.

Oliver Fuchs über Air

Oliver Fuchs' am Freitag, den 23.1.2004 als Aufmacher im Feuilleton der Süddeutschen Zeitung erschienener Text *Röhr mich nicht an!* handelt von dem zu diesem Zeitpunkt im Erscheinen begriffenen dritten Album des

Oliver Fuchs

**Röhr mich nicht an! Im Wald der
bekifften Förster: *Talkie Walkie*,
das neue Album des französischen
Pop-Duos Air**

Aufblende: Paris, morgens. Die Luft ist frisch, der Himmel zartgrau. Wolken in Grapefruitrosa hängen da wie lustige Lampions. Die Stadt ist noch nicht ganz wach. Tauben gurren. Autoradios summen. Auf dem Champs-Élysées kickt ein Penner eine Coladose weg.

Halbtotale: Ein Hotel in einer Seitenstraße. Ockergelbe Fassade, sehr französische Balkone mit sehr pariserischen Markisen. Die Kamera fährt jetzt durch die gläserne Schwingtür, gleitet durch eine Lobby voll mundgeblasener Vasen und handgeknüpfter Teppiche, kurvt um die Ecke an die Hotelbar, an der Theke kauern – bitte ganz nah ran! – zwei Herren. Sie sagen nicht »Bonjour«. Sie sitzen einfach da und wenden der Kamera den Rücken zu, trinken vielleicht Kaffee. Wir haben die beiden wohl überrumpelt. Zu viel Nähe. Sie schaffen Distanz.

Die Herren bewegen sich nicht. Wir brauchen jetzt Geduld, denn das geht zirka fünf Minuten lang so. Erstmal hinsetzen, in einer Polsterlandschaft versinken, bisschen mediterrieren. Tee, bitte!

Rückblende: Die beiden Herren, die wir heute im – kein Witz! – »Hotel California« in Paris treffen und die uns mit ihrer Distanzmaschine jetzt langsam doch ein wenig nervös machen, sind uns erstmals im Jahr 1998 begegnet. Die sehr sonderbaren neunziger Jahre gingen zu Ende, Fin-de-siècle-Stimmung. Zwei Dandys und Großbürgerkinder aus Versailles, Nicolas Godin und Jean-Benoît Dunckel, auch *Air* genannt, veröffentlichten damals eine betörend

dekadente Schallplatte, »Moon Safari«, eines der herausragenden, wenn nicht das beste Album der neunziger Jahre. Der Höhepunkt des Retro-Jahrzehnts. »Moon Safari« war ein Produkt seiner Zeit und zugleich die kühne Antithese. Der Höher!-Schneller!-Weiter!-Ideologie der über Rechnerleistungen und Festplattenerweiterungen grübelnden Techno-DJs setzen sie eine zärtlich analoge Klangwelt entgegen, einen duftenden Kräutergarten aus schwelgerischen, die Seele sanft streichelnden Sounds. Gelegentlich verirrt sich sogar eine Wurlitzer-Orgel oder eine Trompete in den Kräutergarten. »Moon Safari« war Medizin für techno-geschundene Ohren, intellektueller Kuschel-Pop für überreizte, unterzuckerte Raver. Wie ging die Geschichte weiter? Nun erwartungsgemäß wurden *Air* schnell zur Lieblingsband von Webdesignern, in Werbespots und unwürdigen Fernseh-Soaps bis zur Hirnerweichung genudelt.

Wer »Moon Safari« heute hört, spürt, dass diese Übergriffe der Musik nichts anhaben konnten. Das Album strahlt in erhabener Schönheit. Aber was sollen zwei junge Künstler, die mit ihrem ersten Werk schon alles gesagt haben, danach tun? Sie bringen ein mutwillig misslungenes, demonstrativ unhörbares Nachfolgealbum heraus, »10 000 Hz Legend«, nehmen einen forciert pinkfloydesken Soundtrack auf für Sofia Coppolas »The Virgin Sui-cides«, fabrizieren mit einem italienischen Lyriker ein Hörbuch und manch anderen Stuss.

