

Markus Baumgart

Pop, Anarchie und Zeitgeist

Versuch über den Zusammenhang von Musik, politischem Bewusstsein und dem, was zwischen den Zeilen steht

(Magisterarbeit im Fach Empirische Kulturwissenschaft
Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen, März 2004
Fachprüfer: Prof. Dr. Bernd Jürgen Warneken / PD Dr. Kaspar Maase)

Copyright August 2014
Markus Baumgart
Gölzstraße 22
72072 Tübingen
der.elevator@freenet.de
www.13qm.net

Hinweise zur Verwendung/Zitierung einzelner Passagen

Der komplette Text wird von mir hiermit frei zur Lektüre zur Verfügung gestellt.

Einzelne Passagen können frei verwendet und zitiert werden.

Sollte dies beabsichtigt sein, bitte ich um eine kurze Nachricht vorab an obige E-Mail.
Zitate sollten nach allgemeinen wissenschaftlichen Standards mit einer Quellenangabe

belegt werden (Autor / Titel / Ort = Tübingen 2004 / URL = <http://13qm.net>).

Über einen Beleg der Verwendung (z.B. per Link, PDF etc.) würde ich mich freuen.

Der Download dieser Arbeit sowie die Verwendung einzelner Passagen nach obigen
Richtlinien sind kostenfrei. Freiwillige monetäre Nutzungsentgelte können aber gerne via
PayPal an die E-Mail-Adresse der.elevator@freenet.de, Stichwort „Pop“, geleistet werden.

Markus Baumgart, Tübingen, im August 2014

Inhalt

2	Play
5	AWopBopaLooBop ALopBamBoom
8	Reset
12	Eine kurze Geschichte der Cocktail Nation
24	Stil von Anfang an
36	Camp'n'Trash
44	Sexuelle Evolution
49	Sexuelle Revolution
54	Und was ist mit Deutschland?
61	Exotica
68	Entr'acte
68	Modern Primitivism
82	Der Körper der Musik
93	Theorien über die Befreiung
103	Literatur

Pop, Anarchie und Zeitgeist

Versuch über den Zusammenhang von Musik, politischem Bewusstsein und dem, was zwischen den Zeilen steht

Motto:
Solve et coagula.

Play

Eine der Thesen, auf denen der folgende Versuch basiert, lautet: Pop - und damit auch Popmusik - ist und war nie an sich politisch. Popkultur und Politik in eine Kausalbeziehung zwingen zu wollen führt in eine logische Sackgasse, da Pop grundsätzlich nur als Ware denkbar ist und damit konsequenterweise als Konsumartikel, der innerhalb des kapitalistischen Systems zirkuliert.¹ Politik jedoch definiert sich, jedenfalls in dem Zusammenhang in den sie mit Pop gespannt wird, als gesellschaftspolitische Bewegung mit dem Ziel das bestehende politische System zu überwinden. Nachdem Helmut Salzinger Anfang der 70er-Jahre begonnen hatte, den Mythos der politischen Rockmusik zu entzaubern (Salzinger 1973 & 1982)², verlagerte sich der Diskurs in der Folge auf das Feld der Subversion von Pop, in den 90ern bevorzugt Techno, um auch hier wieder zunehmend entzaubert zu werden (vgl. Chlada u.a. 2003).

Offensichtlich kreist die Diskussion stets um ein Missverständnis, das darin besteht, Ursache und Wirkung zu verwechseln. Eine dauernd wiederkehrende Grundannahme ist, dass Popmusik auf ein irgendwie geartetes politisches Bewusstsein der Konsumenten direkt einwirkt. Selbstverständlich können politische Liedtexte politische Fakten einer tendenziell unpolitischen Menge vermitteln, macht Musik doch Politik sowohl eingängiger

¹ Vgl. Dick Hebdige (1996: 161): „Die neue Anthropologie geht davon aus, daß Waren und Tausch universell sind. Kultur ist in dieser Hinsicht nichts anderes als Warenaustausch, und es gibt kein Außerhalb des kapitalistischen Weltmarktes, insbesondere seit 1989. [...] Wir stecken alle bis zum Hals in Waren und Zeichen. Besser, man nimmt das als gegeben an und versucht, sich von innen her durchzuarbeiten.“

² An dieser Stelle eine Anmerkung zu den Literaturverweisen und den Fußnoten: Ich habe die Literaturverweise wie hier in den Haupttext integriert, weil dies meiner Ansicht nach die Lesbarkeit erleichtert, da man sich nicht genötigt sieht, nach den Fußnoten zu schielen. Die so angegebene Literatur findet sich im Literaturverzeichnis am Schluss der Arbeit, es handelt sich dabei stets um mit einer ISBN-Nummer veröffentlichte Buchpublikationen. Wenn ich auf Zeitschriftenartikel verweise, in der Regel aus der Spex, also sogenannte „Graue Literatur“, oder auf Internetseiten, die ich wegen der Schnelllebigkeit des Mediums möglichst wenig verwendet habe, dann habe ich diese als Fußnote eingefügt. In der Regel beinhalten die Fußnoten allerdings zusätzliches Material, zusätzliche Ausführungen oder Nebendiskurse zum Haupttext. Dort können sich dann auch weitere Literaturverweise finden, die ich nicht in die Literaturliste mit aufgenommen habe, weil sie über den Haupttext hinaus führen.

als auch erträglicher. Das Problem bleibt aber die Umsetzung dieses politischen Wissens in eine konkrete politische Praxis, die tatsächlich zu einer Überwindung des bestehenden politischen Systems in Form und Inhalt führt und nicht bereits wieder Bestandteil dieses Systems ist und damit höchstens zu einer Modifikation des Systems beiträgt.

Sinnvoller ist es daher, obige Annahme vom Kopf auf die Füße zu stellen: Die Musik einer sozialen Gruppe ist der Ausdruck ihrer gesellschaftspolitischen Stellung. Politisches Bewusstsein und Konsumgewohnheiten bestimmen, wie und welche Musik gehört wird.³ Dabei kann Musik durchaus zum Sprachrohr werden und ein Lied ein Protestschrei sein, wie etwa Billie Holidays *Strange Fruit*.⁴ Dadurch wird Musik zu einem Medium, und nicht dem schlechtesten, nur darf man deshalb nicht die Botschaft mit dem Medium gleichsetzen. Als Medium fängt Pop, und das, was darüber gedacht und geschrieben wird, und dieser Diskurs ist wiederum Teil des Phänomens Pop, allenfalls einen jeweils gesellschaftsgeschichtlichen Zeitgeist ein, der eben auch politisch geprägt sein mag.

Zeitgeist definiere ich nicht als einen bestimmten kurzlebigen Trend, der sich konkret in Artefakten manifestiert, das ist Pop, sondern als einen unterschweligen Geist, der die Trends trägt, die sich dann in den Artefakten inklusive der Popmusik manifestieren. Im Gegensatz zum Trend kann der Zeitgeist über einen längeren Zeitraum stilbildend sein ohne darüber hinaus gleich die Trennschärfe einer Ideologie aufweisen zu müssen. In ihm verbinden sich die Ideen, die frei in einem historischen Zeitraum kursieren; über den Zeitgeist prägen diese unser Denken, ohne dass wir ihnen auf analytische Weise gewahr würden. Der Zeitgeist versteckt sich zwischen den Zeilen, ist daher nur schwer wahrzunehmen, dafür aber um so eindrücklicher.⁵

So wird die Verquickung von Pop und Politik getragen von einem Geist, der Mitte der 60er-Jahre aufkam, als mit Bob Dylan der Protestsong Pop wurde und in der Folge sich

³ Helmut Salzinger (1973: 116f): „Die Frage nach den politischen Aspekten dieser Musik konnte nur deswegen auftreten, weil es die bevorzugte Musik bestimmter gesellschaftlicher Randgruppen ist, die auf ihre Weise die revolutionäre Veränderung der bestehenden Gesellschaft betreiben. Erst diese Tatsache hatte gewisse Rückwirkungen auf die Musik selbst, zumal manche Rockmusiker aufgrund ihrer gesellschaftlichen Auffassung und ihrer Lebensweise als Angehörige dieser Randgruppen betrachtet werden können. [...] In der Regel führte das zu einer Politisierung der Songtexte. Aus ihnen aber ist allenfalls der politische Bewußtseinszustand der Verfasser abzulesen, nicht aber der politische Charakter der Musik selber.“

⁴ Vgl. dazu Holiday 1983: 91-94. Hier argumentiert sie, die Botschaft des Liedes erreiche die Menschen, deren Denken bereits auf den richtigen Empfang dieser Botschaft eingestellt sei, und die anderen eben nicht: „Dieses Lied schaffte es, die Leute, die in Ordnung sind, von den Kretins und Idioten zu sondieren.“ (ebd.: 92)

⁵ Man könnte an Stelle von Zeitgeist mit Eduard Fuchs auch von „Weltgeist“ sprechen. Die Artefakte der Popkultur wären dann wie die Karikatur „Manifestationen des Weltgeistes“ (Eduard Fuchs: Die Frau in der Karikatur, Frankfurt/M. 1979³ [Nachdruck der 3., um mehrere Bildtafeln erweiterten Auflage von 1928, Verlag Albert Langen, München]: V).

Interpreten der Popmusik zunehmend gegen den Vietnamkrieg aussprachen. In den 70er-Jahren wichen der politische Geist einem mehr esoterischen und hedonistischen,⁶ um dann gegen Ende dieses Jahrzehnts im Punk erneut aufzutauchen. Zwar stellte sich Punk ziemlich schnell als *Great Rock'n'Roll Swindle* heraus, dennoch gab er den Anstoß für Hardcore und die Independent-Szene, die sich die 80er-Jahre über erstaunlich konstant hielt. Und dann kamen die 90er-Jahre und mit Grunge kollabierte ein Independent-Spätausläufer im Alternative-Nirvana von MTViva-Land. Spätestens zu dem Zeitpunkt bekam die Sichtweise von Pop als Spielfeld des Politischen endgültige Brüche und hat sich seitdem von diesem Schock nicht mehr erholen können.

Ich behaupte nun: Es weht inzwischen ein neuer Geist, der unterschwellig schon immer Pop trug, der nun aber auch in den Diskursen tatsächlich auf Füßen gelandet ist und sich damit als wirkmächtigerer Zeitgeist durchgesetzt hat. In einem Satz besagt er: Popmusik gibt den Soundtrack ab zu einem mehr oder weniger friedfertigen, jedenfalls fröhlichen Anarchismus, wie er beispielsweise in Hakim Beys *Temporärer Autonomer Zone* oder stellenweise in Michael Hardt und Antonio Negris *Empire* beschrieben wird und wie er in sozialen Bewegungen wie Reclaiming the Street⁷ oder Attac⁸ praktiziert wird. Und ich

⁶ Ich denke im ersten Fall beispielsweise an das Glastonbury Fair Festival von 1971 (dokumentiert als 3-LP-Set mit Beiheft auf Revelation 1-3/Ariola-Vertrieb 86692 XET, 1972), das „Pyramid Power“ an die Stelle setzte, an der beim Woodstock Festival, jedenfalls dem Mythos nach, noch der Protest gegen die Kriegsmaschinerie in Vietnam stand, im zweiten an Disco.

⁷ Auch wenn ursprünglich auf die insbesondere französischen 68er-Demonstrationsformen bezogen, findet sich in Herbert Marcuses *Versuch über die Freiheit* von 1969 zwei schöne Beschreibung der impliziten Logik, aus der die karnevalesk Form solcherlei Protestbewegungen hervorgeht: „Das Ästhetische als mögliche Form einer freien Gesellschaft erscheint auf einer Entwicklungsstufe, wo die intellektuellen und materiellen Ressourcen für die Überwindung des Mangels vorhanden sind; wo ehedem progressive Repression sich in regressive verkehrt; wo die höhere Kultur, in der die höhere Kultur, in der die ästhetischen Werte (und die ästhetische Wahrheit) monopolisiert und von der Wirklichkeit abgespalten waren, zusammenbricht und sich in entsublimierte, ‘niedere’ und destruktive Formen auflöst; wo der Haß der Jungen in Gelächter und Gesang ausbricht und sich Barrikaden und Tanzboden, Liebesspiel und Heroismus verquicken.“ (Marcuse 1978: 46) Und an späterer Stelle: „So tendiert der radikale Protest in einigen Bereichen der Opposition dazu, widerspruchsvoll, anarchistisch, ja unpolitisch zu werden - ein weiterer Grund, weshalb die Rebellion die oft seltsamen und närrischen Formen annimmt, die dem Establishment auf die Nerven fallen. Angesichts der schauerlich ernsten Totalität der institutionalisierten politischen Praktiken werden Satire, Ironie und lachende Provokation zur notwendigen Dimension eines neuen politischen Verhaltens. Die Verachtung des tödlichen *esprit de sérieux*, von dem das Gerede und Treiben der beruflichen und halbberuflichen Politiker durchsetzt ist, tritt als Verachtung der Werte, zu denen sie sich bekennen, während sie dabei sind, sie zu zerstören. Die Rebellen erwecken das verzweifelte Lachen und den zynischen Hohn der Narren zu neuem Leben - als Mittel zur Demaskierung der Taten jener Ernstgesinnten, die das Ganze regieren.“ (ebd.: 96f)

⁸ Zumindest am Rande, als jederzeit neu vergesellschaftendes Element. Ebenso bedeutsam wie die politische Arbeit, ist „der Tag, an dem die Mitstreiter sich begegnen, miteinander fröhlich sind, und an dem die ‘Gesellschaft der Zukunft’ im Vorschein sichtbar wird. Es sind Feiertage für die Seele. An denen gehen große Menschheitsworte und Gefühle eine heftige Mischung ein, und die neue Welt scheint in die Nähe gerückt. [...] Was solche Protestprojekte auszeichnet und der neuen sozialen Bewegung Auftrieb gibt, ist die Verknüpfung von öffentlicher Wirksamkeit, Spaß, Aufklärung und Geselligkeit, ohne die Menschen, die es ‘eigentlich nicht

behauptete weiter: Für diesen neuen Geist spricht so viel, dass von seiner Warte aus gesehen die bisherige Geschichte der Popmusik weitaus mehr Sinn macht.

An diesem Roten Faden hängt sich der vorliegende Versuch voran, in dem ich unter diesem Gesichtspunkt ein wenig durch die Popgeschichte der letzten fünfzig Jahre flanieren und zwischen ihren Zeilen stöbern möchte. Als Ausgangspunkt und Rahmen habe ich das Faszinosum *Incredibly Strange Music* und das Konzept der Cocktail Nation als, auch wenn es zunächst paradox klingen mag, meiner Meinung nach wirklich avantgardistischem Projekt gesetzt. Von hier aus lassen sich zeitlich und thematisch wunderbar Fäden in die unterschiedlichsten Richtungen spannen. Am Ende mag dieser Text in erster Linie eine etwas verschobene Subkarte von Popland markieren. In einem weiteren Schritt habe ich es aber immer als übergeordnetes Ziel dieser Arbeit betrachtet, eine ethnographische, dichte Beschreibung des Zeitgeistes und damit einer Ebene unseres aktuellen gesellschaftlichen Bewußtseins zu geben.

AWopBopaLooBop ALopBamBoom

Eine ganz ähnliche Karte zeichnete bereits um 1970 Nik Cohn in seinem Buch *Pop from the Beginning* (1971 dt. unter dem Titel *AWopBopaLooBop ALopBamBoom*), in dem er eine feste Schlinge um Popmusik und die anarchistische Teen-Revolte seit den 50er-Jahren zieht, Politik dabei aber außen vor lässt. Pop ist für ihn an erster Stelle Selbstentäußerung und Anarchie, die sich in Lärm Ausdruck verschafft.⁹ Eine Botschaft im Text war in der Anfangszeit des Rock'n'Roll von untergeordneter Bedeutung, gerade ihr fehlen war der eigentliche Kern der Botschaft: „Es war so etwas wie ein Geheimcode der Teens, fast eine Zeichensprache, die den Rock für Erwachsene ganz und gar unverständlich machte. Mit anderen Worten, wenn man nicht ein sicheres Gefühl für den Rock hatte, dann konnte man

nötig haben‘, nicht lange dabeibleiben. Das große Netz ist auf viele kleine Netze angewiesen. Menschliche Netze.“ (Grefe u.a. 2002: 180/182)

⁹ „Im ganzen war es eine Art orgiastischer Selbstentäußerung, die es einfach vorher noch nicht gegeben hatte, und es war reiner Pop. Nicht die Musik, aber die Atmosphäre.“ (Cohn 1971: 12, im Zusammenhang mit den Auftritten Johnnie Rays Anfang der 50er) „Die Rock'n'Roll Musik war sehr einfach. Alles, worauf es ankam, waren Lärm, Drive, Aggressivität und Neuerung. Nur Langeweile war Tabu. [...] Unter diesen Bedingungen brachte der Rock plötzlich eine Flut von Irren hervor, wilde Männer mit Klavieren und Gitarren. Jede frühere Generation hätte diese Leute einfach ausgelacht, aber in den fünfziger Jahren waren sie gerade richtig. Sie waren von elementarer Energie und unerhört zügellos. Sie waren gewaltige Persönlichkeiten, und sie benutzen ihre Musik als Rammbock. Sie machten Lärm, das war das Wichtigste. [...] Höchstwahrscheinlich waren diese frühen Jahre die besten des Pop. Die Anarchie brach herein.“ (ebd.: 26)

sich nicht an die Texte halten. Man mußte entweder den Lärm als das akzeptieren, was er war, oder sich ganz raushalten.“ (ebd.: 26)

Erst ab 1963, mit Bob Dylans *Blowin' in the Wind*, begannen Inhalte in der Popmusik an Bedeutung zu gewinnen, mehr an Bedeutung als die Musik selbst. Und das ist einer der Gründe, warum Nik Cohn Bob Dylan nicht mag, auch wenn er ihn als Lyriker schätzt (vgl. ebd.: 138-142).¹⁰ Bezeichnenderweise endet sein Kapitel über Bob Dylan (vom letzten, persönlich gehaltenen Abschnitt abgesehen) mit der Feststellung: „Er hat den Pop erwachsen gemacht, er hat ihm Verstand gegeben.“ (ebd.: 142) Denn an späterer Stelle schreibt er: „Und Vernunft, das ist natürlich für Pop das reinste Gift.“ (ebd.: 185)

Kurz zuvor findet sich eine Stelle, an der Cohn ein einziges Mal von einer gewissen politischen Kraft der Popmusik ausgeht: „Es ist tatsächlich möglich, daß der Rock in den nächsten Jahren zu einer wichtigen politischen Kraft in Amerika wird. Schließlich glauben vielleicht ein Drittel aller amerikanischen Jugendlichen leidenschaftlich an Toleranz, Freundlichkeit und Frieden, und der Pop ist fast für sie alle die Plattform. Es wird nicht andauern, natürlich nicht: nach einem Jahrzehnt wird die Intensität verflogen sein, und diese Generation wird in dieselbe bekommene Apathie verfallen wie jede andere auch. In der Zwischenzeit jedoch wird der Rock wohl von Bedeutung sein.“ (ebd.: 184)

Genau gelesen beschreibt dieser Abschnitt allerdings das bedeutsam werden von Politik im Popkontext wiederum als Popphänomen. „Es wird nicht andauern, natürlich nicht...“ Abgesehen davon, dass Pop hier wiederum nur Medium ist, bleibt Cohn damit letztlich bei seiner Ansicht über Pop, mit den Worten des DJs Murray the K: „It's what's happening.“ (zit. nach Cohn: 74) Kürzer kann man Pop eigentlich nicht definieren. Sollte sich aber Politik ebenfalls an diesem Maßstab messen, dann wird alles zu Politik und damit gleichsam nichts mehr. Politik sollte sich über Nachhaltigkeit definieren. „Denn es handelt sich um einen Kampf der langen Dauer“, so Bernard Cassen im Kontext von Attac, „der auf nichts Geringeres zielt als auf die Bekämpfung und Ausrottung des Virus des neoliberalen Einheitsdenkens, das so lange schon das Denken infiziert - damit die *Citoyens* endlich wieder zu einem gemeinschaftlichen Handeln zurückfinden.“ Es gehe um ein „umfassendes Ziel [...], das darauf ausgerichtet ist, die Gesellschaft wieder in Bewegung zu

¹⁰ Auch Bobby Seale würdigt Dylan auf Grund seiner Lyrik. In seinem Buch *Wir fordern Freiheit. Der Kampf der Black Panther* widmet er ihm unter der Überschrift *Huey hört Bob Dylan* ein ganzes Kapitel (Seale 1971: 164-168). Er analysiert dort den Text der *Ballad of a Thin Man* und bezieht ihn auf den sozialen Status der Farbigen. Das Kapitel endet: „Der alte Bobby hat der Gesellschaft einen großen Dienst erwiesen, als er *diesen* einen Song gemacht hat [...]; vielleicht können wir noch riesig viel von Bruder Bobby Dylan lernen, denn mit dieser Schallplatte hat er wirklich gute Arbeit geleistet.“ (ebd.: 168)

bringen, damit sie einen Schlussstrich zieht unter Fatalismus und Resignation. Dieses Vorhaben muss sich auf konkrete Maßnahmen stützen können, aber kann sich nicht darauf beschränken, zumal es uns darum geht, die derzeit dominierende Welthierarchie zu erschüttern und umzukehren, indem die Bedürfnisse und das Bestreben der Gesellschaft wieder als maßgebend gesetzt und Ökonomie und Finanzen an ihren Platz verwiesen werden. Und dieser Platz ist keineswegs gering zu schätzen: nämlich Dienerin und nicht Herrin der Gesellschaft zu sein.“ (Cassen 2002: 65f)

Und ein solches Ziel erreicht man selbstverständlich nicht mit Pop, das erkannte bereits Herbert Marcuse im Rahmen der 68er Bewegung: „Die Affinität zwischen schwarzer Musik (und ihrer avantgardistischen weißen Entwicklung) und der politischen Rebellion gegen die ‘Überflußgesellschaft’ legen Zeugnis ab von der zunehmenden Entsublimierung der Kultur. Noch ist, was hier geschieht, die einfache, elementare Negation, die Antithese: die Position der unmittelbaren Verweigerung. Diese Entsublimierung lässt die traditionelle Kultur, die illusionistische Kunst unbesiegt hinter sich; ihre Wahrheit und ihre Ansprüche bleiben gültig neben und zusammen mit der Rebellion, innerhalb derselben gegebenen Gesellschaft. Die rebellische Musik, Literatur und Kunst werden auf diese Weise mühelos vom Markt absorbiert und geformt - entschärft. Um zu sich selbst zu kommen, müssten sie den direkten Appell verlassen, die rohe Unmittelbarkeit ihrer Darstellung, die im Protest das gewohnte Universum von Politik und Geschäft beschwört und mit ihm die hilflose Vertrautheit mit Versagung und zeitweiliger Befreiung von ihr.“ (Marcuse 1978: 74f) Um ein wirklich politisches Ziel zu erreichen, braucht es einen Katalog politischer Leitlinien bzw. -gedanken, beispielsweise „demokratische Einmischung auf allen Ebenen, global und lokal“ (Cassen 2002: 71f) oder die Herstellung eines Bewusstseins darüber, „wie viele gesellschaftliche Bereiche überhaupt keiner demokratischen Kontrolle durch gewählte Repräsentanten oder Bürgerbewegungen unterliegen“ (ebd.: 72). Auf solchen Leitgedanken basieren in einem weiteren Schritt politische Forderungen (vgl. *Manifest 2002*). Auch Michael Hardt und Antonio Negri stellen in *Empire* in letzter Konsequenz politische Forderungen auf, die sich schlagwortartig als das Recht auf Weltbürgerschaft, Bürgereinkommen und Wiederaneignung zusammenfassen lassen (vgl. Hardt/Negri 2000: 403-413).

Reset

Was mich beim Wiederlesen von Nik Cohns Buch beeindruckt hat, ist die Interesselosigkeit, mit der er durch die Popgeschichte streift. Er will nichts beweisen und ist daher niemals stur zielgerichtet. Er schreibt einfach eine Geschichte, und das ist die der Popmusik als Ausdrucksmittel einer jugendlichen Rebellion und Selbstentäußerung, die sich weitgehend selbst genug ist. Er betrachtete die Angelegenheit ganz nüchtern, im Bewusstsein dessen, dass mit Pop noch keine Revolution gewonnen wurde,¹¹ sondern dass man sich Pop in den Raum hängt wie einen Siebdruck von Andy Warhol, der ja ebenfalls die Wohnung verschönern und nicht politisch umfunktionieren soll.¹² Mit Cohn lässt sich wunderbar der Mythos des politisch-rebellischen Teenagers entzaubern. Pop ist bei ihm ganz schlicht der zeitgemäße Ausdruck und der Soundtrack zum großen Teenager-Coming Out.

Daher hatte ich beim Schreiben dieser Arbeit immer wieder das Gefühl, hinter die Forschungen des Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) zurückzufallen, zurück zu den alten Adoleszenztheorien. Beispielsweise wenn man Simon Frith zum Vergleich heranzieht: „Im Gegensatz zu den alten Theoretikern der Adoleszenz, in deren Verständnis die Musik nur den Hintergrund für die Straßenkultur darstellt, gehen die Subkultur-Theoretiker von einer romantischeren, allerdings auch politischeren Theorie aus: Für sie ist der Stil Ausdruck der persönlichen Erfahrung von Klassenunterdrückung - der Moment der Verweigerung ist in sich bereits der Beginn einer neuen Symbol-Kreation.“ (Frith 1981: 250) Aber letztlich wurde die Idee der politisch subversiven Subkulturen auch im CCCS so stringent nicht vertreten. In erster Linie wurde Stil als Ausdruck von Klassenunterschieden betrachtet und nicht unmittelbar als politische Handlungsweise. So geht der eben zitierte Abschnitt von Frith folgendermaßen weiter: „Das Problem besteht darin, die Adoleszenz und die Subkultur in Einklang zu bringen. Die meisten Teenager aus der Arbeiterklasse schließen sich immer neuen Gruppen an, wechseln ihre Identität und spielen ihre Freizeit-Rollen lediglich zum Spaß; Stilunterschiede sind für sie weit weniger

¹¹ Vgl. etwa S. 182f über die Hippies 1966 in Haight Ashbury und das Monterey International Pop Festival, Juni 1967. Und um nochmals auf Helmut Salzinger zurück zu kommen: Sein Buch heißt im Untertitel bezeichnenderweise ...oder Wie musikalisch ist die Revolution und nicht umgekehrt.

¹² Diedrich Diederichsen (1989: 79) beginnt seine Kritik vom Album *Too-Rye-Ay* von Kevin Rowland & Dexy's Midnight Runners von 1982 folgendermaßen: „Die erste LP SEARCHING FOR THE YOUNG SOUL REBELS hat wirklich die Zeit überdauert, Mark E. Smith von The Fall charakterisierte sie richtig,

bedeutsam als zum Beispiel die Unterschiede von Geschlecht, Beruf und Familie. Auf jeden Jugendlichen, für den der Stil und die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kult fast schon Lebensinhalt ist, kommen Hundert von Arbeiterkindern, die sich immer neuen Gruppen locker anschließen und ganz unterschiedlichen Gangs angehören können. An dieser Stelle zeigen sich Unterschiede zwischen der Masse und einer Elite, Unterschiede im Freizeitverhalten *innerhalb* der einzelnen Subkulturen.“ (ebd.: 250f) Frith geht davon aus, dass es nur gewisse Teile von Subkulturen sind, die tatsächlich Pop und politisches Bewusstsein miteinander verknüpfen. Teile, die wiederum den Popdiskurs dominieren und in diesen ihre Intentionen hineinragen, mit anderen Worten die ganz eigen Subkultur einer popkulturellen Elite von Poptheoretikern.

