

**DER WELT-AUTOMAT
VON MALCOLM MCLAREN**

Für meine Frau Kristina Bonz,
die mich im Prinzip versteht und der
ich gerne etwas schuldig bin

Für meinen Lehrer Matthias Waltz,
den ersten Adressaten meiner Beobachtungen

Umschlagsfoto der Installation:

Michaela Melián

L I F E A S A W O M A N , 2001

Kunsthalle Bremen 2001

Holz, Taft 400 x 50 x 105 cm

mit freundlicher Genehmigung
von Michaela Melián

JOCHEN BONZ

Der Welt-Automat von Malcolm
McLaren

Essays zu Pop, Skateboardfahren
und Rainald Goetz

VERLAG TURIA + KANT

»When she walked in I was losing / She took a long look at my hand, at my hand / And said: there's one card you're not using / She said: king, queen or jack - love's the wild card in the pack / ... / I said: sit down, I'm pleased to meet you / Where d'you learn to play this game, play this game? / She said: thank you, this game is not new / You see - king, queen or jack - love's the wild card in the pack / ... / Well, it's the card that keeps you in the game / ...«

(»Wild Card in the Pack«, Prefab Sprout (2001) *The Gunman and other Stories*, EMI)

»Und wenn's an Bildern fehlt, dann kommt es vor, daß die Symbole nicht zutage treten.«

(Jacques Lacan (1991/1978) *Das Seminar Buch II*, Weinheim/Berlin, Quadriga, S.116)

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	9
1. SCRITTI POLITTI	17
Scritti Polittis größter Fan: Subjektpositionen in einer fan-tasmatischen Welt	19
L is for Lover, Interview mit Green Gartside von Scritti Politti	33
Am Ort des Dazwischen	49
a) Justus Köhnckes Album <i>Spiralen der Erinnerung</i> ...	49
b) Green Gartsides Album <i>Anomie & Bonhomie</i>	52
2. ZWEI AUSSTELLUNGEN ÜBER DIE BEDINGTHEIT DER WELT	57
Die Funktion des Schleiers: Zur Konstitution eines Bedeutungszusammenhangs in einem Kunstwerk Michaela Meliáns	59
Der Automat der Popkultur: Malcolm McLarens <i>Casino of Authenticity and Karaoke</i> und das Spiel <i>Grad oder Ungrad?</i>	67

3. POPLITERATUR 77

Die Referenz: Samples und Schuld in
der Literatur Douglas Couplands 79

Der Andere und die geschenkte Gestalt:
Wege zur Welt in Rainald Goetz' *Dekonstruktion* 89

**4. A SKATEBOARDER'S LIFE
(REALES, SYMBOLISCHES,
IMAGINÄRES)** 103

Anmerkungen 121

Vorwort

Die hier zusammengestellten Texte sind zwischen 1999 und 2002 entstanden, parallel zu meinem Dissertationsprojekt über die Emergenz und das Begehren dessen, was ich als eine neue Form der Popkultur begreife. Konkret beschäftige ich mich dort systematisch mit der Art von Welt, wie sie rund um Techno-Musik entstanden ist. Ausgangspunkt der Untersuchung ist eine Feldforschung. Bei der Interpretation meines Materials, der Bemühung, Äußerungen und Überlegungen anderer nachzuvollziehen und eigene auszuarbeiten, haben sich immer wieder Texte und andere Phänomene aufgedrängt. Richtiger ist wohl zu sagen: sie haben sich bestimmten Überlegungen angeboten. So wurde es mir möglich, an überschaubarem Material Analysen zu betreiben, die jeweils dem Stand meines Theorie-Wissens entsprachen. Ich muß zum Denken auch schreiben, und immer wieder neu schreiben. So sind die vorliegenden Essays entstanden. Manche von ihnen sind gründlich ausgearbeitet, andere eher skizzenhaft.

Manche der Texte hatten bereits eine Öffentlichkeit. So ist *Subjektpositionen eines Fans* für die elfte Tagung der International Association for the Study of Popular Music (IASPM), die im Juli 2001 in Turku in Finnland stattfand, geschrieben worden und wurde von mir dort in einer englischsprachigen Fassung vorgetragen. Meine Interpretation von Scritti Polittis Album *Anomie & Bonhomie* habe ich unter dem Titel *Die Sprache der Popmusik ist die Sprache des schwachen Subjekts* auf der 15. Tagung des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM), die im Oktober 2000 zum Thema Musik und kulturelle Identität in München stattfand, vorgestellt. Die Überlegungen zu Justus Köhncke erschienen in anderer Form in dem

Fanzine Zonic – Kulturelle Randstandsblicke und Involvierungs-momente, Nr. 11.5. (2000). *Die Referenz* ist bereits im Musikmagazin Intro, Nr. 82, erschienen. Und die Funktion des Schleiers in der Kunst Michaela Meliáns habe ich schon im Riss – Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan, Nr. 52, erläutert.

Danken möchte ich den an den genannten Zeitschriften, Institutionen und Ereignissen Beteiligten für ihre Unterstützung, auch dem Bremer Institut für Kulturforschung sowie Ingo Vavra von Turia und Kant. Mein besonderer Dank gilt Kristina Bonz und Matthias Waltz, Sven Opitz, Dr. Diana Reichhelm, Michaela Melián und Thomas Meinecke, Maya Nadig und denjenigen, die sich in den letzten Jahren dazu entschieden haben, bei mir zu studieren, Pinky Rose, Jenny Horstmann, Green Gartside und Patti, Rajko Muršič, Fred Vargas, Tim Schomacker, Mika Elo, dem Bremer Lacan-Kreis, Moving Records und meinen Töchtern Rosa und Lilli.

Einleitung

Signifikanz ist heute nichts Selbstverständliches. In gewisser Weise ist Bedeutung ein Problem – weil sie fehlt. In anderer Hinsicht fällt sie aus dem Bereich des Selbstverständlichen, weil ihre Erscheinungsformen so eigenartig sind.

Damit möchte ich nicht behaupten, die etwa von Sartre in *Der Ekel* beschriebene Auflösung der Welt sei heute eine gängige Erfahrung. Im Gegensatz zu Sartres Protagonist Roquentin erfahren wir üblicherweise die Dinge nicht in ihrer gräßlichen, gegenwärtigen reinen Dinghaftigkeit, sondern sie gehen in ihrer Bedeutung auf. Um auf eine der nachdrücklichsten Szenen im *Ekel* Bezug zu nehmen: Eine uns zur Begrüßung entgegengestreckte Hand empfinden wir nicht als Wurm, das Ding löst sich nicht von seinem Zeichencharakter, sondern nimmt die Bedeutung der Geste an, ist ein Signifikant in der Sprache der Kultur. Auf der anderen Seite ist es jedoch schon so, daß wir uns dessen nicht immer ganz sicher sind. Denn einerseits kennen wir große Mißverständnisse, die sich darauf zurückführen lassen, daß Dinge in ihrer Bedeutung total unterschiedlich gesehen werden. Die Kontextabhängigkeit von Bedeutungen ist heute beinahe schon eine Alltagserfahrung. Darüberhinaus kennen wir auch das Schillern der Bedeutung, das als eine Art Vorform des Sartreschen Bedeutungsverlustes verstanden werden muß. Anstatt eindeutig zu sein, erscheinen uns Dinge als offen, nicht festgelegt oder überdeterminiert. Ihre Bedeutung flirrt. In der Literatur William Gibsons findet sich dafür das schöne Bild von Gebäuden, deren Fassade manchmal so etwas wie ein Schauer überläuft, was darauf zurückzuführen ist, daß sie permanent von winzigen biotechnischen Maschinen-Lebewesen erzeugt wird.¹ Diese Häuser scheinen ein Eigenleben zu besitzen von dem wir

nicht wissen, welchen Regeln es folgt. Sie agieren auf der Grundlage von Kriterien, in die wir nicht eingeweiht sind. Subjekte einer uns unbegreiflichen Ordnung.

Zygmunt Bauman hat zur Bezeichnung von Verhältnissen, die durch die Nichteindeutigkeit von Bedeutung gekennzeichnet sind, den Begriff Ambivalenz geprägt.² Er liest ihn aus unseren westlichen Gesellschaften heraus und verbindet ihn mit der Moderne im allgemeinen. Die Ambivalenzerfahrung ist für ihn mit der Vervielfältigung dessen verbunden, was ich als Welt verstehe: Wenn die Dinge in unterschiedlichen Zusammenhängen unterschiedliche Bedeutungen besitzen, aber alle Zusammenhänge gleichzeitig auch – zumindest potentiell – für einander vorhanden sind, stehen mit ihnen Welten, also Bedeutungssysteme und damit verschiedene Bedeutungen von Dingen nebeneinander. Wir kennen diesen Sachverhalt unter den Schlagwörtern Globalisierung und Multikultur. Multikultur bedeutet, daß verschiedene Gruppen von Menschen an Unterschiedliches glauben. Was aber noch nachdrücklicher in die Dimension der Signifikanz hinein wirkt, ist der Grad des Glaubens. Das hat der 11. September gezeigt. Wir können nicht nur die Gewalt des Anschlags nicht nachvollziehen; was wir vor allem nicht verstehen können, ist ein Aspekt dieses Anschlags, der Karlheinz Stockhausen zu der leichtfertigen und sogleich widerrufenen Formulierung veranlaßte, es handle sich dabei um ein Kunstwerk von ungekannter Größe. Gemeint ist damit die Stärke der Verbundenheit der Attentäter mit ihrer Tat. Die Moderne bringt die Ambivalenz mit sich; sie schafft ein distanziertes Verhältnis gegenüber Dingen und Überzeugungen. Ironie, das Hauptmerkmal der Postmoderne. Postmoderne, im Sinne von: abgeschlossene Moderne. Was in diesem Zusammenhang gebrauchte Begriffe wie *Kampf der Kulturen* oder *Kontiguität* eher verdecken als sichtbar zu machen, ist die identifizierende Dimension von Kultur, besonders aber die Tatsache, daß man in unterschiedlicher Weise, und vor allem unterschiedlich stark identifiziert sein kann. In einem im eigentlichen Sinne weltlichen Sinn geht es bei der Multikultur nicht nur um die

Mehrzahl und die Koexistenz von Bedeutungssystemen, sondern auch um die Art des Glaubens an sie. Die Ungleichheiten auf dieser Ebene zu bezeichnen, könnte den Begriff Kontiguität wirklich ausfüllen.

Inmitten des Reichtums und der Unübersichtlichkeit seiner Theoriebildung findet sich bei Lacan die Erkenntnis: Bedeutung entsteht in Identifikationen. Daran anknüpfend läßt sich sagen: eine starke Identifikation macht ihrem Subjekt eine geschlossene, stabile und in hohem Maß verlässliche Welt. Die Welten der Ambivalenz bringen mit ihren Unwägbarkeiten für das mit ihnen verbundene Subjekt dagegen immer Unsicherheit mit sich. Die Multikultur führt das Subjekt im Extrem dazu, seine eigene Welt als solche zu sehen. »Eine Welt als Welt sehen bedeutet aber, daß der, der so schaut, in seiner eigenen Welt nicht zu Hause ist«, schreibt Matthias Waltz.³

In der gegebenen Situation haben aber auch starke Identifikationen ihren Preis. Selbstmordattentätern kosten sie das Leben, andere machen sie einfach nur blind. Weshalb? Nach Lacan gibt es zwei Modi der Identifikation: das Imaginäre, das Bildmedium, in dessen Dimension sich das Subjekt mit einer Gestalt identifiziert, einem Bild, das es dort von sich findet. Und das Symbolische, das Differenzmedium. In dessen Verweisungszusammenhang, in eine symbolische Ordnung ist das Subjekt hinein getreten, indem es deren Regeln in sich aufgenommen hat. Symbolische Identifikation bedeutet eine Verbundenheit des Subjekts mit dem Rahmen, den die Ordnung darstellt – eine zwar kontingente, für ihre Subjekte jedoch universale Ordnung⁴. Oder: Das Subjekt ist in der Dimension der symbolischen Funktion identifiziert, wenn es sich als in triangulierten Beziehungen festgelegt erweist. Von den Attentätern des 11. September kann man annehmen, daß sie symbolisch stark identifiziert waren: ihre Ideologie stellt die Grundlage einer Ordnung dar, mit der sie ungeheuer verbunden sind. Andererseits beruht die Überzeugungs- und Anziehungskraft der Ideologie fundamental auf einer imaginären Identifikation. Man hat den Eindruck, ohne die USA würde es die Welt, in

der die Attentäter lebten, gar nicht geben. Die USA fungieren hier als der kleine andere der imaginären Identifikation: sie stehen auf der Position dessen, der alles hat, der das Begehren hat und der zerstört werden muß, damit man selbst diese Position einnehmen kann. So gesehen schafft Al-Qaida zwar starke Subjekte einer symbolischen Ordnung, die jedoch nicht in sich stark ist, sondern als ganze auf der imaginären Identifikation mit den USA beruht.

Meine Texte handeln nicht von Weltpolitik, sondern vom Feld der Popkultur. Nach meiner Erfahrung lassen sich in ihm Identifikationen besonders gut beobachten, weil sie hier besonders ausgeprägt sind. Ursache dafür ist das Begehren, das Pop verspricht, und das sich dem Wunsch nach Identifikation, dem Begehren nach dem Begehren anbietet.⁵ Auch hier gehen meine Beobachtungen in der Regel von imaginären Identifikationen aus. In einem Fall ist die imaginäre Identifikation brutal, häufig stoße ich jedoch auf eine Form der imaginären Identifikation, die das Subjekt weniger total einnimmt. In jedem Fall kommt die symbolische Funktion noch ins Spiel. Ich versuche, sein Vorhandensein in Spuren aufzuzeigen. Spuren, die sich auswirken. So kommen eigenartige Formen des Symbolischen zur Beschreibung, die oft idiosynkratisch erscheinen mögen. Dieser Eindruck ist genau richtig. Ich möchte sozusagen für idiosynkratische Formen symbolischer Identifikation sprechen. Ein Ansatz, der sich, als Nebeneffekt, auch gegen eine Lacan-Rezeption wendet, die in jeder, und erst recht in jeder ungewöhnlichen Subjektposition ausschließlich den Effekt der dritten Dimension erkennt, in der Lacan das Subjekt neben dem Imaginären und Symbolischen leben sieht, dem Realen: das Unbestimmbare, Triebhafte, in dem das Subjekt über Phantasmen verankert sein kann.⁶

Lacans Begriff für das, was das Subjekt mittels Identifikation erhält, ist das Begehren. In einer Situation, in der Signifikanz nicht selbstverständlich gegeben ist, wird die Signifikanz begehrt. Die Dinge und die anderen sollen anfangen, zu einem zu sprechen.⁷

Das Begehren nach dem Begehren, nach Signifikanz – das ist die Stunde des Samples. Der Begriff Sampling kommt aus dem Bereich der Studioteknik, der Musiktechnologie, und bezeichnet dort ein digitales Verfahren zur Verarbeitung von Sounds. Ich gebrauche den Begriff hier zwar in einem sehr weiten Sinn, wobei der Sound-Aspekt allerdings fundamental bleibt: Mein Sampling-Begriff leitet sich von der Verwendung von Samples im HipHop her, wo das Sample als auratisches, atmosphäriereiches Zitat fungiert. Klassisch sind die Jazz-, Soul-, und Funk-Samples, deren Effekt es ist, HipHop in eine Tradition avancierter afroamerikanischer Musikstile zu stellen. Daß das Sample auf die Übertragung, den Transport von Atmosphäre abzielt, wird zum Beispiel beim Wu Tang Clan besonders deutlich. Diese New Yorker HipHop-Gruppe zelebriert den Ehrkodex der Shaolin Kung Fu-Kultur. Um dieser als Referenz Authentizität zu verleihen, übernimmt der Wu Tang Clan ganze Tonsequenzen aus Kung Fu-Filmen, in denen ein Lehrer zu seinen Schülern spricht. Beim Zuhören fühlt man sich in eine entsprechende Situation versetzt, ganz gleich, ob man den zitierten Film tatsächlich kennt oder nicht. Man muß dazu nicht einmal das Genre kennen. Zumindest habe ich noch nie einen Kung Fu-Film gesehen und werde beim Wu Tang Clan trotzdem jedes Mal direkt von der Ansprache des Lehrers adressiert. Seine Rede ist performativ und umgeben vom Rauschen des Windes und anderen Umweltgeräuschen; das Sample führt eine ganze Welt mit sich, in die man hineinversetzt wird. Der britische Poptheoretiker Kodwo Eshun bezeichnet diese Qualität von Sampling als dessen synästhetische Kraft.⁸ Ein zweites Beispiel: Ein früher, seiner Zeit vorausseilender Fall von Sampling ist die Musik von Van Dyke Parks. Als Haltung und Prinzip sowieso; seine wundervollen Songs konstituieren sich permanent dadurch, daß sie in ein Netz von Bezügen eingebettet erscheinen, auf die nicht nur angespielt wird, sondern die greifbar anklingen. Etwa der Geist des Wilden Westens (Saloon-Pianosounds), konkrete Momente und Personen der US-amerikanischen Geschichte (der gute Roosevelt, der schlimme Hoo-

ver), die Kultur der Karibik (z.B. Steeldrums), die Welt des Showbizz (Bing Crosby), literarische Welten (*The Tales of Uncle Remus*), klassische europäische Musik (Liszt), und so fort. Van Dyke Parks gehört zu der Szene von Westküsten-Bohemiens, die schon in den späten Sechzigerjahren auch auf diese Weise postmodern waren: daß sie sampleten⁹. Auf einem ganz konkreten Sample basiert ein Stück seines Albums *Discover America*, ›The Four Mills Brothers‹. Es ist ein von Van Dyke Parks gesungenes Loblied auf die Four Mills Brothers, in dem diese an zwei Stellen original in Erscheinung treten, und zwar im Refrain. »I ain't got nobody, nobody cares for me. Nobody cares«. Man hört das Knistern der Schallplatte, von der das Sample abgenommen wurde.

Grundsätzlich läßt sich über das Sample sagen, daß es eine Situation herstellt. Es erzeugt Signifikanz. Das Wie kann aber unterschiedlich aussehen. Subjekt und Sample können unterschiedliche Beziehungen miteinander unterhalten. Für eine grobe Einordnung möchte ich wieder die Unterscheidung zwischen imaginär und symbolisch gebrauchen. (Es lassen sich aber auch reale Samples vorstellen: etwa das Furzen der Acid House-Basslines.) Um eine Signifikanz des Samples, die in der Dimension des Symbolischen spielt, handelt es sich zum Beispiel bei der erwähnten Bezugnahme von HipHop auf andere afrodiasporische Musikformen. Sie stehen für die Tradition der afroamerikanischen Kultur, zu der auch HipHop zählt, in die HipHop sich auf diese Weise einschreibt, die er auch lebendig hält und gewissermaßen konstruiert. Vor allem aber: Es ist diese Tradition, in der herkömmlicherweise auch das Subjekt des HipHop steht. Sample und Subjekt sind Aktanten ein- und derselben Welt. Bei den Subjetpositionen, von denen die Texte dieses Essay-Bandes handeln, liegt der Fall nie so klar. In der Regel handelt es sich hier um zunächst imaginäre Bezugnahmen des Subjekts auf das Sample, die dann im Weiteren im Hinblick auf das Symbolische produktiv werden.

Das deutlichste Beispiel hierfür ist wohl der Ich-Erzähler in Rainald Goetz' *Dekonspiratione*. Er erlebt, wie

sich die Welt auflöst – und bekommt sie zurück aus dem Blick eines Freundes, der ihn auf eine bestimmte Situation seiner Biografie verweist, die wiederum mit einem bestimmten Buch verbunden ist, das dem Erzähler dann seine Handlungsfähigkeit zurückgibt (sein konkretes Problem ist, sich zu Beginn einer Lesung für ein Buch aus einem Stapel mitgebrachter Bücher entscheiden zu müssen). Goetz' Erzähler fällt zunächst regelrecht unter den Blick des Anderen und er verschwindet in der mit diesem verbundenen Situation. Es handelt sich hier um eine seltsame, aber typische, Verschränkung von imaginärer und symbolischer Identifikation. Das Symbolische: der Erzähler spürt den Appell, der im Blick des Anderen liegt. Dieser rührt daher, daß der Andere für eine ganze Welt steht; und er besteht in der Aufforderung, sich in dieser zu identifizieren, festzulegen. Das Imaginäre: Der Andere vertritt die Ordnung einer Welt gegenüber dem Subjekt, aber das Subjekt steht selbst nicht in dieser. Das heißt, der große Andere vertritt nicht die Referenz, er ist nicht Repräsentant des Dritten, als das das Symbolische das soziale Band zwischen Subjekten knüpft. Vielmehr ist der große Andere der symbolischen Identifikation hier auch der kleine andere der imaginären Identifikation; gerade weil er für die Welt steht, hat er gegenüber dem leeren Subjekt, für das sich die Welt aufgelöst hat, alles. Insofern läßt sich zusammenfassend sagen, Goetz' Ich-Erzähler ist imaginär mit der vom Anderen repräsentierten Welt identifiziert. Er sieht sich in dieser Welt, die er zugleich auch als Welt sieht. Diese Identifikation fungiert schließlich als Verankerung des Subjekts. Mit ihr tritt das Subjekt überhaupt erst wieder ein in eine Dimension, in der die Dinge Bedeutung besitzen können. Den gesamten Komplex aus Blick, biografischer Situation, Buch verstehe ich hier als Sample.

Einen vergleichbaren Umgang mit Samples, die Welten repräsentieren, mit denen er imaginär identifiziert ist, pflegt Malcolm Mc Laren. Wenn man seiner autobiografischen Ausstellung *Casino of Authenticity and Karaoke* glauben darf, entsteht für ihn Signifikanz dadurch, daß der Alltag

mit kleinen Szenen des Begehrens angereichert ist. Auf Schritt und Tritt öffnen sich McLaren Fenster auf diese Welten, in die er sich träumt und die sein Leben zu etwas Zaubenhaftem machen. Zu etwas, das sich zu leben lohnt.

Douglas Coupland läßt in seinen Romanen Typen, die zwar weniger narzißtisch sind als McLaren, aber im Grunde auf dieselbe Weise in einzelnen Begebenheiten und Träumen identifiziert, aufeinandertreffen. Seine Frage ist, ob aus diesen mit Samples identifizierten Einzelnen ein Soziales entstehen kann, eine Welt, die sie sich teilen können. Die Antwort ist Ja. Unter zwei Voraussetzungen: Man muß Respekt haben vor den imaginären Identifikationen, den Träumen, die den anderen am Leben halten. Das heißt, man muß ihn als denjenigen sehen, als der er sich selbst sieht. Aus diesem Grund erzählen sich die Protagonisten von Couplands Romanen in einem fort ihre Samples. Coupland ist allerdings kein naiver Konstruktivist. Er glaubt nicht an die Möglichkeit, eine gemeinsame Welt einfach so aus unterschiedlichen Samples zusammensetzen zu können. Damit diese hält, damit in ihr das Symbolische wirksam werden kann, muß die Dimension der Verpflichtung auftauchen. Es müssen zwischen den Subjekten Gaben und Schulden entstehen und zirkulieren, die sie miteinander verbinden.

1

Scritti Politti

Scritti Polittis grösster Fan: Subjektpositionen in einer fan-tasmatischen Welt

Liebe Leserin, lieber Leser, möglicherweise erinnern Sie sich an Scritti Politti, an *I'm In Love With Jacques Derrida* und *The Sweetest Girl, Wood Beez (Pray Like Aretha Franklin)* oder *The Word Girl*. Green Gartside, die Person hinter dem Bandnamen, ist sehr ambitioniert; ich bewundere ihn und mag seine Musik sehr. Einige Gründe hierfür werden im Folgenden deutlich, aber um es ohne Umschweife zu sagen: aus meiner Sicht bringt seine Musik die postmoderne Identitätskrise, von der wir alle in der einen oder anderen Form betroffen sind, auf eine Weise zum Ausdruck, die ich eben nur als ambitioniert bezeichnen kann. Scritti Politti ist etwas Besonderes. Ich werde mich hier jedoch nicht im Detail mit der Band beschäftigen, vielmehr handelt dieser Text von einer anderen Repräsentation der postmodernen Identitätskrise, die allerdings auch mit Green Gartside verbunden ist. Ich schreibe über eine junge Frau, die ihren wirklichen Namen im Zusammenhang meiner Arbeit nicht genannt haben möchte; und die auch nicht mit einem der fiktiven Namen bezeichnet werden will, die sie sich selbst im Laufe der Zeit gegeben hat. Ich mußte also einen Namen für sie aussuchen, um hier von ihr sprechen zu können. In Anlehnung an einen weiteren Scritti Politti-Song habe ich mich für Patti entschieden... [Green: »I had a dream of us together / In a world where we knew what was true / Oh Patti don't lead the life that I left you with...« (Oh Patti (Don't Feel Sorry For Lover Boy))].¹⁰

Meine Interpretation mag an manchen Stellen nach De- konstruktivismus klingen, tatsächlich ist sie als Beispiel für eine konstruktivistische Analyse gedacht. Mein Interesse richtet sich nicht auf die Infragestellung von Bedeutung, sondern auf dessen Zustandekommen, auf die zeitgenössische Form des Prozesses der Akkulturation, das Zustandekommen von Welt im Subjekt. Dementsprechend ist die Interpretation an den folgenden theoretischen Konzepten orientiert – und möchte für diese sprechen. Es handelt sich dabei vor allem um verschiedene Aspekte der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans. Eine seiner grundsätzlichen Überlegungen ist es, zwischen zwei Modi der Identifikation zu unterscheiden, dem Imaginären und dem Symbolischen. Die imaginäre Identifikation ist durch ihre Binarität gekennzeichnet: Das sich selbst als bedeutungslos, als wertlos wahrnehmende Subjekt identifiziert sich mit einem Bild, einem anderen sozusagen, der vollkommen zu sein scheint: schön, wunderbar, erfolgreich und so fort. Dieser großartige andere möchte das Subjekt sein. An seiner Stelle möchte das Subjekt stehen, und von diesem Ort aus erfährt es sich auch als gesehen und beurteilt. Es ist der Blick dieses anderen der imaginären Identifikation, der das Subjekt trägt. Er gibt ihm die Gewißheit, jemand zu sein, also eine Bedeutung zu besitzen. Lacan hat den imaginären Identifikationsmodus etwa in seinem berühmten Text über das Spiegelstadium beschrieben.¹¹ Das Medium der imaginären Identifikation ist das Bild. Die Beziehung zwischen dem Subjekt und seiner Selbstwahrnehmung, einerseits, und außerdem der Welt, die in dieser Beziehung für das Subjekt entsteht, ist eine bildliche.

Der andere von Lacan beschriebene Identifikationsmodus ist das Symbolische. In der für meine Rezeption entscheidenden Phase der Entwicklung seiner Theorie, zur Zeit seiner frühen Seminare in den Fünfzigerjahren, ist dies der von Lacan bevorzugte Identifikationstyp. Das Medium des Symbolischen ist die Sprache. Damit ist der entscheidende Unterschied zur imaginären Identifikation verbunden: die symbolische Identifikation ist, anstatt sich zwischen zwei

Polen zu ereignen, durch einen dritten Faktor gekennzeichnet. Aufgrund dessen sprechen nicht-lacanianische Analytiker, wenn sie diesen Typ von Identifikation meinen, auch von Triangulierung (die imaginäre Identifikation bezeichnen sie als narzißtisch). Der Dritte steht für die symbolische Ordnung, den die Wirklichkeit zur Welt ordnenden Verweisungszusammenhang. Der französische Psychoanalytiker und Rechtsphilosoph Pierre Legendre spricht von Referenz, um die Funktion des Symbolischen auf den Begriff zu bringen: als ein verbindliches Bezugssystem zu fungieren.¹² Verbindlichkeit schafft die symbolische Identifikation im Gegensatz zur imaginären; das heißt, sie versetzt das Subjekt in eine verlässliche Situation. Hier muß es sich nicht an einem allmächtigen anderen ausrichten, sondern es kann sich stattdessen an Regeln orientieren. Indem es sich im Medium des Symbolischen situiert, gewinnt das Subjekt eine Gestalt, Sichtbarkeit für andere. Es ist der Rahmen der Welt, den das Symbolische herstellt.

Ein Begriff, den ich außerdem gebrauche, ist die Subjektposition. Er ist für die gegenwärtige kulturwissenschaftliche Diskussion zentral, insbesondere ist er mit dem Namen Homi Bhabha verbunden.¹³ Ich verwende Subjektposition terminologisch zur Bezeichnung der Art von Identifikation, in der das Subjekt steht, sowie zur Bezeichnung der Beziehung, die das Subjekt mit seinen Identifikationen unter Umständen unterhält. Was dient dem Subjekt als Medium seiner Identifikation? Geht es in seinen Identifikationen auf, oder nimmt es ein eher distanzierendes Verhältnis zu seinen Rollen ein? Der Begriff der Subjektposition faßt die Haltung des Subjekts gegenüber seinen Identifikationen oder gegenüber den Feldern, in denen es identifiziert ist (wenn wir davon ausgehen, daß es möglicherweise eine Mehrzahl von kulturellen Kontexten ist, in deren Rahmen man heute als ein- und dasselbe Subjekt symbolisch identifiziert sein kann). Selbstverständlich sind Identifikationen und ihre spezifische Form eng mit Begriffen wie Freuds Wunsch und dem Begehren (*désir*) verbunden, als welches Lacan diesen übersetzt und neu akzentuiert hat.