Schnitt. Die Herren wären jetzt bereit. Zunächst wird man vom rothaarigen Herrn Godin darauf hingewiesen, dass »hier nicht geraucht wird«, weil er, Godin, »gerade erst aufgestanden« ist. Godin sagt das in einem Tonfall, der verrät, dass

er über jahrelange Erfahrung im Umgang mit Dienstpersonal verfügt. Wir sagen jetzt das, was wir schon die ganze Zeit sagen wollen: dass das neue, am kommenden Montag erscheinende *Air*-Album »Talkie Walkie« ein Meisterwerk sei, fast noch besser als »Moon Safari«. Bestätigender Blick. Es scheint, als wolle Godin sagen: Okay, wissen wir – sonst noch was? Der schwarzhaarige Herr Dunkel fängt nach kurzer Zeit an, laut mit den Zähnen seine Fingernägel abzuknipsen, die Teile fliegen durch die Luft. Herr Godin schaut MTV. Es läuft ein Video der schlimmen finnischen Formation *The Rasmus*. Godin fragt: »Sind das eigentlich Deutsche?« Fies. Am schönsten ist es, mit *Air* einfach nur dazusitzen und zu schweigen. Die schönsten Momente im Film »Lost in Translation« sind die, in denen Bill Murray und Scarlett Johansson einfach nur im Hotel sitzen und schweigen. Drinnen die sichere Hotelwelt, draußen Tokio: eine Welt, die kein Tourist entziffern kann. »Alone in Kyoto« heißt das Stück, das *Air* für Sofia Coppolas Film geschrieben haben. Es ist bestürzend einfach, herzbrecherisch elegant, wie die anderen neun Stücke auf »Talkie Walkie«. »Moon Safari« war ein Kräutergarten. »Talkie Walkie« ist ein Wald. Amseln singen, Hirsche röhren, Spechte hämmern, Synthesizer brummen, ab und zu fliegt eine süße Melodie vorbei. Ein Album voll

zärtlicher Wucht und zwingender Schönheit. Selten hat man bei einer Platte das Gefühl gehabt, so weit hineinhören zu können. Immer wenn man denkt, der Waldrand sei nun erreicht, fächern sich neue Räume auf, bonbonbunt, wahnwitzig, psychedelisch. Wir müssen uns Nicolas Godin und Jean-Benoît Dunckel als bekiffte Förster vorstellen.

Natürlich sind das zwei Reaktionäre, natürlich hat Handwerk hier goldenen Boden, selbstverständlich feiern Genieästhetik, Autorenpinzip und romantische Inspirations-Ideologie fröhliche Urständ' – *like Punk and Techno never happened*. Selbstverständlich wird hier wieder die Pop-Geschichte geplündert, übrigens vornehmlich die fragwürdigen Epochen (*Electric Light Orchestra! The Doors! Jean Michel Jarre!*) Doch in einer Pop-Welt, die sich im Moment weder vorwärts noch rückwärts bewegt, ist soviel Entschlossenheit ziemlich einzigartig.

Wir verlassen die Bar. Die Kamera fährt durch die Lobby, gleitet durch die Schwingtür. Wir verlassen das »Hotel California«, von dem weise Männer gesagt haben, man könne jederzeit auschecken, aber nie wirklich gehen. Hätten sich Bill Murray und Scarlett Johansson statt im Park Hyatt Tokio im Pariser »Hotel California« kennen gelernt, die Geschichte wäre anders ausgegangen. Happy End, Abspann.

französischen Duos Air. Der Text stellt keine klassische Schallplattenkritik dar, er erzählt auch nicht einfach die Geschichte der Band. Seine Form ist vielmehr die Reportage. Fuchs, oder wie ich lieber sagen möchte: das Subjekt der Aussage, trifft in Paris auf Air und beschreibt aus der dort vorgefundenen Situation heraus die Besonderheit und Entwicklung der Band. Bei diesem Verfahren geht der Text ziemlich weit, indem er das Verfahren

filmischer Reportagen imitiert: »Aufblende: Paris, morgens. Die Luft ist frisch, der Himmel zartgrau, Wolken in Grapefruitrosa hängen da wie lustige Lampions. Die Stadt ist noch nicht ganz wach. Tauben gurren, Autoradios summen. Auf dem Champs-Élysées kickt ein Penner eine Coladose weg.« So, als Film, beginnt der Artikel, der damit die Frage nach dem Zusammenhang dieser Erzählweise mit seinem Inhalt aufwirft. Was hat das Filmische mit Air zu tun?