In einem 1992 erschienenen Text pointiert Simon Frith diese Sichtweise: „Es sei hier nur gesagt, daß die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Popmusik im wesentlichen eine angstmotivierte Suche radikaler Intellektueller und entwurzelter Akademiker nach einem Idealbild des Konsums ist - dem idealen Musikkonsumenten, dem subkulturellen Idol, dem Mod, dem Punk, dem coolen Markenfetischisten, dem alternativen Öko-Intellektuellen, der na ihrer Stelle stehen könnte. Dazu gäbe es viel zu sagen, es genügt jedoch zu erwähnen, daß wir es bei kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Popmusik [...] mit den Phantasiegebilden von Akademikern, nicht von Proletariern, zu tun haben, und daß es immer darum geht, was es heißt, männlich, weiß und aus dem Mittelstand zu sein. [...] Für mich heißt das eine schonungslose Politisierung von Konsum, die Entwicklung nichtssagender soziologischer Begriffe (Widerstand, Autorisierung) auf Kosten ästhetischer Kategorien, die konstante Fehldeutung des Mainstreams als Nebensächlichkeit.“ (Frith 1996: 145)¹³

In dem Text *Subkulturen, Kulturen und Klasse in Jugendkultur als Widerstand* findet sich folgende Stelle: „Subkulturelle Strategien können die strukturellen Dimensionen nicht modifizieren oder verändern, die in dieser Periode für die [Arbeiter-]Klasse insgesamt entstanden sind. Wenn also die Subkulturen der Nachkriegszeit die Problematik ihrer

wenn er sagte, daß es immer ein gutes Gefühl sei, nach Hause zu gehen und zu wissen, daß die Dexy's-Platte da sei und ihre Wirkung nicht verfehlt werde.“

¹³ In ähnlicher Richtung argumentiert auch Diedrich Diederichsen in einem Gespräch mit Christoph Doswald: „[C. Doswald:] 'Kultur oder progressive Kultur, also auch Popkultur, hatte immer was mit linker Politik zu tun. Das ist jetzt plötzlich nicht mehr so. Warum?' [D. Diederichsen:] 'Das stimmt nicht. Es war schon immer eine sehr prekäre Beziehung, wenn man genau hinsieht, oft auf Mißverständnissen aufbauend. Ich glaube nicht, daß es jetzt plötzlich vorbei ist, sondern daß ihre ganze Ungeklärtheit und die Ahnungslosigkeit auf beiden Seiten eher auf einem bequemen Sich-Andocken beruht. Für viele Popkulturen entsorgt das Links-Sein

Klassenerfahrung ansprechen, dann tun sie dies oft in einer Art und Weise, die die Lücken und Diskrepanzen zwischen echten Aushandlungen und symbolisch verschobenen Lösungen reproduzieren. Sie ‘lösen’, wenn auch imaginär, Probleme, die auf konkret materieller Ebene ungelöst bleiben.“ (Clarke u.a. 1981: 95) Daher versuche ich die Begriffe Pop und Politik hinter ihre lange Zeit praktizierte Aufweichung zurückzuführen. Denn wirklich gesellschaftspolitische Veränderungen verlangen eben mehr als „symbolisch verschobene Lösungen“.

Michael Hardt und Antoni Negri notieren in *Empire* in Hinblick auf das Politische: „Selbst wenn das Politische also zu einem Bereich außerhalb jeglichen Maßes geworden ist, so bleibt der Wert doch erhalten. Selbst wenn es im postmodernen Kapitalismus keinen festen Maßstab mehr gibt, nach dem sich Wert bemessen lässt, ist der Wert dennoch nach wie vor mächtig und ubiquitär.“ (Hardt/Negri 2002: 364) Weil sich der klassische Maßstab für das Politische aufgelöst hat, scheint alles politisch. Und das ist eben der Punkt, an dem ein zweifelhafter Politpopdiskurs andockt. Dieser wird dabei zu einem Teil des Spektakels, der Begriff des Spektakels verwendet im situationistischen/Debord’schen Sinne. Nach Hardt/Negri ist das Spektakel wiederum Heelpunkt für Verschwörungstheorien, die in den 90er-Jahren wie Pilze aus dem popkulturellen Boden schossen und sogleich in den Fundus des gesellschaftlichen Spektakels integriert wurden¹⁴: „Es gibt keine zentrale Kontrolle im

die Reflexion, die dann gar nicht stattfinden muß. Für Linke wiederum waren Subkulturen Reservoirs, die sie nicht näher ansehen mußten. Natürlich gab es auch viele Überschneidungen.“ (Diederichsen 1996: 158)

¹⁴ Untrügliches Zeichen ist der Erfolg der *X-Files* und in der Folge der Literatur dazu, ganz zu schweigen von konspirativen Bestsellern seit den frühen 90ern wie E.R. Carmins *Das schwarze Reich. Geheimgesellschaften. Templerorden, Thule-Gesellschaft, das Dritte Reich, CIA*, diverse Ausgaben an verschiedenen Orten zwischen 1994 und 2002, Robert Anton Wilsons *Lexikon der Verschwörungstheorien*, Frankfurt/M. 2000 (Wilson hatte bereits 1975 zusammen mit Robert Shea mit der *Illuminatus!*-Romantrilogie einen Klassiker der Verschwörungsliteratur vorgelegt) oder Mathias Bröckers *Verschwörungen, Verschwörungstheorien und die Geheimnisse des 11.9.*, Frankfurt/M. 2002, um einige der bekanntesten zu nennen. Diese Bücher haben ihre Vorläufer in den Bestsellern von Lincoln, Baigent und Leigh über den Heiligen Gral und die Prieuré de Sion aus den 80er-Jahren oder noch früher dem Klassiker *Die Insider. Wohltäter oder Diktatoren* von Gary Allen von 1971, deutsche Ausgabe Wiesbaden 1974. Gerade an diesem Buch aber lässt sich der Wandel der Verschwörungstheorien aufzeigen. Allen stammte aus dem Umfeld der ultrakonservativen John Birch Society. Zwar hat Allen in den 90ern im rechten Lager durchaus Nachahmer gefunden, etwa mit Jan van Helsing dessen Bände *Geheimgesellschaften* (Rhede 1993 und 1995) im zwischen Esoterik und Neonazismus rangierenden Ewertverlag erschienen. (Jan van Helsing ist nach Bröckers [s.o.: 45] das Pseudonym eines „junge[n] Antiquar[s] aus Süddeutschland“, dessen eigentlicher Name nach Lars A. Fischinger und Roland M. Horn *[UFO-Sekten*, Rastatt 1999: 182] Jan Udo Holek lautet; Van Helsing ist ursprünglich der Name des Vampirjägers in Bram Stokers Roman *Dracula*.) Grundsätzlich denke ich aber, hat sich das Gewicht der Verschwörungstheorien von der rechten auf die linke Seite verlagert, nicht nur was die populären, eher antiimperialistischen Theorien zum 11.9. betrifft, sondern auch im Hinblick auf Dana Scully und Fox Mulder aus *Akte X*, die beide mehr unkonventionell als konservativ, mehr fortschrittlich als reaktionär sind und die gegen die große Regierungsverschwörung und den alteingesessenen Bürokratieapparat ankämpfen und dabei den Part des gegen das unmenschliche System rebellierenden Humanisten einnehmen. Grund hierfür dürfte das allgemeine Misstrauen in die Politik sein und insbesondere in der linken Szene die Unsicherheit darüber, wieweit alternative linke Politik noch authetisch ist und wie weit vom

Spektakel. Das Spektakel funktioniert aber gerade so, als ob es diese zentrale Kontrollstelle gäbe. Debord nennt daher das Spektakel gleichermaßen diffus und integriert. Die Verschwörungstheorien über Regierungs- und Nichtregierungspläne zur weltweiten Kontrolle, die in den letzten Jahrzehnten Konjunktur hatte, sind daher zugleich wahr und falsch. Fredric Jameson etwa beschreibt anhand zeitgenössischer Kinofilme, dass Verschwörungstheorien eine zwar krude, jedoch effektive Art sind, sich der Funktionsweise der Totalität anzunähern [F. J.: Totality as Conspiracy; in: ders.: The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System, Bloomington 1992: 9-84]. Das Spektakel der Politik funktioniert, als ob die Medien, das Militär, die Regierung, die transnationalen Konzerne, die Finanzsituation der Welt und so weiter alle bewusst und direkt von einer einzigen Macht gesteuert würden, was in Wirklichkeit nicht der Fall ist.“ (ebd.: 333)

Kontrollmechanismus in der Gesellschaft des Spektakels ist die Furcht: „Obwohl das Spektakel durch Begehren (nach Waren) und Lust (am Konsum) zu funktionieren scheint, beruht es doch tatsächlich auf der Kommunikation der Furcht - oder vielmehr schafft das Spektakel Formen des Begehrens und der Lust, die eng mit der Furcht verbunden sind.“ (ebd.) Und auf Furcht basiert prinzipiell auch die Spaltung der Gesellschaft: „Die Angst vor Gewalt, Armut und Erwerbslosigkeit ist letzten Endes die stärkste Kraft, die diese neuen Spaltungen schafft und aufrecht erhält. Hinter den verschiedenen Politikformen neuer Spaltungen steht die Politik der Kommunikation. Wie wir bereits angeführt haben, ist der Hauptinhalt, der von den großen Kommunikationskonzernen verbreitet wird, die Angst. Die ständige Angst vor Armut und die Sorge um die Zukunft sind der Schlüssel, um einen Kampf unter den Armen um Arbeit in Gang zu setzen und den Konflikt unter dem imperialen Proletariat aufrecht zu erhalten. Angst garantiert letztlich die neuen Spaltungen.“ (ebd.: 347)

Insofern ist die Angst eines der grundlegenden Mittel von Biopolitik. „Im Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft realisiert sich ein neues Machtparadigma, das dadurch definiert ist, dass Techniken der Biomacht die gesamte Gesellschaft durchziehen. [...] Die Gesellschaft ist wie ein einziger sozialer Körper einer Macht subsumiert, die hinunterreicht bis in die Ganglien der Sozialstruktur und deren Entwicklungsdynamiken. Macht drückt sich als Kontrolle aus, die Bewusstsein und Körper der Bevölkerung und zur

Verfassungsschutz unterlaufen/inszeniert, eine Frage, die sich etwa bei der 3. Generation der RAF stellt. Die Integration der Verschwörungstheorien in die Gesellschaft des Spektakels wiederum führte zum konspirativen

gleichen Zeit die Gesamtheit sozialer Beziehungen durchdringt.“ (ebd.: 39) Diese strukturelle Macht zu durchbrechen und Spaß und Solidarität an die Stelle von Angst zusetzen, ist Teil der diversen Gegenkonzepte, vom Club und der Party über die Temporäre Autonome Zone bis hin zur Cocktail Nation.

Eine kurze Geschichte der Cocktail Nation

Nik Cohn gibt eine frühe Beschreibung der Independent-Idee indem er für die 60er-Jahre davon ausgeht, dass Pop tendenziell von Teenagern für Teenager gemacht wird, und selbst die Manager und Produzenten die 30er-Grenze noch nicht überschritten haben. „[Die] Stones waren ganz allein eine Teenager-Industrie, sie waren autark, und die Erwachsenenwelt war einfach nicht relevant. Und deswegen haßte man sie so innerhalb der Branche, weil sie eben die Struktur bedrohten, weil sie die Art und Weise bedrohten, auf die Pop von alten Männern kontrolliert wurde, von Männern über dreißig. [...] Wirklich, die Stones brachten eine Befreiung: sie brachten eine ganz neue Stimmung in Gange, eine neue Arroganz der Teens, und die Veränderung schlug sich nieder im Aufkommen des Mod, der Carnaby Street und Radio Carolines, in Cathy McGowan und den Who, und später in Twiggy. Das waren natürlich nicht reine Teenager-Geschichten, aber die allermeisten, die daran teilhatten, waren unter dreißig, und keiner von ihnen hätte es geschafft, wenn man noch in den fünfziger Jahren gewesen wäre.“ (Cohn 1971: 127f) Für ihn birgt das Popgeschäft die Möglichkeit sich vom Geschäftsleben der Erwachsenen unabhängig zu machen, da das verdiente Geld von Teenagern kommt und wieder in die Taschen von Teenagern fließt. Phil Spector beispielsweise hatte mit 21 Jahren seine erste Million verdient. So wird verständlich, wie Cohn eigentlich anachronistisch über jugendlichen Anarchismus schreiben kann und gleichzeitig vom Big Business Pop. Für ihn ist klar, dass Pop immer mit dem großen Geschäft verknüpft war und ist. Aber hier kommen die Produktionsmittel den Teenagern und deren Streben nach Unabhängigkeit zugute.

Beginn der 90er-Jahre werden mit Grunge *alternativ*, *independent* und *underground* zu werbe- und verkaufswirksamen Schlagworten. Was bisher Claim von Subkulturen war, geht nun nahtlos im Popmainstream auf. Plötzlich gibt sich auch MTV alternativ und

Imperativ: „Nur weil du nicht paranoid bist, heißt das noch lange nicht, dass sie nicht hinter dir her sind.“

rebellisch und nimmt Sendungen mit Videos ins Programm, die auf sowohl inhaltlicher als auch visueller Ebene in den 80ern censiert worden wären. MTV wird mit zum kapitalistischen Verwertungsmedium alternativer Ideen, die dadurch ins politische Vakuum absorbiert werden. Folgerichtig titelte die Spex (6/1994: 20-25) ihren „Talk am Tresen“ zum Selbstmord Curt Cobains dick mit der Überschrift *Der erste MTV-Tote*. Diedrich Diederichsen bemerkt in dem in diesem Artikel aufgezeichneten Gespräch: „Kurt Cobain war der letzte Versuch, von einer bohemistischen Indie-Szene aus, Massenkultur zu sein.“ (ebd.: 25)

Derzeit verwirklichte sich endgültig, was Dick Hebdige bereits in *Subculture - The Meaning of Style* andeutete: „Wie Subkultur-Stile geschaffen und verbreitet werden, ist aber in Wirklichkeit mit der Produktion, der Veröffentlichung, der Werbung und Verpackung unlösbar verbunden. Das als Ganzes ist ein Vorgang, der unausweichlich zur Entschärfung der subversiven Kraft einer Subkultur führt. [...] Jede neue Subkultur etabliert neue Trends und bringt neue Klänge und Stile hervor, die in die entsprechenden Industrien zurückgeführt werden. [...] Die] Waren kommen schon mit Bedeutung belegt auf den Markt. Mit Marx' Worten sind sie 'soziale Hieroglyphen' und ihre Bedeutungen werden vom konventionellen Gebrauch geprägt. Daher werden die ursprünglich Subkultur meinenden Neuerungen in Waren umgewandelt und allgemein zugänglich gemacht - sie erstarren. Wenn sie einmal von den Kleinstunternehmern und den massenhaft produzierenden großen Modefirmen aus ihrem privaten Zusammenhang herausgerissen sind, werden sie kodifiziert, verständlich und gleichzeitig zu öffentlichem Eigentum und profiträchtiger Konsumware gemacht.“ (Hebdige 1983: 86)

Auf solche Vereinnahmung reagieren Subkulturen seit jeher mit Radikalisierung bzw. immer obskureren Nischen. Post-Punk-Subkulturen wurden als subkulturelle Avantgarde Ende der 80er-Jahre, endgültig Anfang der 90er, als Grunge zum Medienhype wurde, von Techno-Subkulturen abgelöst, die zwar lose mit Post-Punk verbunden sind (etwa über Electronic Body Music), in denen aber Diskurse eine Rolle spielen, die im Post-Punk weniger relevant waren (*Neuromancer*, *Cyborg* usw.).¹⁵ Dementsprechend fand eine weitere Radikalisierung, die auf der Ebene handgemachter und gleichzeitig als politisch bzw. gesellschaftsdiskursiv verstandener Musik ausgereizt war, im elektronischen Genre Drum'n'Bass statt. Blieben der gealterten Post-Punk-Generation also nur die obskuren

Nischen. Und obskur plus retro gibt Incredibly Strange Music. Allerdings geschieht diese Rückwendung nicht im Sinne einer einfachen Übernahme alter Stile oder blinder Verehrung, oder umgekehrt unter den Vorzeichen eines zynischen Spaßfaktors, sondern in Form einer Quellensuche, der Suche nach Wurzeln des eigenen Schaffens und Denkens, nach Parallelen. Boyd Rice, einer der wichtigsten Vertreter der Industrial Culture, meinte einmal: „The degree to which I like something is directly proportionate to the extent it bypasses existing standards.“ (Vale/Juno 1983: 59) Und er bewundert Martin Denny dafür, das er eigentlich nicht zusammenpassende Moment, primitive Instrumente und relaxte Easy Listening-Musik, zusammenbrachte und so etwas ganz Einzigartiges und Seltsames schuf (ebd.).

Bereits Ende der 70er-, Anfang der 80er-Jahre gab es vereinzelt Diskurse über verschiedene Genres der Incredibly Strange Music.¹⁵ Jetzt wurde mit Incredibly Strange Music endgültig ein Feld besetzt, das noch immer ausgesprochen distinktiv ist, da es schwer ist, an das entsprechende Material zu kommen. Zudem lagen in dieser Frühphase populärer Musik in den 50ern, der Zeit des Experimentierens mit der Studiotechnik, die Produktionsmittel noch weitaus mehr in den Händen der Musiker, ganz anders als in den

¹⁵ Diese Begriffe haben auch früher schon Eingang in die Popmusik gefunden, beispielsweise mit Klaus Schulzes Doppelalbum *Cyborg* von 1973 (Brain 1078-2), die somit wiederum zur Referenz für nachfolgende Subkulturen werden konnte.

¹⁶ Beispielsweise im Screamers-Interview in *Search & Destroy* #5 (1978), in dem sie ihr Interesse etwa an Nelson Riddle bekunden (in: V. Vale (Hg.): *Search & Destroy* #1-6. The complete reprint, San Francisco, CA 1996: 89), Throbbing Gristle's Stück *Exotica* auf ihrem Album *20 Jazz Funk Greats* (Industrial Records IR0008, 1979) und 1980 ihr Album *Greatest Hits. Entertainment Through Pain* (Rough Trade US 23), bei dem Vorder- und Rückseite des Covers bis in die Gesamtmontage an die Alben Martin Dennys angelehnt sind und das ihm gewidmet ist. Weiterhin Martin Dennys Stück *Firecracker* in einer Version des japanischen Yellow Magic Orchestra, eingerahm von Sounds der Computer-Spiele *The Circus* und *The Invader* (auf: *X∞Multiples*, A&M Records AMLH 68516, 1980). Überhaupt gibt es in der japanischen Popmusik, auch dem jugendlichen Popmainstream, eine durchgehendere Easy Listening-Tradition als in den USA oder gar in Deutschland. Dafür gibt es mindestens zwei Gründe: Zum einen ist amerikanische Easy Listening-Musik für Japaner exotische Musik, zum anderen ist selbst der japanische Mainstreampop tendenziell avantgardistisch orientiert (vgl. Toop: 1999: 213-224). Ippo-Dos Album *Radio Fantasy* (Epic 85351, 1981) spielt somit auf die musikalische Sozialisation der Musiker an. Auf dem Album findet sich eine Version von Lalo Schiffrins *Mission Impossible Theme* und ein *Imitation Cha Cha*. Und Toshinori Kondo & IMAs LP *Metal Position* (Jaro 4127) von 1986 beinhaltet das Stück *Cerezo Rosa*, auch betitelt *Cherry Red and Apple Blossom White*, das 1957 ein großer Hit für Perez Prado war. Nach bereits reichlich Veröffentlichungen in Japan, fanden 1994 schließlich Pizzicato Five mit einem Album betitelt *Made in USA* (Matador ole 5099-2) ihren Weg nach Amerika und Europa. Auf diesen Markt einführten sie sich mit ihrer EP *Five by Five. Introducing Japan's coolest combo to U.S. and the whole world* (Matador ole 096-1), auf der sich mit *Me, Japanese Boy* als Bonus Track eine Komposition Burt Bacharachs findet. Damit trugen sie dazu bei, amerikanischer Easy Listening-Musik einen neuen Weg auch in die Popmusik Europas zu ebnen. Zu Pizzicato Five vgl. den Artikel *Rococo Pop Fusion* von Christian Storms innerhalb des *Brand New! You're Retro!*-Spezials; in: Spex 5/1996: hier 24-29.

90ern.¹⁷ Und ein Feld, das schwerlich massenkompatibel ist, da es oft harte Arbeit bedeutet, diese Musik zu rezipieren, denn Easy Listening ist nicht unbedingt gleichbedeutend mit einfachem Konsum.¹⁸ 1993 und 1994 erschienen dann zwei Bücher, die das erste Mal bedeutsames Quellenmaterial bereitstellten und dazuhin dem Genre seinen endgültigen Namen gaben: *Incredibly Strange Music vol. I & II*. Die beiden Bände erschienen als 14. und 15. Band in einer Reihe, die sich Re/Search nennt und in den 80er-Jahren bis etwa Mitte der 90er-Jahre in San Francisco von V. Vale und Andrea Juno herausgegeben wurde. Hervorgegangen ist diese Fanzinereihe, ab Ausgabe 4/5 in Buchform, aus dem von Vale herausgegebenen Punk-Fanzine *Search & Destroy* (1977-79), wie noch Re/Search 1 bis 3 im Zeitungsformat auf entsprechendem Papier. Weiter

¹⁷ Mit Ausnahme der bereits erwähnten Techno- und Drum'n'Bass-Kultur. Hier findet sich neben einem Interesse an Sounds eine interessante Parallele zwischen der Incredibly Strange Music und dieser Musik. Denn innerhalb der Elektronik-Subkulturen wird das eigene Studio, in dem autonom agiert werden kann, zum Hebelpunkt des Dissens. Technische Neuerungen der Computertechnologie gewährleisten diese Autonomie und ermöglichen es jedem Interessierten sein eigenes Studio im Keller oder einer kleinen Dachkammer einzurichten. Der Musiker ist wieder selbst Herr über seine Musik, so wie es Esquivel, dem, wenn er sie gewünscht hätte, von Seiten der Plattenfirma auch 40 Geiger und 15 Schlagzeuger für eine Aufnahme zugestanden worden wären, in den 50ern war.

¹⁸ Bereits der Begriff *Easy Listening* ist voller Unschärfen. In dem Dokumentarfilm *Strangers in the Night. Die Bert-Kaempfert-Story* (2003) wird behauptet, der Begriff sei in den 50ern in America eingeführt worden, um die Schallplatten Bert Kaempfers zu kategorisieren. Bereits in den 40ern allerdings nahm Nat King Cole, was diese Allerweltsphrase ja nun auch nahe legt, einen *Easy Listening Blues* auf. In den 60ern dann setzte sich der Begriff als Bezeichnung für ein Format US-amerikanischer Radiosender durch, in denen Musik auf ausbalancierte, den ruhigen Hörfluss niemals über Stromschnellen jagende Art zusammengestellt wurde (vgl. die Notiz *Easy-Listening* von Christian Storms im Jahresrückblick 1995 der Spex 1/1996: hier 34). „Wenn man den Begriff heute noch auf sinnvolle Weise benutzen will, sollten immer noch Merkmale wie Wohltemperiertheit, Fließen, Balance und Zerstreutheit die Musik bestimmen.“ (ebd.) Mit dieser Definition lässt sich allerdings kein Genre bestimmen. Wenn man über Easy Listening spricht, spricht man in der Regel über einen historischen Musikstil, aber gegen das, was ursprünglich unter Easy Listening subsumiert wurde, sagen wir mal James Last, scheint einem inzwischen Hardcore als entspannende Fußwippmusik. Mit anderen Worten: Easy Listening lässt sich nicht auf der Dingebene, sondern nur auf der Rezeptionsebene definieren. Die Rezeption ist dabei an die historische Situation rückgebunden, in der die jeweils als Easy Listening klassifizierte Musik entsteht. Wenn Hörgewohnheiten sich verändern, verändert sich auch die Wahrnehmung der jeweiligen Musikstile. Dadurch lässt sich in einem weiteren Schritt die Frage, ob ein Musikstil fortschrittlich ist oder nicht, nicht mehr rückbinden an das musikalische Produkt, sondern nur an die Grundfrage, ob die Musik vorherrschende Hörgewohnheiten und Grundeinstellung bestätigt, dann wäre sie im jeweiligen Kontext konservativ, oder ob die Musik etwas in Bewegung setzt und damit über eine im Sinne Walter Benjamins zerstreute und vergesellschaftende Rezeption funktioniert. Und das betrifft eben auch ältere Musik, die in einen neuen historischen Kontext versetzt wird. Was einen weiteren Baustein zu der Erklärung liefert, wie alte Unterhaltungsmusik als Incredibly Strange Music in den Kontext Industrial Culture und Post-Punk rutschen konnte. Easy Listening wird hier plötzlich zu einem postmodernen Phänomen. Beispielsweise könnte man mit Jean-Francois Lyotard sagen, gerade diese Musik ist im neuen Kontext prädestiniert „das es gibt auszudrücken, der Ordnung des Seins zu antworten“ (J.-F. L.: *Der Augenblick*, Newman; in: ders. 1986: 7-23; hier: 22). Sie ist jedesmal ein Ereignis, das im ersten Moment Befremdung auslöst und damit einen Anstoß, einen Impuls gibt. „Das Ereignis ist der Augenblick, der unvorhersehbar ‘fällt’ oder ‘sich ereignet’, der aber, ist er erst einmal da, Platz nimmt in dem Raster dessen, was geschehen ist. Jeglicher Augenblick ist der Beginn, vorausgesetzt er ist mehr nach seinem *quod* als nach seinem *quid* erfaßt. Ohne diesen Blitz gäbe es nichts, oder das Chaos. Der Blitz ist ‘die ganze Zeit’ da (wie der Augenblick), und er ist nie da. Die Welt hört nicht auf zu beginnen. [...] Es geschieht jetzt und hier. *Das, was*

Themenschwerpunkte von Re/Search sind z.B. die Industrial Culture, William S. Burroughs und die experimentelle Beat Literatur, Modern Primitivism, alles in allem die Grundlagen der radikalierten Subkulturen des Post-Punk.

Auf den ersten Blick scheint es seltsam, dass Bücher über Unterhaltungsmusik, Musik für ein weißes Mittelschichtspublikum, in einer Reihe stehen mit Büchern über die sogenannte Industrial Culture und Modern Primitivism, dass diese Bücher aus subkulturellem Umfeld stammen und dort rezipiert werden. Bei näherem Hinsehen erklärt sich diese Affinität allerdings. So gab es in den Subkulturen der 80er-Jahre stets Tendenzen zur Kultur- und Gesellschaftsanalyse, die in die 90er hinübergerettet wurden. Die Unterhaltungsmusik der 50er- und 60er-Jahre kommt dem, als bisher wenig bearbeitetem Feld, sehr entgegen. Zumal es innerhalb diverser Genre der Incredibly Strange Music gewisse Überschneidungen mit Ideen des Post-Punk und der Industrial Music gibt. Ideen über das Exotische, Technik, Sounds, Stil usw. Daher ist es nicht verwunderlich, dass man die beiden Re/Search-Bände aufschlägt und auf lange Interviews mit den Cramps (Vale/Juno 1993: 6-27) und dem ehemaligen Dead Kennedys-Sänger Jello Biafra (Vale/Juno 1994: 6-55) stößt.

Alles in allem geht es im folgenden also um Geistesverwandtschaften, d.h. warum wer sich wann für was interessiert, auf Basis der Grundannahme, dass solche Interessen nicht willkürlich entstehen. Die Entdeckung geistigen Neulands wird immer dadurch mitbestimmt, daß einige Gegebenheiten auf dem neuen Gelände mit einigen Dispositionen der Entdecker korrespondieren. Dabei kann das neue Gelände natürlich auch ein eigentlich altes Gelände sein, etwa Exotica und Easy Listening. Und das, was diese im ersten Moment scheinbar fremden Regionen miteinander verbindet, ist wiederum der Zeitgeist. Dieser drückt sich aus in Diskursen über Körperlichkeit, Natur und Zivilisation, Esoterik, Lebensstil, politisches Handeln usw., die am Ende alle in einem gewissen stimmigen Verhältnis zueinander stehen, das als Subtext zum Vorschein kommt. In diesem Sinne versuche ich in meinem Text den Zeitgeist über ein Netz miteinander verbundener Phänomene zu beschreiben.

Den Begriff *Cocktail Nation* geprägt und mit Inhalt gefüllt haben um 1993 Combustible Edison, ein um Michael 'The Millionaire' Cudahy und Liz 'Miss Lily Baquette' Cox zentriertes Quintett aus Boston, das aus einer Grunge-Band namens Christmas

geschieht (*quid*), kommt danach. Der Beginn ist, daß es gibt... (*quod*); die Welt, *das*, was es gibt.“ (ebd.: 13) Vgl. weiterhin den Text von Steven Shaviro über My Bloody Valentine (Shaviro 1997: 40-55).

hervorging.¹⁹ Die Alben von Combustible Edison erschienen in Amerika auf Sub Pop, dem in Seattle ansässigen Label, auf dem auch die Alben von Nirvana erschienen waren, also quasi der Mutter des Grunge. Das erste Album, *I, Swinger*, erschien 1994 (Sub Pop/City Slang/EFA 04934-1), 1996 folgte *Schizophonic! The Progressive Sounds of Combustible Edison* (Sub Pop/Bungalow 002) und das letzte Lebenszeichen gaben Combustible Edison meines Wissens 1998 mit ihrem Album *The Impossible World* (Sub Pop SP 431) von sich. Entsprechend finden sich im Internet nur noch verwaiste Seiten zu dieser Band. Man kann für die Hochphase der Cocktail Nation plus Incredibly Strange Music daher die Jahre 1994 bis 1997 angeben, in denen, um weitere prominente Beispiele zu nennen, die Alben „*Trip Tease*“, *The Seductive Sounds of Tipsy* (Asphodel 0967, 1996) oder *The Forbidden Sounds of Don Tiki* (Ata Tak/EFA 03777-2, 1997) erschienen. Das Album von Tipsy, einem in San Francisco ansässigen Duo bestehend aus Tim Digulla und David L. Gardner, klingt als hätte man einen Meter Easy Listening-Platten durch den Sampler gedreht. Auf dem Cover danken sie V. Vale. Und auf dem Album von Don Tiki befindet sich das Stück *Exotica '97*, auf dem als Gastmusiker am Klavier Martin Denny zu hören ist.