Um in diesem Zusammenhang eine erste Bemerkung über Patti zu machen: Am Beginn der Reihe von Identifikationen, der Entwicklung, die ich beschreibe, begehrt Patti das Begehren. Sie möchte teilhaben an einer Welt, in der es ein Begehren gibt. Dies führt sie dahin, sich zu wünschen, Green Gartside zu sein. Sie nimmt seine Perspektive ein. Über Green Gartsides Faszination für das Prinzip der Repräsentation begehrt sie im Folgenden den Mechanismus des Symbolischen selbst. Der nächste Schritt: Sie begehrt, sich in den unterschiedlichen Gestalten, die sie zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Kontexten besaß, gleichzeitig zu sehen. Und am Ende wissen wir nicht mehr so genau, was sie begehren könnte; sie entzieht sich unserem Blick, weil sie den Kontext von Scritti Politti, der sie für uns sichtbar gemacht hat, verläßt.

Im Titel spiele ich auf den Begriff Phantasma an; wie ich einräumen muß, hat das vor allem mit dem Wortspiel zu tun, welches sich daraus ergibt. Im Gegensatz etwa zu den Arbeiten Slavoy Žižeks ist das Phantasma hier keine Kategorie, die Anwendung findet.¹⁴ Bei Žižek, und überhaupt in der psychoanalytischen Theorie, die sich auf den späten Lacan stützt, bezeichnet das Phantasma eine Beziehung des Subjekts zu etwas, das außerhalb der Welt liegt, in der Dimension, die bei Lacan das Reale heißt. In meinem Verständnis sind Phantasmen ein Ersatz für symbolische Identifikationen. Eine Art Notlösung. Und das ist es schließlich, was der Titel zum Ausdruck bringen soll: einen Zusammenhang herzustellen zwischen Fantum und dem verzweifelten Wunsch nach Identität.

PATTIS WEBSITE UND SUBJEKTPOSITIONEN (IN VIER SCHRITTEN)

Ich bin Patti bei einer Internet-Recherche zu Scritti Politti begegnet. Das war 1998. Zu diesem Zeitpunkt stellte ihre Website die interessanteste Homepage über Scritti Politti dar. Am interessantesten deshalb, weil sie einerseits jede Menge Informationen über die Band zur Verfügung stellte, andererseits die Daten auf eigenartige, persönliche, ja: idiosynkratische Weise präsentierte. Die idiosynkratische Art der Präsentation prägte die Informationen über Scritti Politti, setzte sie in einen eigenen Rahmen. Dieser Rahmen entwickelte für mich in der folgenden Zeit eine besondere Attraktivität. Ich fand ihn seltsam. Leider gibt es die Website heute nicht mehr (eine Tatsache, die der Entwicklung geschuldet ist, die Patti durchmachte und die ich hier zu beschreiben versuche). Ich habe nicht vor, sie besonders detailliert zu beschreiben. Ihre Besonderheit wird wohl deutlich, wenn ich sage, daß es im Medium dieser Website den Besuchern beispielsweise möglich war, Scritti Politti mit Tarot in Beziehung zu setzen. Demnach präsentierte Patti die Band im Medium ihrer Website nicht nur, und diese stellte auch nicht nur Patts Begeisterung für die Band aus. Was sie darstellte, war vielmehr ein Werkzeug. Mithilfe der Website über Scritti Politti wurde Patti in die Lage versetzt, sich auch über andere Dinge so zu äußern als wären sie auf geradezu natürliche Weise mit der Band verbunden. Natürlich hatte die Website im Endeffekt die Funktion, Patti zu ermöglichen, Aussagen über sich selbst zu treffen. Zu diesem Zweck benutzte sie die Band nicht einfach, sondern sie brauchte die Band für eine grundlegendere Entwicklung, die bereits zu einem früheren Zeitpunkt einsetzte: bevor die Website in den Bereich des Möglichen geriet, mußte sich Patti erstmalig mit der Band identifizieren. Diese Identifikation führte zu mehreren Wechseln in der Subjektposition. Der Prozeß mündete schließlich in einer Position, die eine Reihe von Möglichkeiten anbot... Darunter auch die Mög-

lichkeit, sich aus der Serie von auf Scritti Politti bezogenen Identifikationen zu lösen und jemand anderes zu werden: das Subjekt anderer Identifikationen. Identifikationen, die möglicherweise einfacher auszudrücken und eher dazu geeignet sind, glücklich zu machen.

1) *Das Zustandekommen der imaginären Identifikation: Das Subjekt ohne Welt begehrt ... die Welt*

Neben der Darstellung biografischer und musikalischer Entwicklungen der Band erzählte Patti auf ihrer Website auch von ihrer eigenen Geschichte. Was ich diesbezüglich immer noch am erstaunlichsten finde ist der Umstand, daß sie schon einige Male ihren Namen gewechselt hatte. Natürlich kann man fragen, weshalb sie das nicht tun sollte, aber Namen sind schließlich nicht ohne Bedeutung für ihre Subjekte. Sie beziehen sich auf die Welten in denen sie Bedeutung besitzen, wie Matthias Waltz in *Ordnung der Namen* ausführlich darlegt.¹⁵ Ich gehe deshalb davon aus, daß Pattis Namenswechsel als Wechsel der Welten, denen sie sich zugehörig fühlte, verstanden werden müssen. Außerdem bringen sie überhaupt das Begehren nach dem Begehren, Pattis prinzipielles Begehren nach Welt zum Ausdruck.

Die Welt, von der Patti zunächst angezogen wird, stellt entsprechend deutlich ihr Begehren zur Schau. Es ist eine sehr geordnete Welt, die klar umrissene Rollen anbietet: die fiktionale Welt eines Comics. »*Ich gebrauchte den Namen Pia während ich noch zur High School ging, von 1985 bis 88. Er gehörte einer Protagonistin eines japanischen Manga für Mädchen. Mein ganzes Leben stand damals unter dem Einfluß dieser Manga. Mein folgender Lebensabschnitt sowie der dazugehörige Name und die von mir in dieser Zeit idealisierte Person wurzelten ebenfalls in Manga-Comics.*«¹⁶ Patti erklärt weiter: »*Den Namen Moé gebrauchte ich von 1988 bis 99 während meiner College-Zeit. Wie der vorausgehende Name kam er von der Protagonistin eines Manga. Der zweite große Einfluß auf mein Leben in dieser Zeit ist ebenfalls mit einem Manga-Helden verbunden. Die*

wirkliche Person sah aus wie die fiktive Gestalt, und die Fiktion war wahrscheinlich an die Person angelehnt. Ich habe mich tatsächlich für diesen Namen entschieden, weil sich seine Bedeutung – zu sprießen (...) – auf den Namen dieser Person bezieht: Green Gartside alias Scritti Politti.«

Entlang einer Signifikantenkette wird Patti von einer Identifikation zur nächsten verschoben. Sie illustriert die Funktionsweise dieses Vorgangs mithilfe einiger Abbildungen aus den Manga. Wir sehen hier, wie die Spur der Signifikanten von den Manga zu Green Gartside führt. Was die beiden Welten miteinander verbindet, ist Green Gartsides Auftritt als Protagonist der Manga. Sein Auftritt im Rahmen der damaligen Szene ihres Begehrens weckt in Patti das Interesse an Scritti Politti, wie sie im folgenden Zitat ausführt: »Ich schäme mich, es zu sagen, aber was mich gekriegt hat, ist der Umstand, daß Green wie einer der Hauptfiguren in meinem damaligen Lieblingsmanga aussah. Beweisstück Nummer eins...«

Jawohl, das ist Green, benannt nach niemand anderem als dem Groß-Zweideutig-Leuchtenden selbst (the Mighty Ambiguous Bright One). Und das daneben ist Pia, nach der ich mich nannte (...) Süß, nicht?! (...) Und falls du meinst, das sei bloß ein seltsamer Zufall, schau dir die Beweisstücke Nummer zwei und drei an.«

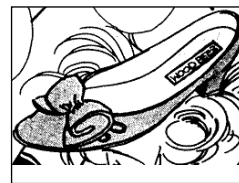
Die Spur der Signifikanten führt Patti von einer Identifikation zur andern. Das versetzt sie



1.



2.



3.

Im Schuh steht »Wood Beez«, der Titel eines erfolgreichen Songs von Scritti Politti.

allerdings nicht zwangsläufig in eine andere Subjektposition. Im Gegenteil, die von mir bislang beschriebenen Veränderungen berühren ihre Subjektposition überhaupt nicht. Eine imaginäre Identifikation folgt auf die nächste.

**2. Von der imaginären zur symbolischen Identifikation:
Dem mit Green Gartside identifizierten Subjekt
geschieht es, vom Prinzip der Repräsentation selbst
identifiziert zu werden**

Patti: *»Ich war damals besessen von Green Gartside, ich idealisierte ihn, ich las mich in ihn hinein. Du möchtest wissen, wie obsessiv das tatsächlich war? Ich richtete mein Studium nach Green Gartsides Interessen aus, von denen ich aus den Artikeln erfuhr...« / »Mein Grübeln führte mich ins College und brachte mich bis zu einem Abschluß in Bildender Kunst/Kunstgeschichte. Im Wesentlichen nahm ich die Lyrics und Interviewäußerungen als Stichworte, ich wurschtelte mit dem herum, wovon Green sagte, es interessiere ihn. (...) In einer Zeit, in der die familiäre Abstammungslinie nichts mehr gilt und man sich nach einer Orientierungsmöglichkeit (role model) sehnt, stellt die Adaption Greens als eines unwissentlichen und unwillentlichen Gottes (...) eine Struktur her, die das Leben ordnet, die aus dem Leben eine Geschichte macht.«*

Patti möchte Green sein – das ist eine imaginäre Identifikation. Sie sieht sich an dem Ort, der von Green besetzt ist. Diese extreme Identifikation begann sich aufzulösen als Patti die Unmöglichkeit realisierte, tatsächlich Green werden zu können. Die Einsicht in diese Unmöglichkeit war das Ergebnis einer Erfahrung, die ihr die Unhintergebarkeit von Differenz deutlich werden ließ. Die Erfahrung setzte sich aus zwei Teilen zusammen. Der erste ist: Scritti Polittis Coverversion des Beatles-Stücks *She's A Woman (Tautology Business Mix)* verwies Patti auf ihre unterschiedliche Geschlechtszugehörigkeit. Dieser Aspekt ist für meine weitere Interpretation unerheblich. Der zweite Teil: Sie nahm ein weiteres Stichwort von Green auf und las Derrida. Hier erfuhr sie, daß niemals etwas identisch oder natürlich sein

kann. Sie lernte die Notwendigkeit von Repräsentation, von Diskursivität kennen.¹⁷ Green Gartside's Kunst handelt in jedem Moment von Repräsentation, von Sprachlichkeit und der Dekonstruktion von Bedeutung. Dieser Aspekt ist verschlungen mit Scritti Polittis großem Thema, der Liebe. Für Green Gartside bedeutet Liebe Identifikation; bei Scritti Politti liegt die Liebe am Grund von Welt im allgemeinen. Die Liebe begründet die Welt, weil in ihr das Subjekt eine wesentliche Festlegung erfährt. Es wird in Bezug auf einen anderen situiert, der es in einem Bild/auf einer Position festhält.

Scritti Politti ist insofern dekonstruktivistisch, als hier die Form des Liebesliedes verwendet wird um diesen ungewöhnlichen Begriff von Liebe, diese klug verstandene identifizierende Dimension der Liebe zu thematisieren. Also: Scritti Politti entspricht zwar nicht herkömmlichen Vorstellungen und Repräsentationen von Liebe, aber Green Gartside artikuliert seinen Begriff von Liebe innerhalb des Genres Liebeslied. Das ist, als ob man in einer Sprache von deren ideologischen Anteilen spricht. Oder im Rahmen von Kultur von deren prinzipieller Bedingtheit, Kontingenz. Mittels dieser Widersprüchlichkeit handelt Green Gartside's Kunst von Repräsentation.

Im Zuge der Auflösung ihrer imaginären Identifikation wurde Patti bewußt, daß sich die Äußerungen Green Gartside's jenseits des Bildes, das sie von ihm besaß, zu einer kompletten Gedankenwelt anordneten, sie eine Regelmäßigkeit besaßen, so etwas wie einem Gesetz folgten. Nämlich der Vorstellung, daß man mittels Repräsentationen kommuniziert; daß Repräsentation Sichtbarkeit herstellt und mit Macht verbunden ist, der Macht der Identifikation mit dem Diskurs, der Konvention. Die Erfahrung des Prinzips der Repräsentation verursachte eine Veränderung in Patti's Subjektposition. Anstatt weiter in Abhängigkeit von einem anderen zu leben – dem kleinen anderen der imaginären Identifikation –, war es ihr nun möglich, sich in Beziehung zu etwas Drittem zu setzen. Einer unabhängig von ihr und ihrer Beziehung zum anderen vorhandenen Referenz. So stößt sie

mit dem Prinzip der Repräsentation auf die symbolische Funktion und tritt im Folgenden in sie hinein.

Diesen Vorgang darf man sich nicht als plötzlichen Umschwung vorstellen, vielmehr scheint es sich dabei um einen Prozeß gehandelt zu haben. Das wird etwa an Pattis Examensarbeit deutlich, die das Thema Repräsentation umkreist und eine offenbar langandauernde Auseinandersetzung mit der Entdeckung des Symbolischen dokumentiert. Die Arbeit besteht aus zwei Teilen, einer Ausstellung, besonders von Gemälden, und einer schriftlichen Ausarbeitung, die die Ausstellung dokumentiert. Dort schreibt sie beispielsweise: *»I paint complexes of meaning which re-presents my experiences.« / »Representation as the fulfillment of desire which seeks to satisfy a need by directing the need to the re-presentation of what is missed.« / »Found between lived life and re-presentation, the crossing between the two, the state of mind is the sense that my experience of life will always be a shevelled physical reality, but from which beautiful narratives always emerges. This state of mind unre-presented, before being re-presented (...) is sublime – ie fascinatingly terrifying. To master it through re-presentation, to tame the sublime and translate it into beauty – for it is beauty when captured within my comprehension – is the goal of at least three of the paintings.« / »Representation is a ritual to effect magic.« / »I (...) celebrate representation.«*

Die Gemälde zeigen ein Bewußtsein für die mit dem Eintritt in die symbolische Funktion auch gegebene Möglichkeit, sich für oder gegen bestimmte Festlegungen zu entscheiden. Das Symbolische bringt es mit sich, zwischen dem Subjekt vor der Repräsentation und seinen jeweiligen Repräsentationen unterscheiden zu können.¹⁸ Das entspricht ungefähr dem Unterschied zwischen dem, was man für sich selbst und was man für die anderen ist. Dem »I« und dem »Me«, in der Formulierung Georg Herbert Meads.¹⁹ Dem Subjekt und seinen Namen (Waltz), dem je und dem moi (Lacan).

In einem der Bilder trägt ein Mädchen eine Kugel, die aus Text und Licht zu bestehen scheint. Ich sehe darin eine

Äußerung des Mädchens in der Art von: ›Hey, diese Kugel stellt mich in einer Weise dar, die sich kommunizieren läßt!‹ In einem anderen Gemälde kommt eine vergleichbare Unterscheidung zum Ausdruck. Hier ist es die Figur einer Grabplatte, oder eine liegende Statue, die sich als Baby repräsentiert zu sehen scheint.

3. Die Funktion der Website: Zum Subjekt seiner Repräsentationen werden

Patti's Website steht für eine erneute, diesmal lediglich graduelle Veränderung in Patti's Subjektposition. Patti hat nun die Möglichkeit der Bezugnahme auf eine symbolische Ordnung erfahren. Sie weiß, daß in deren Rahmen verlässliche Kommunikation und Subjektidentität möglich sind. Und sie hat die mit dem Symbolischen gegebene Freiheit erfahren, sich für oder gegen bestimmte Situierungen entscheiden zu können. Hieran schließt Patti's nächster Schritt an, in dem sie sich zum Subjekt ihrer bisherigen Repräsentationen macht.

Wie bereits gesagt, stellt die Website die verschiedenen Repräsentationen Patti's aus: sie als Pia, ihre Bezugnahme auf Green Gartside, auf das Prinzip der Repräsentation. Die Website stellt einen Rahmen für all diese Subjekte zur Verfügung. Sie repräsentiert die Kohärenz Patti's in der Vielfalt. Ihre vielen Namen und die verschiedenen Welten, in denen diese spielten, sind hier – nebeneinander – alle sichtbar. Die Website bietet eine Perspektive, die Patti ihre unterschiedlichen Inkarnationen gleichzeitig und in chronologische Abfolge zeigt. So ermöglicht ihr die symbolische Identifikation mit dem Prinzip der Repräsentation ihre verschiedenen Gestalten im Ganzen zu sehen, als eine Art Einheit.

4. Das Ende einer Website muß nicht das Ende der Welt bedeuten: Patti's Emanzipation von Scritti Politti

1999 und mit einem Abstand von 11 Jahren auf seinen Vorgänger *Provision* veröffentlichte Green Gartside das vierte

Scritti Politti-Album, *Anomie & Bonhomie*. Im folgenden Jahr nahm Patti ihre Website vom Netz. Sie hat heute neue Formen der Identifikation gefunden. Viel weiß ich über ihr gegenwärtiges Leben nicht, weil sie mir nichts darüber erzählen wollte. Aber soviel weiß ich doch: Heute arbeitet sie sehr engagiert in einem Beruf, zu dem sie die Kompetenz im Zuge ihrer Arbeit an der Website erwarb. (Wieder: eine Art metonymische Verschiebung entlang der Signifikanten.) Das mit der Berufswelt gegebene Angebot neuer Identifikationen muß nicht zwangsläufig die Entwertung Scritti Polittis mit sich gebracht haben, aber Green Gartside ist für Patti heute definitiv nicht mehr als Referenz von Bedeutung. Mittels der Identifikation mit Scritti Politti hat sich Patti aus dieser Identifikation gelöst. Aber es ist noch etwas viel Grundlegenderes geschehen: In diesem Identifikationsprozeß löste sich Patti aus dem Identifikationstyp des Imaginären. Sie machte die Erfahrung, daß es zu ihm eine Alternative gibt. So ist sie im Gegensatz zu früher nun in der Lage, zwischen sich und den Rollen, die sie annimmt, zu unterscheiden. Während sie früher in einer Identifikation gefangen war, ist sie nun in die Lage versetzt, sich aufgrund von eigenen Entscheidungen auf Situierungen einzulassen. Das mag sich lesen als wolle ich den Wandel in Pattis Subjektposition zum Abschluß meiner Analyse idealisieren. Es gibt jedoch Hinweise, die meine Interpretation stützen. Um sie aufzeigen und auswerten zu können ist es nötig, meinen Forschungsansatz zu erläutern.

Ich verstehe mich als Ethnologe. Mittels teilnehmender Beobachtung und anderen Methoden qualitativer Sozialforschung, insbesondere biographischen Interviews beziehungsweise Interviews, in denen es um das Interesse, das Begehren der jeweiligen Person geht, untersuche ich das Feld der Popkultur. Auf Überlegungen der Ethnopschoanalyse basierend, verläuft der Auswertungsvorgang der so gewonnenen Daten entlang der Irritationen, die von diesen in mir ausgelöst werden.²⁰ Dieses Verfahren gründet in Freuds Konzept der Übertragung/Gegenübertragung, und es dient dazu, die Subjektivität des Forschenden mit für den Aus-

wertungsprozeß nutzbar zu machen. Dies wird so zum einen als nicht aus der Forschung wegzudenken respektiert und zudem zum elementaren Bestandteil des Datenmaterials gemacht. In der Regel werden solche Forschungen durch Supervisionen begleitet. Am Bremer Institut für Kulturforschung, dessen Mitglied ich bin, gibt es zu diesem Zweck eine Deutungswerkstatt, eine Art Colloquium. Dessen zentrales Verfahren ist es, auf die Daten, eingereichte Texte und Interpretationen von Kolleginnen und Kollegen ebenfalls mit Irritationen zu reagieren, was eine sehr fruchtbare Arbeitsatmosphäre herstellt. Dieser Aspekt der Supervision wird meiner Erfahrung nach vor allem dadurch ergänzt, daß man das Material wiederholt durcharbeitet und auch ruhen läßt. Man macht es sich über eine längere Zeit zu eigen, was mit sich bringt, daß in der abschließenden Interpretation das Subjekt des Forschenden auch in Erscheinung treten muß.

Um zurück zu Patti zu kommen: In ihrem Fall war ich von Anfang an über ihre verschiedenen Namen erstaunt, die schiere Mehrzahl der Namen und Pattis scheinbare Eigenmächtigkeit bei der Namensgebung. Meine Faszination und der Versuch, diese zu verstehen, resultierten schließlich in der mit diesem Text vorgeschlagenen Interpretation. Zusätzlich möchte ich noch von einem weiteren Irritationsmoment erzählen. Nachdem ich eine ganze Zeitlang von Pattis Website fasziniert war, habe ich Patti schließlich über E-Mail kontaktiert. Ich schlug ihr ein Treffen für ein Interview vor. Das stand für Patti aber überhaupt nicht zur Diskussion. Nach ihrer Meinung wäre sie von einem solchen Gespräch von Angesicht zu Angesicht überfordert gewesen. Immerhin schien sie sich jedoch über mein Interesse an ihrer Tätigkeit zu freuen, und wir einigten uns schließlich auf ein E-Mail-Interview. Wie vereinbart, kontaktierte ich sie deshalb einige Zeit darauf, aber sie schien mittlerweile ihre Meinung geändert zu haben. Sie sagte das Interview ab. Ich war ziemlich erschreckt und – irritiert. Würde jetzt der Kontakt zu ihr abbrechen und ich die Möglichkeit verlieren, ihr Material für eine grundlegende Darstellung von Fantum

nutzen zu können?²¹ In einer weiteren E-Mail habe ich Patti gebeten, den Kontakt aufrechtzuerhalten. Ich schrieb ihr, ich würde sie als Gegenstand meiner wissenschaftlichen Arbeit lieben. Der Gebrauch dieser Formulierung (›Liebe‹) brachte eine Erklärung ihres Verhaltens. Mein großes Interesse an ihr – an ihrer Begeisterung für Scritti Politti, ihrem Engagement als Fan – hatte zu Ärger mit ihrem Freund geführt. Er war eifersüchtig geworden und hatte von Patti die Beendigung ihres Kontakts zu mir verlangt. Patti stellte mir schließlich viel und aufschlußreiches Material zur Verfügung, unter anderem lieh sie mir für einige Zeit das Originalmanuskript ihrer Examensarbeit. Außerdem willigte sie ein, per E-Mail gestellte Fragen zu beantworten. Bedingung war jedoch meine Zustimmung zu einem streng geregelten Verfahren (zwei Runden von Fragen und Antworten in einer vorgegebenen Zeit), das darin gipfelte, unsere Beziehung im Anschluß definitiv abubrechen.

Ich erzähle das aus zwei Gründen. Einmal, um einen Eindruck von meiner Arbeitsweise zu vermitteln. Zum anderen und vor allem möchte ich aber Pattis neue Souveränität im Umgang mit Identifikationsvorgängen beschreiben. Nach einer wahren Odyssee, die sie von Identifikation zu Identifikation führte, nimmt Patti heute die Identifikationen, in denen sie steht, sehr ernst. Auch wenn die Geschichte unserer Beziehung auch andere Schlüsse zuläßt, bedeutet Pattis Verhalten aus meiner Sicht, daß sie hier ihre Entscheidungsfreiheit unter Beweis gestellt hat. Eine solche Entscheidung wäre am Beginn der Serie von Identifikationen, die sie durchlief, nicht möglich gewesen. Patti hat ihre Position gewechselt.

Ich habe Patti eine Rohfassung dieses Textes geschickt, und sie antwortete: : »...*very busy at the moment. Started reading it, couldn't find time to finish. No promises on when I'll finish reading. Seems like another life though--not meaning that I think your analysis is wrong, but that things have changed so much. Sorry.*«

L is for Lover. Interview mit Green Gartside von Scritti Politti

Im Sommer '99 führte ich mit Green Gartside das folgende Gespräch. Die Plattenfirma hatte Termine organisiert, um sein neues Album zu bewerben, *Anomie & Bonhomie* (Virgin). Das vierte – nach *Songs to Remember* (1982), *Cupid & Psyche '85* und *Provision* (1988). Man hatte sich zu diesem Zweck für einen Yuppie-Treff an der Außenalster in Hamburg entschieden. Ich war nervös. Als ich an die Reihe kam, setzten wir uns auf Holzbänke, die an einem der Holz-tische auf dem Steg standen. Dabei zog ich mir einen Spreißel zu. Meine Ärztin, der ich erzählte, wie wichtig mir dieses Interview war, meinte später, ich solle ihn als Andenken auffassen. Irgendwann ist er verschwunden. Dafür wurde das Interview zu einem Signifikanten, der mich lange umgetrieben hat.

Meine Idee von Scritti Politti ist, daß das natürlich etwas mit Liebe zu tun hat,

»Ja«

aber in einer ganz bestimmten Art und Weise, die ich sehr interessant finde. Ich meine, es geht mehr oder weniger darum: Ich weiß, wie sehr du dich für Aretha Franklin und überhaupt Soul Music begeistert hast

»Aha«

und die damit verbundene Vorstellung von Glaube.

»Aha«

Ich meine, Liebe, wie du sie beschreibst, hat viel mit Glaube zu tun

»Ja«

in der Hinsicht von: daß sich einem die Welt auftut.

»Das ist gut.«

Das ist gut?

»Ich stimme dem zu. Sowohl auf einer metaphorischen wie auch auf einer emotionalen Ebene – ich weiß nicht, wie ich es anders sagen soll –, ist das grundlegende Bild, der Gedanke, der das Ganze durchzieht, ein Sündenfall, der Sturz aus einer sicheren (privileged) Position. Dieser Sturz ist ein Aus-der-Liebe-Fallen, der Verlust der Liebe, der Verlust von Wahrheit.«

Ist das nicht gewissermaßen der Verlust von allem?

»Doch, das ist es.«

Der Verlust von Bedeutung.

»Es geht um einen absoluten und essentiellen Mangel. Eine Abwesenheit, die sowohl meiner Erfahrung entspricht als auch meinen Überlegungen, oder wie man das auch immer nennen soll. Ich spüre diese Leere, die Lücke, diese Kluft. Und, weißt du, die verflossene Liebe, die verlorene, gestorbene Liebe – alle diese Dinge sind... Liebe und Wahrheit sind austauschbar.«

Ja.

»Was gut ist, weil... wenn man nicht mehr in Liebe ist, wenn man diese Abwesenheit von Wahrheit erfährt, dann ist das beides: furchtbar schmerzhaft aber auch befreiend.«

Meinst Du wirklich, daß das auch etwas Befreiendes hat?

»Ja, es ist sowohl schmerzhaft als auch befreiend – um diese sehr romantischen Begriffe zu gebrauchen. Liebe zu verliehen, oder sie nicht zu finden, sondern alleine zu sein, ist in gewisser Hinsicht eine befreiende Vereinzelung (isolation). Es macht in der Situation nichts aus, alleine zu sein. Wenn man in Liebe war, ist Alleinsein das nächstbeste, glaube ich.«

Aber was kann man in dieser Situation tun? Ist man überhaupt in der Lage, etwas zu tun? Gibt es denn dann überhaupt etwas, wofür es sich zu leben lohnt?

»Gute Frage, aber ich würde mal sagen, es gibt gar nichts derartiges, außer dem Leben selbst. Außer der Möglichkeit von *reverie*. Weißt Du, was *reverie* bedeutet?«

Hat es etwas mit Religiosität zu tun?

»Nicht zwangsläufig. Es fällt mir schwer, das zu definieren. Es geht nicht direkt um Trance. Es ist nicht direkt ein Zustand der Hypnose, eher als sei man verloren in...«

Im Moment?

»Vielleicht hat es was mit Zen zu tun: Sich in seiner Umgebung verlieren. Das Bewußtsein für die eigenen Grenzen verlieren, die Beschränkungen, Identität, im Angesicht des Sees, des Himmels oder von was auch immer.«

Der Musikjournalist Simon Reynolds bringt Techno, das Phänomen Rave, auf solche Begriffe: Zen, die Identität verlieren etc..

»Ich mag Techno oder Rave Culture nicht, was teilweise wohl damit zu tun hat, daß es in dieser Zeit passierte, so vor zehn Jahren, als ich ins Exil ging, ins selbstaufgelegte.«

So nennst du das?

»Auf jeden Fall. Ich trennte mich von meiner Freundin, von meinem Management, allen meinen Freunden und begann ziemlich... alleine zu leben. Gut, ich hatte andere Freunde, aber das war eine andere Welt, eine komplett andere Welt und insofern ein Exil.«

Es stimmt also, daß du all diese Jahre in Wales verbracht hast?

»Ja, genau. Und deshalb war ich, was die Rave Culture betrifft, sozusagen draußen. Ich war ganz einfach anderswo. Es gibt aber noch einen Grund. Am Anfang war ich nämlich schon noch in London und bekam meine Portion Ecstasy ab, Warehouse Parties und was eben so mit Acid House begann. So ungefähr acht Wochen lang hat es Spaß gemacht. Dann war es so: ›Okay, hat Spaß gemacht – und was kommt

als nächstes?« Ich mochte die Musik einfach nicht besonders. Abgesehen von Drum'n'Bass, und das habe ich wirklich verpaßt, weil ich in Wales war, und es, zunächst zumindest, schon sehr ein Londoner Ding war.«

Dir gefällt an Drum'n'Bass der Bezug zu HipHop.