Ein Kräutergarten

Die Darstellung der musikalischen Charakteristik Airs leitet Fuchs durch eine ästhetische Absetzung von Techno ein. Zu diesem Zweck wird Techno in ein sehr spezielles Licht gerückt. Die sprichwörtliche Kälte der Technik klingt an, den Techno-Produzenten wird technikfixierte Beschränktheit unterstellt und die Wirksamkeit des Leistungsprinzips im Techno hervorgehoben. Fuchs spricht diesbezüglich von einer »Höher!-Schneller!-Weiter!-Ideologie«. Ich werde hierauf später zurückkommen und fragen, über was er hier eigentlich eine Aussage trifft.

Eine erste Funktion erfüllt die an Techno festgemachte Unfreundlichkeit, wie gesagt, weil sie ermöglicht, von ihr die von Air hervorgerufene Atmosphäre der Behaglichkeit absetzen zu können. Sprachlich gefasst wird diese Atmosphäre als »eine zärtlich analoge Klangwelt«, die Fuchs näher bestimmt als »einen duftenden Kräutergarten aus schwelgerischen, die Seele sanft streichelnden Sounds«. An die solcherart vorgenommene Bestimmung des Debütalbums von Air aus dem Jahr 1998 knüpft der Artikel mit der späteren Charakterisierung des aktuellen Albums als »Wald« unmittelbar an. Die Konnotation *Behaglichkeit* wird dabei allerdings abgelöst – durch was? Durch das Unheimliche, Geheimnisvolle?

Zunächst einmal führt diese zweite Natur-Metapher in eine Ausführung, die erläutert, inwiefern das Reden von Gärten, Wäldern und schließlich auch das damit in Beziehung stehende Erzählen im Modus des Filmischen über die Musik von Air etwas aussagt. Zitat: »Amseln singen, Hirsche röhren, Spechte hämmern, Synthesizer brummen, ab und zu fliegt eine süße Melodie vorbei.« Ich verstehe das als Aufzählung einer Reihe von Elementen, die die Musik gewissermaßen selbst ebenso vornimmt: Da singen die Amseln, da röhren die Hirsche, jetzt brummt hier ein Synthesizer während da drüben ein Specht hämmert. Das heißt, die Musik setzt sich nicht lediglich aus Elementen zusammen, sie besteht gewissermaßen *ausdrücklich und nachhaltig*

aus Elementen. *Elemente* bedeutet, die könnten auch für sich stehen. Die machen auch als einzelne Sinn. Sie sprechen zu einem; der Text legt nahe: Sie sprechen sehr zu einem. Und – das dürfen wir nicht vergessen – sie bilden einen Zusammenhang: Als Wald sind die Teile miteinander verbunden. (Natürlich *brummt* hier der Synthesizer, muss sich ja unter den Waldbewohnern einfügen.)

So ergibt eine Musik, die ihre Bestandteile ausstellt, einen Raum von beachtlicher und auch gesuchter Tiefe. »Selten hat man bei einer Platte das Gefühl gehabt, so weit hineinhören zu können. Immer wenn man denkt, der Waldrand sei nun erreicht, fächern sich neue Räume auf, bonbonbunt, wahnwitzig, psychedelisch.« Die Besonderheit der Musik ist es demnach, räumlich zu sein. Im Subjekt des Zuhörers erzeugt sie einen Raum. Einen Raum, der dadurch gekennzeichnet ist, artikuliert zu sein. Und dies in besonderer Weise. Die Musik führt eine ganze Welt mit sich, die in besonderer Weise geordnet ist; die eine spezielle Formation besitzt.

Aber alleine schon der Umstand, *dass* die Musik eine Welt macht, rechtfertigt ihre Darstellung mit den Mitteln des Filmischen.

Air als Förster und Fieslinge

Das Spezielle an der Welt von Air wird im Text mit den Adjektiven »bonbonbunt, wahnwitzig, psychedelisch« angezeigt. Diese sagen, hier sei einiges möglich; dass Unvorhergesehenes geschehen kann und auch geschehen soll. Es scheint außerdem eine freundliche oder friedliche Welt zu sein, die darüber hinaus durch eine Haltung der freudigen Erwartung bestimmt ist. Erfüllt wird sie, wenn eine kleine Melodie vorbei fliegt.

Eine derartige, in der Musik auffindbare Welt findet der Erzähler auch in der sozialen und geographischen Realität, wenn er in einem Pariser Hotel mit dem vergleichbar wunderbaren Namen Hotel California auf Jean-Benoît Dunckel und Nicolas Godin, die Musiker von Air, trifft und sie für Momente still beieinander sitzen und sonst nichts geschieht.