1999 wurde die Cocktail Nation endgültig Geschichte, mit einem Eintrag in den *Paper's Guide to Pop Culture*: „Cocktail Nation. A welcome reaction to the grunge years. Loungecore quintet Combustible Edison led the way, inspiring closet swells everywhere to sign up for cha-cha lessons and trade in their Nirvana CDs for Sergio Mendes and Esquivel. Gentlemen swapped flannel shirts and plastic beer cups for three-button suits and hand-blown martini glasses. Ladies wriggled into cocktail dresses and proclaimed Holly Golightly the nation's heroine. Dive bars were out, cocktail lounges were in and ‘swank’ entered the everyday argot. Becoming a spy never seemed more appealing.“ (Hastreiter/Hershkovits 1999: 41) Was nicht heißen soll, dass Idee und Musik der Cocktail Nation endgültig zu den Akten gelegt wurden. Erst kürzlich erschien mit dem Album *Amorino* (Snowstorm Records 024LP, 2003) der ehemaligen Bell & Sebastian-Cellistin Isobel Campbell, eine Schallplatte, die auf geradezu naive Art und Weise an diese Musik angelehnt ist.

Ihren Sound nennen Combustible Edison *Metropical Sound*, eine Wortkombination aus *metropol-* und *tropical*. Neben Exotica und Esquivel ist es der Cocktail Bar Jazz und der damit verbundene gepflegte, großstädtische Lebensstil der 50er- und 60er-Jahre, der für

¹⁹ Vgl. zur Geschichte von Combustible Edison den Artikel *Funky Nassau* von Christian Storms; in: Spex 8/1994: 40f.

den Metropical Sound als Blueprint dient. Insbesondere ein Lied wurde schon von so mancher stilbewußten Neo-Cocktailjazz-Subkultur als Referenz neu interpretiert: Julie Londons *Cry Me A River* von 1955. Die erste Single und der erster Hit Julie Londons, zu der Joseph Lanza in seinem Buch *The Cocktail. The Influence of Spirits on the American Psyche* bemerkt: „When Julie London sings, you can taste the Martini!“ (Lanza 1997: 87) Dementsprechend wenig überraschend findet sich *Cry Me A River* auf Combustible Edisons Debütalbum *I, Swinger*.

Für das historische Genre, unter das man auch den Cocktail Bar Jazz, obwohl zeitlich früher entstanden, subsumieren kann, hat sich der Begriff *Jet Set Pop* etabliert, der auf der Homepage www.spaceagepop.com/whatis.htm geprägt wurde. Er bezeichnet die Musik, die Anfang der 60er-Jahre entstand, nach den ersten experimentellen Stereoschallplatten in relativ geringer Auflage, und größere, kommerziellere Breitenwirkung erzielte. Kennzeichen des Jet Set Pop ist ein ausgeprägtes Stilbewusstsein und eine Art Internationalismus. Am Anfang des Jet Set Pop steht der Bossa Nova, der sich auf der Grundlage des von Antonio Carlos Jobim und Luiz Bonfa komponierten Soundtracks zu dem Film *Orfeu Negro* von 1959 entwickelte. Hinzu kam Herb Alperts Tijuana Sound mit mexikanischen Einflüssen. Für seine erste LP, *The Lonely Bull* von 1962 gründete Alpert zusammen mit Jerry Moss die Firma A&M Records, in deren Firmenlabel sich sinnigerweise Alperts Trompete wiederfindet. Der Song *The Lonely Bull* brachte es 1962 auf Anhieb auf Platz 6 der Billboard Charts.

Eine bedeutende, als Person aber relativ unbekannte Größen des Jet Set Pop ist Burt Bacharach.²⁰ Bacharach begann seine Karriere als Orchesterleiter von Marlene Dietrich. Mit Hal David²¹ zusammen schrieb er unzählige Popsongs, die vor allem durch die Interpretationen Dionne Warwicks zu Hits wurden. Ab 1967 begann Bacharach für Alperts A&M Label Alben unter eigenem Namen zu veröffentlichen. Ein kurzer Text Albert Goldmans, Autor des Life Magazine, der auf dem Cover von Bacharachs selbstbetiteltem Album von 1971 (A&M Records SPX 4290) abgedruckt ist, beschreibt, was den Jet Set Pop ausmacht: „Bacharach's challenge was to dig a new channel for the mainstream. His

²⁰ Vgl. auch den Artikel *Burt Bacharach. Das Rohe und das Gekochte* von Detlef Diederichsen; in: Spex 5/1996: 34-37.

²¹ David zeichnet verantwortlich für die zu Bacharachs Musik kongenialen Texte, die oft weit über das gewohnte Maß der Unterhaltungsmusik hinausgehen: „A chair is still a chair/ even when there's no one sitting there/ but a chair is not a house/ and a house is not a home/ when there's no one there/ to hold you tight/ and no one there you can kiss goodnight“ (aus: *A House Is Not A Home*). Oder: „What do you get when you kiss a

problem was how to keep the essence intact while seeking a new form, a new energy, a new contemporary sensibility through which to express the perennial joys and sorrows of the American middle class... The result was a new style of song that blended simplicity and sophistication, sweetness and sexiness, the vocal and instrumental in a formula that was uniquely and completely Burt Bacharach... As America eases back into the mainstream after shooting rock's rapids, no American composer will chime more closely with the national mood than Burt Bacharach.“

Die Attribute, die nach Goldman die Musik Bacharachs beschreiben, treffen auch auf den Cocktail und das Ambiente, in dem er genossen wird, zu: der Lounge. Im Gegensatz zur Bar oder zum Club, die erstmal nur Orte sind, an denen Cocktails ausgeschenkt werden, ereignet sich die Lounge in dem Moment, in dem auch die diffizileren Feinheiten stimmen. Das architektonische (Kurven, nicht Ecken, um einen dauernden Fluss zu gewährleisten) und lichttechnische (diffus, die Raumgrenzen verwischend) Raumdesign ist angenehm, Fingerfood bietet eine kleine Flucht aus gewohnten Konventionen, trägt somit zum erotisch-lockeren Ambiente bei und erleichtert die soziale Kontaktaufnahme. Und selbstverständlich ist die Musik weder zu störend laut, noch zu leise oder zu langweilig, als dass sie die Aufmerksamkeit nicht kurzzeitig auf sich ziehen könnte. Das klingen der Cocktailgläser und die gedämpften Gespräche der Gäste tragen zum akustischen Environment bei, wie überhaupt die Gesamtlautstärke im Raum wichtig ist. Bereits ein Gast zuviel kann die Ausgewogenheit stören: „In 1959, Dr. William R. MacLean, an electrical engineering professor from the Polytechnic Institute of Brooklyn, released *On the Acoustics of Cocktail Parties*. MacLeans observations calculated each interaction between human and libation according to reverberation time, room dimensions, and signal-to-noise ratio. [...] MacLean maintained the following after conducting much of his research at friend's get-togethers: ‘The significant thing is that the party doesn't get progressively louder. It suddenly goes from quiet to loud when there is one guest too many, or as they say in nuclear physics, when it >goes critical<.’“ (Lanza 1995: 105f) Diese Passage beschreibt ausgezeichnet das Sphärische der Lounge, das die kleinen Out-of-Space-Sensationen und -Emotionen trägt, und das die Bewegungen und die Beziehungen der Menschen, die sich in diesem Fluchtpunkt zwischen den Zeiten aufhalten, definiert.

guy/ you get enough germs to catch pneumonia/after you do/ he'll never phone you/ I'll never fall in love again./ [...] So far at least until tomorrow/ I'll never fall in love again“ (aus: *I'll Never Fall In Love Again*).

Die Cocktail Nation nun konkretisiert sich nicht permanent in der Lounge, wie ich sie eben als Ideal beschrieben habe. Sie ist vielmehr ein theoretisches Konzept geblieben, eine Idee und ein Manifest. Die Cocktail Nation ist in der Regel ein Ort ohne Raum. Man darf nicht erwarten, Menschen, die sich als Teil einer Incredibly Strange Music-Subkultur definierten, im klassischen Sinne einer Street Corner Society wo auch immer anzutreffen. Insofern ist der Begriff *Cocktail Nation* sehr treffend. Er erinnert an die Begriffe *Global Village* oder *Virtual Community*, also an Gemeinschaften, die nicht aufgrund körperlichen Präsenz in einem realen Raum, sondern im virtuellen Ort des Internets miteinander in Austausch stehen. Jemanden, mit dem man sich über Incredibly Strange Music unterhalten kann, trifft man im gewöhnlichen Alltag eher selten, den ein oder anderen in diesem oder jenem Plattenladen. Sucht man aber ein wenig im Internet, gelangt man sehr schnell von einer Homepage zu einer anderen. Jeder kennt die einschlägigen Bücher, die zu dem Thema publiziert wurden, jeder kennt des anderen Homepage. Und jeder fügt dem Thema aus seinen ganz speziellen Obsessionen einen weiteren seltsamen Baustein hinzu.

Hier zeichnet sich die Vision einer andersartig geordneten, nicht hierarchisch aufgebauten, sondern horizontal vernetzen Gesellschaft ab. Aus dem freien Zugang zu allen Informationen, aus deren Bruchstücken sich dann jeder und jede selbst definieren kann, entsteht, so die Utopie, eine Individualität, die frei ist vom Anschein der Authentizität und damit vom Dogmatismus, der selbst Subkulturen noch eingeschrieben ist. Denn auch diese tendieren dazu, sich hierarchisch zu gliedern und mit Ausschließlichkeiten zu operieren (Wer ist drinnen? Wer ist draussen?) und damit unreflektiert konformistisch zu werden. Damit wiederholen sich in Subkulturen oft Strukturen der Gesellschaft als Hegemonialmacht, gegenüber der die jeweiligen Subkulturen eigentlich eine Gegenposition definieren wollten. Genau diese Strukturen aber, und nicht nur die damit transportierten Inhalte, sind es, die die Cocktail Nation sich aufgemacht hat zu überwinden. Ihnen entgegengesetzt werden die einer wirklich individualistischen, anarchistisch-liberalen Gesellschaft, die über Temporäre Autonome Zonen, etwa in Form der Lounge, aus sich selbst heraus entstehen soll.

In diesem Sinne weist Joshua Glenn (1994: 86f) mit Recht auf die Parallelität der Begriffe *Cocktail Nation* und *Woodstock Nation* hin: „I spoke to The Millionaire recently about Combustible Edison's first LP [...], and he expressed his hope that the record will create a cohesion effect 'like Woodstock or something ... where all of a sudden everybody shows up and looks around and says, >Oh my God! There *are* other people like me!<' In his first-

person account of Woodstock, yippie clown Abbie Hoffman dubbed the whole phenomenon the ‘Woodstock Nation’, which he compared to an American Indian nation in that neither is circumscribed by geographical boundaries but is instead bound together by a common goal and precepts. Hence, a nation within a nation, obeying its own rules and existing *in the gaps* of the surrounding society.“ Hier klingt aber noch die Idee des Staates im Staat an, wohingegen die Cocktail Nation eine Nation jenseits aller Staatsgrenzen ist. Daher steht sie, entsprechend ihren subkulturellen Wurzeln, im Ansatz dem 1991 gegründeten *NSK Staat in der Zeit* näher. Der vom Kunstkollektiv Neue Slowenische Kunst (NSK), ansässig in Ljubljana, gegründete Staat existiert jenseits aller existenten Staatsgrenzen, als virtuelles, nichtterritoriales Gebilde, das die Staatsmitglieder weitaus mehr in ihrem Kopf als in ihrer Brieftasche, auch wenn der NSK-Staat eigene Pässe besitzt, mit sich herumtragen. Insofern ist dieser Staat der erste, dem das Individuum nicht gegenübersteht, sondern den die Staatsmitglieder erst unter der Prämisse Der-Staat-Sind-Wir bilden und der sich damit nicht nur physisch sondern auch intellektuell in ständiger Bewegung befindet.²²

Ein weiterer Aspekt ist die Frage der Authentizität. Jashua Glenn erwähnt das *Second Manifesto of the Cocktail Nation*, „the ‘Doctrine of Inauthenticity’, which insists that *inauthenticity* is the ‘active principle of the exalted state of fabulousness’“ (ebd.: 87). Und Glenn zitiert weiterhin folgende Passage aus dem *Second Manifesto*: „That a thing is the original is no guarantee that it is the best. That a thing is not ‘real’ does not mean that it is false.“ (ebd.: 88)²³ Das erklärt, warum die Cocktail Nation nur bedingt retro ist und The Millionaire behaupten kann, er habe keinerlei nostalgische Gefühle für die Zeit, aus der sich Combustible Edison musikalisch und stilistisch bedienen: „Those images are our roots, but we’re trying to take those roots and grow a whole tree on top.“ (The Millionaire, zit. ebd.) Damit ist die Musik der Cocktail Nation gar nicht so weit entfernt von Techno und anderen Formen zukunftsorientierter elektronischer Musik der 90er, die sich aus einem bestehenden Fundus von Sounds bedient, daraus aber Neues schafft. Und die Cocktail Nation ist nicht einfach nur ein weiterer Neo-Modismus, auf diesen Gedanken könnten man

²² Zu NSK vgl. New Collectivism (Hg.): *Neue Slowenische Kunst*, Los Angeles/Zagreb 1991; Peter Mlakar: *Reden an die Deutsche Nation. Abteilung für Reine und Praktische Philosophie der NSK*, Wien 1993; Inke Arns: *Neue Slowenische Kunst - NSK. Eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg 2002.

²³ Die Passagen, die Glenn aus dem *Second Manifesto* zitiert, sind meines Wissens nach die einzigen, die in schriftlicher Form, gedruckt oder im Internet, vorliegen. Auch McKewen [o.J.] gibt nur diese Passagen wieder.

durch das in beiden Fällen vollzogene Prinzip der Überaffirmation kommen. Die klassischen Mods aber waren in ihrem Modernismus, ihrem musikalischen und Kleidungsgeschmack stets auf Authentizität bedacht.

Die Cocktail Nation sollte man eher in Verbindung mit Andy Warhol betrachten, der einmal bemerkte: „In den sechziger Jahren vergaßen die Leute, was Gefühle sind. Und ich glaube auch nicht, daß es ihnen wieder eingefallen ist. Ich glaube, wenn man Gefühle einmal von einer anderen Warte gesehen hat, kann man sie nie wieder als echt empfinden.“ (zit. nach Shaviro 1997: 54) Auch das differenziert die Cocktail Nation von Grunge und Post-Punk. Dort wird wirkliche oder scheinbar wirkliche, in jedem Fall aber distanzlose Wut empfunden und ausgedrückt. Alles andere würde als Posing gelten. Mit der Folge, dass, pointiert formuliert, der Zögling die geheimen Codes exakt lernen muss, womit die angebliche Authentizität in ihr Gegenteil umkippt, Individualität negiert wird. Und die entsprechende Kleidung stammt am Ende eben doch aus der Edel-Underground-Boutique, wie bereits die Punks 1976 von Malcom McLaren und Vivienne Westwood in ihrer Boutique *Sex* eingekleidet wurden. Die Cocktail Nation verkehrt diesen Mechanismus in ihr Gegenteil, indem sie, entsprechend der Musik, die sich ebenfalls aus nichtauthentischen Versatzstücken zusammensetzt, ihre Kleidung aus dem Fundus der Bourgeoisie zusammenstellt, jenseits eines sich als politisch verstehenden Kleidercodes.

Paradoxe Weise wird gerade dadurch der gerne in linken Subkulturen gepflegte, ernst-dogmatische Kleider-Machen-Leute-Modus umgangen. Bei der Cocktail Nation steht als fein ausdifferenzierter Verhaltenskodex der Kant'sche Imperativ im Vordergrund, den man als Grundlage jeder anarchistischen Idee betrachten kann. Mit der Einschränkung, dass durch ihn die Individualität des Einzelnen nicht weiter als absolut nötig beschnitten werden darf. Diese Form des individualistischen Anarchismus zielt dennoch auf einen kollektiven Konsens ab. Dieser wird am Ende aber nicht durch ein festgelegtes Regelwerk fixiert, sondern basiert auf einem dauernden Aushandeln von Freiheiten, da oberstes Prinzip die Souveränität der Individuen ist. Die Vergesellschaftung erfolgt in gegenseitiger Toleranz gegenüber der Individualität des Anderen. In diesem Sinne definiert sich, um dem Ende dieser Arbeit kurz vorzugreifen, die Temporäre Autonome Zone, die als avantgardistisches Element in der Evolution auf einen solchen permanent fluktuierenden Gesellschaftskonsens hin verstanden werden muß.²⁴

²⁴ Und wenn ich schon vorgreife, dann gleich an dieser Stelle ein Zitat aus dem Kapitel über Stephen Pearl Andrews in James J. Martins *Männer gegen den Staat* (1980: 254): „In der Einführung zur zweiten

Wesentlicher Bestandteil des Stils ist, als Gegenpol zum Stil des Grunge, Glamour und Eleganz. Richard McKewen (o.J. & S.) gibt hierzu einige Zitate von Musikern der Cocktail Nation wieder. So bemerkt Jonathan Butler von Love Jones, von Punk zu Lounge zu konvertieren wäre „a reaction to thes bands that stare at their shoes and sing about their emotional problems“. Und Ben Daughtrey, ebenfalls von Love Jones, meint: „What happened to that world of pleasure?... I just think too many people at clubs don't even have the word fun in their vocabulary anymore. You're supposed to be cool by being dull and depressed. We live in an era of non-romance and non-beauty, and I'm nostalgic for the aesthetic and romantic quality that the lounge era offered... Even when I was a punk rocker who just wanted to get hit by a truck, I'd come home and calm down by listening to my parents' records.“ Eine Haltung, die eine gewisse Selbstdistanz erfordert, wie auch die Fähigkeit und Reife, sich nicht mehr auf Gedeih und Verderb von seinen Eltern absetzen zu müssen. Folgerichtig entstand die Cocktail Nation in den 90ern, als die erste und zweite Generation von Punk Rockern dann doch erwachsen wurde.

Wie bereits gesehen veröffentlicht The Millionaire kurze Manifeste zur Cocktail Nation, die auf halbironische Weise Lebensstil und eine antimaterialistische Einstellung in Zusammenhang bringen, verbunden mit einem Hedonismus, wie er bereits im Cocktail Jazz oder im Exotica-Lebensgefühl der 50er- und 60er-Jahre durchschimmert. Das *First Manifesto of the Cocktail Nation* lautet: „We, the Citizens of the Cocktail Nation, do hereby declare our independence from the desiccated horde of mummified uniformity - our freedom from an existence of abject swinglessness. We pledge to revolt against the void of dictated sobriety and to cultivate not riches but richness, swankness, suaveness and strangeness, with pleasure and boldness for all. BE FABULOUS.“²⁵ Joshua Glenn bemerkt dazu: „Fabulousness, in a culture of restraint and conformity, turns an aesthetic act into a political one.“ (Glenn 1994: 88) Wobei ich „politisch“ weiterhin als analytische Kategorie verstanden haben möchte, wie sie in einer Aussage Ulrike Meinhofs über die Beziehungen von Menschen zum Ausdruck kommt, sinngemäß: „Beziehungen unter Menschen sind

Veröffentlichung der Reihe äußerte sich Andrews über die Schwierigkeit, den Leuten, ‘die vom Nebel alter Ideen umgeben sind’, eine gesellschaftliche Neuorganisation ohne einen Gesellschaftsvertrag zu erklären. ‘Wir bringen weder ein System noch einen Plan oder eine Verfassung dadurch weiter, daß über sie abgestimmt, sie angenommen werden oder in sie eingewilligt wird, sei es durch die Menschheit als Ganzes oder durch eine wie auch immer geartete Gruppe von Menschen ... Es ist das Übel der Verträge, daß der Vertrag geheiligt wird und das Individuum herabgewürdigt’.“

²⁵ Quelle: www.tamboo.com/clubvelvet/loungelinks.html; vgl. auch Glenn 1994 und McKewen [o.J.]. Glen gibt zusätzliche Passagen wieder, die aber in der offiziellen Version weggefallen sind.

politisch, da sie etwas darüber aussagen, ob sie frei sind oder unterdrückt.“ Werfen wir im Folgenden also einen Blick auf die Ästhetik stilbewußter Subkulturen.

Stil von Anfang an

Nicht erst Dick Hebdiges *The Meaning of Style* von 1978 machte deutlich, dass Pop und Stil unmittelbar miteinander verknüpft sind. Bereits Colin MacInnes Roman *Absolute Beginners* von 1959 liest sich streckenweise wie ein Lehrbuch für den gepflegten Popstil: „Ich hatte haargenau meine vollständige Teenager-Ausrüstung an, die ihn wütend machte: die grauen spitzen Krokodillederschuhe, die hellrosanen Nylonsocken, die blauen hautengen Cambridge-Jeans, ein längsgestreiftes Freizeithemd, so daß die Kette mit meinem Amulette zu sehen war, und das bereits erwähnte kurze italienische Jackett - gar nicht zu reden von dem Kettenarmband mit Erkennungsnummer und meinem spartanischen Nahkampf[haar]schnitt [...].“ (MacInnes 1986: 46f) So beschreibt der namenlose Protagonist des Romans seinen Stil, der ganz im Gegensatz zu dem seines Bruders Vernon steht. Dem fällt im Hinblick auf seinen eigenen Anzug als Antwort dann auch nur ein: „‘Jedenfalls wirkt er männlich [...] und anständig. [...] Und außerdem [...] habe ich dafür kein Geld zum Fenster hinausgeworfen. Es ist noch derselbe, den ich zur Entlassung vom Militär bekam. [...] Wenn du erst beim Militär gewesen bist’, sagte diese trübe Tasse, und sein blödes Gesicht verzog sich zu einem gerissenen Grinsen, ‘kriegst du auch einen, du wirst schon sehen. Und dazuhin verpassen Sie dir auch noch einen anständigen Haarschnitt.’ Ich stierte ihn an. ‘Vernon’, sagte ich, ‘du tust mir leid. Irgendwie warst du nie ein richtiger Teenager und jung scheinst Du auch nie gewesen zu sein. [...] Es bedeutet weder Ehre noch Ruhm, Soldat zu sein, sobald es bloß Zwang ist. Freiwillig - ja, vielleicht, aber nicht, wenn man einfach hingeschickt wird.“ (ebd.: 47f)

Drei Dinge scheinen mir in dieser Passage interessant, die recht gut den Popkosmos beschreiben und zur Klärung der Frage nach dem politischen Gehalt von Pop beitragen: Eine konsumfreudige Haltung, ein eindeutiger Wille zu eigenem, freien Denken und eine liberale, modernistische Einstellung, die selbst das klassische Ideal von Männlichkeit durchbricht. „‘To be modern’ heißt 1959, sich nichts vormachen zu lassen, und dies sowohl im wörtlichen wie im übertragenen Sinne: sich nicht täuschen lassen, skeptisch zu sein, aber auch von nichts ausgehen, voraussetzungslos sein.“ (Lindner 2000: 54)

Während Vernon darauf stolz ist, kein Geld für seinen Anzug ausgegeben zu haben, ist Konsumfreudigkeit für den Ich-Erzähler des Romans ein wesentlicher Aspekt von Pop. Pop verlangt geradezu nach Konsumfreudigkeit, ist er doch *das Phänomen* des schnellen Wandels, das steter Anpassung an neue Moden bedarf und damit ein stets neues Outfit verlangt. Auf diesem Modernismus, und eben nicht einer konservativen Grundeinstellung, basiert die Identität des hier zum erstenmal wirklich in Erscheinung tretenden Teenagers. „Diese ‘advance guard of the teenage revolution’ (Hall), die uns jetzt als eine Revolution in der Haltung sichtbar wird, ist sich ihrer selbst bewußt, in der Lage, den Geist der Zeit zu fassen, ohne in ihm unterzugehen. Kosmopolitische Arbeiterjugendliche, pragmatische Träumer, konsumkritische Konsumenten, die wissen, daß das Teenage-Ding letzten Endes nichts als ein großes Geschäft ist, und doch alle bedauern, die aufgewachsen sind, bevor es dieses Ding gab.“ (ebd.: 55f)

Unser Held des Pop ist der Ansicht, es bedeute „weder Ehre noch Ruhm, Soldat zu sein, sobald es bloß Zwang ist. Freiwillig - ja, vielleicht, aber nicht, wenn man einfach hingeschickt wird.“ Damit pocht er auf die eigene Entscheidungsfreiheit. Das ist der Faden, den Nik Cohn zehn Jahre später aufgreifen wird, wenn er in *Pop from the Beginning* seine Sichtweise der jugendlichen Rebellion beschreibt. Dabei bilden sich klare Grundsätze heraus: „Was den neuen Typ auszeichnet [...], ist die Vereinigung von Haltungen, die bis dato als unvereinbar galten: in aller ostentativen *coolness* nämlich durchaus starke moralische Ansichten in Hinblick auf bestimmte Fragen und Themen zu haben. François Truffaut hat anhand der sogenannten James Dean-Generation ein ganz ähnliches Bild von einer ‘moralischen Reinheit’ gezeichnet, die nichts mit dem bürgerlichen Sittenkodex zu tun habe, aber gerade deshalb besonders rigoros ausgeprägt sei.“ (ebd.: 54) Solche Grundsätze erfordern ständige Reflexivität und Beweglichkeit. Denn wenn es ein *Perpetuum mobile* gibt, dann in Form des dauernden Kreislaufes von Pop, der zur neuen Tradition und somit zum neuen „bürgerlichen Sittenkodex“ wird. Daher drehen sich das Rad jugendlicher Revolte und das Geschäft des Pop immer weiter.