»Total, zu HipHop und zu Reggae. Aber davon abgesehen hat es keine der von der britischen Club Culture hervorgebrachten Musikrichtungen, Acid nicht, Techno, Trance, Garage, Ambient, Handbag – keine hat in ästhetischer Hinsicht meine Begeisterung geweckt. Ich habe deswegen auch nicht den Eindruck, etwas verpaßt zu haben.«

So habe ich das auch nicht gemeint.

»Weißt du, ich mochte es nicht.«

Ja. – Für mich ist – ich weiß nicht genau weshalb – *Provision* das mysteriöseste Album, das du gemacht hast, und ich würde gerne wissen, ob du es noch magst.

»Nein, ich mochte *Provision* nie. Als ich das Studio verließ, hatte ich mich schon dazu entschlossen, diese Platte für einen Fehler zu halten. Es war nicht gut, daran zu arbeiten. Es war zu einer so unglücklichen Angelegenheit geworden.«

Das Album ist sehr unglücklich!

»Ja, sehr... aber nicht ausgereift genug. Es hätte eine ganz andere Schallplatte werden sollen. Es hat sich auch nicht genug von *Cupid & Psyche* unterschieden. Ich war sehr unglücklich darüber, als ich aus dem Studio ging. Und dann mußte ich noch Promotion dafür machen, so etwas wie wir es hier gerade tun. Aber stell dir das einmal in Amerika vor: Wenn du dort zu den Radiostationen gehen mußt, geht deine Seele wirklich dabei drauf. Du sitzt in Westbubblefuck, Arizona, irgendwo, und es heißt: ›Hier ist jetzt Green von Scritti Politti zu uns gekommen!‹ Und sie spielen etwas von *Provision* und du mußt dir die Ohren zuhalten, weil du gezwungen bist, den Song, den sie da gerade spielen, zu mögen. Du denkst: ›Ich hätte es besser machen müssen!‹ Und geben mußt du dich fröhlich und vergnügt: ›Hey, es ist super in Bubblefuck zu sein!‹ Denn es wäre kindisch, abzuhausen

oder schlecht drauf zu sein. Außerdem warten draußen schon die beiden nächsten Typen, die in der folgenden Sendung dran sind, mit ihren CDs. Du bist nur das nächste Produkt. Aber wenn du darauf reduziert wirst Produkt zu sein und du kein gutes Verhältnis zu deinem Produkt hast, dann ist das ein schreckliches Gefühl. Ich fühlte mich wirklich schrecklich, deshalb warf ich alles hin.«

Und was denkst du heute über die Art der Produktion? Das sehr Besondere an *Provision* ist doch, daß es kaum mehr etwas mit Black Music zu tun hat. Es ist wirklich, und das spricht mich sehr an, vollkommen synthetische Musik.

»Ungeheuer synthetisch.«

Und deshalb ist in ihr sozusagen gar keine Welt enthalten.

»Da hast du recht, das sehe ich genauso. Aber... ich dachte, *Cupid & Psyche* hätte dasselbe auf ein wenig freundlichere und auch zugänglichere Weise und außerdem sorgfältiger formuliert. *Provision* really was the cold dead end of that in a way. Wir waren gefangen in einer Obsession, ...der obsessiven Auseinandersetzung mit Synkopierung. Die Synkopierung, wie ich sie kennenlernte – weißt du eigentlich, was das ist? Synkopierung, weißt du, rhythmisch...?«

Ahh, okay.

Sie machte einen großen, großen Anteil dieser Schallplatten aus. Das ist der Einfluß, der erste große Einfluß zeitgenössischen schwarzen Rhythm'n'Blues' auf mich. Ob das nun die Arrangements von Quincy Jones waren oder Shalamar oder andere Arbeiten Leon Sylvers' auf Solar Records, oder noch andere großartige Artikulationen von Zeit. So kann man es wohl ausdrücken. Weißt du, was ich damit meine?«

Ich weiß, was du meinst.

»Leute, die Zeit sehr, sehr sachkundig zu artikulieren in der Lage sind.«

Das interessiert dich.

»Damit hat das alles sehr viel zu tun. Was dann passierte, war – Teilweise liegt es daran, daß das viel mit Experimentieren zu tun hat – Und dann ermöglichte einem natürlich

auch noch die MIDI-Technologie, die Synkopierung mit verschiedenen Sounds (voices) auszustatten. Die einem bislang zur Verfügung stehende Palette – ich hasse Analogien aus dem Bereich der Malerei, eigentlich – also, die Reihe der Werkzeuge, mit deren Hilfe man Raum und Zeit artikulieren konnte – oh, nein, nein: bleiben wir bei der Zeit – war sehr beschränkt. MIDI bedeutete die Möglichkeit, zwei Paar Sechzehntelnoten direkt aufeinander folgen zu lassen, die sich im Klang vollkommen unterschieden. Das Ganze war wie ein pointillistisches Gemälde – um einen weiteren furchtbaren Malerei-Vergleich anzustellen. Aber wenn der Gegenstand deiner Malerei... *Provision* war ganz enorm artikuliert, hatte aber nichts zu sagen. Das war zum Teil planmäßig, andererseits aufgrund eines Mangels an – Es hätte auf schönere Art nichts zu sagen haben sollen.«

*

»Was mir durch den Kopf ging, als ich wieder im Studio war? Eine Explosion! Ich hatte aufgehört, isoliert in Wales zu leben, und war nach London zurück gekommen. Sich an das Leben dort zu gewöhnen, fand ich sehr schwierig. Wieder Menschen um sich zu haben, und zwar so viele. Aber mit etwas Hilfe bin ich sozusagen wieder sozialisiert worden. Ich lernte noch einmal neu, auf die Straße zu gehen und – vergiß es, ich rede Unsinn!«

Ich glaube jedes Wort.

»Gut, dann war ich resozialisiert und wollte diese Schallplatte machen. Und ich weiß noch, wie es war, aus dem Flugzeug zu steigen – Wir hatten einen Zwischenstop in New York gemacht, wo ich mich meinem alten Freund David Gamson anschloß, der zuvor schon nach London gekommen war. Wir hatten unsere Freundschaft erneuert. Alleine dafür hat sich die ganze Arbeit im Zweifelsfall gelohnt. Aber gut, als wir dann schließlich aus dem Flugzeug kamen, ging es daran, die Musiker zu treffen. Das war so: David meinte, ›Also, Me‘Shell, sie ist eine großartige Bassistin.« Und ich: ›Ich kenne doch ihre Arbeit, aber sie kommt aus

einer sehr eigenen (discrete) Tradition. Sie wird nicht zu DIESEN SACHEN spielen wollen.‹ Er sagte: ›Doch, doch, doch, sie wird, sicher wird sie.‹ Wir sind dann am ersten Abend ausgegangen. LA ist irre – Warst du mal in LA?«

Nein, ich war noch nie in den USA.

»LA ist schrecklich (bugged), unglaublich. Und wir sind also ausgegangen. Die Situation: Wir sitzen unter Palmen, am Meer, und essen zu Abend mit Me‘Shell und ihrer Freundin, witzigerweise die Tochter von Alice Walker, der Autorin von *Die Farbe Lila*.«

Tatsächlich?

»Ja, und einer weiteren Freundin von ihr, bell hooks, die ebenfalls eine Autorin ist.«

Ich kenne sie natürlich.

»Hast du etwas von ihr gelesen?«

Ich kenne ihren Namen als Autorin, als afroamerikanische, feministische Philosophin.

»Sie war da mit Wendy & Lisa, weil Wendy Melvoin auch auf meiner Platte mitspielt. So saßen wir um den Tisch und mir ging es durch den Kopf: ›Verdammt, ich will in ein Flugzeug zurück nach Wales! Bitte, hilf mir jemand hier heraus! Das ist wild, es ist... Ich bin noch nicht soweit!‹ So fing das an. Und dann begannen wir, das Album einzustudieren, und Me‘Shell und ich – am Anfang mußten wir etwas miteinander kämpfen.«

Inwiefern?

»Sie wollte nicht gesagt bekommen, was sie spielen soll, aber ich wollte ganz Bestimmtes von ihr. Wir arbeiteten in Proberäumen im San Fernando Valley, und so alle zwanzig Minuten stürmte sie raus. Und dann kam sie wieder zurück, beruhigte sich und ich fragte sie wieder: ›Können wir es nochmal versuchen? Würdest du das bitte spielen?‹ Und dann tat sie etwas Ärgerliches und ich raste raus. Aber dort war es heiß, im San Fernando Valley. Sicher über hundert Grad. Man ging also raus und dachte: ›Scheiße, es ist zu heiß. Ich muß wieder rein.‹ Und auf diese Weise überwan-

den wir unsere Differenzen und wurden gute Freunde. – Dann im Studio zu sein, nachdem wir etwa einen Monat lang geprobt hatten, also wirklich zurück in einem Studio zu sein, mit diesem: ›Gut, laß uns an einem Drumsound arbeiten‹ und so, das war ein großer Spaß, enormes Vergnügen.«

Wie lange habt ihr an dem Album gearbeitet?

»Barney! Das ganze Album hat vielleicht gerade mal ein Jahr gebraucht. Ganz anders als *Provision* und *Cupid & Psyche*, die jeweils mindestens ein Jahr brauchten, eher länger. Und damals arbeiteten wir 16, 18 Stunden am Tag im Studio. Wir waren verdammte Idioten. Das war zwanghaft, manisch und – nicht gut. Bei diesem Album dagegen: So um 10 ins Studio gehen, gegen Mittag loslegen, bis 6 spielen, zum Strand gehen. Fucking fantastic!«

Von einem Fan-Standpunkt betrachtet stellte bisher jedes Album von Scritti Politti eine Überraschung dar.

»Wirklich?«

Würde ich schon sagen. Dieses Mal ist es nicht das wunderbare HipHop-Element, das ja ausgesprochen einer Scritti Politti-Logik folgt,

»Das ist wohl wahr.«

es ist die Gitarre.

»Die Gitarre. Du mußt wissen, daß sie der meistgeliebte Gegenstand ist. Ich meine, sie ist das einzige Instrument, das ich jemals sozusagen beherrschte. Aber es hatte keine große Rolle zu spielen in – Als ich das erste Mal nach Amerika gegangen war, assoziierte ich damit alles, was ich zurückgelassen hatte. Die Gitarre ist der Fetisch des Rock'n'Roll.«

Auch der frühen Scritti Politti.

»Ja, alles hatte mit Gitarren zu tun. Das ist der Aspekt von Punkrock, Post-Punk, Prä-Punk, Independent, und was es sonst noch geben mag, der ein ziemlich konservatives Erbe darstellt: Das Primat der Gitarre, gewissermaßen. Während im R'n'B die Gitarre die Funktion hat – Sie ist dort ein Rhythmusinstrument, auf diese Rolle ist sie beschränkt. Und die

Gestaltung der Melodie (harmonic support) – und das ist das Interessante an R'n'B – wird immer von einer Mischung aus Streichern, Bläsern und Keyboards besorgt. Da gibt es nicht den Gitarrenakkord, there isn't a bar of this and a bar of that.

Ja, die Gitarre hat nie die Geschichte erzählt.

»Genau, das ist eine gute Formulierung dafür. Okay, in die Welt des Rock'n'Roll zurückzukehren war also etwas, das ich nicht wollte. Seine Vertreter in den späten Achtziger- und frühen Neunzigerjahren betrachtete ich mit Erstaunen. Ich mochte keine Gitarrenmusik, mit ein paar Ausnahmen. Ich hielt sie für ziemlich gräßlich. Für schrecklich und armselig. Mit dem Aufgeben des Musikmachens hatte ich also auch mit dem Gitarrespielen aufgehört. Ich spielte gar nicht... Ich hatte zwar ein Musikzimmer. Du mußt wissen, nachdem ich nach Wales gegangen war und dort in diesem Cottage lebte, da hatte ich immer ein Musikzimmer, in dem mein Macintosh stand und mein Sampler, Sequenzer, Gitarren, Keyboards. Aber ich wollte da lange nicht rein. Es war so: Uuuuh! Der unheimliche Raum des Hauses! Das Zimmer der schlechten Erinnerungen. Das... unglückliche Zimmer.«

Und wieviele Zimmer

»Ich insgesamt hatte? Willst du das wirklich wissen?«

Ja.

»Gut, ich hatte ein Schlafzimmer, das Musikzimmer, ein Wohnzimmer, einen kleinen Raum, in den man vielleicht einen Eßtisch hätte hineinstellen können, und eine Küche, und einen Garten. – Manchmal öffnete ich die Türe zum Musikzimmer und sah mir das Equipment an, wie die Gitarren da herumstanden. Und ich dachte: Dahin zu gehen, das ist einfach zu unheimlich, viel zu deprimierend. Aber irgendwann ging ich dann eben doch hinein. Ich meine, ich habe immer weiter Musik gehört – eine ganze Zeitlang nahezu ausschließlich HipHop oder Dancehall Music.«

Hörst du auch heute noch Dancehall?

»Nicht mehr, aber eine ganze Zeit tat ich es. Freunde von mir hatten einen Skateboard-Laden in London, *Slam City Skates*. Und andere Freunde stellten Skateboard-Klamotten her. Ich kannte also immer Leute, die mit Skaten zu tun hatten, und obwohl ich mich eine ganze Zeit auf nichts wirklich einließ, stürzte ich mich dann in diese Szene als ich wieder nach London gezogen war. Ich nahm mir die Videos mit nach Hause. Weißt du, wie sie von den verschiedenen Skateboard-Firmen, *Chocolate* oder *Girl* oder so, herausgebracht werden.«

Sie spielen eine ziemlich große Rolle, glaube ich.

»Absolut, ich finde sie unglaublich lebendig. Ich skatete also, okay, ehrlich gesagt ziemlich schlecht, total schlecht. Schaute mir die Videos an. Und deren Soundtrack ist immer ein interessanter Mix aus HipHop und irgendwelchem Gitarrenzeug. Ich kannte das zunächst gar nicht. So Sachen wie NoFX, Rancid, Pennywise – dieses trashige, punkige Zeug eben. Zum Teil waren da aber auch ganz schöne Sachen dabei, von Pavement etwa. Es war dann wohl so: Du kennst es, man sitzt da alleine vor dem Fernseher – vermutlich bin ich irgendwann aufgestanden und muß mir die Gitarre aus dem Musikzimmer heraus geholt haben. Ich spielte dann zu diesen Rock-Sachen, dazwischen lief Wu-Tang Clan, dann wieder ein Rock-Ding, und ich dachte: Ja, das ist angenehm. So habe ich das Gitarrespielen zurückbekommen, und so bekam das Album seine beiden Tendenzen: HipHop und dieses Gitarrenzeug – aber keine Keyboards und auch nicht Synkopierung besondere Bedeutung beimessen, zumindest nicht als Selbstzweck. Es geht nicht um nette Verzierungen mit ›dik-idik—bo-wop!‹. Ich hoffte die schon sehr unterschiedlichen Ideen zusammen zu bekommen, durch die Verwendung von einfach nur Gitarren, Baß und Schlagzeug. Alles, von der poppigen Ballade bis zum hiphopigen Ding. Wenn alles nur von der selben Handvoll Leute gespielt würde, dann könnte das helfen, die Sache zusammen zu halten. So ging der Plan.«

Aus meiner Sicht ist es deine Stimme, die alles zusammenhält.

»Ja, darüber war ich mir gar nicht im Klaren. Erst als David nach London kam und ich ihm sagte: ›Ich bin wirklich verunsichert. Wie sollen wir das nur zum funktionieren bekommen: This is like HipHop, and then I want to do this very pop-white bread-reggae-complete sugary confession of a thing.«

Das Stück ›*Mystic Handyman*‹.

»Yeah, ›*Mystic Handyman*‹ is like some really oldschool kind of pop SHIT. Und ich fragte ihn: ›Wie sollen wir das zum Laufen kriegen?‹ Und er meinte: ›Mit deiner Stimme! Mach dir keine Sorgen, deine Stimme wird alles miteinander verbinden.‹ Und ich: ›Gut, wenn du meinst.«

Und, bist du denn glücklich mit dem Ergebnis – damit, wie ihr Stile ineinander gemischt habt?

»Nein, bin ich nicht. Aber das bin ich nie. Es ist auch nicht meine Aufgabe. Das ist der Job von jemand anderem. Es war interessant, das zu machen, aber dieser HipHop – HipHop doesn't really keep sense in it. Er ist nicht feinfühlig genug. Es geht da um Rhythmusmaschinen, Loops, Samples. Weißt du, DJ Premier – Meine drei Lieblings-HipHop-Produzenten sind DJ Premier, Pete Rock«

Sicher, Pete Rock!

»Hast du schon die Remixe gehört? Vier Remixe der ersten Single habe ich machen lassen: von Pete Rock, Ali Shaheed Muhammad von A Tribe Called Quest, von den Beatnuts und den Executioners. Eine prima Sache, weil sie das echt gemacht haben und mich anriefen und ich dann die Beatnuts oder Pete Rock am Telefon hatte. Bin ich erschrocken, mein Gott! Denn das sind meine Helden. Und die haben sich dann mit mir darüber unterhalten, wie sie die Remixe machen sollen. Die Beatnuts waren die ersten. ZWEI Versionen schickten sie nach London. Ich war so verblüfft: ›Du kannst auswählen.‹ ›Wirklich, ich darf mir einen aussuchen?‹ Und ich sagte: ›Sie sind fantastisch, ich liebe die Idee.

Es gibt da leider nur ein Problem. Wenn mein Gesang dazu-
kommt, stimmt die Tonart nicht. Er: ›Was?‹ Und ich:
›Weißt du, es ist in der falschen TONART.‹ Er: ›Was meinst
du?‹ Und ich: ›Das harmoniert nicht mit dem Rest des
Tracks, es ist nicht richtig gestimmt.‹ Er: ›Oh, für mich hört
sich das super (dope) an.‹ Jedenfalls, was geschah, war, sie
sagten, sie würden es in die andere Tonart übertragen. So
hatte Pete Rock es gemacht. Aber: Das machten sie nicht.
Vermutlich haben sie einfach keine Erfahrung im Umgang
mit Melodie. Schließlich hatten sie vier Remixe in vier ver-
schiedenen Tonarten produziert. Ich nahm dann eine instru-
mentale Version und sang zu dem, was sie gemacht hatten,
nochmal neu etwas ein.«

Und was ist mit Mos'Def?

›Ich hatte ihn gehört und seine Stimme gefiel mir so gut.
Und dann ist es einfach dieses business: ›Hör mal‹, meinte
ich zu David, ›ich möchte mit diesem Typen zusammenar-
beiten. Kennst du vielleicht jemanden, der ihn kennen
könnte?‹ Und er: ›Nein, aber ich habe einen Freund, und
vielleicht kennt er ja jemanden.‹ Und so weiter. Kennst du
diese Vorstellung, daß es nur sieben Mittler braucht zwi-
schen dir und jemand Berühmtem? (Wir unterhalten uns
hierüber eine Zeitlang, und kommen schließlich wieder auf
Mos'Def) Man vereinbart dann, daß derjenige im Studio
vorbeikommt oder man ihm ein Tape schickt. Mos'Def kam
ins Studio und ich mußte ihm also meine Sachen vorspielen.
Er brachte gleich seine ganze Clique (possee) mit, seine
Freunde, Brooklyn Crew. Und ich saß verschreckt da, unsi-
cher, denn zu diesem Zeitpunkt war ich ganz allein für den
Track verantwortlich. Auf was man dann hofft, ist ein
Nicken. Daß die im Raum anwesenden Köpfe anfangen,
sich im Rhythmus zu bewegen.«

Alles klar. (Gelächter)

›Man nennt es den Nick-Faktor. Wenn dein Stück ihn hat,
weißt du, daß du okay bist. So saß ich also ganz hinten in
dem Zimmer und wartete auf das Kopfnicken. Ich bekam
es, das Stück besaß den Nick-Faktor. Und wenn es den erst-

mal hat, dann... Ich glaube es ist enorm wichtig, daß man nicht versucht, so zu tun, als sei man einer von ihnen (trying to be down); man sollte sich nicht verstellen. Man sollte nicht so tun, als mache man – als sei man jemand anderes, als der, der man ist. Und das wird einem etwas Respekt einbringen.«

Genau.

»Weil nämlich jede Menge Leute auf Teufel komm raus versuchen dazuzugehören. Das habe ich nicht.«

Du hast auch die Lyrics für die Rapper geschrieben, oder?

»Manche, nicht alle, nein, nein. Manche sollten sie machen. Mos'Def, beispielsweise, dem gab ich ein paar Ideen und dann ging er raus, lief durch Manhattan – Wir waren in der 14ten Straße West, und er machte einen Spaziergang durch Greenwich Village.«

Um sich das durch den Kopf gehen zu lassen.

»Nach zwei Stunden kam er zurück und meinte, ›Okay!‹ Wir stellten ihm ein Mikrofon hin und dann sprudelte es nur so aus ihm heraus. Er hatte nichts aufgeschrieben. Hatte nie ein Papier in der Hand. And that was FUCKING fantastic to watch.«

Hat es Dir Schwierigkeiten gemacht, diese Texte zu schreiben?

»Bezüglich manchen fühlt man sich schon sehr gehemmt. Man muß so Leute wie Lee Major oder Me'Shell oder Mos'Def schon etwas kennengelernt haben, bevor man es als richtig empfindet zu sagen: ›Würdest du das bitte mal ausprobieren.‹ Doch, ich war sehr nervös und befangen. Ich meine, anderen Leuten andere, äh seine Worte zu geben, äh in den Mund zu legen.«

Eine schwierige Sache, besonders bei deinen Texten.

»Ja, aber es hat ja funktioniert. Also, zumindest habe ich dabei niemanden verstimmt.«

Vielleicht noch eine letzte Frage. In vielen älteren Interviews sprachst du von dem Plan, ein Buch über die Politik der

Popmusik schreiben zu wollen. Hat sich dieses Projekt erledigt?

»Ja, es ist sogar verloren.«

In der Zeit, in der Vergangenheit.

Verloren im Raum. Ich weiß nicht, wo sich das Manuskript befindet. Ich schrieb jede Menge über diese Dinge, aber dann verlor ich«

Möglicherweise ist es heute nicht mehr wichtig.

»Das sehe ich nicht so. Aber ich verlor das Interesse daran, mich derart erklären zu müssen. In letzter Zeit ist das Interesse wieder erwacht, aber meine ganzen Notizen, weißt du, ich habe einfach keine Ahnung, wo sie sind.«

Sie sind wirklich verloren?

»Ja, vollständig.«

Wie schade.

»Nein, ich sehe das nicht so. Es ist, als hätte ich nie«

Du wirst eben das nächste Album machen und

»Wer weiß?«

glücklich sein.

»Ganz genau. – Ich werde oft angefragt, ob ich nicht an Büchern über Popmusik mitwirken wolle.«

Man schätzt dich als Intellektuellen.

»Ich bin kein Intellektueller.«

Ja, aber man mag dich als Popstar-Intellektuellen.

»Ja, manche haben daran Interesse.«

Das ist doch auch spannend.

»Mir ist dazu dieser Vergleich eingefallen: Im Fußball gibt es die erste Liga, dann die ganzen untergeordneten Ligen, und schließlich gibt es auch noch die Typen, die sonntags im Park kicken. Weißt du, nur zum Vergnügen. Und intellektuell bin ich in so einer Am-Sonntag-rumkicken-Liga. So fühlt sich das an. Ich möchte nicht vorgeben etwas zu sein, das ich nicht bin. Ich bin einfach kein großer Intellektueller in

irgendwelcher Hinsicht. Ich bin nur jemand, der zum Spaß mit den Sachen herumspielt.«

Hast du denn während der Achtziger etwas veröffentlicht?

»Nein, da ist nichts zu finden. Ich würde aber gerne wissen, wo das Manuskript ist. Vielleicht auf einem Dachboden in einem der Häuser, in denen ich gelebt habe; verstaubt in einer Schachtel. Aber ich traure dem nicht nach.«

Und, hast du Pläne?

»Pläne? Ich und Pläne, das geht nicht wirklich zusammen. Ich werde erstmal glücklich sein, wenn ich das hier heil überstehe (to emerge from this in one piece).«

Dieses Album zu machen?

»Alles, was dazugehört. Weißt du, die Promotion für *Provision* endete damit, daß ich völlig fertig im Krankenhaus lag.«

Ich weiß das.

»Du weißt, daß ich ins Krankenhaus mußte?«

Nach der letzten Promo-Tour? Ja, ich habe davon gelesen.

»Ich wußte nicht, daß irgend jemand darüber Bescheid weiß.«

Doch.

»Das möchte ich jedenfalls nicht wiederholen. Ich würde gerne einfach einigermaßen gesund und bei Sinnen bleiben (sane). Und weißt du, hey, das ist bei weitem schon ein ausreichend ambitioniertes Vorhaben.«

Am Ort des Dazwischen

A) JUSTUS KÖHNCKES ALBUM SPIRALEN DER ERINNERUNG

Spiralen der Erinnerung heißt das 1999 erschienene Soloalbum von Justus Köhncke.²² Der Kölner Musiker wurde Mitte der Neunzigerjahre als Mitglied der Gruppe Whirlpool Productions bekannt. Ihre Musik hat für mich eine besondere Bedeutung: sie basiert auf House Music und feiert auch die herkömmlicherweise damit verbundenen Aspekte, etwa die elegante Dance Music unserer Zeit zu sein, mit dem Glamour der Disco-Ära verbunden zu sein, Soul zu haben. Darüberhinaus bildet die Sprache der House Music bei Whirlpool aber auch die Grundlage einer in hohem Maße integrativen Meta-Ästhetik. Insofern ist die Musik der Gruppe am ehesten mit dem Prinzip von HipHop zu vergleichen: im Groove ist hier plötzlich von ganz Vielem die Rede. Alle möglichen attraktiven und repräsentativen, von Sozialem und Geschichte handelnden oder einfach auch nur Verwunderung hervorrufenden Ästhetiken und Sound-Einfälle aus der Geschichte der Popmusik scheinen sich hier versammelt zu haben. Unter einem Dach, in diesem Raum, der dabei immer ein Club geblieben ist. Trafen sich in diesem Club: Roxy Music, der Disco-Musiker Hamilton Bohannon, die britischen White Soul-Pop-Avantgardisten und Ex-Kommunisten Scritti Politti, natürlich Can, die im letzten Jahrzehnt häufig beschworene Krautrock-Legende. Und Einiges mehr.

In der Regel waren die Zitate – in der Sprache des Pop: Samples – in einem Maße verarbeitet, das wenig Interesse an Wiedererkennbarkeit bewies. Samples eben, im Sinne einer spezifischen, eigenwilligen Form des Verweises: un-

scharf aber reich an Atmosphäre. Sie bilden die Signifikanten im Gewebe von Whirlpool. Ein Gewebe, auf das sich Mitte der Neunzigerjahre etliche einigen konnten. Den Höhepunkt der Zustimmung bildete ein Nummer-1-Hit in den italienischen Charts.

Wenn man also, kurz gefaßt, sagen kann, bei Whirlpool habe eine Zeitlang alles gestimmt, dann gilt für das Solodebüt von Justus Köhncke ersteinmal das Gegenteil. Irgendwie stimmt hier nichts, und freilich liegt genau darin die Stärke des Albums.

Die Schallplattensammlung

Justus Köhncke hat auf *Spiralen der Erinnerung* seine Lieblingssongs aus den Siebzigerjahren neu aufgenommen. Songs von Paul McCartney, Hildegard Knef, Neil Young, Jimmy Webb, John Cale, Carole King und anderen. Die Atmosphäre des Albums ist dabei grundlegend uneuphorisch. Das Klappcover rückt ganz den Interpreten ins Zentrum. Keine Frage, hier singt einer, für den die Adjektive fröhlich und ausgelassen in diesem Moment nicht gelten, die Songs seines Lebens; oder zumindest einige davon. Mich erinnert das an Rob Flemming aus Nick Hornbys Roman *High Fidelity*²³, der versucht, die durch den Auszug seiner Freundin offenbar gewordene Lebenskrise durch das Neuordnen seiner Schallplattensammlung vielleicht nicht direkt zu meistern aber doch wenigstens einigermaßen in den Griff zu bekommen. Hornbys Protagonist geht dabei den sichersten und auch den am wenigsten lächerlichen Weg: Er ordnet nicht ziellos, etwa um einfach Zeit totzuschlagen. Er ordnet seine Schallplatten autobiografisch. Ihre neue Reihenfolge entspricht der Abfolge und Ordnung der Bedeutungen, die seine Platten für ihn zu bestimmten Zeiten seines Lebens besaßen. Seine Plattensammlung erzählt nun gewissermaßen seine Geschichte. Hornbys Ich-Erzähler faßt Fuß, indem er sich zum Subjekt seiner Schallplattensammlung macht.

Diese Anekdote schildert die Grundüberlegung meiner Interpretation.