Dann sind sie da neben ihm als die »bekiffte[n] Förster« des Zaubewaldes, eines verzauberten Raumes, einer wunderbaren Welt. »Am schönsten ist es, mit Air einfach nur dazusitzen und zu schweigen.« Ich habe das, was Fuchs hier beschreibt, anderswo mit einem Begriff der Popkultur der Neunzigerjahre als *Chillen* bezeichnet: Man ist zusammen in einer Situation anwesend, in der es möglich ist, sich gegenseitig als alles Mögliche zu sehen und anzuerkennen. (Vgl. Bonz 2005c)

Leider, und davon handelt der Text schon rein zeichenmäßig mindestens so viel wie vom Chillen, besteht die Welt von Air aber auch aus Gemeinheit. Die wird im Text dadurch am nachdrücklichsten zum Ausdruck gebracht, dass zwar offenkundig eine Gesprächssituation vorliegt – hier ist ein Journalist zum Interview angereist –, es dann zu einem Gespräch aber gar nicht kommt.³ Was sich darin artikuliert, ist allerdings etwas anderes als Schweigen. Es ist die Bösartigkeit dieser Welt, die unseren Erzähler zunächst warten lässt, dann auf Abstand hält, ihn »in einem Tonfall [behandelt], der verrät, dass er über jahrelange Erfahrung im Umgang mit Dienstpersonal verfügt«, ihn als langweilig vorführt sowie schließlich auch noch als Angehörigen einer unzivilisierten Nation ohne Geschmack. »Herr Godin schaut MTV. Es läuft ein Video der schlimmen finnischen Formation The Rasmus. Godin fragt: ›Sind das eigentlich Deutsche?‹ Fies.«

Das Wunderbare und das Gemeine liegen nebeneinander. Wenn man sich nah ist, teilt man sich das Wunderbare. Dann kann die Situation aber urplötzlich kippen. Eine Distanz tut sich auf; und wenn das Moment der Distanzierung ins Spiel kommt, wird es unangenehm. Dann steht einer als der Blöde da. Beides gehört zusammen. Das Angenehme scheint es nur zum Preis des Unangenehmen zu geben. Als zwei Seiten einer Medaille stellen sie eine Welt her, die anders ist als ... was eigentlich?

Die Umgebung

Was diese Welt umgibt oder ihr auch *vorausgeht*, wie wir sagen können, wenn wir sie als Subkultur begreifen und in Anlehnung an die Subkulturforschung als Reaktion auf eine spezifische Verfasstheit der basalen Kultur betrachten, das macht der Text nur an Techno fest. Mit seiner angeblichen Kälte, dem Gefangensein seiner Subjekte in Maschinen und im Leistungsdruck steht Techno nicht für eine weitere Subkultur, eine weitere Welt-Alternative, sondern für die Gesellschaft im Allgemeinen. Implizit erfahren wir über sie noch, dass sie offenbar keine Räume bereitstellt, die durch Tiefe und Verzauberung gekennzeichnet wären. Schafft sie eventuell gar keinen Raum? Schafft sie keine Beziehungen? Erscheint unserem Erzähler die Welt Airs auch aus dem Grund als anziehend, als sie mit ihrer fiesen Seite zwar unangenehme, aber eben vorhandene und sogar intensive Beziehung zu den anderen und den Dingen erzeugt? Ja, sie löst eine Einsamkeit auf; ein Effekt, den Fuchs mit der Bezugnahme auf den Film *Lost in Translation* formuliert.

»Am schönsten ist es, mit Air einfach nur dazusitzen und zu schweigen. Die schönsten Momente im Film *Lost in Translation* sind die, in denen Bill Murray und Scarlett Johansson einfach nur im Hotel sitzen und schweigen. Drinnen die sichere Hotelwelt, draußen Tokio: eine Welt, die kein Tourist entziffern kann.« Schlimmer noch: Draußen, jenseits von Airs Welt, in deren Umgebung, hat *nichts* eine Bedeutung. Das ist die Ausgangssituation des Artikels. In diese Situation schneidet er mit seiner Filmtechnik eine Schneise, in der sich plötzlich die Dimension der Bedeutung auftut. Formen des Begehrens treten in Erscheinung: sich zu verlieren und wunderbare Gestalten anzunehmen; auch: auf andere heruntersehen zu können.