Modernismus definiert sich über Traditionsschläge. Daher bricht MacInnes Hauptfigur selbstverständlich mit den traditionellen Klassenschranken: „[Vernon] schrie: ‘Du bist ein Verräter an der Arbeiterklasse!’ Ich [...] sagte: ‘Ein Verräter an der Arbeiterklasse bin ich nicht, weil ich gar nicht zur Arbeiterklasse gehöre und sie deswegen auch gar nicht verraten kann.’ ‘Ach!’ sagte er schließlich. ‘Dann gehörst du wohl zur upper class?’ Ich seufzte. ‘Und jetzt lehnst du die Arbeiterklasse, aus der du hervorgegangen bist, einfach ab.’ Ich

seufzte wieder. 'Du armes prähistorisches Monstrum!' sagte ich schließlich laut. 'Ich lehne die Arbeiterklasse gar nicht ab, und ich gehöre jetzt auch nicht zur Oberklasse, aus dem einzigen und einfachen Grunde, daß mich weder die Arbeiterklasse noch die Oberklasse im geringsten interessieren, mich nie interessiert haben und mich nie interessieren werden. [...] Diese ganzen Klassenunterschiede, die dich und alle anderen Steuerzahler so aufzuregen scheinen, interessieren mich überhaupt nicht: Euch aber nerven sie, egal auf welcher Seite ihr lebt oder zu leben glaubt.'“ (MacInnes: 55)

Daher die Konflikte mit Vernon und Edward the Ted. Als Ted diskreditiert sich dieser bereits äußerlich: „'Was los, Ed?' sagte ich. 'Warum keine Fahrradkette? Kein Klappmesser? Keine Eisenstange?' Und Tatsache, er trug auch nicht seine vollständige Ted-Uniform: keinen Gehrock aus Cordsamt, keine Schnürsenkel-Krawatte, keine sechs Zentimeter hohen Creepers - nur die ungesunde Frisur, bei der die schmierigen Locken über die drei-Zentimeter-Stirn fielen und seine Röhrenhosen, die zum letztenmal in der Ära Attlee eine Reinigung von innen gesehen hatten.“ (ebd.: 61) Auch dessen traditionell reaktionäre-rassistische Einstellung entspricht nicht dem modernistisch liberalen, sich an die Musikkultur der Farbigen anlehnenden Ideal: „Aber das Großartige an der Welt des Jazz und an allen Kids, die in diese Welt hereinkommen, ist, daß kein Mensch, keine Seele, sich darum kümmert, woher man kommt, welcher Rasse oder Klasse man angehört, wieviel Geld man verdient, ob man Junge oder Mädchen oder beides oder gar nichts ist - solange man die Sache kapiert, sich richtig aufführt und allen übrigen Unsinn hinter sich zurückläßt, sobald man einen Jazzklub betritt. Das Ergebnis ist, daß man in der Welt des Jazz alle möglichen Leute trifft, die dir den Blick für wer weiß was für Richtungen öffnen - soziale Richtungen, kulturelle Richtungen, sexuelle Richtungen und rassistische Richtungen, genaugenommen fast alle, die man kennenlernen möchte. Das ist auch der Grund, daß ich mich langsam von den Wasserlöchern der Kids trennte, als die Geschichte mit den Teenagern in die Hände von Exhibitionisten und Geldeintreibern zu fallen begann, und statt dessen in die Bars und Klubs und Konzerte ging, wo die erfahrenen Leute in der Welt des Jazz zusammenkommen.“ (ebd.: 89)

Dieser letzte Abschnitt beschreibt im Prinzip bereits die Funktionsweise der Temporären Autonomen Zone, wie auch im letzten Satz einen Grund für die Musikwahl der Cocktail Nation in der Folge der Kommerzialisierung von Grunge. Aber bis dahin ist noch etwas Zeit. Und in dieser passierte einiges, was genau dem Geist entsprach, dem Colin MacInnes zum Ausdruck verhalf. Da wären beispielsweise The Who und ihr Klassiker *My*

Generation von 1965 und später dann ihr Konzeptalbum *Quadrophenia* mit dem Photobooklet von Ethan E. Russell (Track 2644 001), das 1973 erschien und 1979 verfilmt wurde und zurück in die Urzeit der Mods Anfang der 60er führt. Auf der Coverrückseite des Soundtracks von 1979 (Polydor 2625 037) findet sich ein Zitat von Pete Meaden, das in aller Kürze beschreibt, was den Mod auszeichnete: „Mod-ism....an aphorism for clean living under difficult circumstances.“ Wobei man „clean living“ in der doppelten Bedeutung von innerer Einstellung und äußerem Stil lesen muss. Letzteren beschreibt Hebdige (1983: 52) folgendermaßen: „Die Mods erfanden einen Stil, der es ihnen erlaubte, geschickt zwischen Schule, Arbeit und Freizeit zu lavieren - ein Stil, der mehr verbarg als er zeigte. Sie trieben die Ordentlichkeit und Sauberkeit bis zur Absurdität und untergruben so - indem sie unauffällig die ordnungsgemäße Reihenfolge vom Zeichen zum Bezeichneten durchbrachen - die konventionelle Bedeutung von ‘Anzug, Hemd und Kragen’. Sie waren ein bißchen *zu* smart und ein bißchen *zu* wach (dank ihrer Amphetamintabletten). Und wie David Laing bemerkte: ‘da war etwas in der Art, wie sie sich bewegten, das die Erwachsenen nicht verstanden’; irgendein nicht genauer bestimmbares Detail (polierte Schuhe, eine Zigarettenmarke, die Art, eine Krawatte zu knüpfen), das im Büro oder im Klassenzimmer merkwürdig fehl am Platze schien.“

Die Mods und ihr Stilbewusstsein stellen auf dieser formalen Ebene das Bindeglied zwischen MacInnes und der Cocktail Nation dar. Über die Mods kann man eine Traditionslinie konstruieren, die von MacInnes über The Who reicht, ab den späten 70ern dann The Jam/Style Council/Paul Weller oder das Ska-Revival um 1980 herum. In diesem fanden sogar die Neo-Mods und die Skins wieder zusammen, die ja ursprünglich gleicher sozialer Herkunft waren, deren subkulturelle Ausformung anfangs eng parallel lief, die dann aber unterschiedliche Werte, beispielsweise im Hinblick auf Männlichkeitsvorstellungen, entwickelten. Nicht zu vergessen das Album *Searching for the Young Soul Rebels* von Dexy's Midnight Runners, 1980. Oder Vic Godard & Subway Sect, wie die Cocktail Nation mit Wurzeln im Punk, derzeit der ersten Welle. Und dann in der ersten Hälfte der 80er das Bar Jazz-Revival mit Bands wie beispielsweise Sade. Schließlich wurde 1986 von Julien Temple *Absolute Beginners* in die Form eines bonbonfarbenen Filmmusicals gebracht.

Auch in dieser Musik gab es reichlich politische Aussagen: The Style Council spielten ein swingendes Souljazzstück und nannten es *Dropping Bombs on the Whitehouse* oder riefen dazu auf, sich selbst zum *Internationalist* zu erklären. Die meistzitierte Zeile von Dexy's

Midnight Runners ist wohl: „The only way to change things is too shoot men who arrange things.“ Sade coverten Timmy Thomas *Why Can't We Live Together*, die Specials riefen auf *Do the Dog* die diversen subkulturellen Gruppen dazu auf, sich zu vereinigen und nicht gegeneinander zu sticheln, „to do the dog, not the donkey“. Und die Redskins nannten 1986 ihr Agitpop-Album *Neither Washington Nor Moscow... But International Socialism*.²⁶ Nur funktionieren diese Stücke und Aussagen nicht als konkrete politische Aktionen, sondern als großartig gemachter, stilvoller Pop, der subkulturintern dazu aufruft, sich zusammenzutun, sich zu politisieren. Erst wenn daraus konkrete politische Aktionen resultieren, wird aus Pop Politik. Vergesellschaftung ist durchaus wertvoll, aber in einem weiteren Schritt muss sich zeigen, ob sie nur Teil eines Popdiskurses oder darüber hinaus eines politischen Diskurses ist. Und in diese Richtung geht am ehesten ab 1981 die Compact Organization, die mit Mari Wilsons Cocktail Jazz, Virna Lindts filmischer Musik oder mit der *Suburbia Suite* von The Sound Barrier vieles antizipierte, was später in der Rezeption der Cocktail Nation wieder auftauchen wird. Dieses Plattenlabel wahrte, neben einem extrem ausgeprägten Stilbewusstsein, als Independent Label mit eigenem Vertrieb, schwerpunktmäßig auch Direktmailing, eine gewisse Unabhängigkeit und setzte damit immerhin konkret an den Produktionsmitteln an.

Verbindendes Moment der genannten subkulturellen Strömungen von den Mods bis hin zur Cocktail Nation ist die Struktur, in der sich die diversen Gruppen mehr oder weniger organisieren. „Insbesondere in England und Frankreich findet sich eine lange Tradition von Jazz-, Blues- und Soul-Freaks, von Kundigen, die nicht als feste Gruppe auftreten, sondern eher als ein Netzwerk der Kommunikation fungieren. Diese Puristen treffen sich nur, um ihre Musik zu spielen bzw. anzuhören, und das wiederum tun sie ausschließlich in ihren eigenen Clubs, Kneipen und Konzerthallen.“ (Frith 1981: 255) Das widerspricht scheinbar der konventionellen Definition von Subkulturen und ihrer Gründung auf einem gemeinsamen Stil: „Was den Stil ausmacht, ist die aktive Stilisierung, die aktive Organisation von Objekten mit Aktivitäten und Ansichten, welche eine organisierte Gruppen-Identität in Form einer kohärenten und eigenständigen Daseinsweise in der Welt

²⁶ Nachweise: The Style Council: *Café Bleu* (Polydor 817 535-1, 1984) und *Our Favourite Shop* (Polydor 825 700-1, 1985; auf der Innehülle immerhin ist folgendes Zitat von Tony Benn wiedergegeben: „But, as history teaches us, time and time again, it is not enough to speak or write, or compose songs or poems, about freedom if there are not enough people who are ready to devote to their lives to make it all come true.“); Dexy's: *Searching for the Young Soul Rebels* (Odeon 1C 064-07319, 1980); Sade: *Diamond Life* (Epic EPCCL 41 656 0, 1984); The Specials (Chrysalis 202 685, 1979); The Redskins: dito (London/Metronome 828 009-1).

produzieren.“ (Clarke u.a. 1981: 104f) Da das aber prinzipiell nur auf lokaler, ortsgebundener Ebene sichtbar funktionieren kann, lösen sich solche Gruppenstrukturen desto stärker auf je globaler die Gruppen agieren. Das war bereits der Fall bei den Mods, die sich musikalisch über rare, amerikanische Northern Soul-Importe definierten,²⁷ und ist um so mehr der Fall bei einer globalen Community wie der Cocktail Nation. Kohärenz findet sich hier zwar noch in den musikalischen Präferenzen und einer gewissen analytischen und gesellschaftspolitischen Weltsicht, die die Individuen miteinander verbindet. Darüber hinaus können die Wege im privaten, wie im sozialen wie im politischen Leben aber stark divergieren. Deutlich wird dies inzwischen bereits auf lokaler Ebene, wenn man sich einmal in Anlehnung an Simon Frith das Publikum bei aktuellen Soul- und Funk-Events genauer anschaut.

Soul hat in den letzten Jahren im Zuge der allgemeinen Retrotrends wieder enormen Zuspruch gefunden.²⁸ An diesem Musikstil lässt sich ein weiterer Aspekt des Verhältnisses von Pop und Politik exemplarisch aufzeigen: Das was politische Aussage zu sein scheint, ist teilweise nichts anderes als Messianismus. Dieser Aspekt kam explizit in der Soulmusik zu tragen,²⁹ fällt sie doch in die Zeit der Rassenunruhen und des schwarzen Befreiungskampfes und war auf der einen Seite mit dem afroamerikanisch-christlichen Weltbild, auf der anderen mit der Black Muslim-Bewegung verbunden.³⁰

²⁷ Vgl. Frith 1981: 250f. „Ihr gemeinsames Interesse war darauf konzentriert, sich deutlich von der Masse abzusetzen, und sie fanden stilistische Anregungen in Amerika [...] und in Frankreich [...]. Den Modernisten ging es ursprünglich nicht so sehr um Solidarität als vielmehr um Exklusivität [...] - sie verkörperten die bewußte Ablehnung jeglicher Art von Konformität.“ (ebd.: 251)

²⁸ So kamen 2002/03 zwei Dokumentationen über die Glanzzeit des Soul ins Kino: D.A. Pennebakers *Only the Strong Survive* über die um das Label Stax situierten Musiker und Paul Justmans *Standing in the Shadows of Motown* über die Motown-Studioband, die Funk Brothers.

²⁹ Jedenfalls im Zusammenhang Pop und Politik. Grundsätzlich würde ich bereits bei Elvis Presley und insbesondere bei den Beatles ansetzen. Was anderes war die ‘Beatlemania’ im Prinzip als eine Art Erweckungsbewegung, die starke Züge religiöser Ekstase bzw. Hysterie trug. In diesem Zusammenhang bringt die folgende Aussage John Lennons, die 1966 in Amerika zum Skandal wurde, den Rummel um die Beatles tatsächlich im Wesentlichen auf den Punkt: „Christianity will go. It will vanish and shrink. I needn’t argue about that, I’m right and will be proved right. We’re more popular than Jesus Christ right now.“ (zit. nach Jon Pareles/Patricia Romanowski: *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, London 1983: 34)

³⁰ Vgl. Jones 1970: 177-211: *Thema mit Variationen. Rhythm and Blues. Neue Schwarze Musik*, hier 179f: „Tatsächlich führt uns der Weg, historisch oder emotional, zurück zum Ursprung der Schwarzen Musik unweigerlich zur Religion, d.h. zur Geisterverehrung. Dieses Phänomen liegt immer an der Wurzel Schwarzer Kunst, die Verehrung des Geistes, oder wenigstens doch die Beschwörung einer solchen Kraft oder durch eine solche. [...] Der Zusammenbruch der Schwarzen Kulturtradition bedeutete schließlich die Zerstörung der überlieferten Kunstformen und der gesellschaftlichen Tradition. Einschließlich der Zerstörung der voramerikanischen religiösen Formen der Schwarzen. [...] Das Christentum ersetzte die afrikanischen Religionen als Ausdruck für die Verehrung des Geistes. Und christliche Formen wurden bewußt oder unbewußt, anstelle ihrer eigenen tradiert. [...]“ Tiefgreifende Spiritualität findet nach LeRoi Jones im Soul, insbesondere aber in der Neuen Schwarzen Musik (New Wave in Jazz/Free Jazz) ihren Ausdruck: „R&B handelt von Emotion, geht rein aus Emotion hervor. Neue Schwarze Musik dreht sich ebenfalls um Emotion, aber von einem anderen Ausgangspunkt aus und letztlich zu einem anderen Ziel. Was diese Musiker fühlen,

Grundsätzlich resümiert Ben Sidran 1971 in *Black Talk. Schwarze Musik - die andere Kultur im weißen Amerika*³¹: „Die ‘Soul’-Bewegung war der Katalysator, der die schwarze Kultur aus ihrer ‘Narkose’ riß. Aber obwohl sie eine kulturelle Grundlage für die nachfolgenden politischen Erhebungen bildete, erstarrte sie sehr bald in Klischees und stereotypen Ausdrucksmustern. Auch hatte sie sich nach außen gewendet. Sie stellte vielmehr ein Moment innerhalb des Selbstfindungsprozesses der schwarzen Kultur dar. ‘Wenn wir zu uns selbst finden’, schrieb Malcom X Jahre später, ‘werden die Weißen ihre Einstellung automatisch ändern.’ Trotz allen Tumults, den die ‘Soul’-Bewegung entfachte, stellte sie niemals eine *ernsthafte* Bedrohung westlicher Normen dar. Sicherlich kann man ihr gewisse Auswirkungen auf die bis dahin ungebrochene puritanische Moral nicht absprechen - rein musikalisch aber war ‘Soul’ kaum mehr als Partymusik. Jackie McLean [...] sagte in diesem Sinne: ‘Jazz ist Partymusik. Wenn ich Jazz spiele, bin ich mir dessen ständig bewußt...’ In gewisser Weise lag darin sicherlich eine gewisse Stärke. Im großen und ganzen jedoch spiegelt ‘Soul’ den Ennui der Epoche wider: man wußte nichts anderes zu tun, als Partys zu feiern. Es blieb daher einer anspruchsvollerer, *ernsthafteren* kulturellen Konfrontationstaktik vorbehalten, den Kampf der Schwarzen in ein Stadium zu

ist eine vollendete Existenz. Das heißt: alles begreifen. Was die Religion der Weisheit predigt.“ (ebd.: 187) Daher seine Begeisterung für Albert Ayler und dessen Free-Improvisationen mit Titeln wie *Truth is Marching In* oder *Holy Spirit*, die im Zusammenhang mit der Black Muslim-Bewegung auf spiritueller Ebene versuchten politisch zu radikalisieren. Die Musik von Ayler ist grundsätzlich interessant, da sie über Sound, nicht über Worte mit dem Hörer kommuniziert und ihre Botschaft in einer anderen Mischung von Emotionalität und Rationalität als textlastige Musik zum Ausdruck bringt (vgl. auch nächste Anm.). Damit bleibt die Aussagekraft der Stücke offener, sie sind strukturell weniger bevormundend, selbst wenn dieser Musiker in seiner Radikalität rigorose Aussagen intendierte.

³¹ Sidran bezieht sich auch auf den Soulpop, beschreibt Soul an erster Stelle aber vom Souljazz her. Daher röhrt seine Definition von Soul: „Es gab damals allerlei Spekulationen über das Wesen des ‘Soul’, ob und in welchem Maße es sich dabei um eine originär schwarze Eigenart handelt. [...] Ornette Colemans Unterscheidung zwischen *soul* und *feeling* mag etwas vom Wesen der Sache vermitteln, um die es dabei ging: ‘Jeder Mensch empfindet. Auch ein Tier empfindet. Wenn man es schlägt, reagiert es. Aber *soul* ist etwas anderes. Die Leute verwechseln *soul* immer mit *feeling*, denn zweifellos hat *soul* etwas mit Empfindung zu tun. *Feeling* macht sich an der Unterscheidung fest, ob etwas weh tut oder nicht, ob es Lust oder Unlust erzeugt. *Soul* dagegen ist etwas Integrales, gleichbleibend vollständig Gegenwärtiges.’ *Soul* meint demzufolge die emotionale Totalität oraler Orientierung, *feeling* hingegen die verstandesmäßig kategorisierende Unterscheidung, d.h., man kann fragen, *was* man empfindet. *Soul* steht also für ein emotionales Zentrum schwarzer Erfahrung, die kulturelle Identität, die mit sich selbst im Einklang stand.“ (Sidan 1985: 174). Sidans Erläuterungen führen hin auf den Begriff des *Erhabenen*, der in dieser Arbeit an späterer Stelle zur Sprache kommen wird. Sidan stellt in seinem Buch *Jazz und Soul in die Tradition der Oral Culture*, was sein Verhältnis zum Sound bestimmt: „Es ist wichtig, sich klarzumachen, daß die Schreie von James Brown und die zwei Schlagzeuger, die er zur Entfesselung einer ungeheuren rhythmischen Dynamik einsetzte, in ihrer Wirkung revolutionärer waren, als seine leicht provokativen Texte, etwa in *I'm Black and I'm Proud* oder *Don't want nobody to give me nothing, open the door, I'll get it myself* - und zwar gerade deshalb, weil sie gar nicht als revolutionär erkannt wurden. Aus diesem Grunde sind die musikalischen Mittel der *oral culture* auch kaum auf Widerstand gestoßen und konnten Wahrnehmung, Empfindung und damit das Verhalten junger Amerikaner revolutionieren, ohne daß diese ihren angestammten Lebensbereich hätten verlassen müssen.“ (ebd.: 199f)

bringen, von dem aus sie das eigentliche Wesen ihrer Herausforderung an das weiße Amerika erkennen und artikulieren konnten.“ (Sidran 1985: 181)

Auch Sidran trennt zwischen dem Musikbusiness bzw. Pop und dem politisierten Kampf. Was nicht ausschließt, dass sich zwischen die Zeilen des Soulpop Untertöne einschlichen, die vom weißen Establishment sofort als Bedrohung betrachtet wurden, weil sie als Teil des von Sidran beschriebenen „Selbstfindungsprozesses der schwarzen Kultur“ gesehen werden konnten und damit die „gewisse Stärke“ dieser Partymusik ausmachten. Donald Bogle verdeutlicht dies an der Motown-Girlgroup Martha and the Vandellas: „The lyrics explained that love was the reason for all the fuss and bother. But these ghetto girls had something else on their minds. Not yet women, they felt the constraints of a repressive culture, and their delivery indicated they were fighting hard to break loose. It was precisely such rebellious undertones that made their song ‘Dancing in the Streets’ so controversial. Here they announced that summer had come. They wanted to know if folks were ready for a brand-new beat. This was an invitation, they sang, for people throughout the nation to meet. So, come on, they said, because it was time for dancing in the streets. On the surface, the song simply called for some communion everywhere through dance. But during the period of city ghetto riots, some radio stations, fearing the record was a call for some kind of street action, an announcement meant to incite Black Americans, banned it from air play.“ (Bogle 1980: 166)

Aber weiter Ben Sidran: „Und dennoch lag die Hauptursache für die außergewöhnliche Popularität der schwarzen Musik im Umfeld der Colleges in ihrem apolitischen Charakter. Es muß daher zwischen der kulturellen und politischen Revolution unterschieden werden, wobei letztere von den Aktivisten aus der Bürgerrechtsbewegung, jene von den frühen *street people* verkörpert wurde. [...] Als diese [weiße] Studentengeneration [der 60er-Jahre] den Campus der Colleges und Universitäten betrat, wurde sie zunächst mit dem Begriff ‘Unabhängige’ bedacht, was zum Ausdruck bringen sollte, daß sie sich allen bisher bekannten studentischen Organisationsformen - von den Verbindungen bis hin zur Bürgerrechtsbewegung - entzog. Diese Bezeichnung war jedoch insofern trügerisch, daß diese Studenten nach *neuen* Formen sozialer Gemeinschaft strebten, abseits von und entgegen den Traditionen selbst der radikalsten politischen Organisationen. Diese ideologisch heimatlosen und unorganisierten Studenten sollten schließlich den harten Kern der *street culture*, die sich gleichzeitig in Berkeley/Kalifornien, Madison/Wisconsin und Cambridge/Massachusetts entwickelte, bilden. Ihr gemeinsamer Nenner bestand darin, daß

sie mit den gesellschaftlichen Normen brachen und jeglicher politischer Organisationsform, gleichgültig, wie radikal sie war, mißtrauten.“ (Sidran: 195f)

Und an anderer Stelle: „Fragt man, wie und warum schwarze Musik zu einem wesentlichen Faktor für radikale weiße Amerikaner wurde, muß man den Aspekt des Lustgewinns in ihr berücksichtigen. Noch die trivialste Popularversion eines ‘Soul’-Titels stellte die rhetorische Frage: ‘Warum sollen wir nicht unseren Spaß haben?’ Ray Charles’ Song *What I’d say* enthielt Passagen von sexueller Eindeutigkeit - mit der Folge, daß dieser Song, einer seiner größten Erfolge, fürs Radio tabu war. Doch Charles’ Musik war auch nach damaligen Maßstäben keineswegs schlüpfrig oder obszön. Ihre Stärke lag vielmehr in ihrer *Natürlichkeit*. Die schwarze Musik der fünfziger Jahre trug zu den Grundlagen eines Lebensstiles bei, der die westlichen Denkweisen negierte und eine fast mystisch zu nennende Natürlichkeit propagierte, die mit der Triebunterdrückung der puritanischen Ethik brach.“ (ebd.: 175; vgl. Jones 1970: 188f) Damit wären wir beim eigentlichen Inhalt des Soul: der Liebe.

Wenn es ein Soul-Album gibt, dass regelmäßig als *das* politische Soul-Album herausgestellt wird, dann ist dies das grandiose Opus *What’s Going On* von Marvin Gaye, aufgenommen 1971 (Tamla Motown 530 022-1 in einer aktuellen Wiederveröffentlichung). *What’s Going On* ist ein großer Klagegesang, ein Requiem über soziale, ökologische und politische Missstände. Gleichzeitig ist es aber ein Abgesang auf Gewalt und die politische Konfrontation, also auch auf die gewalttätigen, rassistisch motivierten Unruhen. Die Lösung, die Marvin Gaye kategorisch anbietet ist Religiosität und Liebe. Deutlich wird dies bereits in den Eingangszeilen des Titelsongs: „Mother, mother/ There’s too many of you crying/ Brother, brother, brother/ There’s far too many of you dying./ You know we’ve got to find a way/ To bring some lovin’ here today - Ya/ Father, father, father we don’t need to escalate/ You see, war is not the answer/ For only love can conquer hate/ You know we’ve got to find a way/ To bring some lovin’ here today./ Picket lines and picket signs/ Don’t punish me with brutality/ Talk to me, so you can see/ Oh, what’s going on.“ Und besonders dann am Ende des Songs *Right On*: „Love/ That’s all it is/ We need love/ That’s all it is/ Oh, oh/ Love, love/ Love’s the thing/ Love, love, love, love/ Sweet love, love/ Wonderful love/ Ah, true love, love/ Love for your brother/ Love, for God/ Pure love/ Love can conquer hate everytime/ Give out some love and you’ll find/ Peace sublime [...].“

Dass mit der Suche nach einer Lösung in der Religiosität gleichzeitig starke Zweifel verbunden sind, zeigen der Song *God is Love* oder der letzte Abschnitt von Marvin Gayes Linernotes, die eher wie Beschwörungen klingen, wie das Pfeifen im Wald, hinter dem die resignative Befürchtung steckt, dass von dieser Seite vielleicht doch nicht wirklich Hilfe zu erwarten ist: „Find God; we've got to find the Lord. Allow him to influence us. I mean what other weapons have we to fight the forces of hatred and evil. And check out the Ten Commandments too. You can't go too far wrong if you live them, dig it. Just a sincere and personal contact with God will keep you more together. Love the Lord, be thankful, feel peace. Thanks for life and love ones. Thank you Jesus. Love, Marvin Gaye“ Auf seinem zwei Jahre später erschienenen Album *Let's Get It On* (Tamla Motown T 329V1) war dann von Gott nicht mehr die Rede. Dagegen um so mehr von Liebe. *Let's Get It On* gelang zu einem erotischen Meisterwerk.

Mit am beeindruckendsten ausgebreitet wird die Botschaft von Liebe in einer Aufnahme von Tom Clay von 1970 mit dem Titel *What the World Needs Now is Love*.³² Das Lied ist eine Collage aus Burt Bacharach und Hal Davids gleichnamigem Stück, einem neuen Chorus, der wiederum auf Marvin Gayes Stück *Abraham, Martin and John* basiert, und historischen Originaltönen. Das Stück setzt vor dem Hintergrund der Musik ein mit einem Dialog zwischen einem Mann und einem Mädchen, wobei der Mann die Fragen stellt und das Mädchen die Antworten gibt: „‘What is segregation?’ ‘I don’t know what segregation is.’ ‘Ahem, what is bigotry?’ ‘I don’t know, what begory is.’ ‘What does, ahem, hatred mean?’ ‘I don’t know what that is.’ ‘Ahem, what is prejudice?’ ‘Mh, I think it’s when somebody is sick.’“ Mit diesem Dialog wird bereits ein Ideal kreiert, von einer Welt in

³² Das Lied wurde wiederveröffentlicht auf der CD *Motown Salutes Bacharach* (Universal Music Operations Ltd.). Eine interessante Analyse des von Weißen inspirierten Soul bietet LeRoi Jones. Zuerst subsumiert Jones (1970: 188) Dionne Warwicks *Walk On By* unter die Lieder, die ihm am besten gefallen, dabei wohlweislich ignorierend, dass dieses Lied, wie die meisten, die Warwicks Erfolg ausmachten, aus der Feder der typischen weißen Mittelschichts-Musiker Burt Bacharach und Hal David stammten. Später analysiert er diese Einflüsse dann aber sehr genau: „R&B ist direkt und unmittelbar vom traditionellen Schwarzen ‘Vom Geist ergriffen’-Sein. Es drückt das Gefühl der wirklichen Spontaneität, des *Glücks*, oder jedenfalls doch der augenblicklichen *Überlegenheit* aus. Aber je komplizierter die Arrangements werden, je weißer sie werden, um so mehr treten diese Spontaneität und diese Überlegenheit zurück. Der R&B ist Expression und Spontaneität, aber er kann diese Eigenschaften verlieren, wenn er dem weißen Einfluß unterliegt. Eine Sängerin wie Dionne Warwick (oder zuzeiten die Supremes, unter anderen) mit der Leichtigkeit des ‘Detroit-Sounds’, beschreitet mit einiger Eleganz eine mittlere Linie. Ihre weichen Arrangements und der Vortrag vieler ihrer Lieder erinnern an eine weiße Schmalzsängerin, aber ihr Beat (sie war früher Gospelsängerin in New Jersey) und Sound verleihen ihrem Ausdruck eine Wärme, von der eine weiße Sängerin nicht träumen könnte. Aber wenn die Dollars weiterhin strömen, und sie ‘ein größeres Publikum’ braucht, dann muß sie vielleicht noch mehr an die Weißen angepaßt werden. Das ist ein gesellschaftliches und zugleich ein geistig-künstlerisches Phänomen.“ (ebd.: 200f) Diese Analyse beschreibt auch den Grund, warum die Mods in ihrer Suche nach Authentizität dazu tendierten nur noch immer obskureren Northern Soul wertzuschätzen.

Liebe, in der Kinder solche Begriffe nicht mehr kennen. Gegen den Dialog setzt Clay die Geräusche marschierender Soldaten, Kriegsgeräusche und den Frage-Antwort-Sprechgesang des amerikanischen Militärs. Dann setzt der auf Marvin Gayes Text basierende Chorus ein: „Has anybody here seen my old friend John? Can you tell me where he's gone?“ Dem folgt der O-Ton der Livereportage die im Moment der Ermordung John F. Kennedys entstand. Dieser Part wird im weiteren Verlauf variiert mit Martin Luther King und Bobby Kennedy. Schließlich schiebt sich der Chorus mit dem Originaltext von Hal David in den Vordergrund: „What the world needs now is love, sweet love, no, not just for some but for everyone.“ Das Lied endet mit dem Dialog vom Anfang, mit dem letzten Wort des Mädchens, „sick“, endet auch die Musik.

In meinen Augen verschiebt sich in dieser Interpretation des Liedes die vordergründig politische Aussage in Richtung eines Messianismus. Hier werden bestimmte Personen in die Rolle von Heilsbringern gesetzt, basierend beispielsweise auf dem Mythos der Unschuld der Ära Kennedy. Entzünden konnte sich der Messianismus an diesen Personen auf Grund der *uneingelöst* gebliebenen Versprechen auf die Möglichkeit eines selbstbestimmten Lebens, deren Verwirklichung durch jeweils eine Gewalttat verhindert wurde. Durch das Statuieren als Erlöserfiguren wird aber gleichzeitig die historische Wahrheit ausgeblendet. Denn insbesondere John F. und Bobby Kennedy waren bestimmt keine Heiligen, sondern bei allem nicht abzusprechendem sozialen Bewusstsein durchaus machtbewusste Figuren, die ihre Macht auch mit dubiosen Mitteln durchsetzten. Dennoch gründete auf ihnen eine Hoffnung, die sie wiederum aus Gründen der Macht zu schüren wussten.