Normative Coverversionen und solche, die jenseits des kulturellen Kontextes liegen

Köhnckes Neuaufnahme kleidet die alten Songs in einen zweifelsfrei aktuellen elektronischen Sound. Mir ist es allerdings unmöglich, das genau Wie der Aktualität ihres Klangs anzugeben. Zumindest nicht in dem einen entscheidenden Sinn: Die Klangwelt von *Spiralen der Erinnerung* läßt sich keiner spezifischen Schule oder Szene zuordnen. In eben diesem Fall würde es sich aber um – wie ich dazu sagen möchte – normative Coverversionen handeln. Also um die unauffällige Einbettung eines Songs in einem zeitgenössischen kulturellen Rahmen. Dies könnte dem Zweck dienen, sich über das Lied in einem solchen Feld zu positionieren; sich einer Bedeutung in einem bestimmten Rahmen dadurch zuzuführen, daß man sich auf eine Bedeutung bezieht, die jenseits dieses Rahmens in einem anderen Kontext liegt – die ursprüngliche Bedeutung des Songs in seiner Zeit. Das ist es nicht, was auf *Spiralen der Erinnerung* geschieht. Um die Angabe einer Subjektposition geht es allerdings schon.

Die Eigenartigkeit dieser Ästhetik materialisiert sich nicht zuletzt im Gesang; der klingt schön, obwohl er schräg ist. Das läßt sich auf das gesamte Album übertragen: Seine Besonderheit liegt darin, quer zu den Kontexten zu liegen, die es berührt, dessen Kriterien es jedoch abweist. Ich meine damit eine Unstimmigkeit, die sowohl auf der diachronischen Achse wie auch auf der synchronischen liegt. Was den historischen Rahmen angeht, aus dem die Songs stammen: Zwar sind die Songs, wenn man sie kennt, und möglicherweise auch dann erst auf den zweiten Blick, identifizierbar. Aber sie verweisen nicht weiter auf diesen Rahmen, mit keinem Sound, mit keiner Stimmimitation oder ähnlichem. Möglicherweise läßt die eine oder andere sprachliche oder harmonische Wendung Schlüsse zu. Die auf dem Cover angegebenen Namen der Komponistinnen und Songwriter stellen den deutlichsten Hinweis dar, den das Album selbst liefert. So bezieht sich das Album zwar mit jedem Stück auf einen alten Song, aber diese Bezugnahme führt nicht wirk-

lich wo hin. Die Referenz wird angegeben, aber der Ort des Albums ist anderswo.

In synchronischer Hinsicht verhält es sich nicht anders. Nimmt man die Kriterien selbst überdurchschnittlich experimenteller House Music zum Maßstab, klingt *Spiralen der Erinnerung* einfach verrückt. Ich würde sogar sagen, dem Album kommt im Rahmen von House Music gar keine Bedeutung zu. Seine Ästhetik kommt dort nicht vor. Zwar mögen die ästhetischen Bande tragfähig genug sein, um das Album am Horizont in Erscheinung treten zu lassen – dafür besitzt es ausreichend gemeinsame Sounds und Formen, etwa von Spannungsbögen. Gerade so allerdings nur.

Wenn der Ort des Albums nicht in einer der Welten liegt, auf die es sich bezieht, wenn es sich jeweils jenseits von ihnen befindet, dann ist sein Ort zwischen diesen Welten. Es markiert eine Subjektposition, die nicht einem bestimmten Kontext angehört, sondern durch die Bezugnahme auf verschiedene Kontexte definiert ist. Von der unerhörten Wahrheit dieses Ortes handelt ja die Philosophie Homi Bhabhas.²⁴

B) GREEN GARTSIDES ALBUM *ANOMIE & BONHOMIE*

Auf *Anomie & Bonhomie* spricht nicht eine Stimme, sondern es sprechen vier. Ein Rapper, zwei Frauenstimmen und Green Gartside. Geschrieben sind die Texte von ihm, zumindest ist seine Perspektive in ihnen immer mit wirksam, er hat sie angeregt, angestiftet. Dennoch ergibt sich aus den vier Stimmen nichts Kohärentes; sie wirken eher wie Stimmen im Kopf: Monologe, Dialoge, Echos, Durcheinanderreden – wobei in keinem Stück wirklich alle vier anwesend sind und durchweg auch eine der Stimmen durch das Stück führt. Das stellt eine komplexe Erzählsituation dar, und wie bei Justus Köhncke frage ich mich, wo eigentlich der Ort liegt, an dem diese entsteht. Wie ordnet sich das Durchein-

ander zur Situation? Auf welche Weise wird auf *Anomie* & *Bonhomie* ein Erzählrahmen konstruiert?

Nicht nur die Stimme, die spricht, ist hier heterogen, auch die Musik konstituiert sich aus dem Zusammentreffen von vier Welten: Rock, HipHop, afroamerikanische und feministische und lesbische Frauen – für die eine mögliche Bezeichnung vielleicht Diven wäre –, und schließlich ein Moment von Achtzigerjahre-Pop, den alten Scritti Politti. Diese Welten gehen nicht ineinander auf. In ihrem Aufeinandertreffen entsteht vielmehr ein Spannungsfeld, in dem sich ein Sprechen situieren kann.

Zwischen den Welten gibt es einen strukturellen Unterschied; es sind zwei Typen von Welt. Der eine Typ wird auf eine Art dargestellt (musikalisch, aber auch im Interview), aus der sein tatsächliches Vorhandensein als Welt ersichtlich wird. Diese Welt gibt es in der Realität – von ihr könnte man ein Teil werden. Das gilt besonders für das HipHop-Sample, das zum Beispiel in Form des Rappers Mos Def vorkommt. Und das gilt für die Gruppe von Frauen, denen Green zu Beginn seines Kalifornienaufenthalts begegnet, und deren Lebendigkeit ihn beinahe in die Knie zwingt. Zwei der Anwesenden arbeiten schließlich am Album mit. Die virtuose Me'shell NdegeOcello, die sich musikalisch sehr frei zwischen Jazz, HipHop, Funk und Rock bewegt, und die mit einer Aura des Geheimnisvollen umgeben ist, die sich sowohl aus dem akademischen Dekonstruktivismus wie auch feministischen und afrozentrischen Mystizismen speist. Außerdem Wendy Melvoin von Wendy und Lisa, Girlbros. und der Revolution von Prince. Weiter sind anwesend: Me'shells Geliebte, bei der es sich um die Tochter von Alice Walker (*Die Farbe Lila*) handelt, und die afroamerikanische Kulturkritikerin bell hooks.

Der erste Typ von Welt ist dadurch gekennzeichnet, in der Realität vorhanden und tatsächlich lebendig zu sein. Er ist »wild«, wie Green Gartside sagt. Der zweite Typ Welt ist mit der Geschichte von Scritti Politti und Green Gartside verbunden. Wenn der erste Typ Welt dadurch bestimmt ist, daß in ihm ein starkes Begehren spielt, so kennzeichnet den

zweiten Typ dessen Abwesenheit. Es handelt sich bei ihm nicht nur um Welten, die in der Geschichte liegen, sondern um vergangene. Welten, die sich entleert haben. Eine von ihnen ist der Rock: Die hier viel und massiv eingesetzten Gitarren klingen, wie Diedrich Diederichsen in seiner Spex-Kritik schrieb, »wie vom Himmel gefallen«: Der Sound dieser Gitarren verweist auf kein aktuelles Genre, keine Subkultur; es sind »Sound-Effekte ohne Kennung«.²⁵ Dasselbe galt für das Wesentliche an Gartsides Popmusik schon immer (mindestens seit *Cupid & Psyche*'85). Da klingt etwas, das keinen Bezug hat zu Welt im allgemeinen. Da wird mit der Hervorhebung des synthetischen Klangs die Wahrheit der Leere in Szene gesetzt – das Leben jenseits von Welt. Ein anderes Ausdrucksmittel, das die Abwesenheit von Begehren artikuliert, ist Gartsides berühmter androgyner Gesang, die Stimme ohne Geschlecht.

Die vier Welten und die zwei Welttypen (begehrnt, voll und fremd; distanziert, leer und eigen), in die sie sich unterscheiden lassen, fungieren als Samples. Um das Wie besser zu verstehen, den Mechanismus, mit dem sie das Spannungsfeld – und damit: das Album – hervorbringen, ist es notwendig, auf dessen Entstehungsgeschichte einzugehen. Sie beginnt Mitte der Neunzigerjahre in Gartsides walisischem Cottage. Dort hat er einmal das Musikzimmer, vor dem es ihm graut. Auf der anderen Seite hat er die Filme über das Skateboardfahren. Die liebt er, weil er überhaupt die Lebendigkeit bestimmter kultureller Zusammenhänge liebt – das Begehren der Subkultur, das Begehren der Popsubkultur. Im Skateboardfahren kann es potenziert, in angereicherter Form gefunden werden: die coole Dissidenz, die Gefahr, zusammen Rummhängen, laute Musik, Aggressivität, Chillen, Groove, Mark Gonzales, der kalifornische Traum, die Geschichte des Surfens... Green sieht sich die Videos an, die in der Skater-Kultur die Funktion von Magazinen erfüllen. Profis und Newcomer werden vorgestellt, neue Tricks und großartige Sprünge gezeigt, es gibt Reportagen von besonderen Ereignissen: Treffen und Wettkämpfen, Werbung für Firmen, die Zubehör (Wheels, Trucks) herstellen, die

Sparte mit den spektakulären Unfällen während der Dreharbeiten usw. Green schaut sich das an – und er hört zu. Der Soundtrack der Videos besteht aus einem ständigen Wechsel von Rockmusik und HipHop. Diesmal Rock in der heute gelebten Version: von Pennywise bis Pavement: Punk, Grunge, Hardcore, Metal. Green gefällt der ständige Wechsel und mit einem Mal findet er sich auf dem Sofa vor dem Fernseher beim Musikmachen wieder. Er hat seine Gitarre in der Hand und begleitet den Soundtrack. Über die Unvereinbarkeit, das vor dem Hintergrund der bewunderten Skateboardkultur sich vollziehende, unvermittelte Nebeneinander von HipHop und Rock, den Wechsel zwischen den Stilen eröffnet sich ihm nach Jahren wieder der Zugang zum Musikmachen.

Die Skate-Kultur erscheint Green Gartside als ein Rahmen, der sich über die Bezugnahme auf verschiedene Ästhetiken und den Welten, auf die sie verweisen, begründet. Aus diesem Modell kürzt er den Aspekt der Kultur heraus. An die Stelle im Zentrum, an der in den Videos die Welt des Skateboardfahrens steht, stellt er nichts. Die diesen Ort konstituierenden Bezugnahmen behält er allerdings bei. Er schafft einen Zwischenraum, einen Ort zwischen den Welten. Das ist die Position, von der aus das Album spricht.

Es ist schwierig, diesen Ort dauerhaft einzunehmen, weil ständig die Gefahr droht, von ihm aus in eine der Welten hinein gezogen zu werden. Zum Beispiel als Mos Def mit seiner Possee ins Studio kommt, um über seine Mitwirkung am Album zu entscheiden, und Green ihm die Rohfassung eines Stücks vorspielt, einen von ihm programmierten Beat, da hält er es kaum aus, von Mos Def beurteilt zu werden. Er verehrt diesen Rapper, die gesamte HipHop-Kultur, und er gerät unter ihren Blick, sobald er mit ihr in Berührung kommt. Der Ort des Dazwischen ist auch ein Nicht-Ort, eine Position, auf der das Subjekt nichts sicher hat außer seinem Begehren nach dem Begehren der es umgebenden Welten. Es identifiziert sich, wird sofort eingenommen, wenn sich ihm ein Begehren anbietet. Green kann oder möchte aber nicht identifiziert werden; er will gar nicht Teil

von HipHop sein. Vielmehr möchte er HipHop weiter bewundern und auf HipHop Bezug nehmen. Also muß er einen Abstand herstellen, der die Möglichkeit der Bezugnahme aufrechterhält. Andere Samples müssen in Erscheinung treten um ein Gegengewicht zu bilden.

Der Ort des Dazwischen beruht auf einer fein austarierten Balance. An dieser Stelle wird nun auch die eigenartige Symmetrie der beiden Welttypen deutlich. Die leeren Welten der Vergangenheit geben einen Grund dafür an, weshalb sich Green auf *Anomie & Bonhomie* im Dazwischen positioniert: davon, womit er sich früher identifizierte, ist kaum etwas übrig geblieben. Die alten Welten haben ihre Bedeutung verloren. Ihre Bedeutung liegt heute darin, als leere Signifikanten auf diesen Umstand hinzuweisen – und die Situation des Dazwischen in der Schwebelage zu halten. Zwei autobiografische leere Welten, zwei zeitgenössische volle Welten, ein Gleichgewicht.

Wenn sich das leere Subjekt in die Welten hineinziehen läßt, geschieht dies in der Dimension des Imaginären. Wenn es aber am Ort des Dazwischen steht, handelt es sich dabei um eine zwar eigenartige aber doch auch symbolische Identifikation: Aus der Mehrzahl der imaginären Identifikationen mit Welten geht, an deren Schnittpunkt, eine Position hervor, die wohl nicht in einer Welt sondern zwischen Welten liegt, aber auch das ist ein Platz, der sich in Bezug auf die unterschiedlichen Verweisungszusammenhänge bestimmen läßt. Ein Ort im Symbolischen aber jenseits symbolischer Ordnungen.

2

Zwei Ausstellungen über die
Bedingtheit der Welt

Die Funktion des Schleiers: Zur Konstitution eines Bedeutungszusammenhangs in einem Kunstwerk Michaela Meliáns

Besteht die Möglichkeit, eine Aussage zu machen und zugleich deren Bedingtheit mit anzusprechen? Läßt sich Kontingenz aussprechen? Zwar nicht das Gesagte infrage stellen, aber doch darauf hinweisen, daß es auf einer notwendigen Setzung beruht: in einem Rahmen spielt? Oder: Wie kann in einer Situation, die von dem Gefühl durchdrungen ist, die Welt sei lediglich eine Konstruktion, Bedeutung überhaupt entstehen? Fragen, wie sie vielleicht nur selten explizit gestellt werden aber dennoch die gegenwärtige Kunstproduktion durchziehen. Überall stößt man auf Versuche, Diskurse zu hinterfragen und zugleich Signifikanz herzustellen. Besonders deutlich wird das in der Kunst von Michaela Melián. Ihre im Frühsommer 2001 im Rahmen der Ausstellung zum Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen in der dortigen Kunsthalle gezeigte Installation *Life as a woman* führt den Phallus vor: zeigt den das Feld ordnenden, eine Perspektive errichtenden, Bedeutung schaffenden Signifikanten – und nutzt dessen Wirksamkeit.

Ein Raum in einer Kunstaussstellung: In der Mitte steht ein ca. drei Meter langes, mit hellbeigem Seidentaft bekleidetes Holzgerüst, das man wegen seiner länglichen Form und der charakteristischen Wölbung oben in der Mitte sofort als U-Boot erkennt. Dahinter läuft an der Wand, blau auf weiß und auf Brusthöhe, ein Streifen entlang, wie eine Bordüre, bei dem es sich um zwei abwechselnd nebeneinander gestempelte Bilder handelt. Sie zeigen den Oberkörper

einer Frau beim Auftauchen aus Wasser und dieselbe Frau nocheinmal anders. Der Kontrastreichtum der auf weiß und blau reduzierten Bilder sowie Bekleidungsstil und Gestus der Frau und die Tatsache, daß die beiden Fotos abwechselnd immer wiederkehrend an drei Seiten rund um den Raum an der Wand entlanglaufen, lassen an Film denken. An die Zwanzigerjahre und Stummfilm. Der Film mündet in das dritte Element der Installation: Eine ebenfalls aus leichtem Stoff bestehende Kabine mit einem Grundriß von vielleicht Einmeterfünzig auf Zweimeter und vom Boden bis ca. drei Meter hoch reichend. Auf den wieder hellbeigen Stoff wird von Innen die Projektion eines Frauenkopfs geworfen. Er läßt sich leicht als Kopf des Films erkennen. Beide, Film und Kopfprojektion, treffen sich auf einer Höhe. Der Kopf wandert über den Stoff der Kabine und erscheint an manchen Stellen voller als an anderen: dann besitzt er Farbigkeit und scheint in seiner ansonsten flüchtigen Bewegung einen Augenblick stillzustehen. Die Kabine ist zu betreten, in ihr findet sich ein Diaprojektor als Quelle der Projektion; er wirft das Bild durch ein sich drehendes Prisma. Von Innen ist die Wirkung der Projektion noch stärker.

Die Installation hat den Titel *Life as a woman* und ist von Michaela Melián. Das vierte, zählt man den Titel mit: fünfte Element der Installation ist der folgende Text. Er findet sich auf einem, damit im Stil von Werkinterpretationen, wie es sie in manchen Museen gibt, gehaltenen, auf dem Boden liegenden Blätterstapel.

LIFE AS A WOMAN

Hedy Lamarr, bürgerlich Hedwig Kiesler, wird am 9. November 1914 in Wien geboren.

1933 simuliert sie für den Spielfilm Ekstase den ersten Orgasmus der Kinogeschichte und badet in einer weiteren Szene unbedeckt in einem Waldsee. 1933-1937 Ehe mit dem österreichischen Munitionsfabrikanten Fritz Mandl. Ausreise in die USA.

Von MGM's Louis B. Mayer wird Hedy Lamarr als die schönste Frau der Welt gepriesen. Bereits in ihrem ersten Hollywood-Film etabliert sie einen neuen Frauentyp im US-amerikanischen Kino: Die exotische Dunkelhaarige, die enigmatische Fremde. In der Salzburger Villa ihres Ex-Gatten hatte die Emigrantin Einblick in die Planungen zu ferngesteuerten Torpedos gehabt, die nicht realisiert wurden, weil sich die Steuerung über Funk als zu störanfällig erwies. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs arbeitet sie an praktischen Ideen zur wirksamen Bekämpfung des Hitler-Regimes.

Auf einer Party in Hollywood trifft Hedy Lamarr den Avantgarde- und Filmmusik-Komponisten George Antheil. Die entscheidende Idee zur Umsetzung ihres Torpedolenk-systems kommt der Schauspielerin beim gemeinsamen Klavierspiel mit dem Komponisten. Antheil legt das System auf 88 Frequenzen an, was der Anzahl der Tasten auf dem Klavier entspricht, und er greift bei der Konstruktion auf Lochstreifen zurück, wie er sie bei seinem Ballet Mécanique für das automatische Klavier verwendet hat.

Im Dezember 1940 wird die von Lamarr und Antheil entwickelte Frequenzsprungvorrichtung dem National Inventors Council zugesandt. Das Patent wird am 11. August 1942 gewährt. Seine Nutzung überlassen die beiden Erfinder dem US-amerikanischen Militär. Tatsächlich verschwindet das Secret Communication System von Lamarr und Antheil in den Schubladen der U.S. Army. Erst 1962, während der Kuba-Krise, kommt es zu einem ersten Einsatz ihrer Technik, die nunmehr als Frequency Hopping bezeichnet wird. Dieses dient dabei allerdings nicht zur Fernsteuerung von Torpedos, sondern zur abhörsicheren Kommunikation zwischen den an der Seeblockade beteiligten Schiffen. Woraufhin die Prinzipien des Patents zu einer absoluten Grundlage in der Kommunikationstechnologie der US-amerikanischen Militärs werden. Heute bildet diese Technik nicht nur den Ausgangspunkt für das militärische Satellitenabwehrsystem der USA, sondern findet auch im zi-

vilen Bereich, vor allem bei Schnurlos- und Mobiltelefonen, großflächig Verwendung.

Ein Eindruck von Hedy Lamarrs Leben ist etwas, das sich mittels der Installation herstellen läßt. Aber zu diesem Zweck hätte es auch gereicht, lediglich diesen kurzen biographischen Text auszustellen. Der Raum der Installation, dieses durch die im wesentlichen drei Elemente (U-Boot, Film, Projektion) entstehende Feld, scheint viel weiter zu sein. In ihm läßt sich die Geschichte Lamarrs situieren, aber sein Gehalt an Konnotationen geht nicht in dieser auf, sondern bleibt um sie herum und neben ihr bestehen. Der Raum von *Life as a woman* verlangt nach mehr: allgemeineren und grundsätzlicheren Fragen. Mein Ansatzpunkt zur näheren Bestimmung des Raumes ist die Phallizität des U-Boots. Mit ihr ist das Paradox verbunden, als Phallus wirksam zu sein und sich zugleich auch als Wirkung des bloßen Scheins offenzulegen.

Ich stehe in dem Raum, der sich durch die an diesem Ort versammelten Elemente herstellt, und bin mir darüber im klaren, daß sich der Raum von dem U-Boot her entwirft: von ihm als dem Signifikanten aus sehe ich – wie am Horizont, als seien es zur Ruhe gekommene Wellen – den Strich der Film-Kette der beiden Frauenbilder. Das U-Boot weist mit seiner Schnauze auf die Projektionskabine hin; an dem Punkt, in dem seine Verlängerung auf den Film der Bilder trafe, befindet sie sich. So gesehen ergeben zwei Seiten des Films zusammen mit dem Boot ein Dreieck, dessen einer Punkt sich am Ort der Projektion des Frauenkopfes befindet. Aber wie der konnotative Raum, den das Kunstwerk eröffnet, über die Lebensgeschichte hinausweist (von der es zweifellos auch handelt), verläßt auch der Film, im Rücken des Bootes an einer weiteren Wand entlangführend, das Dreieck. Der Film besitzt demnach immer in dem jeweiligen Zusammenhang Bedeutung, den das Kunstwerk in der Sicht des Betrachtenden ergibt. Zugleich weist der Film permanent darauf hin, daß das Kunstwerk in der jeweiligen Interpretation nicht aufgeht. Oder: daß zumindest die potentielle

Signifikanz der Elemente, aus denen das Werk besteht, sich nicht im jeweils hergestellten Bedeutungszusammenhang erschöpft... Das Boot ist als Signifikant wirksam und es hat die Form eines Phallus – und es ist doch auch keiner. Es ist ja bloß ein geradezu zierliches Holzgerüst, in einen Schleier von Taft gehüllt. Welche Bedeutung hat aber Taft, wenn nicht an erster Stelle die, den Frauenkörper für den Männerblick zu umschmeicheln? Muß die Funktion des U-Boots also vielmehr darin gesehen werden, die Position der Frau im Symbolischen anzuzeigen, die Stelle, an der der Phallus nur als Mangel existiert? Der Phallus verschwindet über den Schleier gerade nicht aus der Installation.

Im Seminar über die Objektbeziehung erklärt Lacan die Funktion des Schleiers im Zusammenhang mit dem Fetischismus, also einer besonders intensiven Beziehung des Subjekts zu einem Objekt; einem Objekt, in dem Lacan die Funktion des Schleiers erkennt. Der Schleier verhüllt, würde es herkömmlicherweise heißen. Bei Lacan heißt es: der Schleier zeigt. Was sich im Schleier materialisiert ist das, was ein Objekt zu etwas Wertvollem macht. Das Wertvolle des Objektes wohnt diesem nicht inne, sondern befindet sich jenseits von ihm. Das ist das, was man nie mit bekommt, wenn man das Objekt bekommt. Oder zumindest ist es das, was nicht bei einem bleibt. Das Begehrenerzeugende, der reine Signifikant, der Signifizierer, Phallus. Er haftet am Objekt, ist in ihm aber nur als Abwesenheit anwesend.

Die Idee, die Lacan nun entwickelt, bezieht ihre Plausibilität aus der unbestreitbaren Attraktivität des Verschleierte. Er meint, daß sich auf dem »Schleier die Abwesenheit projiziert und imaginiert«. Im Schleier materialisiert sich, in ihm »idolisiert der Mensch sein Gefühl dieses Nichts, das jenseits des Lustobjekts liegt. (...) Man kann ... sagen, daß mit der Anwesenheit des Vorhangs sich das, was als Mangel jenseits liegt, als Bild zu realisieren tendiert. Auf dem Schleier zeichnet sich die Abwesenheit ab«. ²⁶ Der Schleier ist demnach das Material, von dem aus der Phallus Effekte zeitigt. Er ist jedoch auch die sichtbare Grenze, an der des-

sen Macht zerschellt. Das mit Taft bekleidete, ein U-Boot vorstellende Holzgerüst macht offenbar, daß es den Phallus nur insofern gibt, als er Wirkung entfaltet. An sich wohnt der Phallus nichts inne. Aber in der Dimension des Symbolischen besitzt er Macht. Das heißt, es ist ein gewisser Glaube nötig, damit es Bedeutung gibt.

Life as a woman handelt davon, wie Bedeutung hervorgebracht wird. Wie kommt es zur Bedeutung? Indem eine Beziehung entstanden ist. Die Dinge haben Bedeutung, wenn man an sie glaubt. Nennen wir die Beziehung ein bißchen hochgegriffen Liebe. Und wie kommt es zur Liebe? Nach Hesiod kommt im Altertum die Göttin der Liebe, Aphrodite beziehungsweise Venus, zustande, um die Welt zu begründen: ihr Auftreten ist gebunden an das Ende einer mehrfach inzestuösen Situation, einem Familienknäuel im schlimmsten Sinn. Die deren Überwindung mit sich bringende Einrichtung der symbolischen Ordnung, die das Begehren entlang von Regeln und Gesetzen hervorbringt, erfolgt durch einen Befreiungsschlag, der die Liebe als DEN Begehrensstifter selbst hervorbringt. Gaia läßt einen der Söhne dem Vater, Uranus, den Penis abschneiden. Er wirft das Geschlechtsteil des Vaters ins Meer, woraufhin das passiert: »...ein weißer Schaum quoll rings um das göttliche Glied empor; doch inmitten wuchs eine Jungfrau.«²⁷ Die schaumgeborene Aphrodite. Fortan fährt sie auf den Wellen und zeigt das In-Liebe-Fallen an; wo sie ist, haben die Dinge Bedeutung, weil man ihnen verbunden ist: weil für das Subjekt der Liebesbeziehung alles mit Sinn erfüllt ist. Wie mit einer Welle führt die Liebe die Bedeutung mit sich.

Diese Konstellation vom Anfang des Bedeutungschaffens findet sich in Meliáns Installation wieder. Die Elemente sind: ein als Phallus überführter, kenntlich gemachter Phallus (und was ist Uranus abgeschnittes Glied anderes als dies: das Glied, das nicht ein einfaches Körperteil, sondern den symbolischen Phallus vorstellt?!), die glatte See, die in der Form der Projektion sozusagen Wellen zu schlagen beginnt an dem Ort, wo das Bild von Hedy Lamarr entsteht, Venus

aus dem Wasser auftaucht und damit in Erscheinung und Funktion tritt.

Meliáns Arbeit hat Signifikanten wesentlicher Aspekte der Biografie Hedy Lamarrs zum Dreh- und Angelpunkt. Von diesem Punkt her – ich habe ihn oben als Dreieck beschrieben – läßt sich diese eine Lebensgeschichte erzählen. Aber die Signifikanz seiner Elemente reicht weiter. Vom Punkt ihrer wechselseitigen Bezugnahme aus läßt sich die Entstehung des Begehrens selbst vorstellen und sagen. Das habe ich hier versucht. Nicht übersehen darf man, daß über die notwendige Beziehung der drei wesentlichen Signifikanten (Film, Boot, Projektion) aufeinander, die möglichen, vom reichen Konnotationsgehalt der Signifikanten angeregten Interpretationen immer vergleichbar bleiben. Diese können selbst zueinander in Beziehung gesetzt werden. So zeigt sich beispielsweise auch in der ganz konkreten Lebensgeschichte Lamarrs die Wirksamkeit des Signifikanten U-Boot, ist doch auch Hedy Lamarr mit ihrer Erfindung als Pionierin und Patentinhaberin neuer Bedeutung und Sichtbarkeit zugeführt worden.

Der Automat der Popkultur: Malcolm McLarens Casino of Authenticity and Karaoke und das Spiel Grad oder Ungrad?

Die im Sommer 2000 im Karlsruher ZKM gezeigte Ausstellung *Casino of Authenticity and Karaoke* muß ungefähr zeitgleich mit Malcolm McLarens Kandidatur für das Amt des Londoner Bürgermeisters entstanden sein. Es ist eine autobiografische Ausstellung, die aus zwei Teilen besteht. Ein etwa fünf Meter langer, arkadenartiger Gang vermittelt einen Eindruck des Ladens, den McLaren gemeinsam mit Vivienne Westwood führte, und der im Verlauf der Siebzigerjahre der Reihe nach die folgenden Namen trug: In The Back of Paradise Garage, Let It Rock, Too Fast To Live Too Young To Die, Sex, Seditonaries. Die Säulen des Ganges bestehen aus Glas und sind mit Kleidungsstücken ausgefüllt, wie sie im Laden zu kaufen waren. Wenn man durch den Gang geht und dabei auf bestimmte Bodenschwellen tritt, werden diese beleuchtet und als weitere Glaskästen, in denen sich weitere Objekte befinden (Figürchen, Fotos etc.), deutlich. Diesen Teil der Ausstellung werde ich im folgenden nicht weiter berücksichtigen.

Im Zentrum der Ausstellung steht eine weitere und auffälligere Installation. In Karlsruhe befand sie sich in einem direkt an den Gang angrenzenden, quadratischen, sehr hohen Raum (man konnte die Decke nicht wahrnehmen) von vielleicht 100 Quadratmetern. Der Raum war dunkel und an den drei freien Seiten mit Leinwänden für Videoprojektionen ausgestattet; sie füllten die drei Wände nahezu aus. In der Mitte des Raumes standen, leicht erhöht auf einer

Plattform, vier Glücksspielautomaten (einarmlige Banditen). Mit dem Hereintreten in die Installation ist man direkt von Bildern umgeben. Es handelt sich dabei um Videoclips zu Musikproduktionen McLarens, Ausschnitte aus Interviews mit McLaren, Äußerungen anderer, die McLaren zum Gegenstand haben, lustiger, etwa mit Comic-Elementen arbeitender Fernsehwerbung aus den Fünfzigerjahren, Dalis »je suis fou«-Auftritt als Schokoladenreklame, Schriftprojektionen, die auszugsweise McLarens Lebensdaten erläutern, Schallplattencover, Fotografien der Bands, mit denen McLaren gearbeitet hat, und ähnliches.