»Aufblende: Paris, morgens. Die Luft ist frisch, der Himmel zartgrau, Wolken in Grapefruitrosa hängen da wie lustige Lampions. Die Stadt ist noch nicht ganz wach. Tauben gurren, Autoradios summen. Auf dem Champs-Élysées kickt ein Penner eine Coladose weg.« Das filmische Verfahren wird nicht nur gebraucht, sein Gebrauch wird mit dem ersten Wort, »Aufblende«, auch angezeigt. Damit wird signalisiert, dass Bedeutung und Begehren nicht gegeben sind. Sie müssen *gemacht* werden. Zumindest müssen sie an bestimmten Orten und in speziellen Räumen aufgesucht werden.

Alexis Waltz' Reviews

Bei Fuchs muss der Bezugspunkt des Wahrnehmens, Bewertens, Darstellens *die Gesellschaft* sein. Was auch immer das sein mag. Eine Alternative gibt es nicht, weil: Dies ist die Bezugsgröße überregionaler Tageszeitungen. Im Falle der Schallplattenbesprechungen von Alexis Waltz ist das anders. Sie erscheinen in dem zweimonatlich veröffentlichten Magazin *Groove*, dessen Untertitel *Elektronische Musik und Clubkultur* den Rahmen angibt, welcher den in diesem Magazin artikulierten Phänomenen gesteckt ist. Jedes Heft enthält circa zwanzig Seiten Musikbesprechungen. Schätzungsweise zwischen zwanzig und dreißig Besprechungen stammen dabei jedes Mal von Waltz. Hier diskutiere ich die Besprechungen der EPs *The Beach* von Morane, *Mother Earth Is Pregnant So Feed Her The Funk* von Ricardo vs. Jay und *Sweat (On The Walls)* von John Tejada aus Heft Nr. 92 von Januar 2005.

Vier Aspekte nehme ich als Kennzeichen der Reviews von Alexis Waltz wahr. Zunächst und grundlegend handelt es sich dabei um die Bejahung, mit der hier jede der besprochenen Veröffentlichungen aufgenommen wird. Keine von ihnen scheint *keinen* Sinn zu machen. Vielmehr ist jede willkommen, mehr noch: zum Glück da! Das ist die Grundhaltung dieser Texte.

Alexis Waltz

John Tejada

Sweat (On The Walls)

(Poker Flat 52 / Word And Sound)

Sweat (On the Walls) ist einer der am präzisesten produzierten House-Tracks aller Zeiten. In dieser Musik sitzt jedes Bit an der richtigen Stelle. Das Stück ist irisierend und absorbierend, von dem Track aus kann man sich kein Ende der Party vorstellen. Zugleich ist er auch sehr hart, so rough wie House gerade noch sein kann. Die Nummer ist auch eine Hommage Tejadas an Poker Flat, sie reduziert Steve Bogs NuGroove-Moment auf einen einzigen Atemzug. John Tejada, Schutzengel von Techno und House.

Ricardo vs. Jay

Mother Earth Is Pregnant So Feed Her The Funk

(Contexterior 8.5 / Word And Sound)

Die gegenseitige Inspiration ist extrem: Ricardo Villalobos und Jay Haze gehören zu den Visionären der künstlichen Paradiese der elektronischen Dancefloors. Oder ist es ein Fegefeuer? In dieser Musik ist alles offen. Diese Tracks lösen den

Loopcharakter der Tanzmusik vollständig auf. Der Takt, wohlgemerkt nicht der Beat, ist in dieser Musik das einzige, an dem man sich festhalten kann. Es gibt Effekte, die nur ein einziges Mal erscheinen, es passieren Dinge, die man Sekunden zuvor noch für undenkbar gehalten hätte. Diese Musik ist spielerisch, aber keineswegs verspielt, sie ist brutal, aber nicht gewaltätig.

Morane

The Beach

(Perlon 44 / Neuton)

Markus Nikolai, Theo Krieger und Annika Müller sind mit Morane für eines der schlausten, ausgefuchstesten Projekte auf dem (post)elektronischen Dancefloor verantwortlich. Oft werden Referenzen zumindest angedeutet, laufen dann aber doch in die Leere der Loops. Besonders toll ist das um eine sperrige Bassline angelegte *Where's the beach*, das sich zu einem Song aufbaut, der sich dann aber niemals wirklich einstellt. Bei dieser extrem affizierenden Musik ist man sich nie sicher, ob sie nett ist oder eigentlich ziemlich unheimlich: Eine Platte wie ein Witz, der einem im Halse stecken bleibt.