Und die politische Wirklichkeit: Sicherlich bewährten sich die Kennedys in der Cuba-Krise als intelligente Politiker. Aber dann war JFK für den Beginn des Vietnamkrieg mit verantwortlich, ein Erbe, das er Lyndon B. Johnson hinterließ, der sich am Ende weitaus weniger intelligent verhielt, als JFK dies vermutlich getan hätte. Vor dessen gewaltsamem Tod zeichnete sich das bereits ab. Erste konkrete Rassengesetze zu Gunsten der Farbigen erließ hingegen L.B. Johnson nach dem Tode JFKs. So kommt beispielsweise Gerhard Amendt (1970: 211) zu folgender Einschätzung des von Kennedy erlassenen *1964 Civil Rights Act Title VII*: „Das ungeschmälerte objektive Interesse an der ungebrochenen Ausbeutung des schwarzen Landproletariats zu Subsistenzlöhnen realisierte das ‘corporate capital’ einige Zeit später im Abschnitt VII des Bürgerrechtsgesetzes 1964, denn John F. Kennedys epochemachende Bürgerrechtsgesetzgebung war die nachträgliche Legalisierung

historischer Diskriminierungsmechanismen, die Gewerkschaften und Unternehmer im 20. Jahrhundert entwickelt haben.“

Jerry Rubin drückte es 1970 in *Do it!* noch radikaler aus: „Es gibt eine Gefahr von rechts - aber die wird nicht von Wallace verkörpert, sondern von den Kennedy-Liberalen. [...] Martin Luther King war noch keine dreißig Sekunden tot, als die Liberalen bereits auf allen Bildschirmen beteuerten, was für ein großer Mann er gewesen sei. Warum? Weil er bedauert hatte, daß es Schwarze gab, die sich zur Gewalt bekannten. Sie versuchten also, mit Hilfe von Kings Image die Schwarzen *im Zaum zu halten.*“ (Rubin 1971: 146f) Und zum Tode JFKs: „Als wir im Studentenwohnheim ankamen, war alles in Aufregung. Alles drängte sich um irgendwelche Rundfunkgeräte und hörte die ‘Stimme Amerikas’. Ich dachte bei mir: ‘Kennedy - das Juwel Amerikas: Eine Kugel und Schönheit, Geld, Ruhm, Macht, Familiendynastie - alles vorbei.’ *Phantastisch!*“ (ebd.: 149) Mit Rubin könnte man also sagen: Wenn schon Heilsbringer, dann wenigstens politisch radikale, wie beispielsweise die Figur des Sweetback in Melvin van Peebles Proto-Blaxploitationfilm *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* von 1971, an der nebenbei die diversen christlichen Erlösermythen durchexerziert werden.³³

Um es nochmals zusammenzufassen: Hier stehen sich wiederum Pop und Politik diametral gegenüber. Auf der einen Seite haben wir die radikale Politik, etwa die der Black Panther, auf der anderen Pop, der teilweise zum Messianismus tendiert, in der Regel zumindest das Ideal der zwischenmenschlichen Liebe propagiert. So drückt sich im Pop, um es pointiert zu formulieren, der Kampf für das Leben, gegen die Mächte des Todes aus. Das ist nicht unbedeutend, aber eben noch nicht Politik. Michael Hardt und Antonio Negri deuten die Liebe an Hand der Philosophie Baruch Spinozas in erster Linie als Grundlage für humanistisches Handeln: „Spinoza hielt die Vorstellung vom Tod - den die Staaten und Mächte wie eine Waffe gegen das Streben nach und die Hoffnung auf Befreiung richten - für eine bloße Geisel, um auf die Freiheit des Denkens Druck auszuüben, und verbannte sie deshalb aus seiner Philosophie: ‘Der freie Mensch denkt an nichts weniger, als an den Tod, und seine Weisheit ist nicht eine Betrachtung des Todes, sondern des Lebens.’ Die Liebe, welche die Humanisten als höchste Ausdrucksform des Verstandes ansahen, wurde von Spinoza in den Rang der einzigen möglichen Begründung für die Befreiung des Einzelnen erhoben und bildete das ethische Fundament kollektiven Lebens. ‘Es gibt nichts in der

³³ Ein weiteres Beispiel hierfür: Isaac Hayes nannte 1971 ein Album mit entsprechender Gestaltung *Black Moses*. Die Musik darauf eignet sich allerdings wiederum eher als Soundtrack zur sexuellen Revolution.

Natur, was dieser verstandesmäßigen Liebe entgegen ist oder sie aufheben kann.““ (Hardt/Negri 2002: 92) Insofern bildet der Leitsatz „Make Love Not War“ tatsächlich eine ganz plausible Ausgangsbasis auch für politisches Handeln, wenn sich daraus am Ende tatsächlich eine „Demokratie der Menge als höchste Form der Politik“ (ebd.) ergibt.³⁴ Im Schlussteil erträumen sich Hardt/Negri gar die Verwandlung von „Rebellion in ein Projekt der Liebe. [...] setzen dem Elend der Macht die Freude am Sein entgegen. Diese Revolution wird keine Macht kontrollieren können - weil Biomacht und Kommunismus, Kooperation und Revolution in Liebe, Einfachheit und auch in Unschuld vereint bleiben.“ (ebd.: 420) Damit beschreiben Hardt und Negri eigentlich ganz gut die nicht zu unterdrückende Leichtigkeit und das Glück, die Pop kennzeichnen, ohne dass das in diesem Falle gleich einer Revolution gleichkäme.

Camp’n’Trash

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass Camp in drei Formen existiert: Als Ausdrucksform schwuler Subkulturen, als glamouröse Existenzform in einer gewissen Verschiebung zur Hochkultur bzw. den herrschenden Geschmacksvorstellungen und als ästhetische Haltung

³⁴ Eine interessante Passage, in der das Popmusikpublikum bereits 1965 und damit vor Woodstock als Menge oder Proto-Multitude im Hardt/Negri’schen Sinne beschrieben wird, findet sich in den Linernotes zum Album *Whipped Cream & Other Delights* (A&M Records SP 4110) von Herb Alpert’s Tijuana Brass, einem Album, das in die Incredibly Strange Musik innerhalb des Genres *Now Sound* Eingang gefunden hat. (Wollte man sich mit dem Jet Set Pop vom Rock’n’Roll und dessen jugendlichem Publikum distanzieren, so versuchte der *Now Sound* auf dieser Welle mitzureiten, heißt: auch ein jugendliches Publikum anzusprechen. Die elektrische Gitarre und der Einsatz scharf geblasener Blechinstrumente auf der Basis von Rock’n’Roll Rhythmen, aber auch Bossa Nova oder Latin mit einem herausstechenden Beat, sind Kennzeichen des *Now Sound*, der 1963 mit Kai Windings Platte *More*, auf der Rückseite betitelt mit *Soul Surfin’* (Verve V6-8551), einen ersten Höhepunkt erlebte. Weiterer Bestandteil des *Now Sound* ist die Hammond Orgel oder so seltsame Instrumente wie das Ondioline.) Wir lesen also in den Linernotes folgenden, gespielt überraschten Kommentar: „It began with the teenagers, we thought. But at the Brass’ debut as Concert artists in San Francisco, we noticed, to our delight, that it’s easier to skin an amoeba than to catalog the ‘Typical Tijuana Brass Fan’. The teens were there, but so were the ‘hippies’ and the ‘squares’, the ‘little old ladies’ and the screen starlets, the celebrities and those who make them celebrities. In fact, one admirer, who looked as though he stepped from a page in Esquire said, ‘You would think that a lot of these people would be home watching the man who serves the bubbles.’“ (Letzteres ist eine Anspielung auf Lawrence Welk, dessen Fernsehshow und *Champagne Music*, die, obwohl der Versuch, Glamour zu transportieren, als Mainstream-Unterhaltung auf eher unterem, ausgesprochen konservativem Niveau galten. Im Orchester Lawrence Welks spielte zeitweise Jerry Byrd, der uns weiter unten wiederbegegnen wird, Orgel. Zu Welk vgl. Boyd Rice: *The Champagne Cult. A Tour of Lawrence Welk’s Country Club Village Estates*; in: Morton 1987a: 20-23.) Die Multitude im politischen Sinne hat sich bislang am ehesten im Kontext Attac verwirklicht: „Wie alle Bewegungen hat Attac auch eine soziale Funktion. Denn es stimmt ja: In einer individualisierten Gesellschaft, in der Kirchen, Vereine, Parteien eine immer geringere Rolle spielen, sortieren sich die Schichten, Alters- und Interessengruppen, sodass die Begegnungen mit anders lebenden und denkenden Menschen keineswegs mehr selbstverständlich ist.“ (Grefe u.a. 2002: 130f)

und Rezeptionsmechanismus. Erste Referenzadresse für Camp ist in jedem Fall Susan Sontags Essay *Notes on Camp* von 1964 (siehe Sontag 1982), der 1987 nochmals in apart illustrierter, allerdings von der Autorin nicht autorisierter Form erschien (Kratzert 1987). Die sprachliche Herleitung des Wortes *Camp* ist nicht ganz gesichert. Eine frühe Erwähnung findet sich in einem Lexikon für viktorianische Umgangssprache von 1909. Kolportiert wird die Ableitung von der Abkürzung *K.A.M.P.*, früher in Großbritannien verwendet als polizeilicher Aktenvermerk für *known as male prostitute*. Eine weitere mögliche Ableitung stammt vom französischen *se camper* gleich *prunken, posieren*. Letztere Version scheint naheliegender, erstere eher unwahrscheinlich (Roller 1997: 205), auch wenn diese auf das Schwulenmilieu verweist, in dem Camp seine ganz eigensächliche Bedeutung als Selbststilisierung und Überspitzung hat, etwa in Form der Drag Queen oder der Kunst von Tom of Finland und Pierre et Gilles (Hooven, III 1995, Cameron/Marcadé 1997, Benderson 1999). Marginalisierung wird hier positiv umgedeutet und in ein augenzwinkerndes Selbstbewusstsein transferiert.

Was sofort wieder die Frage nach dem politischen Gehalt aufwirft: „Vor allem im Rahmen von ‘Gay Studies’ und ‘Queer Politics’ entstand in den letzten Jahren eine rege Diskussion um die politische Bedeutung von Camp. In diesem Zusammenhang wurde Susan Sontag heftig attackiert, weil sie in ‘Notes on Camp’ die Behauptung aufstellte, Camp sei unpolitisch. [...] Letztlich lässt sich Camp im Rahmen der homosexuellen Kultur nur im jeweiligen historischen Kontext verstehen. In Zeiten, als die ‘Gay Community’ eher defensiv auf die gesellschaftliche Diskriminierung reagierte, war Camp eine Überlebensstrategie; seit Schwule und Lesben ihre Rechte offensiver einklagen, kann Camp auch eine Praxis des kreativen wie auch bewußtseinsverändernden Umgangs mit den restriktiven Normen der Gesellschaft sein.“ (Roller 1997: 206f)

Da Susan Sontag Camp als Popphänomen beschreibt ist ihre Einschätzung verständlich. Damit der „bewusstseinsverändernder Umgang“ tatsächlich auf einer politischen Ebene ankommt, muss er mit dem nachhaltigen Einklagen von Rechten im politischen Kontext einher gehen. Sonst geht der Christopher Street Day nicht über die Wirkmächtigkeit eines Popspektakels wie der Love Parade hinaus. Öffentliche Präsenz kann zwar zu einem toleranteren Umgang der Öffentlichkeit mit marginalisierten Randgruppen führen, aber nur dort wo sie auch ein politisches Sprachrohr findet, wird sie konkret der Diskriminierung entgegenwirkende Ergebnisse erzielen, wie die auch nach ihrer Einführung politisch nicht unumstrittene Schwulenehe.

Die zweite Form, in der Camp auftritt, ist die einer ambitionierten, glamourösen Existenz, in ihrer Erscheinung ganz ähnlich der Ausdrucksform schwuler Subkulturen, aber ohne das augenzwinkernde Moment. Wer oder was camp ist, versucht voller Ehrgeiz tatsächlich Hochkultur zu sein, landet aber jenseits davon im Abseits, nahe der Lächerlichkeit. In diesem Sinne lässt sich Camp definieren als die „Diskrepanz zwischen Intention und Ergebnis“. Camp ist das „mißglückte Resultat eines Versuchs [...], etwas wirklich Großes, Besonderes, Ausgefallenes zu schaffen“ (Roller 1997: 205). Camp funktioniert nur mit wahrer Leidenschaft, Camp scheitert mit Brillanz und gebiert dadurch am Ende etwas Einzigartiges, im Niemandsland des von den offiziellen Geschmacksnormen Ignorierten. Genau das macht auch den Unterschied zu Kitsch aus, der erstmal nur ein unambitioniertes, massenhaft produziertes Imitat von Hochkultur darstellt. Und das macht Camp für Subkulturen so anziehend. Als Lebensstil ist Camp damit leidenschaftliches Scheitern, das sich selbst mit selbstsicherem Stolz nach außen hin präsentiert. Darauf basiert der Charme von Ed Wood, Jr. oder auf verschobener Ebene, da reflektierter John Waters (vgl. Waters 1982, Grey 1994).

Genau genommen steht John Waters mit seinen Filmen zwischen Camp und Trash. Trash katapultiert sich intentional, in selbstbewusster Selbststigmatisierung ins kulturelle und gesellschaftliche Aus. So wurde Divine durch die Filme von Waters zum Superstar des Human Trash. Wer oder was Trash ist, spielt bewusst auf der Klaviatur des schlechten Geschmacks, *Born to Be Cheap* hieß einer von Divines Discosongs, legt den Finger in die Wunde des gesellschaftlich Tabuisierten, betont und führt in epischer Breite aus, was sonst gerne mit diskretem Charme überdeckt wird. Sex, Gewalt, Schmutz und Schund sind die nötigen Zutaten für einen gelungenen Film von Russ Meyer, Horror, Gewaltorgien und diverse Körpereinzelteile und -flüssigkeiten für einen ordentlichen Splatterfilm.³⁵ Dahinter

³⁵ Ein Film, der sich über diese Gore- und Slasher-Filme lustig macht, dabei aber ziemlich gut den Punkt trifft ist John Waters *Serial Mom* von 1994. Vgl. weiterhin Vale/Juno 1986; McCarthy 1989; Shaviro 1997: 72-86; Vogel 2000. Der These übrigens, dass „diese offensive Identifikation mit gesellschaftlich Abgewertetem eine Aufwertung“ im normativen Sinne bedeute (Schwahnäußer 2002: 74f, sie bezieht sich hier auf einen Aufsatz von Wolfgang Lipp), kann ich nicht zustimmen. Dies mag scheinbar für die von mir als zweite Form von Camp beschriebene Lebensweise zutreffen. Aber diese ist ja gerade nicht gleichbedeutend mit einer Identifikation mit gesellschaftlich Abgewertetem, sondern der grundsätzliche Versuch, in den Kosmos der Hochkultur und damit in der Hierarchie aufzusteigen. Kurz gesagt: Es wäre reichlich grotesk, wenn Subkulturen über einen solchen Mechanismus ihre eigene Verbürgerlichung vorantreiben sollten. So stammt diese Argumentation letztlich aus dem akademischen Diskurs, wie Simon Frith bemerkt: „Was ich hier betonen möchte, ist, daß der akademische Mythos von der Popkultur nach wie vor überschattet, ja sogar determiniert wird von Begriffen aus der High-Culture-Theorie. Insbesondere wenn über Popmusik geschrieben wird, geht man immer noch von deren Unterscheidung zwischen (ästhetischer) ‘Seriosität’ und (hedonistischem) ‘Spaß’ aus, die als Unterscheidung zwischen Geist und Körper interpretiert wird.“ (Frith 1996: 146) Was die High-Low-Argumentation meiner Meinung nach völlig übersieht, ist der ironische Aspekt

steckt natürlich auch die Lust an der Provokation, am Schock, das Spiel mit gesellschaftlicher Doppelmoral. Viel wichtiger aber ist die Tendenz, unmittelbare Grundbedingungen der menschlichen Existenz ungeschminkt zu thematisieren. Ansonsten Sublimiertes bricht hier unvermittelt in den Alltag ein. Der Rezipient wird direkt mit dem konfrontiert, was den Menschen jenseits des kulturellen Überbaus als Bioform ausmacht.³⁶ Der Prozess der Zivilisation wird quasi umgekehrt; gleichzeitig wird, etwa über den Handlungsrahmen eines Films, postuliert, dass dieser gar nicht so weit fortgeschritten ist, wie wir meinen, der Mensch vielmehr noch immer der alte Barbar ist, nur dass er inzwischen gelernt hat, seine Verbrechen rational zu begründen.³⁷

Daneben lässt sich Trash als Rezeptionsmechanismus beschreiben, der nach Nebensächlichem im Bekannten, nach den Zwischentönen, die ursprünglich von den

und der Versuch, eine Differenz im Hinblick auf die Diskursebenen aufrechtzuerhalten, und damit Hierarchien und gesellschaftspolitische Wertungen, die in eben dieser Argumentation durch die Hintertüre wieder hereinkommen, aufzuheben. Das Problem mit dem Kunstbegriff ist letztlich, dass er in der Hauptsache eine Relevanz für die Preise auf dem Kunstmarkt hat. Eigentlich sollte man es zur Regel machen, wertneutral von mal mehr, mal weniger interessanten und aussagekräftigen kulturellen Äußerungen zu sprechen, die den Menschen etwas bedeuten wollen. Dann würde man sich nämlich wirklich mit Inhalten und Aussagen auseinandersetzen, und nicht mit dem Überbau des Definierens und Abgrenzens und, ganz besonders bei Moderner Kunst, den Diskursen über Preise auf dem Kunstmarkt, die sich häufig vor dir eigentlichen Bedeutungsebenen schieben. Diese Ebenen wieder zu betreten, ist das eigentliche Anliegen von Camp und Trash.

³⁶ Deutlich wird dies im Genre der Mondo Filme, die diese Konfrontation anfänglich als mehr oder weniger ethnologische Dokumentationen über die Projektionsfläche des „Primitiven“ einführten. Entstanden ist das Genre mit dem Film *Mondo Cane* von Gualtiero Jacopetti und Franco Prosperi von 1962, der mit seiner Titelmelodie *More* von Riz Ortolani und Nino Olivieri immerhin eine Oskarnominierung erzielte. „*Mondo Cane* takes the viewer on a roller-coaster ride through the wild side of life. Whether it be religious fanatics washing clean church steps with their increasingly bloody tongues, a group of Valentino look-a-likes hoping to be discovered as the next movie idol, natives worshipping cargo planes or strippers going through the motions, it was a revelation to the world’s public, who in 1962 were still only just getting used to the idea of bare breasts in nudie films. Even more shocking was the animal cruelty. It was the scenes of animal abuse - particularly that to domesticated animals like dogs - which caused the British censor to ban the film outright, thus setting another precedent for the genre: for thirty years, mondo movies have been the most consistently problematic film genre outside pornography for censors in Britain.“ (Flint 1992: 152) Vgl. weiterhin den Genreartikel von Boyd Rice in Vale/Juno 1986: 153-156.

³⁷ Beispielsweise stützen sich Michael Hardt und Antonio Negris *Passagen der Souveränität* in *Empire* (2002: 84) auf die Erkenntnis, „dass Europa und die Moderne weder einheitliche noch friedfertige Konstruktionen sind, sondern von Beginn an durch Kampf, Konflikt und Krise gekennzeichnet waren“. Oder, in anderen Worten: „Eine Geschichte geht vorbei und wird voll und ganz sichtbar, und genau gesagt, ist es die *Geschichte des Verbrechens*, denn wenn es keine Verbrechen gäbe, würde es auch keine Geschichte geben. Alle wichtigsten Wendepunkte und Schauplätze dieser Geschichte sind von Verbrechen gekennzeichnet: Morde, Gewaltakte, Raubüberfälle, Kriege, Aufruhr, Massaker, Folterungen, Hinrichtungen... Dies ist die eine Art von Geschichte, die Geschichte, die jeder kennt, die Geschichte, wie sie in den Schulen gelehrt wird. Die andere Geschichte ist die Geschichte, die nur wenigen bekannt ist. Sie wird von den meisten überhaupt nicht hinter der ‘Geschichte des Verbrechens’ wahrgenommen. Aber was von dieser verborgenen Geschichte hervorgebracht wird, existiert lange Zeit nachher, manchmal mehrere Jahrhunderte hindurch, wie Notre-Dame. Der sichtbaren Geschichte, der Geschichte, die auf der Oberfläche abläuft, der Geschichte des Verbrechens wird zugeschrieben, was die verborgene Geschichte geschaffen hat. Aber in Wirklichkeit wird die sichtbare Geschichte immer durch das getäuscht, was die verborgene Geschichte geschaffen hat.“ Peter D.

Autoren nicht intendiert waren, dem Abfall also sucht und darauf die Betonung legt. Denn gerade das, was sich heimlich zwischen den Zeilen eingeschlichen hat, macht oft den Charme eines Dinges aus, ist Träger des Zeitgeistes oder aber zeitlos menschliches Moment. Wird ein Gegenstand oder ein Musikstück unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, verschiebt sich die Bedeutung von Trash weg vom Lebensstil oder Ausdrucksmittel, hin zur analytischen Kategorie und vereinigt sich so mit der dritten Erscheinungsform von Camp. Nach diesem Prinzip arbeiten Tav Falco & Panther Burns.

Tav Falco & Panther Burns sind eine Band aus Memphis, Tennessee, gegründet 1979 und benannt nach einer regionalen Zuckerrohrplantage, die der Legende nach in Flammen gesetzt wurde, um einen wildernden schwarzen Panther zu töten. Tav Falco & Panther Burns beschränken ihr Repertoire weitgehend auf obskure Rock'n'Roll-Nummern, Dancefloor-Schnulzen und Tangos sowie Chansons des gehobenen Entertainments aus den 50er- und 60er-Jahren. Dabei entdecken sie die Momente elektrischen Lärms in diesen alten Stücken neu. Man könnte sie als Quellsucher der elektronischen bzw. elektrisch verstärkten Musik verstehen. Denn genau dies war es, was die Bedeutung des frühen Rock'n'Roll ausmachte: elektrischer Krach, erzeugt mit einer elektrisch verstärkten Gitarre und oft resultierend aus primitiver Studiotechnik. So enden die Aufnahmen von Panther Burns, ob nun Rocknummer oder Dancefloor-Schnulze, immer wieder in fulminanten Lärmorgien.

In einem Interview im April 1988 bemerkt Tav Falco: „The songs we do are like voodoo songs. [...] We can explore a certain ‘noir’ quality really interested in hell. I’d like to do a whole album like that, of songs like ‘She’s my witch’ this all the dark shit that we do all the dark noir like film noir, cinema noir.“³⁸ Auch Boyd Rice argumentiert: „I didn’t even look upon it or consider it as music - I was looking for a certain *underlying feeling*, a feeling that’s in a lot of things like certain weird movies.“ (Vale/Juno 1983: 57) Solch düstere Zwischentöne schimmern hier und dort im Easy Listening durch. So kommentierte Tav Falco den Song *The World We Knew*, eine Komposition von Bert Kaempfert, ursprünglich interpretiert von Frank Sinatra, wieder eingespielt von Panther Burns für das gleichnamige Album von 1987 (New Rose 113), auf dem Cover folgendermaßen: „The shadowed dreamer stares into the corners of the hotel lobby. What does he see there... what

Ouspensky: *Ein neues Modell des Universums*, Weilheim/Obb. 1970; S. 333f; zit. nach Adrian G. Gilbert: *Der Stern der Weisen. Das Geheimnis der Heiligen Drei Könige*, Bergisch Gladbach 2000; S. 17

³⁸ Das Interview wurde von Christoph Fringeli u.a. geführt; abgedruckt in: Christoph Fringeli (Hg.): *Vision 18. Flash Team Report*, Basel 1988: ohne Seitenzählung.

elevator to the sky? On the bandstand the musicians are ‘weltering in their instruments’, Sinatra droops at the microphone, and well dressed celebrants are admitted to the ballroom. Ermine and patent leather sweep over the floor; tombstone eyes recall moments of brilliance - a lifetime of despair.“ Der bereits im Original von Sinatra ansatzweise vorhandene, dunkle Unterton der Musik wird in der Interpretation Tav Falcos explizit gesteigert zum Film Noir, die Karte bodenloser Tragik wird genüsslich ausgespielt.

In den Camp-Himmel aber kann nicht alles aufsteigen. Dazu bedarf es des ästhetischen Moments der Ambivalenz. Kehren wir nochmals zu Kitsch als einem möglichen Camp-Objekt zurück. Kitsch ist eine schlechte Imitation von Kunst, der Versuch, mit einer billig gemachten, massenhaft produzierten Kopie den Charakter eines Kunstwerks zu imitieren. Kitsch bedingt, dass der Betrachter auf diese schlecht gemachte Kopie hereinfällt, die Kopie als tatsächlich ästhetischen Gegenstand betrachtet und als schön empfindet. Die Camp-Rezeption dagegen schaltet das Moment der Distanz dazwischen. Ein Kitsch-Gegenstand kann in die Nähe eines Camp-Gegenstands rücken, wenn er als so schlecht betrachtet wird, dass er schon wieder für gut befunden werden kann. Camp changiert jedoch ständig zwischen Nähe und Distanz, das eine geht immer einher mit dem anderen. Um also tatsächlich in den elitären, distinktiven Camp-Kosmos einzugehen, dürfte der Gegenstand nicht im einen Augenblick nur als schlecht und im anderen als gut erscheinen. Er müsste die Energie in sich tragen, in der Schwebe zu verharren, d.h. selbst im Moment distanzierter Reflexion die ihm eingeschriebene Leidenschaft durchscheinen lassen und im Moment annähernd distanzloser Faszination sein Scheitern. Die Camp-Rezeption muss stets reflexiv und in der Schwebe, ambivalent bleiben.³⁹

Das unterscheidet Camp von Bad Taste oder dem Schlagerkult, wie sie vor ein paar Jahren einige Zeit Trend waren. Bad Taste ist zynisch, lässt die Liebe zum Gegenstand vermissen, spielt eher mit der Provokation durch den Gegenstand, als mit dessen Inhalt. Camp ironisiert zwar ebenfalls den Gegenstand, nimmt ihn aber zugleich liebevoll ernst in seiner ursprünglichen Ambitioniertheit. In den Worten Joshua Glenns (1994: 88): „It is the winkless wink, if you will, that deserves our attention. [...] Being seriously humorous, or humorously serious, is camp.“ Es ist diese energiegeladene Ambivalenz, die dem Schlagerkult und der Bad Taste-Rezeption fehlt. Dazu sind die Vorlagen aus der

³⁹ Ob etwas Kitsch ist oder Camp ist wiederum historisch rückgebunden. Die faschistischen Filme Leni Riefenstahls waren in ihrer Entstehungszeit Kitsch, weil sie sich distanzlos gegenüber dem politischen System positionierten. Womit deutlich wird, welche Gefahr Kitsch in sich birgt. Später, vor dem politischen Hintergrundwissen um den Nationalsozialismus aber konnten sie zu Camp werden.

Massenkultur zu schwach. Der Schlager hat in der Regel zu wenig Hintersinn und lässt die Ambitioniertheit des wahren Camp vermissen. Die Rezeption des Schlagers im Schlagerkult als Partymusik mag zwar ebenfalls eher ironisch als zynisch sein, meinem Eindruck nach kippt diese Ironie aber immer wieder in eine ernsthafte Rezeption, also in Kitsch. Denn abgesehen davon, dass Partylaune einer distanzierten Rezeption nicht gerade zuträglich ist, spricht ein Text wie Reinhard Meys: „Über den Wolken/muß die Freiheit wohl grenzenlos sein/alle Ängste, alle Sorgen sagt man/blieben darunter verborgen und dann/würde was uns groß und wichtig erscheint/plötzlich nichtig und klein“ in Zeiten existentieller Ängste ein Bedürfnis nach Ruhe, Sicherheit und Distanz vom so empfundenen alltäglichen Existenzkampf mit resignativ-passivem Unterton an: „Ich wär gerne mitgeflogen.“

In der frühen amerikanischen Unterhaltungsmusik verkörpern die Person und Musik von Lee Hazlewood mit am meisten Camp.⁴⁰ In den letzten Jahren wurde er vor allem im subkulturellen Kontext rezipiert. So erschien 1987 eine ausführliche Würdigung in der von Jim Morton herausgegebenen und von Boyd Rice co-editierten Zeitschrift *Pop Void #1* (Morton 1987a), die man dem Re/Search-Umfeld zurechnen kann⁴¹ und die meines Wissens nach der erste Nummer wieder eingestellt wurde. Das Oeuvre Lee Hazlewoods wurde auszugsweise, neben einem neuen Opus namens *Farmisht, Flatulence, Origami, Arf!!! and me...* (SLR 031, 1999), auf dem Label Smells Like Records des Sonic Youth Schlagzeugers Steve Shelley wiederveröffentlicht.⁴² Ein Album mit bislang unveröffentlichten Demos aus den 70er und dem Titel *For Every Solution There's A Problem* erschien 2002 auf City Slang (20194-1/Virgin 812 463 1).