McLaren ist berühmt dafür, auf drastische und auch lukrative Weise mit Zeichen zu arbeiten, zu spielen: »God save the Queen«, ein Siebdruckportrait, das Elisabeth II. eine Sicherheitsnadel durch die Lippen zieht. In der Ausstellung wird dieser Aspekt aus einer anderen Perspektive sichtbar. Nicht mehr das Zeichen selbst, sondern seine Kontextualität, die Welt, in der ein Gegenstand Bedeutung besitzt, rücken in den Blickpunkt. Und damit das Begehren, das in der Welt spielt. Es klingt an, wird faßbar und läßt sich mimen. Das macht das Vergnügen, das die Besucher an der Ausstellung haben können.

Das Begehren McLarens zeigt die Ausstellung in vielen Szenen des Begehrens, an vielen kontextualisierten Objekten, die ich als Samples bezeichnen möchte. Dies sind die Teile der Ausstellung, die Filme, Interviews usw. Wie beim Sample im HipHop oder Techno geht ihre Funktion weniger in direkter Lesbarkeit als in der Evokation einer Situation auf. Sie lassen etwas entstehen, führen an etwas heran, in das man sich hineinziehen lassen kann. Hier sind drei Beispiele.

Ein surrendes Geräusch, ein Seil, springende Mädchen, zwei springende Mädchen in zwei fliegenden Seilen. Das sind Bilder von Rhythmus und Konzentration. In einer Turnhalle treten Gruppen von Mädchen, schwarze, afro-amerikanische Mädchen zum Wettkampf im Double Dutch an. Der Blick der Ausstellungsbesucher findet das Begehren im Interesse der Mädchen an ihrem Sport, ihrem Beteilig-

sein am Geschehen. Mit den sehr farbigen, sehr US-amerikanischen Trikots, der Schönheit der Mädchen und ihrer exotischen Hautfarbe geht ihr Wünschen im Rahmen dieser Turnhalle, dieser Veranstaltung eine Verbindung ein, die eine ganze Welt macht. Ganz selbstverständlich nutzt McLaren, um dieses Bild des Begehrens zu malen, Differenzen, deren Darstellung wir als rassistisch oder sexistisch zu denunzieren gelernt haben. Hier schaffen sie Signifikanz. Die Turnhalle fungiert als Rahmen, in dem das Begehren der Spielerinnen spielt. Damit wir dieses Begehren nachvollziehen können, wird es über die Differenzen noch mehr zu einem Bild gemacht.

1989 veröffentlichte McLaren das Album Malcolm McLaren And The Bootzilla Orchestra: *Waltz Darling* (Epic). Dessen musikalische Bestandteile sind Funkyness, eingekleidet in die von den Achtzigerjahren dafür vorgesehenen Sounds, etwas House Music und schließlich und ausführlich Walzer. In der Regel kennt man sie, wahrscheinlich Zitate von Richard Strauss. Auf dem Cover, in Erschöpfung ausgebreitet: eine Jugendstil-Schönheit. *Waltz Darling* ist ein Konzeptalbum über sowohl den großen Auftritt mit Stil wie auch den Tanzrausch. Eines der Stücke taucht in die Atmosphäre New Yorker Vogueing-Veranstaltungen, wie sie in der folgenden Zeit durch Madonna («Vogue»), die allgemein häufige Thematisierung des Phänomeres Drag in den Neunzigerjahren in Zeitschriften wie *The Face*, im Film *Paris Is Burning* und nicht zuletzt durch die ausgiebige Bezugnahme der feministischen Diskussion hierauf in verschiedenen Zusammenhängen Spuren hinterließen. McLaren erzählt in den Stücken von seiner Begeisterung und läßt den berühmten Tänzer Willie Ninja sprechen. Die Ausstellung visualisiert das Begehren des Albums so: die stilisierten Tanzbewegungen des Vogueing, in denen die bereits hoch stilisierten Bewegungen der Models aufgegriffen und noch pointiert werden, finden schwarz auf weiß statt. In einer Scherenschnitt-Ästhetik sieht man raffinierte Haltungen und elegante Bewegungen, vor allem der Hände. Natürlich muß dieser Schatten ein Mensch sein, aber nicht nur seine

Bewegungen, auch seine mit Stolas etc. ausgestaffierte Gestalt macht ihn zu etwas Wunderbarem.

Das auf *Waltz Darling* folgende Album hat den Titel *Paris* (Disques Vogue, 1993). Eine Liebeserklärung, für die McLaren unter anderem Catherine Deneuve und Françoise Hardy gewinnen konnte. Was liebt McLaren an Paris? »... *I first saw Paris in Soho when I was thirteen / Sitting on a coffin and drinking coffee / I wore black on black with negative feelings / I often go to Paris to live yesterday tomorrow / Because Paris is a place of dreams / Françoise Hardy, Tous les garçons et les filles / Juliette Gréco, Jeanne Moreau and Catherine Deneuve / And I'm walking with Eric Satie / Along the boulevards of Paris in the springtime / Un orchestre d'oiseaux every so often breaks / This map of feelings / Drifting through these landscapes of love ...*« (*Walking with Satie*) Paris wird hier als ein Ort, eine Landschaft dargestellt, deren Plätze und Straßen nicht an Hausmauern enden. Es sind Wege und Orte zum Beispiel einer Landschaft der Liebe; kein verzauberter Ort, aber doch einer, der mit Bedeutung aufgeladen ist: »*The Velvet underground meets / The Velvet gentleman / Running down the Boulevard Saint-Germain / Happy in the spring sunshine / Into the rue Verneuil / And the house of Serge Gainsbourg / On his piano sits a portrait of Sid / Sid Vicious I sing to you / For all the things that you do / Because I love you like a girl ...*« (*Rue Dauphine*) In einer Rhetorik der Liebe verfließen Erinnerungen mit anderen Bildern, Phantasien. Es kommt zu unmöglichen Begegnungen (McLaren beim Spaziergang mit Satie) und ungewöhnlichen Beziehungen (das Portrait Sid Vicious' von den Sex Pistols auf dem Flügel Serge Gainsbourgs). »*Where in the world can you find such dreams / Nowhere it seems except Paris / Yeah, always get a kick out of Paris ...*« (*Mon Dié Sènié*) Sexualität gehört in die Reihe der Phantasien, allerdings ist sie eingeordnet in die Liebesrhetorik, die eine Sprache des Begehrens ergibt: In Paris empfinde ich Liebe zu allem, was ich liebe – nicht voneinander getrennt (etwa chronologisch oder aufgeteilt in Erlebtes und Erträumtes), sondern miteinander verbunden. Paris ist

das Medium, in dem man morgen gestern leben kann, aber das, diese Unmöglichkeit, ist nur ein Beispiel dafür, was dort möglich scheint. Der Film, der das Album in der Ausstellung dokumentiert, zeigt natürlich den kurzen Rock einer eleganten jungen Frau, die sich durch Paris bewegt. Vor allem zeigt er aber eine Art Studio-Situation, in der McLaren und Catherine Deneuve miteinander in ein intensives Liebesgespräch verwickelt zu sein scheinen. Sie singt das Stück, und er spricht einen Kommentar, so etwas wie einen Background-Gesang. Das Begehren haben diese beiden. Aber vor allem ist es bei Catherine Deneuve, die gerade so am Zuschauer vorbei ins Nichts sieht, während der Blick McLarens – McLaren befindet sich unmittelbar neben ihr –, auf ihr ruht: ihr Begehren begehrend.

McLaren schreibt im Begleittext zur Ausstellung, »*Ich wollte mein Leben wie ein Kasino darstellen, das – wenn man es als Glücksspiel betrachtet – jeden, der sich zum Mitspielen entschließt, unverzüglich zu einem Teil davon macht.*« Die Teilhabe am Begehren, dessen Aufführung man beiwohnt, gelingt. Allerdings passiert das Hineingezogenwerden in die Szenen nicht voraussetzungslos – und auf dieser Ebene liegt die eigentliche Bedeutung des Kasinos, die Funktion, die den Glücksspielautomaten im Rahmen der Ausstellung zukommt. Sicher, bereits über das bloße »Mitspielen«, die Betätigung an den Geräten öffnen sich die Ausstellungsbesucher dem Geschehen. Man tritt an etwas heran. Aber den Zugang in einem engeren oder eigentlichen Sinn erhält man nicht auf diese Weise. Die Automaten sind insofern kein Tor, durch das die Ausstellungsbesucher auf die Szene von McLarens Begehren zu spazieren vermögen. Sie sind nicht der Fahrstuhl, der die Ausstellungsbesucher in die Szenen hineinstellt. Vielmehr handelt es sich bei ihnen um Glücksspielautomaten – und eben mit diesem Umstand weisen sie auf Zugangsvoraussetzungen hin. Anders gesagt liegt ihre Funktion darin, Automaten zu sein. Der Ausstellungsbesucher erfährt, daß er es hier mit Automaten zu tun hat. Der Automat ist es, der das Begehren gewissermaßen hervorbringt. Deshalb heißt an den Automaten herumzu-

spielen, die Macht des Symbolischen zu erfahren, die macht der Funktion, die ein Begehren erzeugt.

Die Spielautomaten steuern die Videoprojektionen – darauf verweist der Begleittext und man realisiert es beim Spielen sofort. Drei Felder für Symbole werden in zwei Spielrunden zueinander in Beziehung gesetzt. Kommt es zwischen den Symbolen zu gewissen Übereinstimmungen, werden Videoprojektionen verschiedener Art gestartet. Ein besonderer Erfolg ist es, wenn nach den zwei Spielrunden drei spezifische Symbole in einer Reihe stehen, deren Kombination bedeutet, daß auf der zentralen, mittleren Leinwand ein Musikvideofilm in voller Länge gezeigt wird. Für solche Erfolge werden auch die höchsten Punktzahlen notiert. Für eine gewisse Punktzahl gewinnt man einen Jeton, der an der Kasse gegen ein T-Shirt oder ein Ausstellungsplakat eingetauscht werden kann. Der eigentliche Gewinn besteht aus meiner Sicht aber darin, von den Filmen eingenommen werden zu können.

Beim Betätigen des Automaten hat man als Spieler einmal die Gelegenheit, in das Spiel einzugreifen. Nach Abschluß der ersten Runde können Symbole für die zweite Runde beibehalten werden; dies erhöht die Gewinnchancen. Allerdings leistet die Maschine eben dies auch von alleine: sind in der ersten Runde zwei gewinnversprechende Felder gespielt, behält sie diese automatisch. Es bleibt einem also nichts weiter zu tun, als den Startknopf zu drücken: um in die zweite Runde zu starten, um wieder von vorn anzufangen und so fort. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß wenn man permanent nur auf Start drückt und die Entscheidungen der Maschine überläßt, damit der größte Erfolg erzielt werden kann; sowohl in Punktzahlen gerechnet wie auch das Anschauenkönnen der Musikfilme betreffend. Lacan hätte mir das freilich gleich sagen können.

Lacan läßt 1955 sein Seminar das Spiel *Grad oder Ungrad?* spielen. »*Sie kennen das Spiel, sie erinnern sich noch an die Schulzeit. Man hat zwei oder drei Murmeln in der Hand, und man hält dem Gegenspieler die geschlossene Hand hin und sagt – Grad oder ungrad? Ich habe, sagen*

wir, zwei Murmeln, und wenn er ungrad sagt, muß er mir eine rausrücken. Und weiter geht's.«²⁸ Ziel dieser Übung ist es – in den Worten Lacans – das Seminar mit dem Finger an der Beziehung des Subjekts zur symbolischen Funktion rühren zu lassen. Es sollen Erfahrungen an der Beschaffenheit der symbolischen Identifikation gesammelt werden. Lacan faßt die Erfahrungen in zwei Punkten zusammen, die er als untrennbar miteinander verbunden sieht. Beides, die Punkte wie ihre Untrennbarkeit, hat er von Dupin, dem Detektiv aus Edgar Allen Poes *Der entwendete Brief*. (Der Zeitpunkt, an dem das Seminar *Grad oder Ungrad?* spielt, liegt direkt am Beginn von Lacans berühmter Poe-Interpretation, die ebenfalls mit der Darstellung des Spiels eingeleitet wird.) Das sind die beiden Erfahrungen: Erstens, man spielt nur auf der Grundlage von Überlegungen, wenn es die Möglichkeit gibt, abzuwägen; wenn man eine Vorstellung vom Ergebnis hat. Dieser Aspekt, Lacan nennt ihn, eine Frage zu haben²⁹, ist an das Vorhandensein eines Gegenübers gebunden. Man stellt Vermutungen an, versucht einzuschätzen, wie sich der andere entscheiden wird. Aus den im Laufe des Spiels mit den Entscheidungen des Mitspielers gemachten Erfahrungen wird versucht, eine Regel herzuleiten. Dies ist der zweite Aspekt. »*Offensichtlich wird der andere für jemand gehalten, der einem ständig eine Regelmäßigkeit suggeriert, anders gesagt: ein Gesetz, das zu entreißen man sich zugleich bemüht.*«³⁰ Der Aspekt der Regelmäßigkeit, des Gesetzes, die »*abgelöst von der Aktivität des Subjekts*« vorhandene Struktur, ist das Kennzeichen des Symbolischen. Lacan spricht, um dessen Wirkungsweise zu charakterisieren, auch vom Automaten, von der Maschine. »*Ich erkläre Ihnen, daß, insofern er verwickelt ist in ein Spiel von Symbolen, in eine symbolische Welt, der Mensch ein dezentriertes Subjekt ist. Nun, mit eben diesem Spiel, eben dieser Welt ist die Maschine konstruiert. (...) Die Maschine, das ist die Struktur als abgelöst von der Aktivität des Subjekts. Die symbolische Welt, das ist die Welt der Maschine.*«³¹ Das Subjekt – Effekt der Maschine; das Unbewußte – strukturiert wie eine Sprache; das Unbewußte – der Diskurs des

Anderen... Wenn Lacan in den frühen Fünfzigerjahren vom Symbolischen spricht, sagt er in einem, es sei leer und verfahren automatisch, und: ohne die Struktur gibt es kein Subjekt. Das Zweite, die Gabe des Symbolischen formuliert Lacan im Zusammenhang mit *Grad oder Ungrad?* so: »... es gibt kein Spiel, wenn's keine Frage gibt, und es gibt keine Frage, wenn's keine Struktur gibt. Die Frage ist zusammengesetzt, organisiert durch die Struktur.«³² Eine Frage zu haben bedeutet, einem Begehren zu folgen. Ein Begehren gibt es im Rahmen einer Struktur, die nicht als Inhalt, sondern als Struktur zählt, in der sich Inhalte überhaupt erst einrichten können. Diese Abhängigkeit des Subjekts von der Maschine des Symbolischen veranlaßt Lacan, das Subjekt als dezentriert zu bezeichnen.

Lacan: »Man muß die Erfahrung dieser Dinge haben, man kann nicht von einer Maschine sprechen, ohne ein bißchen daran rumgespielt zu haben, ohne gesehen zu haben, was das so bringt, ohne sogar sentimentale Entdeckungen gemacht zu haben.«³³ Im Hinblick auf *Casino of Authenticity and Karaoke* muß es heißen: Man kann keine sentimental Entdeckungen machen, ohne am Glücksspielautomaten herumgespielt zu haben und dabei zu erfahren, daß das Spiel seinen eigenen Regeln folgt. Hier gilt das Gesetz des Zufalls. Die Relevanz, die dieser massive Verweis auf den Grundzug des Symbolischen für die Ausstellung besitzt, erschließt sich, wenn man wieder auf die Ebene der Ausstellungsbesucher zurückkommt. Ihre Funktion offenbart sich von den Besuchern her. Wie nehmen sie die Ausstellung wahr? Während ich spiele (Start drücke, Bilder genieße und mir Hauptgewinne erhoffe: die Filme, die das Begehren zeigen) äußern andere Ausstellungsbesucher ihren Unmut. Sie haben gerade einen Film erspielt, in dem Sid Vicious Sinatras *My Way* vor distinguiertem Publikum grölt. Vicious kommt eine Showtreppe von enormen Ausmaßen etwas linkisch heruntergeschritten; die Damen im Publikum greifen zum Opernglas; er sieht gut aus in seinem Anzug, nimmt das Mikrophon, singt übertrieben schmalzig und einigermaßen schräg. Aber erst im Anschluß an den er-

sten Refrain geht es so richtig los: *My Way* in einer Punk-Version. Lärm, Grölen, Pogo. Meine Mitbesucher sind freilich nicht über diesen Auftritt entsetzt. Zwar ist ihre Reaktion ablehnend, aber nur insofern, als sie nichts damit anzufangen wissen: nicht mit der Musik, nicht mit Sid Vicious, nichts mit der Provokation, nichts mit dem Humor des Films. Der nur wenige Minuten lange Film, von dem ich annehme, daß er Punk auf den Punkt bringt, weshalb er mir gut gefällt, ist ihnen ein wenig unangenehm. Vor allem läßt er sie aber gleichgültig. Er sagt ihnen nichts. Eine der Ausstellungsbesucherinnen meint nur eindringlich zu ihrer Begleiterin, im Vergleich zu heute sei das doch keine gute Popmusik.

Hätten die beiden einen bestimmten Zugang zur Popkultur, dann hätte ich sie hier nicht als Beispiel gebrauchen können. Denn diesen Zugang braucht es, um in den Teilen der Ausstellung (Samples) an einem Begehren teilhaben zu können sowie in ihnen das Ganze wiederzufinden. Das Ganze ist ein Eindruck vom Leben McLarens als einem Künstler, der das Begehren sucht und immer wieder neu findet. Zu einer Geschichte werden die Fragmente, ihre Erzählbarkeit bekommt diese Biografie durch die allen Teilen gemeinsame Referenz. Ohne Bezug auf die symbolische Kette, die sie verbindet und ausrichtet, lieferten die Fragmente nur Inkonsistentes, um noch einmal Lacan zu zitieren.³⁴ Im Symbolischen besitzen sie dagegen den Status von Signifikanten. Der Automat ist demnach die Voraussetzung von Verständlichkeit. Er geht dem Subjekt voraus: man sucht sich die Struktur nicht aus, aber man ist in einer Struktur, wenn die Signifikanten wirklich Bedeutung besitzen. Das heißt, vor dem Begehren liegt das Identifiziert-Sein in einem Rahmen, der als Struktur bezeichnet werden kann. Oder als Automat, der die Voraussetzung für Konsistenz, Fülle und Bedeutung darstellt.

Die Referenz der Ausstellung *Casino of Authenticity and Karaoke* ist die Popkultur in einem ganz umfassenden Sinne. Einen Zugang zu ihr und ihren Geschichten braucht man, um die Ausstellung aus einer Position sehen zu kön-

nen, die die Automaten gerade nicht produzieren müssen, deren Notwendigkeit sie den Ausstellungsbesuchern im Spiel jedoch erfahrbar machen. Die Referenz der Popkultur-Erfahrung bringen die Besucher als den eigentlichen Automaten selbst mit in die Ausstellung. In der spektakulären Hervorhebung der Notwendigkeit eines kulturellen Verweisungszusammenhanges als Bezugssystem findet in der Ausstellung, neben dessen geglückter Thematisierung, auch die Ironisierung dieses Sachverhalts statt. Mit dem Automaten (der Kontingenz der Welt) läßt sich dann gut leben, wenn man von dessen notwendigem Vorhandensein weiß, dieses Wissen sich aber nicht (permanent) im Bereich der Wahrnehmung befindet. Es darf sich nicht dauerhaft zwischen Subjekt und Welt einrichten. Denn das Begehren ist zwar nicht voraussetzungsfrei, aber die Hauptsache ist, es ist da.

3

Popliteratur

Die Referenz: Samples und Schuld in der Literatur Douglas Couplands

1. WAS NEU GEMACHT WERDEN MUSS

Was ist toller: einen Spaziergang zu machen oder Skateboardfahren?

Douglas Coupland: »Ich habe das Skateboardfahren geliebt. Die Gegend, in der ich aufwuchs, war dafür perfekt... steile Hügel, neue Straßen, und man konnte zurück trampeln ohne Angst haben zu müssen, von einem Psychopathen ermordet zu werden. Zu Fuß gehen? Ich habe das nie um seiner selbst Willen gemacht; und ich kann auch nicht begreifen, warum Leute joggen oder rennen. Dafür hat man doch 1969er Mustangs mit Fließheck erfunden. – Das Beste von der Welt wäre, mit einem Skateboard unter dem Arm in Tokio herumzugehen, um es bei jeder Gelegenheit zu benutzen.«

Weshalb Tokio?

DC: »Japan, und in besonderem Maße eben Tokio, hat die höchstentwickelte kapitalistische Kultur auf der Welt. Und dies, ohne eine dem Westen vergleichbare religiöse oder moralische Bürde mit sich herumschleppen. Sie sind dort in einer faszinierenden Situation, weil ihnen die Menschheitsgeschichte keine Erfahrungen zur Verfügung stellt, mit deren Hilfe sie sich orientieren können. Ihre Situation ist völlig neu.«

Ich war vor 10 Jahren einmal in Vancouver in diesem Museum, das die Indianerkultur der Nordwestküste dokumen-

tiert. Ich stand vor dieser berühmten Skulptur vom Raben und der Muschel und war sehr berührt, aber ohne zu wissen, weshalb. Heute denke ich, daß es mit dem Inhalt ihrer Darstellung zu tun hat: dem Beginn der Welt. Beim Lesen deiner Bücher habe ich den Eindruck, die geschilderte Faszination für bestimmte Objekte sei ebenfalls darin begründet, daß in ihnen eine ganze Welt liegt und anfängt. Was denkst Du über die Skulptur?

DC: »Sie ist kunstvoll gearbeitet, und du hast recht, sie handelt von Kosmogonie. Es ist nicht die meine, aber sie hat meinen Respekt. Eine Skulptur meiner eigenen Kosmogonie würde wohl aus so einem 1969er Mustang bestehen, abgestellt auf einem Haufen Popart; Bowies *Diamond Dogs* würde mit voller Lautstärke laufen und überall verteilte Fernseher zeigten eine Phalanx von Filmen – Werbespots vor allem. Das Ganze müßte in einem im Ranch-Stil gehaltenen Vororthaus stattfinden. Oder im Wartebereich eines Flughafens.«

Es gibt da einen entscheidenden Unterschied: Man kann wohl davon ausgehen, daß an den Mythos der Haida ein ganzes Volk geglaubt hat, und das über einen Zeitraum von mehreren tausend Jahren. Während Dein Mythos... okay, er muß nicht völlig individuell sein, aber es ist auf jeden Fall eine sehr viel kleinere Personengruppe, die etwas mit ihm anzufangen weiß...

DC: »Sicher.«

Und die Anzahl derjenigen, die sich mit Dir in den Glauben daran teilen, wird nocheinmal kleiner sein.

DC: Ja, na und?

Handelt deine Literatur nicht von dem Wunsch, sich wohlfühlen zu wollen...

DC: Nur zum Teil.

Um sich seiner selbst sicher sein zu können, bedarf es aber der Beziehung zu anderen. Wir brauchen die anderen, die uns verstehen. Dazu bedarf es aber einer geteilten Referenz, auf die man sich beziehen kann. Was kann das sein?

DC: »Offenbar eine Bank geteilter Erfahrungen. Ich habe festgestellt, daß, egal in welches Land man kommt, es gibt immer diesen Tribe von Leuten, die in Kunstmuseen gehen. Das sind immer ziemlich ähnliche Leute. Dasselbe gilt für Monstertruck-Kultur. Oder für Religionen. Überhaupt scheint sich die gesellschaftliche Klassenstruktur heute entlang bislang unbekannter Kriterien neu zu formieren. In Nordamerika teilt das neue Schisma nicht Arm und Reich, sondern verläuft zwischen einerseits liberaler, therapeutischer Kultur und andererseits religiöser, autoritätsfixierter Kultur. Soweit ich sehen kann, verhält es sich in Deutschland nicht anders.«

Was gefällt Dir am Neuen so gut?

DC: »Es bringt die Möglichkeit mit sich, die vom Alten verursachten Fuckups auszubessern.«

2. WAS GLEICH BLEIBT

Douglas Coupland ist mit der Beschreibung einer Generation berühmt geworden, und ich glaube, das wurmt ihn bis heute. Nicht, weil es nicht schön wäre als Generationen-Entdecker zu gelten. Problematisch ist jedoch ein Widerspruch, wie er in der Sache liegt: Wenn man von Generationen spricht, geht der Blick auf die Gemeinsamkeiten; Couplands Generation X zeichnet sich aber gerade dadurch aus, daß das Gemeinsame zum Problem geworden ist, da es bis auf Reste verschwand. Diesen Aspekt beschreibt Coupland in jedem seiner Bücher aufs Neue. Interessanterweise geht es ihm dabei nicht nur darum zu beobachten und zu konstatieren, sondern es wird ein konkretes Anliegen zur Sprache gebracht: das Fehlen von etwas wird bedauert, und es werden Versuche beschrieben, das Fehlende zu ersetzen. Vielleicht sollte ich richtiger schreiben: Coupland legt Versuche nahe, ja er unternimmt diese geradezu, die zu einem Ersatz des Fehlenden führen sollen. In meiner Darstellung dieses Versuchs stütze ich mich im Folgenden weitgehend auf die Ro-

mane *Microsklaven* (1995/dt. 96) und *Girlfriend in a Coma* (1998/dt. 99).

Das Problem in Couplands Romanen, ihr Ausgangspunkt, ist die Einsamkeit der Protagonisten. Diese sind zwar nicht alleine, aber isoliert. Das eindrucklichste Beispiel hierfür ist wohl Karen, die im Koma liegende Freundin aus dem gleichnamigen Roman. Sie liegt nicht nur 17 Jahre im Koma, sondern sie lebt ihrer eigenen Vorstellung nach während dieser Zeit auch noch einsam in einem Krater auf der erdabgewandten Seite des Mondes. Und als gegen Ende von *Girlfriend in a Coma*, nach dem Untergang der Welt, den nur die Clique überstand, von deren Mitgliedern das Buch handelt, diese durch Jared, den Geist, den Engel, den in der Jugend gestorbenen Freund einer nach dem andern zu ihrem Leben befragt werden, ist das ihre gemeinsame Antwort: alle haben sich immer furchtbar isoliert gefühlt. Dieses Gefühl der Einsamkeit ist unmittelbar mit der Erfahrung verbunden, daß das Leben sinnlos sei. »Wie meinst du das, ›sinnlos‹?« wird Karen von ihrem Freund Richard gefragt, nachdem sie ihm ihre Zukunftsvision beschrieben hat, die in der Aussage gipfelt, »Es gab keinen ›Sinn‹ mehr. Doch das wußten wir nicht. Wir waren sinnlos.« Ihre Antwort: »Also: Es war nicht so, daß uns das Leben deprimierend oder leer erschien, sondern wir merkten bloß, daß wir irgendwie keinen Anteil daran hatten.« Abe, einer der Programmierer, der Geeks in *Microsklaven*, nennt das, kein Leben haben. Karla, die superintelligente Freundin des dortigen Ich-Erzählers Daniel, bietet ihm und uns folgende Erklärung an: »Was unterscheidet jeden beliebigen Menschen von allen anderen? Wo endet deine Individualität, und wo fängt deine Zugehörigkeit zu einer Gattung an? Das war schon immer eine der wichtigsten Fragen für mich. Du mußt bedenken, daß es für die meisten von uns, die wir ins Silicon Valley gezogen sind, hier nicht die traditionellen identitätsstiftenden Strukturen wie überall sonst auf der Welt gibt: Religion, Politik, Familienbande, Geschichtsbewußtsein oder andere vorgefaßte Glaubenssysteme, die es den Individuen abnehmen, herauszufinden, wer sie sind. Man ist hier auf sich ge-

stellt.« Auch wenn Karlas Unterton ein wenig spöttisch klingen mag, hier verrät sie uns, worunter Couplands Figuren leiden: es fehlt ihnen das verbindliche Bezugssystem, auf das sie Phänomene und die Handlungen anderer zurückzuführen vermögen. Coupland beschreibt ein Leben ohne »Referenz«, um diesen Begriff in der Totalität und Strenge zu gebrauchen, mit der er von dem französischen Rechtsphilosophen Legendre in den letzten Jahren eingeführt wurde.³⁵ Nur am Rande: Coupland veröffentlichte 94 die Kurzgeschichtensammlung *Life After God*.