Zu Beginn jeder Review wird zweitens eine grundsätzliche Charakterisierung des Projektes oder der an diesem Beteiligten vorgenommen. Über die EP von Ricardo Villalobos und Jay Haze heißt es zum Beispiel, hier seien zwei »Visionäre« des künstlichen Paradieses des Dancefloors am Werk. Morane wird als »eines der schlausten, ausgefuchstesten Projekte« charakterisiert. Und über John Tejada schreibt Waltz: »*Sweat (On The Walls)* ist einer der am präzisesten produzierten House-Tracks aller Zeiten.« Hierauf folgt drittens ein nüchterner, geradezu technischer Blick auf die Ästhetik. Die Grundlage dieses Blickes bildet immer die Ästhetik der Track-

Music. Loops, Bassdrums, Samples etc. sind das Gegebene: ineinander wirkende, aber auch einzeln, für sich wirksame Elemente. Ausgehend von dieser Grundsituation fragt Waltz nach der besonderen Form, die im jeweiligen Fall vom Track angenommen wird. Zitate: »In dieser Musik ist alles offen. Diese Tracks lösen den Loopcharakter der Tanzmusik vollständig auf. Der Takt, wohlgemerkt nicht der Beat, ist in dieser Musik das einzige, an dem man sich festhalten kann. Es gibt Effekte, die nur ein einziges Mal erscheinen, es passieren Dinge, die man Sekunden zuvor noch für undenkbar gehalten hätte.« »Oft werden Referenzen angedeutet, laufen aber dann doch in die Leere der Loops.« »In dieser Musik sitzt jedes Bit an der richtigen Stelle. Das Stück ist irisierend und absorbierend, von dem Track aus kann man sich kein Ende der Party vorstellen.«

In diesem dritten Aspekt ist die Spezifik der Track-Music und jedes einzelnen Tracks zugleich selbstverständlich gegeben, klar und eindeutig, wie sie aber auch sehr präsent gemacht wird. Waltz entfaltet die Ästhetik; er fächert ihre jeweilige Erscheinungsform genau auf, kurz und bündig. Und zugleich behandelt er sie als Selbstverständlichkeit. *Als Gegebenheit wird sie expliziert.* Das Subjekt des Zuhörens ist in dieser Rhetorik mehr oder weniger ausdrücklich als eines mitgedacht, das dicht an der Ästhetik gebaut ist. Ich würde soweit gehen und sagen: Ein Unterschied zwischen dem Subjekt des Zuhörens und der Musik ist nicht da. Das Subjekt der Kultur der Track-Music scheint eines des permanenten Entstehens zu sein. Ein Subjekt, das immer wieder neu zustande gebracht wird. Das ist eine eigenartige, aber hier von der subjekt-positionalen Logik des Textes nahe gelegte Vorstellung, die sich im Übrigen auch anderswo in der Kultur des Tracks und als eines derer Charakteristika findet. (Vgl. Bonz 2005b)

Der vierte Aspekt zeichnet sich dagegen gerade durch seine Unspektakularität aus. Es handelt sich um den Schlusssatz. Alles Ungewöhnliche ist hier verschwunden. Stattdessen wird es ganz allgemein, allgemeiner geht es gar nicht mehr. Im Fall der Morane-EP heißt der letzte Satz: »Eine Platte wie ein Witz, der einem im Hals stecken bleibt.« In Bezug auf Ricardo Villalobos und Jay Haze: »Diese Musik ist spielerisch aber keineswegs verspielt, sie ist brutal aber nicht gewalttätig.« Schließlich: »John Tejada, Schutzengel von Techno und House.« In den Sprachbildern dieser Sätze ist eine schon als aufdringlich zu bezeichnende Normalität anwesend; ein ganz konventionelle Formen annehmendes Pathos.