Hazlewoods Songs und Alben sind voller Camp-Perlen. Ganz groß bereits die Titel seiner Platten, beispielsweise *Love and Other Crimes* (1968), *Requiem for an Almost Lady* (1971) oder *The N.S.V.I.P.'s (Not So Very Important People). An unusual collection of song and story about a lot of people who never heard of you* (1965) mitsamt ihrer von Hazlewood verfassten Linernotes. Das zuletzt erschienene Album etwa kommentiert er im Booklet kurz und bündig mit folgenden Worten: „You have just purchased an album of demos. But before you trash it or turn it into a singing Frisbee... take a listen. You might like the demos

⁴⁰ Zu Lee Hazlewood siehe folgende Internetadressen: web.inter.nl.net/users/wilkens/Index.html und www.pimpadelicwonderland.com/n&l.htm

⁴¹ Morton war Gast-Herausgeber und Mitautor von Re/Search #10: *Incredibly Strange Films* (Vale/Juno 1986)

⁴² Siehe dazu das Info *Alter Schwede* von Jutta Koether; in: Spex 05/1999: 10.

better than... I DO!!!“ Bezeichnend auch Hazlewoods Debütalbum *Trouble is a Lonesome Town*, ursprünglich veröffentlicht 1963, wiederveröffentlicht 1969 auf Hazlewoods eigenem Label LHI und in Deutschland bei RCA Victor (LSP 10 359). Der Titelsong beginnt mit einer gesprochenen Einleitung: „Trouble's little and it's lonesome. You won't find it on any map. But you can take three steps in any direction and you're there. It's a place to be born and it's a place to live. And it's a place to die and be forgotten.“ Auf dem Coverphoto der deutschen Veröffentlichung liegt Lee entspannt auf einer Liege, die in der Nähe des Pools bei Sinatras stehen könnte. „It's a town called trouble. And trouble is a lonesome town.“ Und eine Stadt voller Camp.

Am besten funktionieren Hazlewoods Songs im Duett mit Nancy Sinatra.⁴³ Auf ihrem ersten Album *Nancy & Lee* (Reprise RS 6273, 1968) singen sie einen Song betitelt *Summer Wine*. Die Story: Ein junger Cowboy, Hazlewoods Alter ego, steigt in einer Stadt ab, um einen Drink zu nehmen. Eine mysteriöse junge Frau reicht ihm diesen und singt sirenengleich: „Strawberrys, cherries, and an angel's kiss in spring - my summer wine is really made from all these things.“ Wie der Cowboy wieder aufwacht, stellt er fest, dass er ausgeraubt wurde. Er singt: „She took my silver spurs, a dollar and a dime, and left me craving for more summer wine.“ In seinem Beitrag *Some Velvet Morning ... Lee Hazelwood⁴⁴ and the Gods in Pop Void* kommentiert Jim Morton diese Zeilen folgendermaßen: „Clearly, the man has not learned his lesson - or is the Summer Wine addictive? In which case, is this song about heroin? Is this song about *anything*? Or was Lee just trying to rhyme?“ (Morton 1987b: 66f) Ein Satz, der durchscheinen lässt, wie

⁴³ Sie ging durch ihre Aufnahme von *These Boots are Made for Walking*, „the first song to take S&M out of the closet and put it on the pop charts where it belongs“ (Morton 1987b: 66), in den schwulen Camp-Kosmos ein.

⁴⁴ Morton schreibt Hazlewoods Name durchgängig falsch als Hazelwood, wie sich in seinem Text auch weitere falsche Angaben befinden. Ich werte das als Beleg, dass zu diesem Zeitpunkt die ‘philologische’ Wiederentdeckung Hazlewoods wie auch überhaupt der *Incredibly Strange Music* gerade erst begonnen hatte. Gecovert wurden seine Lieder im Kontext Independent bereits früher. So nahmen Lydia Lunch und Rowland S. Howard 1982 das Stück *Some Velvet Morning* auf (veröffentlicht als 12“ auf 4AD), 1986 sang Marc Almond auf *A Womans Story. Some Songs to Take to the Tomb. Compilation One* (Some Bizzare/Virgin 207 762) eine Schwulencamp-Version von *For One Moment*, 1987 interpretierten die Einstürzenden Neubauten *Sand* auf *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala* (Torso 33037) und 1988 Tav Falco's Panther Burns *Poor Man* auf *Red Devil* (New Rose 140). Auch Boyd Rice nahm sich Hazlewoods Songs an. 1993 veröffentlichte er zusammen mit Rose McDowall unter dem Namen Spell ein Album mit Coverversionen von Stücken aus dem Incredibly Strange Music-Umfeld und dem Titel *Seasons in the Sun* (Mute Records/STUMM 126) in Bezug auf Rod McKuens Jaques Brel-Adaption. Unter diesen Coverversionen sind auch Hazlewoods *Big Red Balloon* und Dolly Partons *Down from Dover*, beide in Anlehnung an die Aufnahmen vom zweiten Nancy & Lee Album von 1972, in Deutschland erschienen unter dem Titel *Did you ever?* (RCA Victor LSP 4645).

Camp dieses Moment des in der Schwebe Verharrens und der Ambivalenz der Rezeption gegenüber dem Gegenstand beinhaltet.

Sexuelle Evolution

1948 erschien der erste sogenannte *Kinseyreport* über das „sexuelle Verhalten des Mannes“. 1953 folgte *Kinsey II* über das „sexuelle Verhalten der Frau“. Über dessen Erscheinen wird berichtet, dass es sich die Illustrierten nicht nehmen ließen, „die Käuferschlangen zu photographieren, die sich in manchen Großstädten vor den bekanntesten Buchhandlungen gebildet hatten“ (Lewandowski 1958: 53). Ob die Photos tatsächlich das zeigten, was die Illustrierten in ihren Bildunterschriften behaupteten, sei dahingestellt, interessant ist, dass sie es behaupteten. Und Tatsache ist, dass die Kinseyreports ein weitreichendes öffentliches Interesse hervorriefen.

Nun waren bereits 1929 und 1931 ähnliche Untersuchungen in Buchform dokumentiert worden, die mitnichten dieses Interesse hervorgerufen hatten (Lewandowski 1958: 54). Es scheint so, als sei zu diesem Zeitpunkt ein öffentlicher Diskurs über Sexualität noch vorhanden gewesen, der um 1950 erst wieder in Gang gesetzt werden musste. Für das Einfrieren dieses Diskurses während dieser zwanzig Jahre könnte man die Verschärfung des sogenannten *Hays Code* in der ersten Hälfte der 30er-Jahre mitverantwortlich machen (vgl. Anger 1985: 43-46), der Zensur jeder Art von Sexualität in Hollywoodfilmen, die auf längere Sicht auch auf die um Hollywood gruppierte Klatschpresse ihre Wirkung ausügte. Dazuhin brachte der II. Weltkrieg eine Verschiebung öffentlich diskutierter Themen mit sich. Alfred Kinsey jedenfalls wies um 1950 mit seinen Untersuchungen den Weg zu einem lange Zeit brachliegenden Feld.⁴⁵

Besondere Aufmerksamkeit zogen Kinseys Untersuchungen zur Homosexualität auf sich. Auf Grund seiner statistischen Erhebungen behauptete Kinsey, zwischen vier und zehn

⁴⁵ 1956 erschien dementsprechend eine Spoken Word-Schallplatte *What you can learn from the Kinsey Report. Male and Female* (Audio Masterworks 1210), der Mitschnitt eines Vortrags des Psychologieprofessors Dr. Murray Banks. Banks legte später weitere Sprechplatten nach, etwa 1960 *The Drama of Sex* (Murmil Associates MB 104) oder 1961 *How to live with yourself... or... What to do until the psychiatrist comes* (Murmil Associates MB 101). Kinder mussten ebenfalls nicht ohne aufklärende Worte vom Vinyl auskommen: 1963 erschien bei 20th Century Fox das Album *Art Linkletter narrates the story of Where Did You Come From* (TFM 3107). Auch in Deutschland verbreitete sich Aufklärendes via Schallplatte, beispielsweise mit dem Album *Das Wunder der Liebe. Oswald Kolle spricht über Sexualität in der Ehe*

Prozent der gesamten männlichen weißen Bevölkerung seien „mehr oder weniger ausschließlich homosexuell“ und 18 Prozent bisexuell. Darüber hinaus hätten mindestens 25 Prozent „über einen Zeitraum von mindestens drei Jahren zahlreiche und länger dauernde homosexuelle Erlebnisse, die damit über den Charakter der Zufälligkeit weit hinausgehen“ (Tüllmann 1966: 266f). Nach der einschlägigen sexualwissenschaftlichen Literatur der 50er- und 60er-Jahre nun, herrschte derzeit unter den amerikanischen Männern geradezu eine Homosexualitätsphobie (vgl. Gorer 1956: 85f). Selbst in amerikanischen sexualkundlichen Werken, etwa Michael Leights Buch *The Velvet Underground* von 1963 (siehe Leight 1965)⁴⁶ und dort insbesondere in Dr. med. Louis Bergs Vorwort, finden sich Anfeindungen gegenüber Homosexuellen, die Ausdruck einer solchen Phobie sind. Homosexualität wird als eine ansteckende Krankheit betrachtet, vor der kein Mann sicher ist, wenn nicht ausreichen vorbeugende Maßnahmen ergriffen werden. Daraus erklärt sich die Bedeutung, die dem Pin-up im Kontext des Militärs zukommt. Die Pin-ups sind offiziell erwünschte aparte Häppchen, mit denen das einzige legitime Objekt sexueller Lust plakativ festgeschrieben wird, damit die Jungs nicht vom rechten Weg abkommen (vgl. Gorer 1956: 87).⁴⁷

In seiner Studie *Die Amerikaner* schreibt Geoffrey Gorer: „Das Dasein der meisten amerikanischen Männer wird beeinträchtigt, ihre Interessen werden weitgehend beeinträchtigt durch die dauernde Notwendigkeit, ihren Mitmenschen und sich selbst zu beweisen, daß sie keine Weichlinge [im Amerikanischen steht dafür das stark negativ konnotierte Wort *sissy*, vgl. ebd.: 53f], keine Homosexuellen seien. Jedes Interesse, jedes Bestreben, das als weibliches Interesse oder Bestreben gilt, wirkt bei einem Mann tief verdächtig. Darunter fallen die meisten künstlerischen und besonders die kunstgewerblichen Tätigkeiten: Innendekoration, Möbelentwerfen, Koch- und Gartenbaukunst und dergleichen. Dichtkunst

(Ferenczy Verlag AG Ste LP 074 567/Teldec) „nach dem großen Erfolgsbericht in der NEUEN REVUE“, in der zweiten Hälfte der 60er-Jahre. Zur Sexualevolution in Deutschland später.

⁴⁶ Es wird kolportiert, dass sich *The Velvet Underground* nach diesem Buch benannten. Tony Conrad soll 1965 ein Exemplar auf dem Bürgersteig der Bowery gefunden und zu John Cale mitgebracht haben. (Victor Bockris/Gerard Malanga: *Up-Tight. Die Velvet Underground Story*, Augsburg 1988: 23)

⁴⁷ Zur Geschichte des Pin-up siehe Bernard of Hollywood 1950; Gabor 1972; Reid/Vargas 1978; Rossana-Conte 1990; Riemschneider 1993, 1994, 1997 (letztere Publikation aus der Reihe *Taschen Klötze* enthält reichlich Auszüge aus den Magazinen der Produktion Robert Harrisons zwischen 1942 und 1958; von 1952 bis 1958 war Harrison auch Herausgeber des Hollywood-Skandalblattes *Confidential*; vgl. Anger 1985: 259-266); Martignette/Meisel 1996a, 1996b. In dem kurzen Text, ein Beitrag von Louis K. Meisel, des zuletzt genannten, kleinen Buches, findet sich eine prägnante Definition dessen, was das Pin-up auszeichnet: „All of the artists herein have captured the essence of this art form by understanding what one of the earliest champions of the pin-up, ‘King’ Arthur, called ‘pose, clothes and expression’.“ Hinter „King“ Arthur verbirgt sich Art Amsie, einer der ersten Sammler von Pin-up-Kunst (vgl. die Danksagung in Martignette/Meisel 1996a: 379).

und Malerei - mehr noch vielleicht das Interesse daran als die Ausübung - gelten als gefährlich, Romane schreiben, Musik und Architektur dagegen als relativ ungefährlich.“ (ebd.: 88)

Einer der Poeten und Musiker, der trotz aller Schwulen- und sissy-Hysterie unbirrt seinen Weg ging und damit in den 60ern und frühen 70ern zu einem der populärsten Poeten und Komponisten wurde, ist Rod McKuen. Ihm ist nicht nur ein weiterer Artikel in *Pop Void* gewidmet (Alfonso 1987), auch das Cover dieses Buches ziert ein Porträt Rod McKuens, gemalt von Deborah Valentine im Stil der *Keane Kids*.⁴⁸ Selbstverständlich ist im Amerika der 60er jemand sissy-verdächtig, der Lieder mit Titeln wie *I'm Strong, But I Like Roses* (auf *Other Kinds of Songs*, RCA Victor LSP-3635) schreibt oder Textzeilen wie: „Tomorrow I'll buy you presents/ pomegranates and breadsticks/ tickets round the room and back/ and red red roses like everybody buys everybody“ (zit. nach Alfonso 1987: 29) und: „I wish I knew a new lullaby/ that began with love and ended with love/ and had only love in between...“ (ebd.: 30). Aber genau diese Texte, eine seltsame Mischung aus Assoziationen und Alliterationen, Banalitäten und Pathos, Verrücktheiten und Allerweltsphrasen, machten McKuens Erfolg aus. Er sprach aus, was alle Welt dachte, aber nicht auszusprechen wagte oder wofür ihr die Worte fehlten. So konnte er zur wahren Stimme seiner Zeit werden, wie Alfonso behauptet, Allan Ginsberg hin, Bob Dylan her (ebd.: 29). Letztere sprachen eine intellektuelle Elite an, McKuen die Menge, insbesondere weißer Hautfarbe, die sich als weniger sophisticated empfand. Außergewöhnlich dabei ist, dass seine Texte zumeist melancholisch-sentimentale Botschaften vom verlorenen Dasein und andere Fatalitäten transportieren. Das macht ihn zum Beat-Poeten der Masse, seine Lyrik ist das *Howl* des alltäglichen Menschen. Seine Lieder sind der Soundtrack zu ihrem Lebensgefühl, Ausdruck ihrer um soziale Repression zentrierten Ängste und Sehnsüchte. Und selbstverständlich sind sie, ebenso wie seine Interpretation mit heiserer, murmelnder Stimme, eindeutig Camp. Alleine der Titel *I'm Strong, But I Like Roses* geht mehr als nur einen Schritt über Marianne Rosenberg hinaus.⁴⁹

⁴⁸ *Keane Kids* werden die Kinderbilder genannt, die das Ehepaar Margaret und Walter Keane in den frühen 70ern malte und die derzeit extrem populär waren, massenhaft Nachahmer und Verbreitung fanden. Typisches Kennzeichen sind die großen Augen, bei denen man heute unweigerlich an japanische Mangas denkt, und der traurige Gesichtsausdruck. Vgl. Jim Morton: *Those Keane Kids*; in: Morton 1987a: 10-15.

⁴⁹ Dass Rod McKuen zumindest in der zweiten Hälfte der 70er im Schwulenkontext rezipiert wurde, darauf weist sein Discoalbum *Amor, Amor. Slide easy in...* hin. Dieses liegt mir in zwei Versionen vor, einmal die deutsche Veröffentlichung von 1978 (Polydor 2374 132) mit eindeutig heterosexueller Covergestaltung (Frauenpo in Hot pants) und einmal die französische Version von 1977 (Disques Ibach 60513) mit, bei identischen Linernotes, eindeutig homosexueller Covergestaltung. Genaugenommen spielt das Cover auf den

Rod McKuen ist ein gutes Beispiel, um die Bedeutung von Camp und Trash als analytischem Werkzeug nochmals aufzugreifen. In der Beat-Literatur wird der Mythos des Outsiders konstruiert und aus dessen Sichtweise politische Missstände, von der Lebensumwelt auferlegten Beschränkungen usw. benannt. Damit wird die Lebenswelt von dezidiert intellektueller Position aus beschrieben und weitgehend explizit gedeutet. Dahinter steht eine bestimmte Haltung, ein bestimmtes Interesse, das sich aus der eigenen gesellschaftlichen Position ableitet. Der Erfolg von Rod McKuens Lyrik dagegen weist diese aus als gelungene, dabei inhaltlich aber stets vage Beschreibung des gedanklichen Kosmos der weniger artikulierten Masse. Um hier von der Ebene der Poesie auf die Ebene der Gesellschaftsbeschreibung zu gelangen, muss man weitaus mehr zwischen den Zeilen lesen und nach nebensächlichen Äußerungen suchen, die sich unbeabsichtigt, aus dem Bauch heraus in die Gedichte eingeschlichen haben. Dabei besteht berechtigte Hoffnung, auf tiefliegende Schichten einer weniger dissidenten als gesamtgesellschaftlichen Befindlichkeit zu stoßen.

Aber nochmals zurück zu Geoffrey Gorer. Er nimmt im oben zitierten Abschnitt Romane schreiben, Musik und Architektur aus der Liste nicht legitimer Beschäftigungen aus. Tendenziell macht sich aber jeder verdächtig, der sich für Easy Listening-Schallplatten interessiert, handelt es sich dabei doch um weiche, geschmeidige Musik, die vordergründig alles andere als männlich konnotiert und daher von der maskulinen Pose eines Romans Ernest Hemingways ziemlich weit entfernt ist. Easy Listening-Schallplatten und Männlichkeit sind in letzter Konsequenz nur mittelbar über heterosexuelle Sexualität (und selbstverständlich den Besitz einer sich auf dem aktuellen Stand der Technik befindenden Musikanlage) miteinander in Einklang zu bringen.

Die Bezeichnung *Bachelor Pad Music*, die allerdings späterer Prägung ist,⁵⁰ veranschaulicht recht gut, welchen Zweck diese Schallplatten erfüllen sollten:

schwulen S/M-Underground an. Das Doppelcover zeigt das Photo eines muskulösen Männerarms, der in eine geballte Faust ausläuft, die soeben in die mitabgebildete Dose *Crisco Vegetable Shortening* gegriffen haben muß, denn aus ihr quillt Backfett. Dieses *Crisco*-Backfett hat eine ähnliche Konnotation wie Vaseline, womit das Cover als versteckten Verweis auf sogenanntes Fist Fucking gelesen werden kann. Dadurch bekommt auch folgender Satz in den Linernotes eine neue Bedeutung: „If you don't feel 'easy in' then perhaps your threshold of pain or pleasure needs looking into.“ Als letztes Photo in dem Buch *Männer-Fotographien* von Herbert Tobias (Bibliothek des Blicks Bd. IV, Aachen 1996) findet sich eine explizitere Darstellung als auf dem Cover. Auf dem Photo mitabgebildet ist dieselbe Dose. Auf dem McKuen-Cover allerdings ist das *Cr* des Markennamens gegen ein *D* ausgetauscht worden, man liest hier also *Disco*. Damit wird auf einer weiteren Ebene Disco an die hedonistische Schwulensubkultur zurückgebunden, aus der sie zu einem wesentlichen Teil Anfang der 70er hervorgegangen ist.

⁵⁰ Sie ist eine gekürzte Version der Bezeichnung *Space Age Bachelor Pad Music*, die bereits Mitte der 80er-Jahre geprägt worden sein soll (laut der Linernotes von Irwin Chusid zur BMG-Veröffentlichung *The RCA*

Tapetenmusik für die geschmackvoll eingerichtete Wohnung des gutsituierten Junggesellen, Hintergrundmusik und Soundtrack für die Lektüre der aktuellen Ausgabe des *Playboy*⁵¹ oder den netten Abend, die Nacht zu zweit (vgl. Guarnaccia/Sloane 1995; 1997). Somit ist die eigentliche Easy Listening-Musik Mood Music, die eine angenehm-anregende Stimmung erzeugen soll ohne zu stören, ohne sich zu auffällig in den Vordergrund zu drängen. Die Covervorderseiten sind in der Regel geschmückt mit erotischen Frauenporträts oder den Photos Erotik suggerierender Situationen und die Texte auf den Rückseiten durchsetzt mit erotischen Anspielungen. Diese Cover standen repräsentativ für den Lebensstil ihrer Besitzers. So gab es dementsprechend Möbelstücke auf dem Markt, etwa eine Art Paravent, in den die Schallplatten eingeschoben werden konnten und damit zum raumdekorativen Element wurden (Crowhirst 1960: 145).

Relevant war also nicht ein bestimmter Interpret. Und bei dem Output, den mancher hatte, mehrere Alben mit zumeist ähnlichen Arrangements pro Jahr, hätte das Interesse ziemlich schnell nachgelassen, wäre immer nur das gleiche Gesicht auf den Covern zu sehen gewesen, etwa das von Jackie Gleason, dem uneingeschränkten Meister dieser Musik.⁵² Von Haus aus eher Komiker mit eigener Fernsehshow, produzierte er zumeist im Zusammenspiel mit dem Trompeter Bobby Hackett für jede denkbare Stimmung der Zweisamkeit, oder der damit zusammenhängenden Einsamkeit, ein eigenes Album: *Music for Lovers Only*,⁵³ *Aphrodisia, The Gentle Touch, Oooo!, Music to Remember Her.*

History of Space Age Music Vol. 1: Melodies and Mischief, 1995), um die alten, experimentellen Stereo-Schallplatten zu klassifizieren. Ausgeheckt haben soll sie Byron Werner: „Byron Werner, a Hollywood special effects man coined the term ‘Space-Age Bachelor Pad Music’ and designated its patrons as ‘Lonely guys with too much disposable income who are nitpicky about their stereos’.“ (Lanza 1995: 124) Vielleicht war es aber auch die englische Band Stereolab, die diesen Namen erst 1993 mit ihrem Album *the groop played „Space Age Bachelor [sic!] Pad Music“* (too pure 19), trotz des Schreibfehlers im Titel, prägte. Im Interview mit Christoph Gurk (*Der Traum von einer Sache*; in: Spex 4/1996: 24-27) meint Tim Gane jedenfalls: „Selbst die Esquivel-Compilation ‘Space Age Bachelor Pad Music’ kam erst eineinhalb Jahre später raus. Eines Tages rief der Typ von Bare None Records bei uns an und fragte, ob wir was dagegen hätte, wenn er den [Namen] für sein Esquivel-Projekt benutzt.“ (ebd.:26)

⁵¹ Im April 1998 erschien eine auf das Thema „Sex & Music“ focusierte Ausgabe des amerikanischen Playboy. Das Editorial darin beginnt mit folgenden Sätzen: „We all have desert-island lists. One begins with Cindy Crawford, another with *Led Zeppelin IV*. Coconuts aside, sex and music are a modern guy’s major food groups. That’s why PLAYBOY - yet another list topper - has packed this issue with sex, music and, best of all, sexy musicans.“

⁵² Don DeLillo hat Gleason im Prolog seines Romans *Unterwelt* (Köln 1998: 52/54) ein apartes Denkmal gesetzt, indem er ihn sich während eines Baseball-Spiels auf Frank Sinatras Schuhe übergeben lässt. Mir scheint das ein musikalisches Gleichnis, wie überhaupt im postmodernen Roman vieles über musikalische Codes präzisiert wird. In *Vineland* (London 1991) etwa definiert Thomas Pynchon ausführlich Charakter und Lebensgefühl seiner Protagonisten über solche musikalischen Codes, die einen Subtext der Handlung ergeben. An Hand diverser gegeneinander gestellter Codes lässt sich das Verhältnis der Protagonisten zueinander, sowie die Befindlichkeit einer bestimmten Person in einem bestimmten Raum bestimmen.

⁵³ Das Cover dieses Albums (Capitol T 352) zeigt ein Stilleben aus Damenhandtasche und -handschuhen, einem Schlüssel, zwei fast geleerten Cocktailgläsern und einem Aschenbecher mit zwei entflammt

Sexuelle Revolution

How to Strip for Your Husband. Music to Make Marriage Merrier ist ein Album des Sonny Lester Orchestra (Roulette 25186) von 1962, das mit einem Anleitungsheft verkauft wurde, in dem die berühmte Stripperin Ann Corio in die Kunst des Strippens einführt.⁵⁴ Es ist eines der Alben, mit denen Sex auf der Schallplatte in den frühen 60er-Jahren expliziter wurde, zunehmend in den Overground überging. Der Klassiker unter den Stripp-Alben ist *The Stripper and other Fun Songs for the Family* von David Rose (MGM 4062). Der Titelsong *The Stripper* wurde von Rose 1958 für eine TV Show namens *Burlesque* geschrieben und verstaubte dann einige Zeit in den MGM-Archiven. Anfang der 60er gelangte er als Notlösung auf die B-Seite von Roses Single *Ebb Tide*. Angeblich entschloss sich eines Abends in Los Angeles der Radio DJ Robert Q. Lewis unabhängig von Hörerwünschen die ganze Nacht lang nur *The Stripper* zu spielen. Andere DJs folgten seinem Beispiel. Die Single wurde am Ende über zweimillionen Mal verkauft.⁵⁵ Weitere Stripp-Platten folgten. Die obskurste unter ihnen ist wohl *Music to Strip By* von Bob Freedman (Surprise Records Corp. 101). Sie wurde mit einem G-String über dem Cover verkauft. Der G-String war derzeit das gesetzlich vorgeschrieben letzte Kleidungsstück, das Stripperinnen beim Striptease anbehalten mussten. Bei dem Album nun musste man genau dieses Kleidungsstück entfernen, um überhaupt an die Schallplatte zu kommen. Das Cover ist graphisch einfach gehalten und stellt einen weiblichen Unterleib vom Bauchnabel bis zum Beinansatz dar, der nach Entfernen des Strings quasi ungeschlechtlich wird. Eine Werbeanzeige für diese Schallplatte kann man in einem deutschen Buch aus den 60ern über Sex in der Werbung finden (Rober 1963: 218).

Im Zuge der Incredibly Strange Music erfährt der klassische Striptease der 50er und 60er seine Wiederbelebung durch Aktivistinnen und Bewunderer im subkulturellen Entertainment. So tourten 2002 die neugegründeten amerikanischen *Shim Shamettes*

Zigaretten, am Mundende der einen befinden sich Lippenstiftspuren. Auf der Rückseite liest man: „A wisp of cigarette smoke in the soft lamplight, a tickle of a glass, a hushed whisper... and music for lovers only. This is love's entrancing setting.“

⁵⁴ Kurz nach *How to Strip...* legte Sonny Lester mit *How to Belly-Dance for Your Husband* (Roulette 25202) nach, in dessen Begleitheft eine Little Egypt in die Kunst des Bauchtanzes einführt. Die erste Little Egypt gelangte vor der vorletzten Jahrhundertwende zu Ruhm, als sie auf der Weltausstellung 1893 in Chicago einen Tanz namens *cooch* (Jarrett 1999: 63) aufführte. Seitdem war Little Egypt ein beliebter Name für Bauch- und andere Tänzerinnen im Umfeld des Burlesque Theaters (vgl. Gabor 1996: 58f; Jarrett 1999: 47-64, 193-200). Ebenso wie es viele Little Egypts gab, gab es zu Sonny Lesters Zeiten viele Platten mit Bauchtanzmusik.