Im Grunde betrachtet Douglas Coupland das Gesetz des Zufalls als die tatsächlich wirkmächtige Referenz unserer Zeit. In *Microsklaven* gehen Karla und Daniel mit Ethan, dem Manager ihrer Klitsche, Dartspielen. Er besteht auf einer Zufallsrunde, in der aus den unmöglichsten Körperhaltungen heraus geworfen werden muß. Jedes mal werden so die höchsten Gewinne erzielt. »Ethan sagt, Zufälligkeit sei eine brauchbare Umschreibung für ein Muster, das größer ist als alles, was wir intellektuell erfassen können«, erzählt Daniel. Ausgehend von dieser Grundannahme begibt sich Coupland mit seiner Literatur allerdings auf eine Suche nach berechenbareren und auch praktikableren zeitgenössischen Formen der Referenz. Und tatsächlich findet er davon individuelle, familiäre, duale und kollektive Ausprägungen. Bei den individuellen handelt es sich einerseits um paranoide Wirklichkeitskonstruktionen und andererseits um körperbezogene. Immer wieder beschreibt Coupland die Entdeckung des Körpers als Identifikationsmedium: daß man sich selbst spürt und sich auf diesem Weg seiner selbst vergewissert (Magersucht: ein permanentes Hintergrundbrummen seiner Geschichten). Die paranoische Form der Referenz spielt in *Microsklaven* eine Rolle; alles dreht sich um Microsoft, wo die Clique zu Beginn der Handlung, und bevor sie eine eigene Firma gründet, arbeitet. Bill Gates ist der Punkt, von dem aus sich das Leben der Protagonisten als geordnet darstellt – ein Gott. Durch den gesamten Roman ziehen sich Sätze wie »Du kannst Bill verlassen, aber du wirst ihn niemals loswerden.«

Die familiäre Referenz führt immer zur Enttäuschung. Schon in *Generation X* muß der Ich-Erzähler die Erfahrung machen, daß ihn seine Eltern nicht verstehen. In *Microsklaven* wird das Eltern-Kind-Verhältnis deshalb in ein freundschaftliches verwandelt; es geht auf in der Cliques-Referenz. Bevor ich auf diese komme, noch ein Wort zur Liebe. Das Geliebtwerden, wie es Daniel durch Karla erfährt, gibt ihm eine Sicherheit, auf die sich bauen läßt. »Sie hilft mir mehr aus meinem Leben zu machen – und eine ... Persönlichkeit zu haben.« Aber keine der angesprochenen Referenzialisierungen spielt wirklich eine Rolle bei Coupland; nicht im Vergleich zur Freundschaft, zum Freundeskreis, dem Couplands eigentliches Interesse gilt.

In *Microsklaven* gibt es die Gruppe ehemaliger Microsoft-Angestellter, die von WG-Mitbewohnern zur Firma Oop! werden; einer Software-Firma, die einen digitalen Lego-Baukasten entwickelt. In *Girlfriend in a Coma* dreht sich alles um eine Gruppe zunächst jugendlicher, später erwachsener Vancouveraner, die sich selbst »die Clique« nennen. Diese Gruppen sind für die Protagonisten von größter Wichtigkeit, aber keinesfalls eine gegebene und verlässliche Referenz. Ein Protagonist aus *Girlfriend in a Coma* meint einmal zu den anderen: »Was mir auffällt, ist, daß jeder allen anderen vorwirft, sie würden sich verstellen. Wißt ihr, was ich meine? Daß sie irgendwie nicht .. äh ... sie selbst sind.« In *Microsklaven* ist das Trügerische an dem Bild, das man sich von anderen macht, ein wichtiges Thema. Die Welt der Freundeskreise ist ständig in der Gefahr, sich als eine Spiegelung zu erweisen – und aufzulösen. Entsprechend ist die eigentliche Frage in Couplands Literatur: Durch welche Technik, mit welchen Mitteln stellt sich für Cliques eine verlässliche Referenz her? Es ist eine Frage, die Couplands Texte implizit beantworten, um die sie kreisen, die sie zur Sprache bringen.

In *Microsklaven* findet sich in einem Seitenstrang der Erzählung eine präzise und lustige Darstellung der klassischen Antwort, die Pop auf dieses Problem gibt: Abgrenzung gegen das Hegemoniale und Falsche. Die Frauen in der

Gruppe schließen sich zur Geek-feministischen Vereinigung Chyx zusammen – und werden weltberühmt. Anlaß zur Gründung der Schwesternschaft ist der Umstand, daß es beim Computer-Zubehör-Supermarkt Fry's zum Beispiel zwar Pornomagazine, aber nicht Tampons zu kaufen gibt.

Das, wofür *Generation X* damals berühmt wurde, nämlich das Ausstellen von bestimmten Dingen, Phantasien, Momenten der eigenen Geschichte vor den anderen ist der modernere Weg der Clique zur Referenz. Auch dem Verfahren der Chyx dient diese Form des Verweises als Bestandteil: Ihre Begrüßung besteht in der »weltberühmten Farrah-Fawcett-Geste: gleichzeitig die Haare zurückwerfen und zielen, und zum Schluß tut man so, als würde man feuern, wobei sich die Fingerspitzen berühren.« Anders formuliert: Zur Herbeiführung der Cliquen-Referenz wird gesampelt. Hier nur einige Beispiele für die Samples der beiden Romane: Apple, der Stanford Linearbeschleuniger, Gap, das Österreich-Ungarische Kaiserreich, das Autobahnkreuz der Highways 92 und 101, das Firmengelände von Syntex, wo die Antibabypille erfunden wurde, Züge, Ruth aus der Bibel, Herb Alpert und Brazil 66, der Geruch von Sushi, Haarlocken, Angeltrophäen, die Adern von Blütenblättern, Felsformationen-in-die-Luft-Jagen als Kunstform, ein Falkenpaar auf der Jagd nach einer Taube, die Rabbit Lane, der in den Himmel gerichtete Laserstrahl des Hotels Luxor in Las Vegas, der noch aus 26 Meilen Entfernung zu sehen ist...

Was wird aus den Samples? Zunächst sind es Bedeutungsträger, die in ihrer Funktion als Bedeutungsträger wirksam werden noch bevor eine konkrete Bedeutung erkennbar sein muß. Man weist mit ihnen auf eine Begebenheit hin, erzählt eine Beobachtung – und setzt damit eine Markierung, die zunächst nur die Bedeutung mit sich führt, überhaupt Bedeutung zu besitzen. Im Weiteren, in einem zweiten Schritt, läßt sich die Marke als Wegmarke begreifen: sie wird in ihrem konkreten Bedeutungsgehalt sichtbar, gibt konkrete Hinweise auf die Position der betreffenden Person. »Erinnerungen statt Geschichte«, heißt das Verfahren bei Coupland. Oder er spricht von »Polaroids« (Titel

einer Kurzgeschichtensammlung von 1996/dt. 1998). Die können von den Freunden begriffen werden. Dazu gehört guter Wille. Denn »da muß man hingehen und hineingehen, da muß man heraustreten, da muß man herumgehen, muß sich allmählich erwandern und erwerben, was das Gebilde einem (...) verheißt«, um ein Gadamer-Zitat in den Zusammenhang zu reißen.³⁶ Die Referenz entsteht, wenn die Samples anfangen, ein Band zwischen den Protagonisten auszubilden, ein Gewebe. Wie in dieser Szene: Am Ende von *Microsklaven* ist an die Stelle des einen Las-Vegas-Laserstrahls ein Konzert aus sich berührenden Taschenlampenstrahlen geworden, das von den Oop!-Leuten an den Himmel gemalt wird.

Vertrautheit herzustellen indem man die Samples der anderen auspackt und zu begreifen sucht, ist nicht unanstrengend. Gerade *Microsklaven* – den Figuren wie der Erzählung – merkt man die Erschöpfung, die das Verfahren mit sich bringt, oft an. Das Verfahren läßt einen vieles sagen, man muß aber auch, wie Couplands Romane zeigen, ganz schön viel quatschen. Vielleicht ist *Generation X* das beste seiner Bücher, weil hier die Notwendigkeit ernst genommen wird, ein bestimmtes Setting herstellen zu müssen, einen Rahmen, um in angenehmer Weise an den Samples rühren, gemeinsame Erinnerungen produzieren zu können: sich an den Rand der Gesellschaft zurückziehen, Zeit haben, kein anspruchsvolles Berufsleben; und schließlich: in Mexiko ein Hotel eröffnen, dessen Zweck darin besteht, Leuten die Möglichkeit zu geben, Samples zu erzählen und Samples anzunehmen und zu entschlüsseln.

Ich finde bei Coupland zwei herausragende Formen von Samples: das Lego und den Tod. Lego verspricht, daß sich aus Nichts alles machen läßt; es ist gewissermaßen das Technokratie-Sample. »Lego ähnelt in ontologischer Hinsicht dem Computer. Das heißt, ein Computer für sich genommen ist, nun ja ... gar nichts. Er wird erst durch eine bestimmte Anwendung zu dem, was er ist. Das gleiche gilt für Lego.« (Abe in *Microsklaven*) Und der Tod? In *Girlfriend in a Coma* wird das viele Coupland-Geschichten durchzie-

hende Motiv des Schuldgefühls, das Krankheit und Tod eines Familien- oder Gruppenmitglieds bei den Hinterbliebenen auslösen, ausgeführt. Warum fühlt sich etwa Richard nach Jareds Tod und Karens Fall ins Koma schuldig? Weil er überlebt hat? Nein. Weil er etwas bekam. Das Koma ist ein hervorgehobener Bezugspunkt, der nun sein Leben und das der übrigen Cliquesmitglieder zentriert. Das Koma ist die Gabe und Verpflichtung, die das Beziehungsgeflecht zwischen ihnen straff hält. Am Ende des Romans wird dies ganz deutlich: Karen gibt ein Opfer, aus dem sich für die anderen die Welt neu ergibt. Ihr Opfer – und, wie ich verallgemeinernd sagen möchte: eine Sample-konstituierte Welt überhaupt – funktioniert jedoch nur, wenn damit eine Entscheidung der anderen einhergeht. Nur wenn die anderen sich zur Annahme des Supersamples entschließen, wenn sie die Verpflichtung übernehmen, wenn sie sich dadurch kriegen lassen, situieren lassen... erhalten sie die Referenz. Sie müssen sich zur Übernahme der Schuld, d.h. zur Annahme der Referenz entschließen. Es ist vorstellbar, daß eine solche Entscheidung in unserer Realität, also: einem weniger schematisierten Leben, das keine Supersamples aber sehr wohl Samples kennt, wiederholt notwendig ist. Man nimmt an, läßt sich auf eine symbolische Identifikation ein, und ist verändert, neu situiert. Bei Hannah Arendt kommt das zum Ausdruck wenn sie schreibt, in einem ursprünglichsten und allgemeinsten Sinn sei Handeln und etwas Neues Anfangen dasselbe.³⁷

Der Andere und die geschenkte Gestalt. Wege zur Welt in Rainald Goetz' *Dekonspiratione*

Dekonspiratione (Suhrkamp 2000) ist entlang der Unterscheidung zwischen Kulturalität und der Auflösung kultureller Bezüge angelegt. In einem an das klassische Drama angelehnten fünfteiligen Entwicklungsbogen führt die Handlung aus einer Situation heraus, die zwar implizit aber mit Nachdruck nahelegt, bei Kultur handle es sich um EINEN lesbaren, verständlichen, sinnhaften Text. Verschiedene Texte fügen sich in der Perspektive des Ich-Erzählers zu diesem Ganzen: Bret Easton Ellis, FAZ-Feuilleton, Magisterarbeiten, Harald Schmidt-Show, Werbeagentur-Konzepte. Der Text löst sich auf, es kommt zum Zusammenbruch, zur Auflösung der Welt. Schließlich ergibt sich ein neuer Weltanfang, dessen Anlage explizit gemacht wird.

In den Worten des Erzählers wird die Unterscheidung zwischen Kulturalität und Weltauflösung vor allem mit dem Begriffspaar *Dekonspiratione/Konspiration* bezeichnet. Es steht im Zusammenhang mit der Sprachlichkeit einer Welt, in der sich so lange eine nahezu konventionelle Erzählung ereignen kann, bis sich die Wahrheit der Sprache als grundsätzlich in Zweifel gezogen darstellt. Eine auktorial erzählte Liebesgeschichte wird durch den Einbruch des Erzählers in die Handlung und dessen Eingeständnis, nicht weiter erzählen zu können, abgebrochen. Nachdem die Wirklichkeit im ersten Kapitel, »Liebende, Fremde«, als lesbar charakterisiert wurde, erwächst beim Lesen zunehmend eine Ahnung davon, daß das nicht stimmt: man kann sich nicht auf die Schrift verlassen, sie ist nicht die Wirklichkeit. Im zweiten Kapitel, »Das böse Buch«, wird die Sprache in

die Nähe von Manipulation und Intrige gerückt. Das dritte Kapitel, »Die Aufgabe der Schrift«, kontrastiert den grundsätzlichen Glamour, die aus der Textualität der Wirklichkeit resultierende Wahrheit und Größe der Literatur und des Schreibens, wie sie sich in ihrem Glanz bei einer Vortragsveranstaltung in einer Wannsee-Villa zeigen, mit der tatsächlichen, alltäglichen Abhängigkeit der Textproduktion von Entscheidungsträgern, die in diesem Fall in Redaktionen sitzen. Diese verfolgen ganz andere Ziele als Goetz' Erzähler. Anstatt den Text der Wirklichkeit lesbar machen zu wollen, haben Texte für die Redakteure lediglich strategischen Wert. Die Bedeutung des Textes ist an das Ansehen der Beteiligten, an Beziehungen und Abhängigkeiten geknüpft. Während der Erzähler die Wirklichkeit im Text abzubilden versucht, dient ihnen die Schrift nicht als Medium des Wirklichen, sondern des Imaginären: Texte sind das Material ihrer Rivalitätsspiele. Die Identifikation des Erzählers im Symbolischen wird so von der Journaille durchkreuzt.

Als im vierten Kapitel der Erzähler auftritt, um fortan in der Ich-Form zu sprechen – was zunächst heißt: sein Scheitern einzugestehen – entfaltet er sogleich seine Krise. Bevor ich diese zu interpretieren versuche, will ich kurz darstellen, was der Text zu ihrer Erklärung angibt. Es sind im Grunde zwei Ansätze. Zunächst, die Erzählung habe von der »gesellschaftlichen Position der Wahrheit« handeln sollen, die am Rand der Gesellschaft vermutet wurde. »Marginalität und Asozialität: welches Wissen wird da prozessiert, wo die Mächtigen nicht mehr hinkommen?« Nachdem mit dem Wechsel der Bundesregierung 1998 jedoch die »älteren Brüder« an die Macht gekommen wären, habe sich das eigene Verhältnis zur Macht derart verändert, daß einem – beziehungsweise dieser Fragestellung – der Boden unter den Füßen weggezogen wurde. »Alle Koordinaten hier waren neu und anders angeordnet (...) Ich verstehe kein Wort.« (S.140)

Die zweite Erklärung der Krise schließt hieran an, spielt jedoch in einem anderen Feld. Hier heißt es, die Er-

zählung habe »in den obersten Etagen der Presselandschaft«, in der Welt der großen Schreiber, spielen sollen. Auch dies wird durch eine in dieser Form offenbar neu entstandene, jedenfalls zu große Nähe unmöglich: »Schlingensiefs Berliner Republik war das Theaterereignis des Augenblicks. (...) Nach der Premiere standen wir im Keller der Volksbühne, der Schreiber der taz, der Kulturchef des Spiegel, der neue amtliche Theaterkritiker der Süddeutschen Zeitung, der Polit-Künstler der Gegenwart, der junge Mann für Sonderaufgaben beim Tagesspiegel, der verantwortliche Dramaturg und eine schöne junge Frau, Verzeihung – und ich wusste dauernd, das ist mein Buch über das Schreiben, das ich hier erlebe, das sich hier abspielt, und ich bin selber mitten drin, ich bin zu nahe dran. Ich kann es nicht schreiben.« (S.142)

Die vom Krieg im Kosovo hervorgebrachte Offensichtlichkeit der Unzulänglichkeit des Wortes, einfach an sich wahr zu sprechen, gibt der Krise des Erzählers außerdem eine tagespolitische Dimension. Der Krieg verschafft der Krise eine zusätzliche Legitimation. Aber es ist keinesfalls der Schrecken des Krieges, der den Erzähler zur Verzweiflung treibt. Vielmehr läßt gerade der Krieg mit Julien Green und Ernst Jünger Vorbilder des Erzählers in Erscheinung treten. Ihre Fähigkeit zu schreiben, wie es wirklich ist, zeigt sich insbesondere an Beschreibungen, die im Zusammenhang mit »Lähmung« und »Unentschlossenheit« mit sich bringenden Kriegereignissen stehen. Über Ernst Jünger heißt es zunächst, er habe sich die Hände »wirklich schmutzig gemacht ..., uns Nachgeborene wissen zu lassen, was der Erste Weltkrieg war«. Wirklich schmutzig – weil: wirklich wahr. Dessen Beschreibung des Zweiten Weltkriegs aus der Sicht eines Soldaten, der nicht kämpfen darf und sich nach der Front sehnt, erfährt noch mehr Wertschätzung. »Nichts Schreckliches passiert jetzt, aber die Ruhe der Sicht des reifen Mannes, der sich da reiten sieht, ist schrecklich. Auch das hat er einfach aufgeschrieben.« (S.150) Und über Julien Greens »Ende einer Welt«: Green habe »genau das aufgeschrieben«, wie es sich im Zweiten Weltkrieg auf der fran-

zösischen Seite beim Vormarsch der deutschen Truppen auf Paris angefühlt habe. Lähmung, Unentschlossenheit, man harrt aus, und schließlich flieht man doch. »Das Buch ist irritierend frei von allem politischen Gestikulieren. Es geht ihm nicht darum. Es ist nur die Darstellung dieses Geschehens in Frankreich, im Juni 1940.« (S.151)

Die Krise des Erzählers besteht darin, nicht mehr in einer Weise schreiben zu können, die zuvor offenbar möglich war: einfach aufzuschreiben, wie es wirklich ist. Er kennt das nicht mehr, das Wie-es-wirklich-ist. Er hat zum Wie-es-wirklich-ist den Zugang verloren. Es ist ihm entglitten. Diesen Zustand meine ich mit der Formulierung, der Ich-Erzähler könne den Text der Kultur nicht mehr lesen. Die Kultur ist hier abhandengekommen. Kultur: das, was die Dinge miteinander in Beziehung stehen läßt. Dem *Dekonspiratione*-Erzähler ist die Selbstverständlichkeit einer solchen Bezugnahme verloren gegangen. Die Dinge ordnen sich nicht mehr. Er lebt in einer Gegenwart, die zu keiner Geschichte wird. »(D)ieses Existenzgefühl kennt kein Außerhalb seiner selbst. Es ist reine Gegenwart. Dass es je anders war, nützt nichts. Das hilft nichts. Das ist ein Gedanke, eine Erinnerung an irgendwann, von irgendwem, das ist nicht dieses Ich, im jetzt-Knast seiner Gegenwart. ¶So gingen die Wochen dahin. ¶Und die Wochen wurden Monate.« (S.149)

Jeden Tag steht der Ich-Erzähler auf, setzt sich an den Schreibtisch, schreibt – um am nächsten Morgen das Geschriebene beiseite zu legen und noch einmal von vorne anzufangen. Um aus dieser Gefangenschaft auszubrechen flieht er schließlich aus Berlin, wo *Dekonspiratione* spielt, nach Wien.

Im fünften Kapitel, das den Doppeltitel »Vertrauen, von Niklas Luhmann / De Dekonspiratione« trägt, tritt der Erzähler wieder als handlungsfähig auf. Diese Handlungsfähigkeit ist jedoch eine so durchlässige, offene, daß er sich allem affirmiert, was sich ihm anbietet. Die Welten, in denen er sich auf diese Weise wiederfindet, werden nur skizziert. In Überlegungen, die von ihnen ausgehen, tauchen sie

unvermittelt als Ursprung auf. Der Erzähler legt so Weltanfänge in seinen Text, die weitgehend unkonkret bleiben. Etwa wenn er einem Freund berichtet, er habe die letzten Wochen im New York der Siebzigerjahre verbracht. Zwar erfahren wir noch, der Zugang zu diesem New York liege in der Lektüre eines Buches über Andy Warhol. Darüber hinaus wird uns aber wenig mehr mitgeteilt als das Entscheidende: wie identifizierend die Perspektive des Buches war, also wie sehr sie dem Subjekt seiner Lektüre eine Welt schuf. Ein anderes Beispiel dafür, wie der Erzähler in diesem letzten Kapitel permanent Weltanfänge legt und als wie heftig sich seine kurzzeitige Identifikation in diesen Welten darstellt, ist die Welt der »Videoklitsche«. In ihr arbeiten junge, ständig kiffende, die Räume mit Essensresten und -Verpackungen zumüllende Selbständige der neuen Berliner Gründergeneration, Berlin-Mitte-Hipster mit DDR-Vergangenheit... Der Erzähler ist von ihrer Welt zugleich fasziniert und angewidert. In der Klitsche wird an dem Videoclip eines Musikstücks gearbeitet, an dessen Produktion der Erzähler beteiligt ist und das für den Verlauf des Kapitels wichtig ist, weil das Kapitel atemlos auf den Abend einer Lesung zuläuft, in deren Rahmen auch die Premiere des Videofilms stattfinden soll. Das fünfte Kapitel ist gekennzeichnet durch ständige Bewegung: der Erzähler ist immer unterwegs. »Wir sitzen wieder im Taxi.« Von dort erhascht er hier einen Blick in eine Welt, träumt sich da in Gedanken, um sich dort in Überlegungen zu verheddern. Schon eine bunte Baustellenbeleuchtung genügt, um eine Welt anfangen zu lassen. Es ist gut möglich, daß eine einzige Nacht den zeitlichen Rahmen für die Weltanfänge des letzten Kapitels darstellt. Aber man weiß es nicht genau.

Fluchtpunkt und Ende des Buches bildet eine Lesung. Ihrer Darstellung geht die Beschreibung einer anderen Lesung voraus. Die beiden müssen im Verhältnis gesehen werden: sie stehen in unmittelbarem Gegensatz zueinander.

Bei der ersten handelt es sich um eine Lesung des Dichters Durs Grünbein. Der Erzähler betritt den Ort, an dem die Lesung stattfindet, wie eine fremde Welt. Er hat ei-

nen Blick für den Raum und die Besonderheiten der Anwesenden. Eine bedrückende, unerträgliche Stimmung legt sich sofort auf ihn, die er in dem Ernst begründet sieht, den diese Welt ausstellt. Ein Ernst, der unbegründet bleibt und vom Erzähler und seinem Freund Max, einem Musiker, der ihn durch das fünfte Kapitel weitgehend begleitet, schließlich mit einem Anfall von Kichern quittiert wird. Sie verlassen fluchtartig den Raum. Die »Idiotie des Präventiösen« erzeugt im Erzähler ein »totales Höllegefühl«. (S.178)

Neben der in hohem Maß als unlegitimiert empfundenen Ernsthaftigkeit gehört zur Welt der Lesung Durs Grünbeins eine unerträgliche Geschwätzigkeit. In Form der undurchdachten und wirren Begrüßungsansprache einer Literaturwissenschaftlerin wird diese Konvention erfüllt. Und in ihr offenbart sich auch ihre ganze Hohlheit. Der Dichter selbst, so die Beobachtung des Erzählers, vermag sie kaum zu ertragen. Muß er aber, denn das gehört dazu.

Die Sprache des Dichters ist unserem Erzähler weniger unangenehm als er an ihr in doppelter Hinsicht Kritikwürdiges findet. Wenn der Dichter spricht, erzählt er, wie »dieses und jenes Detail« (S.180) ein Gedicht hervorgebracht habe. Diese Art der Bezugnahme bezeichnet Goetz' Erzähler als Magie. Was sich für den Dichter plausibel als Effekt darstellt, hält der Erzähler für eine beliebige, eine kontingente Beziehung. Zweitens, und aus der Sicht des Erzählers in direktem Zusammenhang hierzu, kritisiert der Erzähler die Sprache der Gedichte selbst. Diese spielen nach seiner Meinung nicht »in der gesellschaftlich gegebenen Realität der Sprache, in ihrer alltagspoetischen Aktualität«. (S.181) Dieser Kritikpunkt muß uns aufhorchen lassen, gehen wir doch davon aus, daß sich auch unserem Erzähler der Zugang zur Sprache der Wirklichkeit verschlossen hat. Offenbar ist dem gar nicht so – zumindest nicht auf der Ebene des Empfindens, und vom Selber-Schreiben ist hier ja nicht die Rede. Trotzdem, seltsam. Diese Irritationen leiten direkt über zur zweiten Lesung.

Ort der zweiten Lesung ist ein Raum, der vom Erzähler sowohl als Galerie wie auch als Club bezeichnet wird. Das

Publikum sind die »Kreativen«. Es sei »ein kleines feines Hauptstadtevent« (S.196), erläutert der Erzähler, bevor er das ganze Personal seiner Geschichte hereinströmen und freundlich zueinander sein läßt. Auch der Erzähler läßt sich treiben. Er plaudert, ist ein wenig verliebt. Dann hält eine Bekannte des Erzählers, Isabelle (Graw?), eine Begrüßungsansprache, die im Gegensatz zur Grünbein-Lesung »entschieden« kurz, sehr konzentriert und klug ist. Ruhig, klar, selbstgewiß, herrscherlich, mit glockenheller Stimme – mit diesen Adjektiven wird die Rede charakterisiert. Ihre Aussage ist: Kunst hat die Aufgabe, die Gewißheit der Welterfahrung zu erschüttern. Im Gegensatz dazu wird im weiteren allerdings beschrieben, wie die Welt zustande kommt.

»...Max kuckt mich aufmunternd an, und sein Signal für mich heißt jetzt: los gehts. Ich stehe vorn am Mikrophon und – oje. Ich sehe alle möglichen Gesichter, Diedrich, Helge, Olaf, Regina, Alexa, Katharina und Sabine. Und ganz viele, die ich vom Sehen her kenne, und das ist aufeinmal eine solche Datenmenge, birnintern, dass es plötzlich zum Systemabsturz kommt. KRANK. Ich stehe da, habe dieses Buch hier in der Hand, in der anderen Hand einen Packen Zettel, mit Schrift beschrieben, sehe das Pult, das Mikrophon, den Stuhl und sein Tischchen, bemerke die erschreckend radikale Stille, und habe vergessen, was jetzt zu geschehen hat. Was jetzt zu tun ist. Was hier ansteht. Was vorgesehen ist. Ich schaue auf meine Papiere, sehe Worte, geschrieben von mir, doch ich verstehe nichts. Ich verstehe die von mir für hier notierten Worte nicht mehr. Ich registriere, zu spät, dass meine Hand ihre Halt-Such-Bewegung zum Kopf gemacht hat, das wollte ich vermeiden hier, aber was heißt hier überhaupt noch ich? Der Körper tut, was er will, der Fremde, den ich bewohne, in dauernder Panik. HASS. Wut ist entstanden, aus dem Unglück, so zu sein, wie man, wie es sich eben wieder zeigt, offensichtlich ist, Unglück, Selbsthass, Hass, sich selber freiwillig, nur: wieso denn?, wieso?, in diese Situation hier gebracht zu haben. Warum? Und am Hass kristallisiert der erste, klare, normale Gedanke an. Ich setze mich hin. So einfach ist das. Genial. Ich lege meine Tasche auf den Tisch und fange an, die mitgebrachten Bücher auszupacken. Animationen. Elementarteilchen. Die Spuren der Macht. Amsterdam. Julie Burchill. Flaubert. Mahlers Zeit. Und mehr, mehr, immer noch mehr. Und wie die Bücher um mich herum wachsen, zu kleinen Türmen, Bergen, leicht verrutscht, Berge, die in echt Gebirge sind, wie ich merke, wo ich stehe, auf die Art, wer ich bin, was das hier ist, die Lesung, der

Text, die Klarheit, die Stille und Schönheit der Worte hier, fixiert auf Papier, schwarz auf weiß, dieses Fest der äußersten Farben, werde ich ruhiger. Ich schaue die Leute an, sehe die Freundlichkeit ihrer Anteilnahme und sage: »Kleine Verwirrung, gleich gehts los.« (...) Und denke jetzt, wie ich das Gesicht von Albert im Publikum sehe: er reiste. Er lernte die Schwermut der Schiffe kennen. Ich will das Buch nehmen, die Erziehung des Herzens, um mit dieser Stelle, mit diesem Gedanken, mit dieser Geschichte hier anzufangen, da greift der diesen Plan umstürzende Gedanke nach mir, und ich höre mich sagen: »Ich widme die heutige Lesung hier in München« – Moment, falsch. Ich hatte gedacht an die Abiturzeit, die Griechenland-Fahrt und die Geschichte unserer Freundschaft. Julien Greens Ende einer Welt: da war der Gedanke hergekommen, merke ich, da schau ich hin. Ich strecke die linke Hand aus, nehme das Buch, öffne es, ganz vorn, und fange an zu lesen.« (S.205f.)

In diesem Zitat findet sich in konzentrierter Form eine Beschreibung von Weltauflösung und -aufbau. Ich beschreibe sie in fünf Punkten, die sich drei Phasen zuordnen lassen.

Phase 1

1. Der so genannte Systemabsturz. Der Erzähler begründet den Blackout mit einer nicht zu verarbeitenden Datenmenge. Diese wird in Beziehung zu einer Reihe Anwesender gesetzt. Aber inwiefern soll in der bloßen Anwesenheit Einiger eine Datenmenge liegen, die sich nicht bewältigen läßt? Der Darstellung des Erzählers läßt sich dann folgen, wenn von einer Repräsentationsfunktion der Anwesenden ausgegangen wird: jede und jeder von ihnen führt einen eigenen Hof von Bedeutungen mit sich. Sie stehen für etwas, und zwar alle für etwas anderes. Das, wofür sie stehen, befindet sich aber im Verhältnis einer Beziehung zum Erzähler. Hierin liegt der weitere Grund für das Zuviel der Daten: Die Genannten repräsentieren nicht nur eine bestimmte Menge von Daten, sondern diese Daten entstammen einer Beziehung des Erzählers zu den Genannten. Daraus folgt, im Raum sind nicht nur Daten im Sinne einer bestimmten Menge von Bedeutungsträgern anwesend. Vielmehr sind

diejenigen Beziehungen präsent, aus denen die Dinge ihre Bedeutung erhalten.