Kultur und Subkultur

Die Analyse meiner Beobachtungen am Gegenstand zweier Formen des Popjournalismus nach Techno bezieht sich auf die Kultur, in der diese Formen stehen und *von* der sie insofern auch sprechen, als sie sich mit deren Mitteln und in deren Grenzen artikulieren. Ausgangspunkt der Interpretation ist die Konstatierung eines Schwindens von im Modus des Symbolischen angelegten Identifikationen.

Im Falle der aus Fuchs' Artikel herauszulesenden Welt erscheint die Schwäche der symbolischen Identifikation in dem Umstand, dass die Welt keinen Raum zu bilden scheint, in dem die Dinge in einer für das Subjekt dieser Welt angenehmen, deutlichen, interessanten und vor allem selbstverständlichen Weise sprechen. Stattdessen lässt sich aus Fuchs' Kommentar zu Techno, den ich als eine Aussage über die Gesellschaft im Allgemeinen begreife, ableiten, dass diese in einer Kombination aus *kalt* und *technisch* erlebt wird. Diese Kombination verstehe ich als: Es herrscht Gleichgültigkeit. Dies scheint der wesentliche Zug der hier geschilderten kulturellen Ausgangssituation zu sein. Es ist das bekannte Charakteristikum der basalen Kultur in der Postmoderne: Alles ist möglich, aber nichts zählt. Oder auch: Alles ist möglich, aber dessen Sichtbarkeit für andere ist prekär, ist erstmal nicht gegeben.

Die andere, in diesem Fall mit der Musik Airs verbundene Welt, die Popkultur, bietet demgegenüber Räume an, in denen ein Subjekt für andere sichtbar werden kann. Und dies zudem auch noch in der wunderbaren Weise des Chillens. Während in der basalen Kultur sich nichts zur Identifikation anbietet, finden sich hier intensive Identifikationen. Sie sind allerdings durch Flüchtigkeit gekennzeichnet; sie sind instabil. Erhalten werden sie als imaginäre Identifikationen. Wie oben bereits angedeutet bedeutet imaginär im Lacan'schen Sinne nicht, dieser Identifikationstyp sei auf den Bereich der Phantasie begrenzt. Vielmehr ist damit ein zum Symbolischen alternativer Identifikationsmodus gemeint, in dem Identifikationen aufgrund eines Mechanismus aus Idealisierung und Abwertung bestehen. Dies erfährt Fuchs im Desinteresse und Spott der Air-Musiker. Sie vermögen ihre Identifikationen aufrecht zu erhalten, indem sie ihn in eine Position verstoßen, in der sie auf ihn herunterschauen können und aus der er sie zu bewundern hat. In dieser Situation lösen sich in ihm die Vorzüge der Welt der Popkultur auf und es bleibt nur die Hoffnung, wieder auf die angenehme Seite zurückgelangen zu können. Vielleicht durch die Übernahme der Technik der

Abwertung und ihre Anwendung auf andere? Die Alternative dazu besteht wohl darin, zurück in die Gleichgültigkeit zu gehen.

Die Ausgangssituation bei Waltz scheint anders auszusehen. Bei ihr handelt es sich definitiv nicht um die Gesellschaft im Allgemeinen, sondern um einen anderen Ort. Das zeigt der Publikationsort; und auch die dort behandelte und dort ganz offenbar einen hohen Wert besitzende, viel spezifischere Ästhetik kündigt davon. Das massive Vorhandensein von Werten, Überzeugungen (Aspekt 3) spricht vom Vorhandensein eines subkulturellen Referenzsystems. Aus ihm bezieht dessen Subjekt seine Überzeugungen. Mit dieser symbolischen Ordnung liegt etwas vor, was im Falle Fuchs nicht vorhanden zu sein scheint – ein Universum, in dem die Dinge als bedeutungsvolle artikuliert sind. Warum ist dann aber die Hervorhebung der Besonderheit der rezensierten Schallplatte bzw. des entsprechenden Produzenten so wichtig (Aspekt 2)? Warum ist jede Veröffentlichung willkommen (Aspekt 1)? Aus welchem Grund verschmelzen hier Ästhetik und Subjektivität (Aspekt 3)?

Eine Antwort auf diese Fragen zeichnet sich ab, wenn wir zwar das Referenzsystem der Subkultur als etwas Gegebenes betrachten, nicht aber eine feste Identifikation in diesem.