⁵⁵ Quelle: www.spaceagepop.com/rose.htm

erfolgreich mit einer Show zwischen klassischer Burlesque und *Pulp Fiction*.⁵⁶ Wie Lucinda Jarrett in ihrem Buch *Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung* (1999) sehen sie in der klassischen Stripperin eine emanzipierte Nonkonformistin, die stark und stolz auf ihre sexuelle Ausdruckskraft ist und diese selbstbewusst lebt. Auch mit dem Pin-up der Girlie-Magazine der Jahrhundertmitte war das Bild einer starken Frau gezeichnet worden, die zwar manchmal etwas tölpelhaft in peinliche Situationen stolpert, dabei aber am Ende selbstbewusst die Oberhand behält. Wurde ihr ein Männerpart gegenübergestellt, dann stets die Figur des Hanswurst aus der frühen Burlesque, ein Komiker in sackartigen Hosen, grobkarierten Jacketts und mit einem überdimensionierten Schnurrbart.⁵⁷ Dieser Aspekt sexuellen Selbstbewusstseins macht noch heute die Faszination dieser Artefakte aus. Sie werden als Reprint veröffentlicht und seit den 90ern wird wieder im Stil dieser Zeit photographiert.⁵⁸

Als Prototyp sexueller Anarchie gilt Mae West, die „Königin des Camp“ (Gabor 1996: 144), die in den 30ern Hays Schießhunde zur Weißglut brachte: „Um diesen Moralapostel zu ärgern, dachte sich Mae einen Scherz aus. Sie erfand eine Entführungsdrohung und umgab sich mit einer Kompanie muskulöser ‘Leibwächter’, die ihr zwischen den Aufnahmen bis in die Garderobe folgten. Während der Moralwächter vor Wut kochte, hängte Mae ein Schild an die Tür: ‘Bitte nicht stören - Außer bei Brandgefahr’.“ (Anger 1985: 185/189) Bei aller sexuellen Offensivität war sie darauf bedacht, dass ihr Privatleben respektiert wurde, ebenso wie sie das Privatleben anderer respektierte und nicht in die

⁵⁶ Siehe das Musikmagazin *Tracks* auf Arte vom 4.1.2002. Die Musik dazu findet sich auf Platten wie der großartigen Reihe *Las Vegas Grind* (Strip Records/EFA, veröffentlicht in den 90ern) mit obskuren Aufnahmen aus den 50ern und 60ern, neben Surf und Rock'n'Roll eben auch Musik mit dem typischen, vom rhythmischen Schlagzeug dominierten Stripp-Groove. Zur Geschichte des Striptease siehe Aulnoyes 1964; Wortley 1976; Jarrett 1999.

⁵⁷ Diese Konstellation könnte nach der Argumentation Gorers (1956: Kap. 2, *Land der Mutter*) aus dem Verhältnis der amerikanischen Männer zu ihren Müttern resultieren, auf die nach ihm in Amerika strukturell alle Familienautorität übergegangen ist, während der Vater zwar Brotverdiener ist, ansonsten aber (auch wenn er nach außen hin den starken Mann markiert) ein hoffnungsloser Nichtsnutz wie Dagwood im Comic *Blondie* (ebd.: Kap.1, *Europa und die Verwerfung des Vaters*). Ein anderes Erklärungsmuster für die Männerfigur im Pin-up ist, dass sie intellektuell und physisch noch unter dem typischen Leser der Girlie-Magazine (hier ist zu unterscheiden zwischen den frühen Pulp-Girlie-Magazinen und dem ab 1953 erscheinenden Hochglanz-*Playboy*, der von Anfang an eine ganz andere Schicht erreichen bzw. ansprechen wollte) rangiert, der grundsätzlich „so selten wie möglich an die deprimierende Tatsache erinnert werden wollte, daß es andersorts in diesem Universum attraktive, redegewandte und edle Männer geben könnte, die gutgeschnittene Anzüge tragen“ (Riemschneider 1997: 16).

⁵⁸ Siehe Chas Ray Krider: *Motel Fetish. A Hideaway for Dreams of Desire*, Köln 2002, Ben Westwood: *Works*, Zürich 2002 oder, als Mischform mit dem Stil des 80er/frühen 90er-Underground, Dave Naz: *Lust Circus*, Frankfurt/M. 2002.

Öffentlichkeit zerrte.⁵⁹ 1972 veröffentlichte sie das Album *Great Balls of Fire* (MGM 2315 207), mit dem sie dem Rock'n'Roll nochmals richtig Sex einhauchte. Darauf findet sich ein Stück mit dem Titel *How Miss West Won World Peace*, dessen Botschaft selbst dann durch ihre Performance klar würde, wenn sie anstatt ihren Text zu sprechen nur unzusammenhängend verbalisierte. Das Lied bietet eine Variation des „Make Love Not War“-Themas, Mae gibt zu verstehen, dass sie sich gern mal die Politiker und „those guys who make war“, zur Brust nehmen würde (Twinkle, Twinkle), „cause I can settle anything by using screw vibrations“.

Eigentliche „Mother of the Sexual Revolution“ (Vale/Juno 1994: 58), ist Rusty Warren, die Legende der feministischen Comedy. Auf ihren Platten und bei ihren Auftritten seit den späten 50er-Jahren spottete sie über alle Arten sexuell repressiver Kultur, über die Männerwelt im Allgemeinen und im Besonderen und sie versuchte die Frauen zu einem selbstbewussteren Auftreten zu ermuntern. Ihr zweites Album *Knockers Up!* (Jubilee JGM 2029), „The Hilarious Comedy Album that“, so der zusätzliche Text auf dem Cover, „has Mr. & Mrs. America rolling on the floor - from coast to coast!“, war 1962 die Nummer 1 aller Comedy Alben von Frauen und danach für zehn Jahre in den Billboard Charts, ohne ursprünglich im Radio gesendet worden zu sein. Alleine durch den Verkauf bei Rusty Warrens Auftritten legte es den Grundstein für einen *Knockers Up Club* mit über hunderttausend Fans (vgl. das Interview in Vale/Juno 1994: 56-63).

Warren subsumiert ihre Alben unter das Konzept *Party Album*: „[...] You] shared my records with friends at a barbecue or party; in the '60s people were becoming suburbanites“ (ebd.: 56). Party Alben, für die u.a. in Girlie-Magazinen geworben wurde, waren bevorzugt Schallplatten mit sogenannten *spicy* oder *blue* Songs, deren Tradition bis in die Kinderstube des Jazz zurückreicht. Bei aller Doppeldeutigkeit sind sie um so expliziter, je kleiner oder je mehr underground das Label war, auf dem das Album erschien. So nahm die Jazzsängerin Pearl Bailey Alben für das Label Roulette auf, *Pearl Bailey Sings for Adults Only* (R-25016, um 1961), mit dem Zusatz „performance of this album RESTRICTED from air play“ oder *The Risque World of Pearl Bailey* (R-25259), hier mit dem Zusatz „for adults only - not recommended for children“, das darauf präsentierte Material besteht aber großteils aus alten Standards, bevorzugt Liedern aus der Feder Cole Porters. Ein Album wie *Girlesque* von Faye Richmonde (Davis Records JD-116) dagegen,

⁵⁹ Nicht mal Nigel Cawthorne fällt in seinem Klatschmachwerk *Das Sexleben der Hollywood-Göttinnen. Die Skandalchronik der Traumfabrik* (Köln 1999) irgendwas zu ihr ein, obwohl er ansonsten so ziemlich jeden,

das auf einem kleinen Label erschien,⁶⁰ hat nicht nur ein weniger verhülltes Cover, sondern enthält auch Lieder mit unverhüllt doppeldeutigen Titeln wie *Tony's Got Hot Nuts* oder *The Swelling of the Organ, and the Coming of the Bride*.

Diese Party Alben waren sicherlich auch Bestandteil des *Velvet Underground*, insofern er nicht nur als Mythos existierte, wie er das eigentliche Thema von Michael Leighs Buch ist, also der geheimen Partys inklusive Gruppensex und Partnertausch, auf der Rückseite der amerikanischen Taschenbuchausgabe folgendermaßen zusammengefasst: „The entertainment varies. From a heap of car keys, a wife chooses a key - and its owner. Or blindfolded husbands just grab - any wife who happens to be handy. And no one need worry, ever, about running out of partners. After all, it's a favorite parlor game - played all over America.....“ (Leigh 1965)

Der Ruf dieser Alben drang bis nach Deutschland: „Da ist ein nicht allzu großes Schallplattengeschäft, das in seinen Schaufenstern neben den gestern noch neuesten Schallplatten, die als verbilligtes Sonderangebot angepriesen sind, eine nie gesehene Plattensorte anbieten. Da stehen 'Party-Schallplatten', das Titelfoto eine kaum verhüllte, wenn nicht unbekleidete Schöne, deren Titel zweideutige, besser eindeutige Texte versprechen. Nun - das ist nicht so neu und wird auch in Europa angeboten, doch daneben gibt es eine ganz bescheidene Plattentasche, deren Titel die 'Rhythmen und Töne der erotischen Liebe' verspricht; das Ganze als wissenschaftliches Versuchsmaterial für einschlägig Interessierte angeboten. (Natürlich ist der Preis entsprechend hoch!)“ (Tüllmann 1966: 12) Es handelt sich bei dieser um das Album *Erotica. The Rhythms of Love* (Fax Records 1001) von 1962, „an experimental high fidelity recording featuring the sounds and rhythms of erotic love“, wie der Untertitel verspricht.⁶¹ Und es enthält tatsächlich auf beiden Seiten nichts anderes, als Bongogetrommel, etwas, was man wohl als exotisch-rituelles Rufen oder ekstatische Anfeuerungsschreie eines Mannes deuten muss, das Quietschen und andere mechanische Geräusche eines Bettes und das Stöhnen einer Frau. Mit anderen Worten die hip untermalte, echte oder gespielte Liveaufnahme von je einem Koitus pro Plattenseite. In den Linernotes und dem Text der Werbeanzeige für das Album (Rober 1963: 217) wird eine Parallele gezogen zwischen diesen Aufnahmen und

der bis Marilyn Monroes Tod in Hollywood auftauchte in den Schmutz zieht.

⁶⁰ Neben weiteren Alben mit spicy songs, Honky-Tonk und Dixieland und tatsächlich einem Album *Hymns of Faith* mit Kirchenfenster und Kreuz auf dem Cover. Diese Alben sind alle auf der textlosen Coverrückseite abgebildet, auf der nur für diese weiteren Alben geworben wird.

⁶¹ Der Preis für dieses Album lag mit \$ 6,95 tatsächlich über dem Durchschnittspreis von fünf bis sechs Dollar. Was bereits viel Geld war, auf heutige Verhältnisse umgerechnet etwa das Zehnfache in Euro.

Ovids *Liebeskunst*, aus der die Zeilen: „...then will follow gentle meanings mingled with murmurings of love, soft groans and sighs and whispered words that sting and lash desire“ zitiert werden, da auf der Platte all das zu hören sei, was bereits Ovid in seiner Lyrik verdichtet habe, aber: „This recording is not interpretive, not a sophisticated facsimile.“ Und weiter, eine Globalität der Sexualität konstruierend: „The sounds you will hear in this recording will delight you. They express beauty and meaning that can be admired and understood by the primitive native and the sophisticated cosmopolite; by members of any society, past, present or future. Time will not fade its beauty or change its meaning, because in our every culture one truth, one God-given expression, unites all of humanity and propagates our species...EROTIC LOVE!“

Dem hier präsentierten Material nach kann man zu dem Schluss kommen, dass sich die eigentliche sexuelle Revolution ursprünglich in der Lebenspraxis der Erwachsenen vollzog und ihren Ausdruck in der Erwachsenenkultur fand, die sie angeblich inszenierende und dominierende jugendlich-subkulturelle Revolte indessen eine Marginalie dazu darstellt, die nur in den Vordergrund rückte, weil sie offensiver medial präsentiert wurde. Im Vergleich zum oben beschriebenen Material wurden die Cover und Inhalte der von den großen Firmen produzierten Schallplatten für den jugendlichen Markt lange Zeit absichtlich bieder gehalten, beruhten großteils auf dem Bild des Stars. Damit waren sie Teil des repressiven Mechanismus, der erst zur Rebellion und mit dieser auch zur sexuellen Revolte führte, die er verhindern sollte.⁶² Aber wie bei Hase und Igel riefen am Ende die Erwachsenen: „Bin schon da!“ So klafften gelebte Liberalität der Erwachsenen und Repression gegenüber der Jugendkultur zunehmend auseinander. Die Repressionen wurden immer weniger zeitgemäß, der Blick auf die Jugend ignorierte zudem jegliche sozialen Differenzen. So verfestigte sich derzeit das Bild einer sich grundsätzlich kriminalisierenden Jugend im öffentlichen Bewusstsein (vgl. Salisbury 1962).

⁶² Vgl. beispielsweise Frith 1981: 275f: „Sexuelle Vorstellungen beinhalten sowohl Verbote als auch Möglichkeiten, sowohl Tabus als auch Spielräume. In diesem Zusammenhang bestand die wichtigste Funktion der Teenager-Kultur der 50er Jahre nicht darin, Sexualität zu ‘verdrängen’, sondern sie im Rahmen von Liebe und Ehe so zu artikulieren, daß die männliche und die weibliche Sexualität völlig verschieden organisiert waren. Und der Rock ’n’ Roll brachte keine Veränderung dieser sexuellen Ordnung mit sich. [...] In den 60er Jahren entwickelte sich eine Jugendkultur, die in sexueller Hinsicht weitaus rebellischer war: Der Angriff gegen das System richtete sich auch gegen die Institution Familie. Die Ideologie der Häuslichkeit wurde untergraben, die Sexualität von der Institution der Ehe getrennt und die romantische Liebe mit einem flüchtigen Hedonismus vermischt.“ Dem hier präsentierten Material nach, begann diese Auflösung aber tendenziell bereits in der Erwachsenenkultur der 50er-Jahre, wenn auch versteckt unter einem Schleier der Doppelmoral.

Aus den widersprüchlichen Repressionen resultierte die jugendliche Revolte, wie sie im Rock'n'Roll und den nachfolgend daraus resultierenden Musikstilen ihren Ausdruck als Lebensgefühl fand. Aber dennoch ist diese Revolte nicht mit einer Politisierung im und durch Pop gleichzusetzen, Politik immer noch betrachtet als Mechanismus, der bewusst nachhaltige Entwicklungen in Gang setzt. Sie war mehr Teil einer individuellen, entwicklungsbedingten Suche, die am Ende gesellschaftspolitisch relevant wurde, weil sie die Kluft und die Notwendigkeit sozialer Veränderung deutlich aufzeigte und damit den Impuls für einen politischen Prozess gab. Bei allen darüber hinaus gehenden Spekulationen sitzen wir dem Mythos der Jugendrevolte auf, die, wie bereits bei Nik Cohn beschrieben, nicht vernunftgeleitet und daher weniger politisch als pubertär ist, um es nochmals pointiert auszudrücken.

Und was ist mit Deutschland?

Bisher habe ich fast ausschließlich amerikanisches Material präsentiert. An erster Stelle hängt dies ab von der Quantität greifbaren Materials, die sich aus der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung beider Länder nach dem II. Weltkrieg erklärt. Nach 1945 war die Infrastruktur in Amerika eine ganz andere und dementsprechend wuchs die Unterhaltungsindustrie rasanter. Man muss sich nur die Zahlen für Fernsehgeräte im Vergleich vor Augen führen: So gab es im Jahr 1953 in den USA 22 Mio. Fernsehempfänger (Zielinski 1989: 194). „Am 1. März 1953 hatte die [Bundes-] Republik 1117 registrierte Fernsehteilnehmer.⁶³ Erst 1954 machte die Verteilung einen größeren Sprung von 11658 auf 84278 TV-Haushalte“ (ebd.: 198f), was Zielinski mit der Fußballweltmeisterschaft erklärt. Und erst 1957/58 überspringt die Verbreitung des Fernsehens in der BRD die Millionengrenze (ebd.: 196), die in den USA bereits 1950 mit 1,5 Mio. Fernsehempfängern überschritten worden war. Man kann also davon ausgehen,

⁶³ Eine Zahl, die sich bereits aus den Anschaffungskosten erklärt: „Als zu Weihnachten 1952 das Programm des NWDR aus seinem Experimentierstadium heraustrat und der dispersen Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, kostete ein Kleinstapparat von Philips DM 1150, eines der selbststehenden gravitätischen Möbelstücke DM 2100. Das durchschnittliche Nettoeinkommen des nicht selbständig arbeitenden Bundesbürgers betrug in diesem Jahr DM 267.“ (Zielinski 1989: 198)

dass die BRD den USA ein gutes halbes Jahrzehnt hinterherhinkt. Selbst noch bei der Einführung des Farbfernsehens in den 60ern.⁶⁴

Eine ähnliche Diskrepanz findet sich auf dem Schallplattensektor. Nach Herfried Kier (1970: 47) stieg die Zahl gefertigter Langspielplatten mit 33 Umdrehungen pro Minute (UpM) in den USA und der BRD in den frühen 50ern steil an. Was sich im Prinzip von selbst versteht, da in dieser Zeit die Schellackplatte zunehmend von der Vinyl-Schallplatte, eingeführt 1948 in den USA und 1951 in der BRD, abgelöst wurde. Ulrich Lachmann entnehme ich für die BRD einen nicht mehr ganz so steilen Anstieg der Langspielplatten-Fertigung zwischen 1955 und 1959 von 8% auf 13% an der Tonträgergesamtfertigung (Lachmann 1960: A16).⁶⁵ Seit 1960 blieb die Zahl der LP-Produktionen in beiden Ländern relativ konstant, in den USA kamen beispielsweise 1960 3112 LP-Neuerscheinungen auf den Markt und 1966 3752 (Kier 1970: 47). In diesem Zeitraum betrug die Umsatzsteigerung auf dem US-Markt allerdings 55%, während diese in der BRD nur unwesentlich ausfiel (ebd.). Dazuhin machte in diesem Zeitraum in den USA die U-Musik-LP 93% des Umsatzes aus, die E-Musik-LP nur 7%. Dagegen hielten sich die Umsätze bei Klassik-LPs und Unterhaltungs-LPs in der BRD 1964 fast die Waage, noch gegen 1970 machte E-Musik 30% des Umsatzes aus (ebd.: 48), obwohl nach Lachmann (1960: 159) der Anteil der U-Musik-Produktion 1959 bei 80% lag. Die Diskrepanz erklärt sich daraus, dass U-Musik derzeit in der Regel nicht als Langspielplatte auf den Markt kam, sondern als kostengünstigere 45 UpM-Single (vgl. ebd.: 152).

Ein weiterer Faktor sind die Preise der Langspielplatten. 1958 betrug der Preis für U-Musik-LPs nach Kier (1970: 46) DM 19,- und für E-Musik-LPs DM 24,- (Mono) bzw. DM 26,- (Stereo). 1962 kosteten U-LPs DM 18,- und für E-LPs gab es, einheitlich für Mono und Stereo, die zwei Preisklassen DM 21,- bzw. DM 25,-. (Erst um 1970 kosteten dann ca. 50% der LPs DM 10,- oder weniger.) Lachmann gibt 1960 (197) ähnliche Zahlen für die 30 cm-LP und erwähnt zusätzlich einen Preis von DM 13,50 für die 25cm-LP. Nun betrug 1956 das durchschnittliche Nettoeinkommen der abhängig Arbeitenden DM 442,- monatlich (Zielinski 1989: 202). Dieses stieg bis 1960 an, dennoch wird deutlich, dass

⁶⁴ Die Zahl der Fernsehempfänger in den USA 1950 entnahm ich Steins *Kulturfahrplan* von 1986, ebenso wie die hier folgenden zum Farbfernsehen: USA 1963: Farbfernsehen teilweise bereits eingeführt; BRD 1968: Einführung des Farbfernsehens auf der Funkausstellung in Berlin.

⁶⁵ Wobei nicht ganz klar ist, ob Lachmann an dieser Stelle von der Produktion oder der Fertigung ausgeht, letzteres ist aber anzunehmen. Den Unterschied definiert Kier (1970: 43) folgendermaßen: „Zur terminologischen Klarstellung ist es notwendig, darauf hinzuweisen, daß man in der Schallplattenbranche das

Langspielschallplatten derzeit in der BRD ein Luxusgut waren, das nicht massenhaft erworben wurde, auch wenn die deutsche Gesellschaft in Folge des Wirtschaftswunders in einen Konsumrausch verfiel. Denn zuerst musste die entsprechende Hardware erworben werden, und noch 1973 war in den deutschen Haushalten zu einem höheren Prozentsatz ein eigenes Auto (55%) als ein eigener Plattenspieler zu finden (ebd.: 198). Mit dem ökonomischen Faktor würde ich auch den großen Anteil der E-Musik-LPs am Gesamtumsatz erklären, da diese Musik dem Geschmack, zumindest dem Distiktionsverhalten der Schicht entsprach, die sich über die anderen Konsumgütern hinaus zusätzlich Langspielplatten leisten konnte.

Wie sieht es nun mit dem Material aus, das man finden kann? Bis in die frühen 60er-Jahre sind die Cover deutscher Unterhaltungsmusik-Produktionen in einem elegant-konservativen Stil gehalten, bei dem ein etwas tiefer ausgeschnittenes Kleid die Grenze markiert. Im Vordergrund der Darstellung steht die mondäne Lebensart der Schicht, die sich diese Alben finanziell leisten konnte. Und da diese Schallplatten in der Regel Bar- und Tanzmusik deutscher und internationaler Orchester enthaltenen⁶⁶ verweisen sie auf den öffentlichen Raum: Das Tanzcafé, den Ballsaal, die Bar, das Restaurant. Die amerikanischen Alben hingegen verweisen häufiger auf den privaten, intimen Raum, da sie zum großen Teil Mood Music enthalten. Ausnahmen finden sich nur dort, wo es sich um deutsche Pressungen amerikanischer Alben handelt, hier wurde jedoch das Cover mitimportiert.⁶⁷ Oder bei einigen wenigen Pin-up-Covern, die dann gerne im Stil der 1920er-Jahre gehalten sind.

Sex auf deutschen Alben findet sich eher in den Rillen der Schallplatten, als auf der Albumhülle. Wenn etwa um 1960 herum „[...] die unkeusche Bar-Besitzerin Gisela aus München-Schwabing in hoher und lange Zeit in Deutschland verbotener Auflage in Tonrillen prägen lässt, welche konkreten Bett-Erfahrungen sie besitzt und daß nur der

Wort ‘Produktion’ für die künstlerische Aufnahme verwendet, wohingegen man für die Pressung im allgemeinen ‘Fertigung’ sagt.“

⁶⁶ Ein wie ich meine repräsentatives Album wäre beispielsweise *Ballsaison 1962. Spitenorchester spielen zum Tanz* (Polydor LPHM 46 609), mit u.a. den Orchestern von Helmut Zacharias, Werner Müller, Bert Kaempfert, Kurt Edelhagen, Alfred Hause und dem Hazy Osterwald-Sextett.

⁶⁷ Anfangs sogar im konkret materiellen Sinne. So existiert von Jackie Gleasons *Lover's Rhapsody*, veröffentlicht um 1952, eine amerikanische und eine deutsche Pressung (Capitol H 366 in den USA, LCA 366 in der BRD), identifizierbar über die Prägung in der Auslaufrille der Schallplatte selbst. Bei beiden Alben jedoch ist das Cover identisch, bis hin zum Vermerk „Made in U.S.A.“ Nur die alte Produktnummer wurde bei der deutschen Veröffentlichung mit schwarzen Streifen überdruckt und die neue daneben gedruckt. Die gleichbleibende Druckqualität beider Cover spricht dafür, dass alle Cover in Amerika lithographiert und dann ein Teil nach Deutschland exportiert wurde, womit die amerikanische Lizenzgeber-Firma auf Basis der Anzahl exportierter Coverlithos einen Überblick über die Verkaufszahlen in Deutschland gehabt hätte.

Nowak [sic] sie am Verkommen hindert, so wird dieser amoralische Notschrei zwar in einer Schallplatten-Hülle ausgeliefert, die mit einem kleinen Vorhängeschloß unbefugte Zugriffe abwehrt, aber die Hülle selbst zeigt nur ein überbiederes Pausbacken-Porträt der Bar-Kabarettistin.“ (Rober 1963: 211f) Die Hülle dieser Single ist tatsächlich mit einer Öse ausgestattet, neben der „Den Schlüssel gut verwahren“ steht. Das Lied heißt richtig *Der Novak*. Produziert wurde die Single vom Science and Art Establishment Vaduz, Fürstentum Liechtenstein, wohl aus rechtlichen Gründen, da ihre Herstellung in Deutschland nach § 184 StGB strafbar gewesen wäre, ebenso wie ihr Vertrieb es war. Im März 1960 wurde sie polizeilich konfisziert (Senger 1985: 120).

Dieser § 184, der auf das Reichsstrafgesetzbuch vom 15. Mai 1871 und im Kern auf das Preußische Strafgesetzbuch von 1851 zurückging, und der die Verbreitung unzüchtiger Schriften, Abbildungen und Darstellungen mit Gefängnis oder Geldstrafe bedrohte, hatte noch 1966 zur Folge, dass der *Playboy* in der Bundesrepublik als ‘jugendgefährdend’ eingestuft wurde.⁶⁸ Auch wenn er in der Praxis Anfang der 60er-Jahre nicht mehr in voller Härte angewandt wurde, kann man davon ausgehen, dass er zu einer Zurückhaltung in der Gestaltung von Schallplattencovern beitrug.

Peter W. Rober vermutet einen weiteren Grund in der Verkaufsform der Schallplatten: „In Deutschland steckt eine psychologische Geschäftskalkulation dahinter. Die Verkaufsbosse solcher Schallplatten-Firmen halten nämlich ihre Käufer durchaus nicht für prüde, sonst würde man erst gar nicht die heißen Rillen prägen - nein, das Problem vermutet man an der Musik-Bar im Schallplatten-Laden. Dort bedienen vorwiegend junge Mädchen, und von ihnen nehmen die Verkaufsprüfer an, daß sie sich genieren, der Kundschaft - oft

⁶⁸ „Natürlich wird das Magazin ‘Playboy’ in den Vereinigten Staaten von niemandem als Pornographie angesehen, und es ist auch keine, obgleich eine unverständliche Einstellung es in der Bundesrepublik als ‘jugendgefährdend’ eingestuft hat.“ (Tüllmann 1966: 73) Die weiteren Informationen dieses Absatzes entnahm ich dem Buch *Sexualität und Verbrechen*, herausgegeben 1963 in Frankfurt/M. von Fritz Bauer u.a., das im Zusammenhang mit einer ersten Novellierung des alten Strafgesetzbuches im Jahre 1962 erschien. In dem Beitrag *Sexualstrafrecht heute* von Fritz Bauer (ebd.: 11-26), findet sich eine interessante Passage, die die heillose Verwirrung verdeutlicht, die derzeit alleine in Europa herrschte und die die Auslagerung der Produktion von Schallplatten wie dem *Novak* ins benachbarte Ausland erklärt: „Nach Mitteilung des Bundeskriminalamts in Wiesbaden betrachtet ‘die französische Polizei das Problem der >Magazine< unter wesentlich anderen Gesichtspunkten als die deutsche und ist der Auffassung, daß für sie keine Möglichkeit zum Einschreiten gegeben ist. Die Einstellung zu dem Begriff >unzüchtig< ist eben in Frankreich anders als in der Bundesrepublik.’ Im Hinblick auf Zeitschriften, die von Skandinavien exportiert, aber in der Bundesrepublik als >unzüchtig< beschlagnahmt wurden, erklärte die Internationale Kriminalpolizeiliche Organisation (Interpol), es sei ‘nach dänischer Gerichtspraxis nicht zu erwarten, daß ein dänisches Gericht derartige Magazine als unzüchtig beurteilen wird. Der Generalstaatsanwalt in Dänemark hat bestimmt, daß seitens der Staatsanwaltschaft gegen Magazine dieser Art nichts vorzunehmen ist.’“ (ebd.: 13f)

junge Männer im passenden Alter - allzu ausgeprägten Sex-Appeal auf den Tresen zu legen.“ (Rober 1963: 212)

Ursprünglich wurden Schallplattenalben, so genannt weil derzeit mehrere Schellackplatten bedingt durch deren kurze Spielzeit zu einem sogenannten *Album* zusammengefasst werden mussten, wollte man die Gesamtaufnahme einer klassischen Komposition veröffentlichen, ähnlich verkauft wie Bücher: in Wandregalen eingelagert, so dass nur der Albumrücken zu sehen war. Der Kunde, der ein Schallplattengeschäft betrat, musste in der Regel auf Grund aufgelesener Informationen oder der langsam aufkommenden Schaufenster- und Raumdekoration bereits wissen, welches Album er wünschte. Er trat an die Verkaufstheke und verlangte das gewünschte Album, woraufhin die Verkäuferin oder der Verkäufer ans Regal trat und dieses Album heraussuchte. Mit Einführung der Vinylschallplatte erwies sich dieses System zunehmend als unpraktisch, zumal immer mehr Schallplatten produziert wurden, der Schallplattenmarkt immer unübersichtlicher wurde. Anstatt sich auf den Kunden zu verlassen, der bei Betreten des Ladens bereits recht konkrete Wünsche hatte, musste man sich verkaufstechnisch auf den Kunden umstellen, der sich verführen ließ. An die Stelle der Wandregale traten die Raumregale, wie sie noch heute üblich sind, die Schallplatten darin frontal zum Kunden eingestellt, der selbst durch die Alben, dieser Name wurde für die als Einzelstück verkaufte Schallplatte beibehalten, blätterte (vgl. Schmitz 1987: 56-62). Nach Rober hat sich die alte bzw. eine Mischform der alten und der neuen Verkaufsform in Deutschland länger gehalten als in Amerika, der Service stand in Deutschland länger im Vordergrund.