In jedem Blick der genannten Anwesenden liegt für den Erzähler eine Welt; diejenige, die sich ihm über die jeweilige Person eröffnet. Die er betreten hat, sobald er sich im Blick der jeweiligen Person wiederfindet. Was in der beschriebenen Situation die Datenmenge dermaßen explodieren läßt, sind also nicht nur Daten von der Art gemeinsamer Erinnerungen, sondern viel größere Datenmengen. Datenmengen, wie sie nötig sind, um Welt aus nichts heraus zu konstituieren. Verschiedene Welten beginnen sich hier für den Erzähler aufzutun und ihn in sich herein zu ziehen. Mit dem Begriff Lacans: In ein- und derselben Situation begegnet das Subjekt einer Mehrzahl großer Anderer, die unterschiedliches von ihm wollen und es verschieden festlegen.

2. Dies führt dazu, daß sich die gegebene Situation in ihre einzelnen Bestandteile auflöst. Dies geht nicht so weit wie bei Sartre. Goetz' Erzähler erkennt in den Gegenständen noch ihre Funktion. Aber er hat den Blick für das Ganze verloren. Anstatt einer Lesungssituation sieht er Pult, Mikrofon, Stuhl, Tisch. Sie bilden keinen Zusammenhang.

Seine Notizen sind nur noch ein Packen Zettel. Seine Schrift kann er nicht mehr lesen. Seine Notizen nicht mehr verstehen.

Phase 2

3. Aus dem Ärger, der darüber entsteht, sich in eine Situation gebracht zu haben, von der vorhersehbar war, daß sie sich selbst auflösen und ins Chaos führen würde, entsteht ein neues Selbstbewußtsein. Das Subjekt gewinnt aus Affekten seine Handlungsfähigkeit zurück, aus dem Realen. Der Erzähler nimmt Platz und packt die mitgebrachten Bücher aus.

Phase 3

4. Die ausgepackten Bücher stapeln sich und erscheinen dem Erzähler als Berge, auf denen er steht, sowie als Andere, die ihm sagen, wer er ist. In einer den Blicken von Die-drich und anderen vergleichbaren Funktion, enthüllen sie dem Erzähler, wer er ist. Diese Antwort ist in seinen Beziehungen zu ihnen enthalten. Was als nächstes passieren müßte, ist klar: eine diesmal von den Büchern ausgehende Verwirrung, eventuell resultierend in der Unfähigkeit, sich zwischen ihnen entscheiden zu können. Tatsächlich scheint eine derartige Entwicklung in den letzten Zeilen des Zitats auch auf. Aber es kommt anders.

5. Es kommt vielmehr zur Errichtung sozusagen einer Achse der Signifikanz, die im Blick des im Publikum anwesenden Albert begründet ist. Anders gesagt: Es kommt zu einer Justierung, der Blick des Erzählers bleibt am Blick eines Freundes hängen und das Denken beginnt einzurasten, zu greifen. Ein großer Anderer richtet sich im Subjekt ein. Eine Signifikantenkette kommt in Gang. Albert eröffnet den Raum des Symbolischen, eines kulturellen Textes, den der Erzähler erst noch eben ausleuchten muß, bevor er sich sicher in ihm zu bewegen vermag. Aber nachdem er kurze Zeit durch ihn hindurch strauchelte, von einem Albert-Bezugspunkt zum nächsten, ist ihm schließlich eine Entscheidung möglich. Von der Schiffsreise geht die Bewegung zur Schwermut, zu Flauberts *Education Sentimentale*, nach München, zur Abiturzeit, einer in diesem Zusammenhang stehenden Griechenlandsfahrt, dem im Zusammenhang mit Griechenland oder der Abiturzeit, mit Sicherheit aber im Zusammenhang mit Albert stehenden *Ende einer Welt* von Julien Green. (Der, wie wir wissen, in der Perspektive des Erzählers glasklaren Beschreibung einer unklaren Kriegssituation. Ein Text, der den Zusammenbruch einer Welt nicht nur festhält, sondern auch aushält. Ein kultureller Text der Akulturalität. DAS Vorbild zu *Dekonspiratione*.)

Von einem weiteren Satz des zitierten Abschnittes ausgehend, komme ich jetzt auf das zweite Verfahren zur Herstellung von Signifikanz, das bei Goetz Darstellung findet. »Ich schaue die Leute an, sehe die Freundlichkeit ihrer Anteilnahme und sage: ›Kleine Verwirrung, gleich gehts los.« Es geht um Freundlichkeit, Anteilnahme, Respekt als Grundlage der Bedeutungskonstitution. Ein Wohlwollen stellt nicht nur in dem zitierten Abschnitt die Umgebung dar, in der sich der Ich-Erzähler wohlfühlt. Es gibt im letzten Kapitel noch drei weitere Stellen, in denen sich Wohlwollen in dieser Weise auswirkt. Jedesmal geht es von derselben Frauenfigur aus, Alexa. Sie schenkt dem Ich-Erzähler eine Gestalt, die zustandekommt, ohne der Köherenz des Textes der Kultur zu bedürfen. Signifikanz, die jenseits des Symbolischen statthat.

In der Situation, wie sie sich in der Galerie kurz vor Beginn der Lesung darstellt, zeigt sich der Effekt von Alexas wohlwollender Anwesenheit auf den Erzähler, wenn er sich in Gesellschaft befindet. Außerdem wird hier deutlich, daß auch die Möglichkeit von Gestalt, die aus dem Von-Wohlwollen-umgeben-sein abhängt, von einem Blick getragen wird.³⁸

Komprimiert in einem gerade mal dreizehn Zeilen umfassenden Absatz zeigt sich der Erzähler als soziales Wesen, das sich in Gesellschaft wohlfühlt. Er hört einer Freundin zu. Er teilt Überlegungen, die sein Verhältnis zu einem Freund betreffen, diesem mit. Er ist brilliant. Als präziser Beobachter, kluger Denker und angenehmer Gesprächspartner steht er in dieser Szene. Gegenüber Max formuliert er das Konzept des Absatzes, wenn er sagt, in Gesellschaft käme es ihm auf die »richtigen Bewegungen und gelehrte Gespräche« an. Er erlebt sich in dieser Situation gerade so, wie er sich in einer solchen Situation erleben möchte. Die Situation ist eingerahmt durch den wohlwollenden Blick Alexas. Zu Beginn heißt es: »Ich sehe zu, wie Alexa zuschaut, wie ich mit Katharina rede.« Der Absatz schließt mit den Sätzen: »Max lacht. Er redet mit Sarah. Wie ich mich wieder zu Katharina hinwende, kommt Alexa von der

Seite her, ganz nahe, und ich spüre, wie sie sich an meine Schulter lehnt und mir ins Ohr flüstert: »Ich sehe alles!« (S.201)

Der Erzähler selbst bezeichnet das Verhältnis zu Alexa als Verliebtheit. Was bedeutet hier verliebt zu sein? In chronologischer Reihenfolge erzählt, lernt der Erzähler Alexa im Zugabteil kennen, auf der Fahrt von Dortmund nach Berlin. In Dortmund war er in der Nacht zuvor auf einem großen Rave, dem Mayday. Es war kein gutes Partyerlebnis. Irgend etwas lief schief. Nach einem kurzen Schlaf im Hotel hat er beim Warten auf seinen Zug den Eindruck, die bis zu dessen Eintreffen nötige Zeit selbst herstellen zu müssen.

»Ich saß vor dem Bahnhof Dortmund, vor dem McDonald, am Rand eines Blumenbetonrunds. (...) Wie so ein Penner. Der Zug war mir quasi vor der sogenannten Nase davon gefahren, okay, eineinhalb Stunden nur, dann geht auch schon der nächste. Eineinhalb Stunden, eigentlich keine Zeit. Wenn man aber, und das war plötzlich die aus dem Druck des Elends hochsteigende erste richtige Beobachtung in dem Moment, an dem Prozess, der vorgeht in einem, diese Zeit selber, eigenintern, durch sich durch schleusen muss, ja, eigentlich wirklich selber in sich MACHEN muss, dann ist das eine Sekunde für Sekunde auf die Dauer wirklich sehr anstrengende Geschichte. (...) Ich wusste das bisher nicht, dass man die Zeit zumindest auch in sich selber wirklich auch erschaffen muss. Die Sonne dieses ersten Mai brütete auf mich hernieder, und ich saß da, prozessierte Zeit. Wahnsinn.« (S.189f.)

Wie ein Penner dazusitzen und dazu gezwungen zu sein, Zeit zu prozessieren, einen Augenblick am ändern – das ist eines der nachdrücklichen Bilder, die in *Dekonspiratione* in der Nähe rein präsentischen Erlebens spielen. Sie bringen eine Ahnung davon mit sich, wie es sein muß, ohne kulturelles Eingebettetsein in einem Gefängnis leben zu müssen, das nur Gegenwart kennt, keine Zusammenhänge, keine Geschichte. Schließlich, im Zug, setzen sich zwei junge Frauen zum Erzähler ins Abteil. Er kennt die beiden nicht. Eine von ihnen ist Alexa. Die beiden Frauen sprechen von ihrer angenehmen Mayday-Erfahrung. Und sie sprechen so viel, »sind so ausgeschlafen und fröhlich«, daß der Erzähler zunächst meint, das Abteil wechseln zu müssen.

Anstatt die beiden nicht ertragen zu können, sorgt deren Gegenwart jedoch bald für eine angenehme Verwandlung: der Zerschlagene beginnt zu träumen. »Die beiden unterhielten sich, und ich saß nur da und träumte vor mich hin. Sie redeten auch über ihre Wohnungen, da wurde auch die Wohnung von Alexa erwähnt, wie es da aussieht. Eine dieser Wohnungen, von denen man im vergangenen JAHRZEHNT DER SCHÖNEN FRAUEN immer wieder mal eine irgendwo gesehen hat, wo die Mixtur heißt: Klugheit, Sex, Fun, mit dem Arsenal der entsprechenden Paraphernalia, und von allem richtig viel und alles nicht allzu wichtig genommen.« (S.188)

Es gibt einen pragmatischen Grund, weshalb an dieser Stelle hinter Alexa ihre Wohnung in Erscheinung tritt: der Videoklitschen-Videoclip spielt dort; und von einer Beschreibung, die im Zusammenhang mit der Fertigstellung des Videofilms in der Klitsche steht, geht die Darstellung der Begegnung mit Alexa aus. Der Grund, weshalb Alexas Wohnung zum »Hauptakteur«, wie der Erzähler sagt, des Videofilms wird, liegt allerdings tiefer: Alexa nimmt für den Erzähler die Funktion ein, tatsächlich einen Raum herzustellen, in dem er sich wohlfühlt. Das gilt sowohl für das Zugabteil in ihrer ersten Begegnung, wie auch für ihre Wohnung, für die Situation in der Galerie vor Beginn der Lesung, wie auch für das, was der Lesung folgt. Welche Qualität besitzen die von Alexa hergestellten Räume? Es sind Räume, die vom Erzähler einer Kategorie zugeordnet werden, die er selbst schafft, der Ordnung der Frauen aus dem »Jahrzehnt der schönen Frauen«. Anders ausgedrückt scheint es keinen Unterschied zu geben zwischen Alexa, den Frauen des Jahrhunderts der schönen Frauen, die von Alexa repräsentiert werden, und den Räumen, die sie herstellt. Die Grenze zwischen Alexa, den Frauen und den Räumen verschwindet. Alle drei, beziehungsweise ihre Schnittmenge, sind gekennzeichnet durch »Klugheit, Sex, Fun, mit dem Arsenal der entsprechenden Paraphernalia, und von allem richtig viel und alles nicht allzu wichtig genommen.« Die Frauen, von denen hier die Rede ist, sind keine Objekte.

Was sie kennzeichnet, ist ihre Selbständigkeit, Unabhängigkeit und ihr Selbstbewußtsein. Und, daß im Umgang mit ihnen für den Ich-Erzähler der Raum der schönen Frauen entsteht. Dieser ist dadurch bestimmt, daß der Erzähler in ihm so sein darf, wie er will. Er ist so etwas wie ein wahrgewordener Traum, der ihm zu träumen ermöglicht. Die schönen Frauen machen dem Erzähler ein Geschenk: sie lassen ihn in Ruhe, sie lieben ihn, wie er ist. Sie schenken ihm die Möglichkeit, sich wohlfühlen zu können, alles richtig zu machen. Im Gegensatz zum großen Anderen, wie er sich in Albert findet, identifizieren sie ihn nicht. Ihr Geschenk besteht gerade darin, ihm seine spielerischen imaginären Identifikationen, das Erleben der Weltanfänge zu ermöglichen. In dem Raum, der von ihnen getragen wird, gibt es nur ein Gesetz: Wie auch immer der Erzähler ist, er ist richtig. Ihr Blick legt nicht fest, sondern er umhüllt seine Existenz und schenkt ihm eine Gestalt.

Mit der Ablösung der symbolischen Signifikanz durch diejenige, wie sie in der geschenkten Gestalt entsteht, endet *Dekonspiratione*. Als sich im Anschluß an die Lesung deren Welt wieder aufzulösen beginnt, ist der Erzähler erleichtert. »... der Rausch kommt, die Auflösung, endlich.« (S.206) Einen Moment zuvor war er noch an der Klärung der Frage interessiert, ob die Pet Shop Boys mit *Nightlife* das Album der Neunzigerjahre gemacht hätten. Er unterhielt sich darüber mit einem Bekannten, befand sich mitten im Gewebe der Kultur: bewertete aufgrund von Kriterien, stellte Vergleiche an, setzte und stand in Beziehung. Dann: »Und jetzt denke ich: ist doch völlig egal andererseits. Es geht nicht um Urteil, es geht um ganz andere Dinge.« Daraufhin verläßt er den Club, geht ins Dunkle, stolpert durch die Gegenwart, die von ihm nun nicht als Bedrohung empfunden wird. Denn er ist zwar jenseits einer zum Text geordneten Wirklichkeit, aber nicht allein. Er verschwindet nun nicht mit dem Symbolischen. Er behält seine Gestalt, weil Alexa ihn so sieht, wie er auch für sich ist. Die letzten Sätze der Erzählung sind: »Schatz,« sagt sie, »du bist ja betrunken.« Und ich sage: »Ja, Schatz, das stimmt.«

4

A Skateboarder's Life (Reales,
Symbolisches, Imaginäres)

Am Ende von *A Skateboarder's Life*³⁹ wird Mark Whiteley, Autor des Textes und Chefredakteur des Skateboard-Magazins *Slap*, in dem der Text im Herbst 2000 erscheint, so rätselhaft wie auch explizit. Am Ende eines Textes, der nicht von Geschichten handelt, kommt er zu dem Schluß: Vieles ließe sich noch erzählen, er wolle jedoch nicht langweilen; was er zum Ausdruck habe bringen wollen, sei schlicht, daß das Skateboardfahren gute Geschichten hervorbringe. Er formuliert das auch so: Das Skateboardfahren gibt dem Leben einen Sinn. Insofern als es das Brett ist, um das herum sich das Leben ergibt. Man kann sich immer auf das Brett beziehen; und weil man sich in diese Bezugnahme mit anderen teilt, ist es auch möglich, sich aufeinander zu beziehen. Es kommt in *A Skateboarder's Life* demnach nicht auf die Geschichten an, sondern auf die Vergemeinschaftung, die die Grundlage für Geschichten bildet und die mit dem Brett selbst zu tun hat. Entsprechend kann Whiteley, um das Leben eines Skateboarders zu erzählen, keine Geschichten wiedergeben, sondern er spricht vom Brett und davon, wie um dieses herum ein Medium entsteht, das Beziehungen sich herstellen läßt, Verständigungsmöglichkeiten schafft – und das schließlich auch ein Leben erzählbar macht, dessen Geschichte davon handelt, wie um das Skateboardfahren herum ein Medium entstand.

Am Beginn seines Berichts, 1984, ist der Erzähler acht Jahre alt, ein Schulkind in der dritten Klasse und mit Spielen beschäftigt: Fußball, Matchbox-Autos usw. Das Skateboardfahren reiht sich zunächst unter die Lieblingsspiele. Der Erzähler weiß sechzehn Jahre später noch genau wie es aussah und daß er gerne darauf fuhr. Er weiß nicht mehr, ob er sich ein Skateboard gewünscht hatte, erinnert sich aber, daß es ihm sein Vater von einer Geschäftsreise nach Südkalifornien mitbrachte. Aus dem Berufsalltag zur Familie heimkehrend gibt er dem Jungen das Spielzeug. Der Vater führt ihm auch vor, wie er während seiner College-Zeit, mit Freunden Bierdosen umkurvend, Skateboard fuhr. Das Skateboard ist zunächst eine Gabe des Vaters an den Sohn, ein Umstand, der sich, verbunden mit denselben Details (Geschäftsreise),

nicht nur in dieser Darstellung findet.⁴⁰ Die Verbundenheit des Skateboardfahrens mit dem Vater wird im Text wiederholt betont (der Vater bessert ein späteres Skateboard aus, unter anderem indem er es, wie vom Sohn gewünscht, mit Verzierungen schmückt; ein anderes mal bekommt der Sohn eine Rampe; später wird das Gewächshaus durch eine größere Rampe ersetzt). Beim Geschenk des Skateboards handelt es sich in dem Sinn um eine Gabe, als der Junge eigentlich nichts zurückgibt – und sich für ihn ganz viel daraus ergibt. So gesehen ist bei ihm eine Schuldigkeit verblieben. Der Vater hat ihm etwas gegeben, womit der Sohn – wir wissen das, weil es der Titel des Artikels verspricht – sein Leben machen wird; in dieser Weise kommt er seiner Schuldigkeit nach. Er geht seinen Weg, indem er sein Leben mit dem Skateboard macht. Im Gegensatz zur auf klassische Weise identifizierenden symbolischen Gabe der Welt, die aus der Perspektive entsteht, die mit dem Ort des Namen-des-Vaters verbunden ist, den das Subjekt einnimmt und aus der sich für das Subjekt die Realität erst zur Welt ordnet, bekommt hier der Sohn vom Vater nicht diesen Ort, das mit ihm verbundene Begehren – stattdessen erhält er ein Brett, das in Beziehung steht zu den Jugenderinnerungen des Vaters. Anstelle einer Verbindung zur Welt der Erwachsenen, des Berufs- und Familienlebens, also: zu allgemein anerkannten Werten und Konventionen bekommt der Junge ausgerechnet eine Anbindung an die Adoleszenz und die Transgressionserfahrungen des Vaters. Die Signifikanz der Adoleszenz zieht sich durch den gesamten Text: durch das Leben eines Skateboarders. Aus den mit ihr verbundenen Identifikationen (imaginär), Verhaltensweisen (gemeinsam rumhängen) und Tätigkeiten (skaten) erwächst langsam und ohne, daß es je zu einem Abschluß käme, das, was an der Kultur des Skateboardfahrens Dauer besitzt. Das Symbolische der Skateboardfahrer-Kultur.

Im Zentrum dieser Kultur und ihrer Emergenz liegt das Brett. »Life ... revolved around my skateboard« (S.64), schreibt Whiteley. Und das muß man wörtlich verstehen: Das Skateboardfahren als Tätigkeit stellt den Kern der Kul-

tur des Skateboardfahrens dar, ein Zentrum, das im Realen liegt. Auf das, was auf den Seiten des Textes ABGEBILDET ist, kommt es an: sequenzierte Fotoaufnahmen waghalsiger und akrobatischer Bewegungen junger Männer auf Rollbrettern: Sprünge, Drehungen in der Luft, Treppengeländer hinuntergleiten. Die Welt des Skateboardfahrens beruht auf einer identifizierenden körperlichen Auseinandersetzung mit der Schwerkraft.

Um mittels des Skateboards aus der Familiensituation heraustreten zu können, bedarf es eines anderen, mit dem man sich identifiziert. Hier ist es der etwas ältere Nachbarsjunge Chris. Er macht Whiteleys Skateboard zum Ausgangspunkt einer anderen Welt, mit den Worten: »Du da, so steht man doch nicht auf einem Skateboard!« Er ruft ihm das von gegenüber, aus seiner Garage zu. Chris, »a tough BMXer kid with a cut-off jean jacket«. (S.58) Whiteley erfährt, daß die ihm von seinem Vater beigebrachte Fußstellung nach den Kriterien von Chris eindeutig falsch ist. Dies gesagt zu bekommen und die Kriterien des anderen zu übernehmen, ist für den Jungen eins. Für ihn ist es selbstverständlich, daß der andere Junge, der coole andere, Bescheid weiß – und nicht sein Vater. Der taucht in dieser Situation gerade in dem Moment auf, als sein Sohn in der neuen Fußstellung auf dem Brett steht und sich dabei gut fühlt. »So sieht das besser aus«, meint Chris. Whiteley verrät uns nichts über die Reaktion des Vaters. In diesem Moment zählt nur Chris' Meinung. »Gerade als ich richtig auf dem Skateboard stand fuhr mein Vater heran, und Chris erklärte ihm, er hätte mir die falsche Art auf dem Brett zu stehen gezeigt. Aber das sei schon okay, weil ich es nun ja richtig machen würde.« (S.59)

Diese Konstellation bleibt zunächst vorherrschend: Ein Nachbarsjunge oder Mitschüler nach dem anderen scheint in Kenntnis des cooleren Wissens oder im Besitz des besseren Skateboards zu sein, kurz: mehr Skateboardfahren als andere. Auf Chris folgt Bryan Carr, auf ihn folgen Jake Palmer und Brendan Fowler. Immer dann, wenn der andere im Besitz der Wahrheit/des Begehrens zu sein scheint und ent-

sprechend vom Subjekt begehrt wird, an dessen Stelle zu treten, zu bekommen, was der andere hat, befindet es sich in der Dimension des Imaginären. Bewunderung des anderen und Aggressivität gegenüber ihm, gehören zusammen. Es ist der Neid, der die beiden Aspekte auf einen gemeinsamen Begriff bringt. Whiteley spricht von der zerstörerischen Ebene der Identifikation mit dem anderen nur in Bildern: Als er einen anderen Jungen mit dem Skateboard über einen offenen Gulli-Schacht springen (»ollie«) sieht, fällt ihm »die Kinnlade herunter«. »Bald darauf hatte ich gelernt, mit dem Skateboard zu springen und mit ihm von einer Rampe zu schanzen.« (S.64) Wenn das Subjekt des Imaginären nicht an die Stelle des anderen treten kann, löst sich seine Selbstgewißheit auf. Dann zerfällt das idealisierte Selbstbild; die Kinnlade fällt einem herunter.

Im Fortschreiten des Textes wird allerdings deutlich, daß mit den imaginären Identifikationen die Anreicherung von Symbolischem verbunden ist. Die Folge imaginärer Identifikationen erweist sich als eine Reihe von Initiationen, die eben nur in Reihe als Initiation wirksam werden. Das Subjekt wird auf diese Weise von imaginärer Identifikation zu imaginärer Identifikation immer ein bißchen mehr in der Kultur des Skateboardfahrens verankert. Oder: Die Kultur des Skateboardfahrens entsteht im Subjekt auf diese Weise mehr und mehr. Als ein zunehmend verlässlicherer Grund schiebt es sich unter das Subjekt, das auf ihm so immer fester zu stehen vermag. Der Text sagt selbst: »The world was in continuous expansion.« Und er gibt dafür viele Beispiele. Diese Aussage zu illustrieren, ist der eigentliche Gegenstand des Textes. Er handelt vom Erwachsen des Symbolischen. Dabei geht es einmal darum, daß hinter dem anderen (Chris, Bryan Carr, Jake Palmer etc.) ein weiterer anderer sichtbar wird, von dem sich sagen läßt, es handele sich bei ihm um den großen Anderen. Der große Andere legitimiert Chris, Bryan Carr usw. als Vertreter eines Verweisungszusammenhangs, der tatsächlich existent ist. Bryan Carr führt den Anderen mit sich, indem er ein Skateboard von Steve Caballero besitzt, also das Skateboard eines wirk-

lich berühmten Skateboardfahrers. Daß es sich um einen solchen handelt, bringt der Signifikant selbst zum Ausdruck, um den es sich bei dem Skateboard handelt: die Tatsache, daß es sich um ein Steve Caballero-Brett handelt, weist bereits darauf hin, daß Steve Caballero Bedeutung besitzt. Er ist derjenige, dessen Name die Produkte einer Skateboardfirma anzeigt. Ebenso verhält es sich mit Powell Peralta, dessen Name mit einem Skateboard verbunden ist, das Whiteley Jake Palmer abkauft. »Ein Stück die Straße runter von uns aus wohnte Jake Palmer, der ein paar Jahre älter als ich war, eine kleine Quarterpipe besaß, ziemlich hoch springen konnte, einmal zu Rock'n'Roll direkt vor den Augen meiner Mutter auf ihren Planter sprang und mir ein gebrauchtes Powell Peralta ›Sword and Skull‹ verkaufte. Ich kann gar nicht sagen, wie cool ich mich fühlte, als ich auf diesem Ding nach Hause fuhr.« (S.63) Die hinter den anderen (Chris, Bryan Carr, Jake Palmer) hervortretenden Anderen verdrängen sich aus der Sicht des Jungen nicht in der Weise, wie sich die anderen in ihrer Funktion als Vorbilder für ihn ablösen. Die Anderen, mit denen man sich in eine Beziehung setzt, indem man ein Brett kauft, dem sie ihren Namen gaben, stehen nicht in einer Reihe hintereinander, sondern nebeneinander. Es sind die Stars, die Macher, die wahren Erfinder der Skateboardkultur. Sie stehen an der Stelle der Referenz, des Gesetzes.

Indem sich hinter den anderen der große Andere zeigt, entsteht um das Skateboardfahren herum Konsistenz; eine Konsistenz, die Whiteley schließlich als Welt bezeichnet. Zu ihr gehört ein Wissen, etwa über die Notwendigkeit und Qualität von Achsen und Rädern eines Skateboards. Zu ihr gehören Geräte. Sie wird in Medien repräsentiert. Und weil es sich bei ihr um eine Lebensweise handelt, gehören zu ihr beispielsweise auch Filme, die diese zum Ausdruck bringen, ihrem Geschmack entsprechen. »Soon I had saved enough money to buy a new board: a Mark Gonzales, the one with the computer portrait of him on it. Soon it was my birthday ..., and my parents gave me new trucks and wheels (good ones). Soon I could ollie up curbs, and drop in on Jake's li-

ttle ramp down the street. Soon there was a quarterpipe in my driveway, courtesy of ol' dad again. Soon I discovered skate mags (first issues: June 1987 of both ›Thrasher‹ and ›Transworld‹). Soon ›The Search for Animal Chin‹ came out. Soon I learned that there was an entire new world for me out there in skateland. I was a skater.« (S.63)

Nachdem er die summierte Initiation durchlief, wie sie sich aus den mehreren, aufeinander folgenden imaginären Identifikationen ergibt, ist Whiteley nun Teil von etwas, das nach innen und nach außen wirkt. »Auf der Junior High School wußten alle, daß ich ein Skater bin.« (S.64) Bisher hatte sich Whiteley jeweils mit einem anderen identifiziert, der von einem anderen abgelöst wurde, und hinter diesen zeichnete sich ein wirklich Anderer von mal zu mal immer deutlicher ab. Als der große Andere vollends hervorgetreten ist, ist Whiteley für sich selbst und auch aus der Sicht anderer zum Skater geworden. Ab diesem Zeitpunkt ist nicht mehr die duale Beziehung zu einem anderen entscheidend, sondern Whiteley sieht sich mit den Augen des Dritten: der Skater-Kultur.