Das Symbolische als Ordnung ist hier stark, nicht aber das Symbolische als Modus der Identifikation. Aus diesem Grund bedarf es eines Mechanismus' zur ständigen erneuten Identifikation des Subjekts der Subkultur in deren Referenzsystem. Dafür ist eine Dynamik nötig (Aspekt 1), die das Subjekt erfasst (Aspekt 3). Im Prinzip ist das Subjekt hier eines, dessen Welt zugleich die Innen- wie auch die Außenseite des Referenzsystems der Subkultur kennt. Deshalb wird der Leser in einen Moment aus relativer Ferne in etwas eingeführt, von dem im nächsten Satz schon ausgegangen wird, es werde ihn völlig ergreifen.

Das Pathos der Waltz'schen Reviews macht diese so tun, als sei die Gleichzeitigkeit zwischen dem Vorhandensein eines Referenzsystems und dessen Betrachtung von außen völlig normal. Der permanente Re-Identifikationsprozess, der diese Bewegung das Subjekt ertragen lässt, ist aber ein spezifisches Verfahren, das eine bestimmte postmoderne Subkultur für ihre Subjekte bereithält.

Bei aller Unterschiedlichkeit spricht aus den Texten von Fuchs und Waltz auch eine Gemeinsamkeit. Diese zeigt uns den Grundeffekt des Schwindens der symbolischen Identifikation. Er besteht darin, Welt im Sinne einer artikulierten, übersubjektiv wirksamen Ordnung in eine Unselbstverständlich-

keit verwandelt zu haben und damit: in etwas Begehrtes. Der Welt-
raum der Subjektivität ist in den beiden kulturellen Formationen nicht
immer schon da. Er muss erst hergestellt werden. Diesem Zweck dient die
Musik.

LITERATUR

Bhabha, Homi (1994): *The Location Of Culture*.
London, New York: Routledge.

Bonz, Jochen (2005a): »Subjektpositionenanalyse.
Eine Einführung am Beispiel des Films *Adaptation*«,
in Solte-Gresser, Christiana/ Struve, Karen/ Ueck-
mann, Natascha (Hg.): *Von der Wirklichkeit zur
Wissenschaft: Aktuelle Forschungsmethoden in den
Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften*. Ham-
burg: LIT, S. 32–341.

Bonz, Jochen (2005b): »Zeichen und Techno.
Eine Feldforschung zwischen den Signifikanten
des Tracks«, in Droschl, Sandro/ Höller, Christian/
Wiltsche, Harald A. (Hg.): *Techno Visionen*. Wien
und Bozen: Folio, S. 35–54.

Bonz, Jochen (2005c): »Da und fort. Subjektposi-
tionen in der Kultur des Tracks«, in Bonz, Jochen/ Febel,
Gisela/ Härtel, Insa (Hg.): *Verknüpfungen zwischen
Symbolischem und Realem. Zur Aktualität von Lacans
Denken in den Kulturwissenschaften*. Berlin: Kadmos
(im Druck).

Diederichsen, Diedrich (2002): *Sexbeat*. Neuau-
sgabe der Originalveröffentlichung von 1985, Köln:
Kiepenheuer und Witsch.

Hebdige, Dick (1997): *Subculture. The meaning of
style*. London und New York: Routledge.

Hentschel, Joachim (2004): »Einmal Coolness und
zurück«, in *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*
vom 14. März 2004, S. 32.

Salzinger, Helmut (1981): »Die jungen Achtziger,
eintönig oder auch: The Greedy Generation«, in
Sounds, 03/1981, S. 40–41.

Waltz, Matthias (2001): »Zwei Topographien des
Begehrens: Pop/Techno mit Lacan«, in Bonz, Jochen
(Hg.): *Sound Signatures*. Frankfurt/Main: Suhrkamp,
S. 214–231.

ANMERKUNGEN

1 Die Formulierung »Umwertung der Werte«
ist zitiert aus Diederichsen (2002). Zur Auseinander-
setzung zwischen Salzinger und Diederichsen
vgl. Salzinger (1981).

2 Mit dem Dazwischen beziehe ich mich hier auf
Homi Bhabhas terminologischen Gebrauch dieses
Begriffs.

3 Natürlich haben Air mit Fuchs gesprochen.
Aber gedruckt erscheint dieses Gespräch erst einen
Tag später in der Wochenendbeilage der SZ vom
24. Januar 2004. Das Gespräch ist hinsichtlich
unseres Themas durchaus reich; ich gehe hier aber
nicht näher darauf ein.