»Skateland«, die Triangulierung realisiert sich zunächst in einer Clique, einer Gruppe von Jungs, die sich in ihrer Zusammensetzung im Lauf der Zeit leicht ändert, im Grunde aber über Jahre bestehen bleibt. Sie treffen sich nachmittags bei einem Laden, Sports Loft, und fahren zusammen. »We learned ollies to axle, then ollies to nosepick, shove-its, kickflips ..., railslides, 50/50s, something new all the time.« (S.64) Sie haben einen Dresscode, die Skate Clothes; Whiteley erzählt, wie er sich eine Hose der Marke Vision Street Wear so dringend wünschte, daß er sie schließlich vor Aufregung zwei Nummern zu groß kaufte. Turnschuhmarken, die er anführt: Airwalks, Vans. Die Jungs haben einen gemeinsamen Musikgeschmack, sie hören Punk- und Hardcore-Bands wie The Dead Kennedys, The Minutemen, FIREHOSE. Sie machen zusammen »paint-pen art«, basteln Fingerskateboards, gründen eine Band, schauen sich gemeinsam die Sendung »Skate TV« an. Sie kiffen. »Wir skateten die ganze Zeit: zwischen den Unter-

richtsstunden, in der Mittagspause, nach der Schule, nachts, am Wochenende. Samstagvormittags trafen wir uns downtown bei Fergusson's, skateten vielleicht acht Stunden am Stück, hingen nachts zusammen herum, sprachen über Mädchen, hörten Musik, schauten Videos, stahlen die Playboys von Nates Bruder, machten zusammen Quatsch – und skateten wieder. Wir übernachteten alle zusammen bei jemandem, um am nächsten Morgen gleich wieder loszufahren. Das Einzige, was ich wollte, war Skateboardfahren und mit meinen Freunden zusammensein.« (S.64)

Ich habe in diesem Freundeskreis zunächst eine narzißtische Clique gesehen, wie man sie heute überall beobachten kann. Aber die Identifikationen, die von dieser Gruppe für ihre Subjekte bereitgehalten werden, spielen nicht überwiegend im Imaginären. Nach innen scheint es gar nicht um die wechselseitige Bestätigung von Größenphantasien zu gehen oder um deren Kehrseite, die zerstörerische, regellose Rivalität. Auch scheint die Abgrenzung nach außen zwar vorhanden, aber für die Gruppe nicht zentral zu sein. Wesentlich sind vielmehr zwei Dinge: das gemeinsame Verbringen der Zeit und das Wie dieser Gemeinsamkeit. Die Jungs skaten oder sie hängen zusammen herum. Was ich damit sagen möchte ist, daß sie einer Beschäftigung nachgehen, die nicht durch ein großes Ziel definiert ist. Stattdessen gibt es viele kleine Vorhaben. Eines davon sind gemeinsame Ausflüge. »Wir begannen, den Bus zu nehmen, um an anderen Spots zu skaten, wo wir immer mehr Leute trafen und neue Tricks lernten.« (S.64) Mit verschiedenen Aktivitäten sorgt die Gruppe dafür, daß ihre Welt ihre Konsistenz behält und sich ausdehnt, in der weiteren Welt des Skateboardfahrens im allgemeinen aufgeht. In ihr gibt es anstelle der regellosen Rivalität narzißtischer Cliques klare Kriterien und Regeln, Maßstäbe, die als Referenz dienen.

Am Beispiel von Whiteley selbst ist die räumliche Ausdehnung und seine Ausdehnung von Bekanntschaften begleitet von einer Ausweitung seiner Fähigkeiten und Tätigkeiten. Nicht nur, daß er immer besser skatet, er macht auch den Führerschein, um an andere Orte der Skateboard-Kul-

tur zu kommen. Er beginnt das Skateboardfahren zu fotografieren und zu filmen. Er wird Redakteur des Magazins, in dem nun sein Text erscheint. Das heißt, er verdient seinen Lebensunterhalt im Rahmen der Skateboardkultur. Diese Tätigkeit bringt eine immer weitergehendere Ausdehnung mit sich: »... ich begann, bei dieser Zeitschrift zu arbeiten, wo ich noch einmal mehr Leute kennengelernt habe, noch mehr im Rahmen von Skateboardfahren arbeite, noch mehr gereist bin, mehr Freunde kennengelernt habe und mein Geld verdiene.« (S.66) Die Ausdehnung des Skatens hin zu einer immer größeren Stabilität der Welt läßt sich an Whiteleys Text auch im Hinblick auf das Skaten im allgemeinen beobachten. So beschreibt er die folgenden Entwicklungen der gesamten Skate-Welt: Einzelne werden gesponsort und zu Profis, Firmen entstehen (New Deal, Real, Planet Earth, Blind). Die Firmen produzieren Videofilme, in denen sie Tricks zeigen, ihre Profis präsentieren – die sowohl Zeitschriften- als auch Reklamecharakter haben. Aus einer Gruppe von Jungs ist auch eine Ökonomie geworden, was die Kultur wiederum an Stabilität gewinnen läßt.

Mit Hannah Arendt und Matthias Waltz läßt sich verstehen, wie es – zum Beispiel unter der Hand des Imaginären – zur Konstitution einer symbolischen Welt kommen kann. Bei Arendt sind die beiden Tätigkeiten, die in der Welt stattfinden – das Handeln und Sprechen – auch dadurch gekennzeichnet, etwas Unbeabsichtigtes und Unkalkulierbares in die Welt zu bringen. Vom Handeln ist nicht absehbar, welche Folgen es und die an es anknüpfenden Folgehandlungen haben werden. Eine Handlung bringt die Unabsehbarkeit ihrer Folgen mit sich. Arendt spricht auch von der »Unbegrenztheit des Handelns«.⁴¹ Handlungen haben etwas affizierendes: In der Dimension der Öffentlichkeit, der Welt, wird man von Handlungen und ihren Konsequenzen befallen. Einen vergleichbaren Aspekt beschreibt Arendt am Sprechen. Ihre Beobachtung: Beim Sprechen drückt der Sprechende nicht nur aus, was er zum Ausdruck bringen möchte. Vielmehr sagt er auch etwas über sich selbst – dieser Aspekt des Sprechens ist der Kontrolle des Sprechenden

entzogen; es ist das, was dem Sprechen an sich anhaftet. »Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt ... Im Unterschied zu dem, was einer ist, im Unterschied zu den Eigenschaften, Gaben, Talenten, Defekten, die wir besitzen und daher so weit zum mindesten in der Hand und unter Kontrolle haben, daß es uns freisteht, sie zu zeigen oder zu verbergen, ist das eigentlich personale Wer-jemand-jeweilig-ist unserer Kontrolle darum entzogen, weil es sich unwillkürlich in allem mitoffenbart, was wir sagen oder tun.« (S.219) Es ist dem Sprechen und dem Handeln mitgegeben, daß »über das Besprochene und Gehandelte hinaus, ein Sprecher und Täter mit in die Erscheinung tritt«. (S.220) In dem das Subjekt etwas sagt, wird es auch gesprochen: es steht in seiner Aussage, es legt sich fest, es schafft eine Situation. Dieses gibt es in seinem Sprechen mit, ohne dies zu beabsichtigen.

Matthias Waltz versucht in *Ethik der Welt – Ethik des Realen* das Symbolische aus offensichtlich vom Imaginären bestimmten Beziehungsstrukturen abzuleiten. Im Mittelpunkt seiner Überlegung steht die das Subjekt im Symbolischen identifizierende Gabe. Woher kommt die Gabe, die in etwas besteht, das dem Gebenden nicht gehört, sondern zum medialen Register der Welt selbst? Wer gibt, was nicht ihm selbst gehört, sondern der Dimension des großen Anderen angehört? »Die Beziehung der Gabe entsteht nur, wenn jemand gibt, was ihm nicht gehört. Nur dann ist der Empfänger nicht in einen Handel um narzißtische Positionen verstrickt...«⁴² Waltz Antwort: »Wenn eine Gabe in imaginäre Strategien eingebunden ist, heißt das nicht, daß sie in diesen aufgeht. Auch wenn sie in einer Absicht gegeben ist, Absicht auf eine Erwiderung, ein Kalkül über die Nützlichkeit einer Beziehung oder Zugehörigkeit, so ist immer noch etwas anderes mitgegeben: eine nicht begrenzbare Zirkulation von Gütern, Bindungen (die nicht aufgehen in dem errechneten Nutzen), Ansprüche, Vorwürfe, Streit und Veröhnung, Geschichte, und – und das ist der zentrale Punkt –

Identifikationen, also neue Situierungen der Subjekte, von denen aus sich die Bedeutungen der Sache selbst nachträglich verschieben. Eine Gabe ist immer eine Gabe von Welt. Daher gibt man immer mehr als einem gehört, auch wenn man es weder weiß noch will.« (S.119) Für diese Beiläufigkeit der Gabe des Symbolischen finden wir bei Whiteley etliche Beispiele. Der Vater schenkt dem Sohn das Skateboard als ein Spielzeug und wohl auch mit einem Bezug auf sich selbst, der in der imaginären Dimension spielt: das Brett ist mit seinen Jugenderinnerungen verbunden; er sieht sich in ihm als junger Mann. Mit dem Geschenk ist aber eine ganze Welt verbunden, deren Vorhandensein der Vater möglicherweise gar nicht ahnt. Jedenfalls weiß er nichts über sie, er gehört ihr nicht an, wie die Sache mit der Fußstellung zeigt. Vergleichbares gilt für die kleinen anderen, mit denen es der junge Whiteley bei seinem Begehren nach Welt zu tun hat. Sie verweisen den Jungen auf ein Jenseits der dualen Beziehung, die sie mit ihm verbindet: auf das Vorhandensein eines großen Anderen, den sie mitgeben, ohne dies zu beabsichtigen. Schon in der möglicherweise einfach besserwisserisch gemeinten Geste von Chris, der Korrektur der Fußstellung, ist der Hinweis auf das Vorhandensein einer Welt, in der dieser Regel Allgemeingültigkeit zukommt, mitgegeben. Noch deutlicher wird dies am Beispiel der Skateboards, die Whiteley bei den anderen sieht, und bei denen es sich um solche Skateboards handelt, die mit dem Namen eines bekannten Skaters geschmückt sind. Das Mark Gonzales-Brett mit dem Computerbild von ihm drauf... Whiteley sieht sie bei den anderen, die mit dem Helden des Skateboards verbunden erscheinen. Die Bedeutung des anderen entsteht für den jungen Whiteley zeitgleich mit der Bedeutung des Namens des Skateboards, denn woher soll er die Helden kennen? Er kennt sie vom anderen, der sich mit dem berühmten Namen in Beziehung setzt. Das heißt eben aber auch, daß der andere auf den großen Anderen verweist: der kleine andere erweist sich so als nicht allmächtig, sondern als Objekt eines großen Anderen. Der große Andere (Mark

Gonzales) ist vom kleinen anderen unwissentlich mitgegeben.

Dasselbe gilt für das gemeinsame Zeit-Verbringen der Clique. Sie schaut sich Skateboard-Sendungen im Fernsehen an um eine gute Zeit zu haben, andere zu bewundern, wenn sie tolle Kunststücke machen, und vermutlich brüllend zu lachen, wenn der Teil des Films kommt, in dem die Unfälle gezeigt werden. Das macht nur für Leute Spaß, die in der Welt des Skateboardfahrens identifiziert sind. Und diese Identifikation wächst an. Mehr und mehr Signifikanten aus dem allgemeinen, im Fernsehen Repräsentation erfahrenden Skateland breiten sich in die Gruppe aus. Oder ihre Unternehmungen: Die Clique fährt aus, um etwas zu erleben. Wir erfahren nichts darüber, wie sie dabei gegenüber anderen auftritt, sehr wohl aber, daß sie jeder Ausflug mit neuen Leuten bekannt macht. Es entstehen Beziehungen zu Menschen und Orten. Jede weitere Beziehung setzt sie ein Stück weit mehr in Beziehung zu Skateland. So konstituiert sich die symbolische Dimension des Skateboardfahrens, indem alles Spuren in den Skateboardfahrern hinterläßt; Spuren, bei denen es sich um Anreicherungen des Symbolischen handelt. Es sind Gaben, die niemandem gehören, aber jemand empfängt. Die mit diesen Gaben beim Subjekt hergestellte Schuld bindet das Subjekt im Symbolischen. Die Schuld besteht gegenüber einzelnen anderen, mit denen es in einer Beziehung steht, vor allem besteht sie aber gegenüber der Kultur des Skateboardfahrens insgesamt. Ihr ist das Subjekt des Skateboardfahrens verpflichtet; diese Verpflichtung ist das, was das Subjekt zum Subjekt der Welt des Skateboardfahrens macht.

Entgegen der in ihm zum Ausdruck gebrachten Selbstwahrnehmung erzählt *A Skateboarder's Life* keine Geschichten, war meine Ausgangsbeobachtung. Bisher haben wir gesehen, daß der Text vielmehr vom Anwachsen einer symbolischen Identifikation im Subjekt handelt. Besonders am Anfang und Ende betont der Text das Identifizierende des Skateboardfahrens. »Skateboarding has consumed the majority of my life. It has defined who I am as a person in

many ways, not only to myself, but to others as well. I often wonder where I would be without it, for better or worse, but I love skateboarding. It has led me to so many of the things in my life that have been important. While sometimes it has been enraging, I can say without any hesitation that skateboarding has been like a life vest in a sea of lost people with nothing to love.« (S.57) So beginnt der Text. Im Schlußabsatz taucht der an den Leser gerichtete Satz auf, »skateboarding has given you a purpose«. (S.69) Wenn in einem Namen zusammenfällt, wer man für sich selbst und für andere ist, dann befindet man sich in der symbolischen Dimension. Der »purpose« betont das Symbolische ebenfalls: mit dem Besitz des Namens ist ein Begehren verbunden. Man hat dann ein Ziel. Die Stadien des Zustandekommens des Begehrens haben wir bisher beschrieben.

Im Schlußabsatz findet sich auch die Formulierung »skateboarding has directed your life«. Das läßt sich wieder im Hinblick auf das Begehren verstehen. Im Zusammenhang mit dem Skateboardfahren besitzt der Satz aber auch eine Metaphorik, die auf etwas sehr Konkretes hinausläuft: das Skateboardfahren als Tätigkeit selbst. Man steht auf dem Brett – und es geht los. Sie steckt auch in dem Satz: »Life revolved around my skateboard.« Was sich hier andeutet, ist die Funktion des Realen. Die Bezugnahme auf das Reale geht den imaginären und symbolischen Identifikationen des Skateboardfahrens nicht in chronologischer Hinsicht voraus, aber in ontologischer. Keine Clique, ohne stundenlanges gemeinsames Skaten. Keine Bewunderung eines akrobatische Sprünge vollführenden Skaters, ohne Sprung. Kein Bau einer Rampe oder Pipe, ohne Benutzung. Kein Ausflug zu einem anderen Spot, ohne dort zu skaten. Auch: kein Skater-Freundeskreis, ohne einen, der sich schon beide Handgelenke gebrochen hat. (S.64) Das Skaten als körperliche Tätigkeit stellt zweifellos den Mittelpunkt der Skateboardkultur dar. Es ist nicht einfach, von seiner Funktion zu sprechen. »Just look at all the sequences on these pages, and look closely at the detail in them. Try to imagine everything it took to get these guys to those few seconds in their lives.«

(S.68) Whiteley spricht in den Modi des Imaginären (Schau! Vergleiche dich!) und des Symbolischen (die hier gebrachte Leistung läßt sich anerkennen, weil es für sie Kriterien gibt) vom Realen: diesen paar Sekunden auf dem Brett, in denen der Körper und das Brett und die Schwerkraft miteinander in Beziehung stehen und für das Subjekt alles sind. Whiteleys Text enthält den Reales-Kern als roten Faden: wir gingen dahin und dorthin, UM ZU SKATEN. Das Reale ist hier das Selbstverständliche, das zugleich das Besondere ist. Die seinen Text illustrierenden Fotosequenzen zeigen das Reale im Bruch des Bewegungsablaufs, wie er sich beim Fotografieren zwangsläufig einstellt. Eine schnelle, flüssige Bewegung wird zerteilt, einzelne Momente treten aus der Bewegung hervor. Als Abfolge von Momenten zeigt sich die Außergewöhnlichkeit der Gesamtbewegung. Man fragt sich, wie diese Bewegungen möglich sein können und bekommt eine Ahnung von ihrer REALität. Whiteley umschreibt das Reale. Andere, etwa der schon erwähnte Skateboardfahrer Mark Gonzales, können davon auch sprechen. Auf die Frage, was für ihn am Skateboardfahren besonders sei, antwortet Gonzales: »Das Gefühl, das ich davon bekomme. Zum Beispiel wenn man gerade keinen Trick macht, sondern nur herumbummelt und Spaß hat. Ebenso das Für-sich-Sein (isolation); man schaltet alles aus und es gibt nur noch dich, dein Brett und die Oberfläche unter dir.«⁴³ Es geht um Gefühle. Ganz am Grund der Skateboardkultur liegt dabei sicherlich das vom Alleinsein mit sich und der Bewegung, in der man sich befindet, hervorgerufene Gefühl. Dieses, dieser Zustand, ist dadurch gekennzeichnet, daß die Dinge große Präsenz besitzen. Man ist sich dann selbst ganz präsent. Diese Präsenz-Erfahrung gibt der Welt des Skateboardfahrens ihre Wirklichkeit in einem viel elementareren Sinn als dies der Prozeß der summierten Initiation vermag. Beim Bezug auf das Reale geht es um eine Selbstvergewisserung grundlegendster Art. Es geht darum zu fühlen, daß man DA ist, vorhanden, existent – und dabei Glück zu empfinden. Desweiteren beruht die Kultur des Skateboardfahrens darauf, daß dieses Gefühl geteilt wird.

Zu diesem Zweck ist keine Sprache nötig. Die Gemeinsamkeit stellt sich her, indem man das Gefühl gemeinsam erlebt. Man hat es zum selben Zeitpunkt. Damit meine ich nicht nur das gemeinsame Skaten. Auch das, was Gonzales Herumbummeln und Spaß-Haben nennt und von Whiteley beschrieben wird, wenn er seine Wochenendbeschäftigung darstellt, macht eine gemeinsame jouissance. Man teilt sich das Nichts, zusammen rumzuhängen. Um was für ein Glück handelt es sich da?

Die jouissance, das Genießen ist beim späten Lacan mit der Erfahrung der Wirkmächtigkeit einer nichtmedialen Dimension von Subjektivität verbunden, eben dem Realen. Das Reale kann annähernd Gestalt gewinnen im »Ding« (oder auch den Objekten klein a), dessen Ort jenseits des Symbolischen und des Imaginären liegt. Die Ausrichtung auf das Ding konstituiert beim späten Lacan das Subjekt; es begründet sein Begehren und richtet dieses aus. Das Ding besitzt seine Bedeutung für das Subjekt, weil es an dem Ort liegt, an dem es, das Subjekt, als solches konstituiert wurde. Das Ding ist sozusagen der absolute Andere: das, was dem Subjekt vor dem Beginn seiner Zeit – vor der Einrichtung der imaginären Dimension im Spiegelstadium, vor seinem Einstudieren des Symbolischen mithilfe des Fort/Da – seine Existenz bewußt machte durch die erste Erfahrung des Unterschiedenseins von etwas anderem. Dieses Unterschiedensein ist zugleich die erste Bezugnahme des Subjekts. Es bezieht sich auf den ersten »Nebenmenschen« (Freud), die Mutter. Zwar ist der Moment dieser elementaren Subjekt-konstitution für immer verloren, aber das Subjekt ist gerade in der Bemühung Subjekt, das Ding wiederzufinden. Es ist klar, daß es sich bei dem Ding tatsächlich niemals um eine Sache gehandelt hat, sondern um eine Beziehungserfahrung. Eine intensivste Beziehungskonstellation ist es, die auf der Suche nach dem Ding gesucht wird. Gefunden werden kann sie als Ort der »Lustkoordinaten«⁴⁴ des Dings. Übertragen auf das Skateboardfahren finden diese sich in erster Linie in der Beziehung des Skaters zur Schwerkraft. Sie ist es, die ihn seinen Körper in einmaliger Weise spüren läßt. In der Begeg-

nung mit ihr weiß er sich. Die Art der Begegnung kann der Skater gestalten; er kann sich an verschiedenen Orten des Koordinatensystems mit der Schwerkraft konfrontieren. Die Lustkoordinaten werden von ihm gefunden.

Das Skateboardfahren hat eine symbolische Dimension, die es dauerhaft zur Welt macht und die auch in der Tätigkeit des Skatens vorkommt: es gibt Kriterien, nach denen Können beurteilt wird. Die eigentliche Qualität der Tätigkeit – und damit das Zentrum, von dem her die Kultur des Skatens emergiert – liegt darin, Erfahrung mit dem Realen zu machen. Entsprechend erhält das Subjekt die eigentliche Gabe aus dem Realen. Ihm gegenüber ist es verpflichtet. Das gilt selbst dann, wenn man ganz und gar in das Symbolische des Skatens eingebunden ist. So beschreibt etwa Mark Whiteley in fast jedem Editorial seines Heftes aufs Neue, wie er selbst wieder stundenlang in seiner Garage geskated hat oder für wie wichtig er es hält, das Skaten immer weiter zu praktizieren. »Last night after work I went home and did 360 flips in my garage for about twenty minutes. I had been thinking about Jason Lee and remembering the way he did 360 flips. They were perfect. (...) I made about five good ones and five sketchy ones out of probably thirty tries. But that's OK. I'll never be as good as Jason Lee was. I realized that long ago. It doesn't really matter. What matters is that I'm still going home and doing 360 flips in my garage after work.«⁴⁵ Die Gabe des Realen ist nicht dauerhaft, denn das Reale kennt kein Register. Sie muß permanent neu erfahren werden. Das grundlegende Begehren des Skatens basiert deshalb nicht nur auf dem Realen, sondern zielt auch auf es, denn in der Dimension des Realen macht das Subjekt eine Erfahrung, auf der die Welt des Skatens sozusagen gleitet.

ANMERKUNGEN

¹ William Gibson (1997) *Idoru*, Hamburg: Rogner und Bernhard, S.93ff.

² Zygmunt Bauman (1995/1991) *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Frankfurt am Main: Fischer.

³ Matthias Waltz (2001) ›Ethik der Welt – Ethik des Realen‹ in Gondek/Hofmann/Lohmann (Hg.) *Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk*, Stuttgart: Klett-Cotta: S.120.

⁴ Vgl. Jacques Lacan (1991/1978) *Das Seminar Buch II*, Weinheim/Berlin: Quadriga, S.39ff.

⁵ Vgl. Matthias Waltz (2001) ›Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lacan‹, in Jochen Bonz (Hg.) *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.214ff.

⁶ Dies ist der Ansatz Slavoy Žižeks.

⁷ In keinem der folgenden Texte nehme ich ausdrücklich auf die Arbeiten Alain Juranvilles und Hans-Dieter Gondeks Bezug. Tatsächlich haben mich Juranvilles *Lacan und die Philosophie* (Klaus Boer Verlag 1990) und Gondeks ›Subjekt, Sprache und Erkenntnis. Philosophische Zugänge zur Lacanschen Psychoanalyse‹ (in Gondek/Hofmann/Lohmann (Hg.) (2001) *Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk*, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 130ff.) in diesem Zusammenhang sehr beschäftigt.

⁸ Vgl. Kodwo Eshun (1999/1998) *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction* (übersetzt von Dietmar Dath), Berlin: ID-Verlag, S.211ff.

⁹ Siegfried Schmidt-Joos und Barry Graves schreiben im Rowohlt-Rocklexikon von 1973 über die kalifornische Band Harpers Bizarre: »Ihren sonnigen West Coast-Stil ohne Tiefgang entfalteten die Musiker häufig über Show-Melodien wie *Anything Goes* (Cole Porter), *Stairway To Paradise* (George Gershwin), *Happy Talk* (Rodgers & Hammerstein) oder über konventionelle Swing-Schlager wie *Sentimental Journey*, *Chattanooga Choo Choo* (Glenn Miller). Manchmal blendeten sie alte Originalaufnahmen dieser Stücke als Nostalgie-Effekte in ihre Platten ein – mit beträchtlichem Hit-Erfolg.« (S.137)

¹⁰ *Oh Patti (Don't Feel Sorry For Lover Boy)* ist auf dem Album *Provision* (1988) veröffentlicht.

¹¹ Jacques Lacan (1996/1966) ›Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion‹, in ders. *Schriften 1*, Weinheim/Berlin: Quadriga, S. 61-70.

¹² Pierre Legendre (1998/1989) *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie: Abhandlung über den Vater. Lektionen VIII*, Freiburg: Rombach.

¹³ Homi K. Bhabha (1994) *The Location Of Culture*, London and New York: Routledge.

¹⁴ Vgl. z.B. Slavoy Žižek (1991) ›Das Reale der Ideologie‹, in ders. *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, Berlin: Merve, S. 113ff.

¹⁵ Matthias Waltz (1993) *Ordnung der Namen. Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre*, Frankfurt am Main: Fischer.

¹⁶ Pattis Website war in englischer Sprache, die Übersetzung stammt von mir.

¹⁷ Tatsächlich beruht ja der Dekonstruktivismus auf einer gebrochenen Identifikation mit der Repräsentation, oder anders formuliert: mit der Autorität und Hegemonie des Diskurses. Ohne Glaube an die Macht und Effektivität von Repräsentationen würde es gar keinen Impuls zu deren Dekonstruktion geben. Es ist die signifizierende Kraft des Signifikanten, die den Dekonstruktivisten als der große Andere – um Lacans Begriff für den Vertreter der symbolischen Identifikation zu gebrauchen – erscheint und aus dessen Perspektive sie sich gesehen sehen. Insofern glaubt der Dekonstruktivismus an die Effektivität der Repräsentation – und sträubt sich gegen die Identifikation, ist bemüht, ihre Funktionsweise zu erläutern, ihre Mythen zu entzaubern, die Repräsentation als eine Maschine zu zeigen.

¹⁸ Zur mit dem Symbolischen gegebenen Entscheidungsmöglichkeit vgl. Matthias Waltz (2001) ›Ethik der Welt – Ethik des Realen‹, in Gondek/Hofmann/Lohmann (Hg.) *Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk*, Stuttgart: Klett-Cotta, S.97-129, insbesondere S.98-99 und 117ff.

¹⁹ George Herbert Mead (1934) *Mind, Self, And Society*, Chicago: University of Chicago Press.

²⁰ Vgl. Maya Nadig (1986) *Die verborgene Kultur der Frau: Ethnopsychoanalytische Gespräche mit Bäuerinnen in Mexiko*, Frankfurt am Main: Fischer, S.36-60.

²¹ Ich halte schematisierende Analysen für fruchtbar. Nicht, weil sie vereinfachen würden; ich habe nicht den Eindruck, dies in Pattis Fall in unzulässiger Weise zu tun. Vielmehr wende ich einen Begriffsapparat auf ihren Fall an. Das vereinfacht das Material und birgt die Möglichkeit, etwas, das in den Daten angelegt ist, möglichst klar herausarbeiten zu können.

²² Das Album ist veröffentlicht auf iCi Records und im Vertrieb von Kompakt, Köln.

²³ Nick Hornby (1996/1995) *High Fidelity* (übersetzt von Clara Drechsler und Harald Hellmann), Köln: Kiepenheuer & Witsch.

²⁴ Vgl. Homi K. Bhabha (1994) *The Location Of Culture*, London/New York: Routledge.

²⁵ Diedrich Diederichsen (2000) *2000 Schallplatten. 1979 – 1999*, Höfen: Hannibal, S.398.

²⁶ Jacques Lacan (1994) *Le Séminaire Livre IV: La relation d'objet*, Paris: Éditions du Seuil, S. 155; zitiert nach der Übersetzung von Gerhard Schmitz.

²⁷ Zitiert nach den 1994 beim Aufbau-Verlag, Berlin, in der Übersetzung von Luise und Klaus Hollof erschienenen gesammelten Werken.

²⁸ Jacques Lacan (1991/1977) *Das Seminar Buch II*, Weinheim/Berlin: Quadriga, S. 228.

²⁹ Ebenda, S.224.

³⁰ Jacques Lacan (1994) *Le Séminaire Livre IV: La relation d'objet*, Paris: Éditions du Seuil, S. 131; zitiert nach der Übersetzung von Gerhard Schmitz.

³¹ Jacques Lacan, *Das Seminar Buch II*, S. 64.

³² Ebenda, S. 245.

³³ Ebenda, S. 228.

³⁴ Vgl. Jacques Lacan (1991/1966) *Schriften I*, Weinheim/Berlin: Quadriga, S. 9.

³⁵ Vgl. Pierre Legendre (1998/1989) *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie: Abhandlung über den Vater. Lektionen VIII*, Freiburg: Rombach.

³⁶ Zitiert nach Hans-Georg Gadamer (1989/1977) *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., S. 60.

³⁷ Hannah Arendt (1999/1958) *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München und Zürich: Piper, S. 215.

³⁸ Zum Motiv der geschenkten Gestalt vergleiche Matthias Waltz (1993) ›Proust: Das Begehren nach dem Begehren‹, in ders. *Ordnung der Namen. Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre*, Frankfurt am Main: Fischer, S.331-385.

³⁹ Der Text erschien in Slap Skateboard Magazine vom November 2000, S.56-69; die Übersetzung stammt von mir.

⁴⁰ In der Slap vom April 2000 beginnt ein autobiografischer Text des Skateboarders Scott Bourne zum Beispiel so: »Mr. Higgins lived four houses down the street from my house. When I was five and my brother was seven, we used to sneak to his house and butt-board down his perfect driveway and into his perfect grass at the end. One day Mr. Higgins came home and discovered the reason for his destroyed lawn. After he yelled at us for a while, he took us home so my father could deal with us. I thought our pops was gonna give it to us hard, but after he assured Mr. Higgins that he would deal with me and my brother and sent him on his way, he began to laugh. Less than a week

later, my father went on a business trip and returned home with new skateboards for us. This is my earliest memory of skating.« (S.58)

⁴¹ Hannah Arendt (1999/1958) *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München und Zürich: Piper, S. 237.

⁴² Matthias Waltz (2001) ›Ethik der Welt – Ethik des Realen‹ in Gondek/Hofmann/Lohmann (Hg.) *Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk*, Stuttgart: Klett-Cotta: S.118.

⁴³ Zitiert nach Aaron Rose u.a. (Hg.)(1999) *Dysfunctional*, London: Booth-Clibborn Editions, S.197; Übersetzung von mir.

⁴⁴ Jacques Lacan (1996/1986), *Das Seminar Buch VII*, Weinheim/Berlin: Quadriga, S.67.

⁴⁵ Slap vom August 2000, S.10.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Bonz, Jochen:

Der Welt-Automat von Malcolm McLaren :

Essays zu Pop, Skateboardfahren
und Rainald Goetz / Jochen Bonz.

- Wien : Turia und Kant, 2002

ISBN 3-85132-338-6