Zunehmend kam es dennoch zu einer Sexualisierung der Cover in der ersten Hälfte der 60er-Jahre: „Anders sieht es natürlich im Schaufenster aus. Da stehen sich nicht Kunde und Verkäuferin Aug’ in Auge gegenüber. Und folgerichtig tummeln sich hüllenlose Hüllen-Mädchen denn auch dort in eifrigem Kurfen-Kampf. Auf diese Tatsache aufbauend, schieben sich kleinere Schallplatten-Firmen mit ihren kesser aufgemachten Tüten Bein für Bein und Busen für Busen sukzessive in den Schaufenster-Vordergrund. Die größere Konkurrenz hat hier und dort schon erkannt, daß sie mit gleichen Vorzügen nachziehen muß.“ (Rober 1963: 212) Beispiel könnte das Album *Nichts für zarte Seelen* (Mercato/Electrola 73 953) sein, auf dem einem Paul Kuhn u.a. neben bereits bekannter Gisela begegnen und das großteils Aufnahmen erotisch angehauchten Inhalts präsentiert. Das Album hat ein recht aufwändiges Klappcover. Auf der Vorderseite sind Gesicht und entblößte Schulter eines Models vor einfarbig rotem Hintergrund zu sehen. Der Rest der

Vorderseite ist von einem blauen Vorhang bedeckt, an dem mit einer Sicherheitsnadel ein Schild mit dem Titel des Albums befestigt ist. Und im oberen Viertel steht zu lesen: „Vorhang auf - umblättern“. Folgt man dieser Aufforderung und klappt das Cover auf, begegnet einem auf der rechten Hälfte der Coverinnenseite wiederum das Model vor rotem Hintergrund, diesmal halb liegend in einer Ganzkörperaufnahme, die primären Geschlechtsmerkmale bedeckt von einem ebenfalls liegenden Cello. Im rechten unteren Eck befindet sich ein eingerahmtes Zitat Heinrich Heines: „Anfangs wollt' ich fast verzagen,/ Und ich glaubt', ich trag Es nie,/ Und ich hab' Es doch getragen,/ Aber fragt mich nur nicht - wie?“ Dieses kann als Anspielung auf die Anfänge der Sexuelle Revolution in Deutschland gelesen werden. Auf die linke Hälfte des aufgeklappten Covers plazierte der Designer ein großes, graphisch schlicht gehaltenes Herz auf weißem Grund.

Bemerkenswert ist nun, dass einem sowohl exakt dieses Model sowie einige der Musikaufnahmen auf einer mit *Party* und dem Slogan „Party für die Party“ bezeichneten Schallplattenreihe mit der Zeit entsprechenden, durchweg recht geschmackvollen Pin-up-Covern wiederbegegnen.⁶⁹ Bei dieser finden sich jedoch keinerlei Hinweise auf eine Plattenfirma, die für die Produktion verantwortlich zeichnete, so dass man annimmt, *Party* sei nicht nur der Name der Schallplattenreihe, sondern eben auch einer Firma. Hingegen sind auf eben beschriebenen Album die Aufnahmen explizit als „aus dem Repertoire Electrola“ gekennzeichnet. Das legt den Verdacht nahe, dass Mercato/Electrola mit einer Art Underground-Veröffentlichungsstrategie erstmal die Gesetzgebung abtastete, bevor man sich unter eigenem Namen mit erotisch gestalteten Covern und erotischen Inhalten auf den offiziellen Markt vorwagte.

Nach und nach veränderte sich der Markt auf eine größere Freizügigkeit hin, 1965 erhielt Helen Vita mit ihrem Album *Freche Chansons aus dem alten Frankreich* (Vogue LDK 18001) sogar den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Die Sexuelle Revolution fasste in Deutschland Fuß. Dazu beigetragen hatte die Einführung der Anti-Baby-Pille am 1. Juni 1961, „bereits 1962 verkaufte Schering insgesamt 250 000 Packungen ‘Anovlar’. Ein Jahr später sind es bereits 650 000.“ (Senger 1985: 122) Und dann war es kein weiter Schritt mehr von den diversen Aufklärungsfilmen bis hin zur Serie der *Schulmädchen-Reports*.

Auf dem kulturellen Sektor waren in den von Heimatfilmen dominierten 50er-Jahren wohl *Die Sünderin* von 1951 und *Liane, das Mädchen aus dem Urwald* von 1956 die größten Skandale. Alles in allem hat man von der Zeit des Wirtschaftswunders nicht unbedingt den

Eindruck, dass sie ausgesprochen erotisch gewesen wäre. Vielmehr gab man sich moralisch, arbeitete, baute an einer bürgerlichen Existenz und konsumierte. Das da nebenbei zunehmend etwas im Untergrund wühlte, kam mit den ersten Halbstarkenkrawallen und Ende 1957 mit der Affäre Nitribitt ans Tageslicht, beide wohl kennzeichnend für eine Gesellschaft, die alles unter einer bürgerlichen Decke zu verstecken suchte und freiwillige Selbstkontrolle ausühte.

Dementsprechend brach sich in den 60ern, nachdem die Dämme nach und nach aufweichten, die Sexwelle massiv Bahn. Und im Vergleich zu Amerika fand sie öffentlich ihren Ausdruck. Dort war Sexualität, abgesehen von der städtischen Sexindustrie, weiterhin mehr Teil des privaten oder halböffentlichen Raumes der Suburbs. Auch in der offiziellen Kulturindustrie beließ man es in der Regel bei Andeutungen, beschränkte sich auf subtile Codes, bis 1973 der Film *Deep Throat* mit Linda Lovelace durch eine eigenartige Umdeutung von Pornographie in Hochkultur endgültig explizite Sexualität in die großen öffentlichen Kinosäle brachte (vgl. Seesslen 1993). Wirklich öffentlich gelebte Sexualität war Bestandteil der Jugendkultur. Hier in Deutschland wurde die Zwischenstufe der halböffentlichen Sexualität, die tendenziell auf den privaten Raum verweist, übersprungen. Zuerst war Sexualität schlichtweg kein öffentliches Thema, das schlug dann ins Gegenteil um und Sex bewegte die gesamte Gesellschaft. Selbst unterm Dirndl wurde gejodelt. Vielleicht ist dies der Grund, warum der sexuellen Revolution der 60er-Jahre in Deutschland ein Stück weit das Moment des Derben anhängt. In der Breite, in der Sexualität zum Thema wurde, gingen Ästhetik und Stil in der Darstellung verloren.

So wie auch in der musikalischen Massenproduktion beispielsweise eines James Last, basierend auf einer breiten finanziellen Sättigung, die die Schallplatte zum alltäglichen Konsumgut machte. Noch Anfang der 60er waren Bert Kaempfert oder Horst Jankowski durch ihre Veröffentlichungen in Amerika bekannter als in Deutschland. Jankowskis *Schwarzwaldfahrt* musste erst als *A Walk in the Black Forest* reimportiert werden, bevor man hier auf dieses Lied aufmerksam wurde. Das enormen Output eines James Last weißt auf einen ganz anderen Absatzmarkt hin und zog in der Folge reichlich Epigonen nach sich. Qualität sowohl in Musik wie im Design wurden dabei leider in der Regel auf ein *Party à GoGo*-Niveau zurückgeschraubt. In dem Moment also, in dem die Quantität zunahm, reduzierten sich Qualität und Aussagekraft der Cover. Interessantes Material aus Deutschland bleibt damit weiterhin Mangelware.

⁶⁹ Das eben beschriebene Model zierte das Cover des Albums *Playboy-Party* (P 11004).

Was aber im Prinzip im Zusammenhang der Cocktail Nation nicht schlimm ist. Da die Cocktail Nation ein internationalistisches Konzept ist, ist es prinzipiell nicht von Bedeutung, aus welchem Land das rezipierte Material stammt, solange es in Form und Inhalt von guter Qualität ist. Hauptsächlich stammt das Material aus Amerika, aber auch musikalisch qualitätvolle Alben aus Deutschland, insbesondere zu nennen sind die Schallplatten aus der Villinger MPS-Produktion (Music Produktion Schwarzwald, erkennbar an der Halbnote in Form eines stilisierten Tannenbäumchens im Logo), die insbesondere in Rare Groove-Kreisen einen guten Ruf haben, sind als Soundtrack und zum Fußwippen zugelassen. Sie haben den selben Status wie rare Northern Soul-Singles bei den Mods der 60er-Jahre, sind also gleichsam Ausdruck elitärer Distinktion, die in der Cocktail Nation selbstredend vorhanden ist.

Exotica

Einmal abgesehen davon, dass eine Phantastik des Exotischen die Vorstellungswelt des westlichen Kulturkreises bereits seit dem 19. Jahrhundert prägte, waren es im II. Weltkrieg im Südpazifik stationierte amerikanische Soldaten, die dergleichen Phantasien in die amerikanische Alltagskultur einbrachten. Literarisch fanden sie ihren Niederschlag in James A. Micheners *Tales of the South Pacific*, einem Buch mit Kurzgeschichten über den Krieg im Pazifik, das 1948 den Pulitzer Preis gewann. Basierend auf diesem Buch entstand Rodgers & Hammerstein's Musical *South Pacific*, das 1949 am Broadway uraufgeführt wurde, dort eine fünfjährige Laufzeit hatte und schließlich 1958 von Joshua Logan verfilmt wurde. Man könnte also sagen, dass durch die ganzen 50er-Jahre hindurch *South Pacific* den amerikanischen Zeitgeist mitbestimmte. Und damit die ganze Zeit hindurch, in der der Kalte Krieg auf die Kubakrise von 1962 hin eskalierte.

Exotica als Musikgenre entstand in der Zeit des Kalten Krieges und der Atombombe. Ort der Atomtests durch die US Regierung im Juli 1946 war das Bikini Atoll. Vier Tage später wurde auf der Pariser Modenschau ein von Louis Reard kreiertes Kleidungsstück namens *Bikini* vorgeführt (Toop 1999: 99f). „Der Pariser Strandmodenspezialist Louis Reard gab dem von ihm erfundenen zweiteiligen Badeanzug den Namen des Atolls Bikini [...], um damit das Sensationelle seiner Erfindung zu unterstreichen.“ (Siepmann 1983: Cover vorne) Auf die Zerstörung des Bikini Atolls durch die Atombombe folgte die Sexbombe im

Bikini.⁷⁰ Diese Art von Verniedlichung bzw. Vermenschlichung einer solchen Ungeheuerlichkeit wie der Atombombe ist eine Strategie den Schrecken im Alltag zu bannen. Die andere ist die Verdrängung durch die Imagination einer Zeit nach dem Fall der Bombe, in der der Kalte Krieg der Vergangenheit angehört. Generiert wird das Bild eines neuen, glücklichen, postatomaren Paradieses, eines exotischen Paradieses mit endlosen Sandstränden, aus denen die Reste der Freiheitsstatue herausragen, vom Meer sanft umspült, wie es noch 1968 im Schlussbild von Franklin J. Schaffners Film *Planet der Affen*, zwar ambivalent, aber dennoch sehr anziehend, vorgeführt wird.

Selbstverständlich schlägt sich ein solches Lebensgefühl auch in der Musik der Zeit nieder. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist eine Liveaufnahme Les Baxters. Veröffentlicht wurde diese Aufnahme, der Mitschnitt einer Fernsehsendung namens *Music of the Sixties* von 1961 unter dem Titel *The Lost Episode of Les Baxter* 1995 auf Dionysus Records (BA07). Zu Beginn spricht Les Baxter eine Einleitung in der er sein Musikprogramm abgrenzt von „Wildwestfilmen, Privatdetektiven, verführerischen Frauen und Revolverhelden“ und meint, der erste Titel, *It's a Big Wide Wonderful World*, bestimme „die Atmosphäre dieses Abends“. Dann stellt er die Instrumente vor und beschließt seine Ansage mit dem Satz: „We'll replace violence with violins.“ Nun kann man diese Alliteration natürlich als Gag betrachten oder auf das davor angesprochene Fernsehprogramm beziehen. Darüber hinaus sagt sie aber vieles aus über ein unbewusstes

⁷⁰ Der Begriff *Sexbombe* wurde um 1950 in Deutschland geprägt. Dr. Heinz Küpper merkt zwar in *Handliches Wörterbuch der deutschen Alltagssprache* (Hamburg/Düsseldorf 1968) an, der Begriff sei um 1950 aus Nordamerika übernommen worden, aber aus der ausführlichen Version *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache* (Stuttgart/Dresden 1987) nahm er diesen Verweis wieder heraus. Der Begriff ist eine Zusammensetzung des 1945 aus dem englischen übernommenen Wortes *Sex* und der in Deutschland bereits seit 1930 gebräuchlichen Bezeichnung *Bombe* für eine „Frau mit üppig entwickeltem Busen“ (ebd.: 122). In amerikanischen Slang-Wörterbüchern konnte ich den Begriff nicht finden, daher nehme ich an, dass der Begriff erst seit Tom Jones Hit *Sex Bomb* von 1999 auch im englischsprachigen Raum wirklich populär ist. Auf dem Flohmarkt habe ich einmal eine kleine satirische Alternativpublikation namens *tabustrierte* gefunden, die im ersten Jahrgang 1954 in Köln von Erich Denker, Ludwig und Hans Herbert Blatzheim sowie Magda Schneider herausgegeben wurde. Ich besitze das 4. Heft dieses ersten Jahrganges, die *superbombensondernummer*. Das 16-seitige Heft, der Text ist durchgehend in Kleinbuchstaben gehalten, lässt sich zur Hälfte von vorne, zur anderen Hälfte von hinten lesen, besitzt damit also auch zwei Titelblätter. Auf dem einen Titelblatt ist das Photo zweier Models auf einem Schiff abgebildet, das Bild trägt die Bildlegende „wasserstoffbombe“. Auf dem anderen Titelblatt findet sich ein sitzendes Pin-up-Model, die Legende lautet hier: „radioaktive sexbombe mit richtstrahler nach übersee“. Auch ein großer Teil der Texte und weiterer Bildlegenden spielt mit den Begriffen Sexbombe und Atom- bzw. Wasserstoffbombe. Repräsentativ für den satirisch-protestierenden Unterton mag folgendes Zitat aus dem *leid-artikel* stehen: „dieweilen dieses heft ansonsten der freude gewidmet ist, ziemet es sich kaum angesichts der ungestümen fortschritte einer wildgewordenen technik, einen freud-artikel zu schreiben. lasset uns wehmütig hinter uns blicken in jene zeiten, da man wasserstoff nur in superoxydierter form zum bleichen weiblichen haarschmuckes verwendete.“

alltägliches Lebensgefühl, in dem ein Himmel voller Geigen einer konkret oder unterschwellig empfundenen Gewalt entgegengesetzt werden muss.⁷¹

Die Südsee und Polynesien mit der 1959 in den amerikanischen Staatenbund aufgenommenen Insel Hawaii wurden zum Ort, auf den die Sehnsüchte nach einer anderen, einer friedlichen, bunt blühenden und natürlich auch erotischen Existenz, projiziert wurden. Sie wurden zum *Bali Ha'i*, wie der Titel eines Songs aus *South Pacific* lautet. *Bali Ha'i* ist ein phantastischer Ort und ein Ort in der Phantasie. Man kann in erreichen ohne sich dem Fremden, dem „Wilden“ und „Primitiven“ konkret auszusetzen. Man erreicht ihn sogar am Besten, indem man seinen Vorgarten mit einem Bambuszaun umgibt, einige Tikis aufstellt und seine Hi-Fi-Musikanlage aufbaut und damit zum *Sophisticated Savage* wird, so der Titel eines Soloalbums des Martin Denny-Percussionisten Augie Colón.⁷² Welche Konstrukte dabei herauskommen können, zeigen die Linernotes von Boudleaux Bryant zu Jerry Byrds LP *Byrd of Paradise... Featuring the Exotic Steel Guitar of Jerry Byrd* (Monument Records M 4003), aus der ersten Hälfte der 50er-Jahre:

„Multi-millions of the world's population believe in reincarnation. Briefly, this belief sets forth the premise that the soul, for its ultimate improvement, inhabits many bodies and lives multitudinous lives, in every lifetime inheriting the experiences of previous lives in the form of urges, leanings, talents, etc.⁷³ [...] However, if reincarnation is a truth Jerry

⁷¹ In den Linernotes zum CD-Reissue *The Exotic Moods of Les Baxter* (EMI/Import) schreibt RJ Smith: „They are Cold War fantasies of otherness, of a world not armed to the teeth, of a place where everywhere americans go, they are liked. Loved - these songs are hymns to Eros.“ Zit. nach der Notiz *Les Baxter. Tiki Bar Breakdown* von Robin Arroyo-Schneider; in: Spex 11/1996: 16.

⁷² Vgl. Kirsten 2000. Auf den Seiten 122-127 ist ein Kapitel speziell James Michener und *Bali Ha'i* gewidmet. Das Lied *Bali Ha'i* des Musicals bzw. Filmsoundtracks lockt mit sirenengleich verführerischer Melodie und folgendem Text: „Bali Hai may call you, any night, any day./ In your heart you hear it call you, come away, come away./ Bali Hai will whisper, on the wind, on the sea,/ here am I, your special island, come to me, come to me./ Your own special hopes, your own special dreams,/ loom on the hillside and shine in the stream./ If you try, you will find me, where the sky meets the sea,/ here am I, your special island, come to me, come to me.“ (zit. nach ebd.: 123)

⁷³ Wiedergeburt kann man in diesem Zusammenhang auch weniger esoterisch verstehen. So schreibt der französische Photograph Sylvain, der Ende 1946 an Bord der *La Grandière*, des ersten französischen Kriegsschiffes, das in den französischen Inseln von Ozeanien vor Anker ging, nach Tahiti gelangte, in einer kurzen autobiographischen Skizze: „Nach einem langen und anmaßenden Krieg, der Gewöhnung an Waffen, Lärm, Blut, Hass, war ein heiliger Schock vonnöten, um den Krieger, auch den, der nur eine Gitarre in der Hand gehalten hatte, in seiner Ruhe zu stören und ihn zu verwandeln, ihm eine Neugeburt zu ermöglichen und ihm seine ursprüngliche Frische zurückzugeben und seine Fähigkeiten aufs Neue aufleben und erblühen zu lassen. Danke 'SCHICKSAL', dass du mich auf diese Insel verschlagen hast, wo ich mich vom ersten Augenblick an mit Wesen und Ereignissen konfrontiert sah, die jenseits unserer Zeit liegen.“ (zit. nach Barbieri/Lacouture 2001: 157) Noch im selben Jahr heiratete Sylvain auf Tahiti und blieb dort als Korrespondent für diverse europäische und amerikanische Zeitschriften. 1950 eröffnete er ein Photostudio im Zentrum von Papeete. Die von ihm gemachten Photos haben nicht nur das Bild der Südsee und ihrer Bewohner mitgeprägt, ihr Ästhetik beeinflusste zweifelsohne auch die Covergestaltung vieler Exotica Alben. Auch das Coverphoto des Albums von Jerry Byrd könnte von ihm stammen, besagte nicht die Bildlegende folgendes: „COVER GIRL is Miss Nalani Weeks, of Honolulu, Hawaii, featured dancer at the Hawaiian

Byrd must have spent at least one happy life as a Hawaiian or some kind of Polynesian. For, despite the fact that he was born and bred in Ohio and has never stepped foot on a Pacific Island, his life seems to reflect an almost inordinate passion for Polynesian culture. His home is decorated in the Hawaiian motif. His self-written songs have a pronounced Hawaiian flavor. He hungrily reads everything he can find of Polynesian lore and history. And if one should be so lucky as to be invited to Jerry's home for dinner, he would be treated to a full scale luau: poi, lau lau, lomi lomi, chicken and long rice, and roast suckling pig - the whole bit. What I am trying to say is simply that this Byrd boy knows whereof he speaks when it comes to Pacific Island lore and culture. And, he knows *what of* he plays when he picks up a steel guitar. [...] So, for all you island haunted kindred souls, and for anyone else who loves the languid and exotic in music, here is mood music which will help you to dream, to imagine, and, if you can pierce the mystic, perhaps to reminisce.“

Hier haben wir ein schönes Beispiel für die Konstruktion des Exotischen, die nur solange funktioniert, wie man sich dem Exotischen nicht tatsächlich, im ethnologischen Sinne, aussetzt. Die direkte, zivilisatorisch und kulturell ungeschützte Konfrontation mit dem Exotischen, dem „Wilden“ und „Primitiven“, führt eher zum Schock und zur Desillusion. Denn diese Konfrontation ist auch eine Konfrontation mit sozialer Ungleichheit, mit den Folgen kolonialistischer Ausbeutung, mit Schmutz und Krankheit. Davon gibt Joseph Conrads Roman *Herz der Finsternis* von 1902 Auskunft. Der Sehnsucht, zu einer angenommenen (und letztlich illusorischen) Ursprünglichkeit zurückzukehren, steht darin eine fast panische Angstreaktion gegenüber, die Angst vor dem Verlust des Zivilisatorischen, auch wenn diesem stellenweise ebenfalls mit Abscheu begegnet wird.⁷⁴ Das Exotische, wie es im Exotica-Genre seinen Ausdruck gefunden hat, ist also letztendlich immer mehr das Exotische einer Phototapete als das konkret ethnologische.

Room in the Lexington Hotel, New York City.“ Eine erste große Hauptrolle spielte Tahiti bereits vor dem II. Weltkrieg, 1932 in dem Film *Tabu* von Friedrich Wilhelm Murnau. Aus demselben Jahr stammt der RKO-Film *Bird of Paradise*, an den sich der Titel von Byrds Album anlehnt.

⁷⁴ Ein anderes Beispiel wäre Louis-Ferdinand Célines Roman *Reise ans Ende der Nacht* von 1932, dem Michael Hardt und Antonio Negri (2002: 147-149) ein kurzes Kapitel widmen. Einige Seiten zuvor analysieren sie das Konstrukt des Exotischen und kommen hinsichtlich dessen, was dieses aus der Ferne gesehen so anziehend macht zu folgendem Schluss: „Das kolonisierte Subjekt wird in der metropolitanen Vorstellung als Anderer konstruiert und somit, so weit wie möglich, außerhalb der bestimmenden Grundlagen der europäischen Zivilisationswerte angesiedelt [...]. Der Rassenunterschied ist eine Art schwarzes Loch, in das man alles hineinpacken kann, das Böse, die Barbarei, ungezügelte Sexualität usw. Das dunkle kolonisierte Subjekt erscheint somit in seiner Andersheit zunächst als geheimnisvoll und mysteriös. Diese koloniale Konstruktion von Identitäten beruht vor allem auf einer festen Grenze zwischen Metropole und Kolonie.“ (ebd.: 137)

Exotica als Musikstil etabliert hat, wenn auch unbeabsichtigt, der 1922 geborene Komponist und Arrangeur Les Baxter mit seinem Orchesterwerk *Ritual of the Savage* von 1951 (Capitol T 288), das eigentlich weniger Unterhaltungsmusik ist, als ein an Igor Strawinsky angelehntes Tonpoem. Um Les Baxter kreist der Mythos des weitgereisten Mannes, der Unmengen exotischer Plätze besucht habe. So ist in den Linernotes zur Compilation *The Sounds of Adventure* (Capitol SQBO-90984) aus der zweiten Hälfte der 60er-Jahre zu lesen: „It is this commitment to only the kind of innovation that will improve upon established forms of music that has sent Les on several trips around the world. Travel - an adventurous search for new sounds, new music - has become a part of Les' life. He studies primitive music constantly - understanding and absorbing the instruments as well as the music and in this way using his 'finds' as a part of his natural vocabulary. [...] He spends considerable time in Mexico and South America seeking out century-old manuscripts and storing them away for future use.“ Auf die Frage, welchen Realitätsgehalt dieser Mythos habe, antwortete Les Baxter in einem Interview mit James Call und Peter Huestis im Januar 1995, ein Jahr vor seinem Tod: „I don't think I got any farther than Glendale. No, it's not true. I hadn't been to South America or Cuba or anyplace when I did my exotic stuff. It just came out of nowhere.“⁷⁵

Bereits im Jahr 1950 hatte Les Baxter Yma Sumacs Album *Voice of the Xtabay* arrangiert. Gesichert ist, das Yma Sumac einen Stimmumfang von vier bis fünf Oktaven hat, von ihr als Person kann man tendenziell nur im Konjunktiv sprechen. Yma Sumacs eigentlicher Name soll Zoila Augusta Emperatriz Chavarri del Castillo lauten. Das Licht der Welt erblickte sie am 10. September 1927 im peruanischen Andendorf Ichocan. Es wird behauptet, sie stünde in direkter Abstammung zu Atahualpa, dem 1553 von dem Spanier Francisco Pizarro ermordeten letzten Incakönig und sei somit die letzte Incaprinzessin. In ihrer Kindheit habe sie an religiösen Zeremonien teilgenommen, ihre Stimme sei einem Regierungsangestellten aufgefallen, dieser habe dem Ministerium für Erziehung Bericht erstattet, das wiederum 1941 die damals 13jährige Yma mit ihrer Familie nach Lima holte und ein Konzert für sie arrangierte. Dort hörte sie ihr späterer Ehemann, Manager, Komponist und Musikdirektor Moisés Vivanco. Ein anderes Gerücht, dem auf der offiziellen Yma Sumac Homepage allerdings mit einer Gegenmythe widersprochen wird, behauptet allerdings, sie sei in Wirklichkeit Amy Camus, so Yma Sumac rückwärts

⁷⁵ Zit. nach www.tamboo.com/baxter/baxinterview/intrvw5.html. In gekürzter, gedruckter Form erschien das Interview nach dortigen Angaben in Amerika in zwei Teilen in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben des

gelesen, aus entweder Brooklyn oder Kanada.⁷⁶ Wie dem auch sei, der Durchbruch gelang Yma Sumac mit dem Konzert am 12. August 1950 in der Hollywood Bowl. Einen Monat später veröffentlichte Capitol ihre erste Schallplatte *Voice of the Xtabay*, die innerhalb weniger Tage ohne großen Werbeaufwand zum Bestseller wurde.⁷⁷

Auf Yma Sumacs Alben wird kräftig am Mythos des authentisch Exotischen weitergestrickt. Beispielsweise beginnen die Linernotes ihres Albums *Legend of the Jivaro* (Capitol T 770) von 1957 mit folgendem Satz: „This album contains the rare plum of authenticity: the songs of the notorious Jivaro headhunters, learned by Yma Sumac in the tribesmen's South American mountain-jungle home, and sung by her in exotic native instrumental settings.“ Das angebliche „Native Accompaniment“ klingt dann aber doch sehr nach einem Hollywood Studio Orchester. Auch das Coverphoto, Yma Sumac vornübergelehnt über einen Trockeneisnebel ausdampfenden, großen Topf, mit entsetzten Augen auf einen darüberhängenden Schrumpfkopf blickend, im Hintergrund verschwommen vor Palmen einige kniende „Eingeborene“, die Arme betend in den Himmel reckend, geht weniger als authentisches Photo durch, denn als Standbild des Paramount Films *Secret of the Incas* von 1954. Einer von zwei Filmen, in denen Ima Sumac mitspielte, hier an der Seite von Charlton Heston.⁷⁸

Exotica als Namen etablierte Martin Denny mit seinem ersten, *Exotica. The Exciting Sounds of Martin Denny* betitelten Album von 1957 (Liberty LRP 3034; ab seinem dritten Album *Forbidden Island* trugen seine Alben regelmäßig den Untertitel *The Exotic Sounds of Martin Denny*). Seine darauf veröffentlichte Version von *Quiet Village*, eine Komposition Les Baxters von dessen Album *Ritual of the Savage*, wurde der erste große Exotica-Hit, *der* Exotica-Hit überhaupt. Kaum ein Musiker der 50er- und 60er-Jahre, der zum Club gehören wollte, der nicht zumindest eine Version von *Quiet Village* aufnahm.

Hypno Magazin im Frühjahr 1995.

⁷⁶ Vgl. *The real Amy Camus story* auf www.sunvirgin.com. Dieser nach basiert die Umkehrung des Namens auf einer Leuchtreklame am New Yorker Roxy Theater am Broadway, die für einen Auftritt Yma Sumacs im Februar 1951 warb und die im Scherz von einem ihrer Musiker rückwärts gelesen wurde. Der Scherz sprach sich im Orchester herum und gelangte schlussendlich in eine der nicht allzu seriösen Zeitungskolumnen von Walter Winchell. Dort wurde aus dem Scherz ein Gerücht, das die typische Vielleicht-Doch-Struktur annahm und das sich seitdem prächtig hält, da es gut zum grundsätzlichen Konstrukt Exotica passt. Les Baxter übrigens ging von der Authentizität ihrer Herkunft aus (a.a.O., wie Anm. 75).

⁷⁷ Alle Informationen aus dem Artikel in *Current Biography* von 1955, zit. nach www.sunvirgin.com. Siehe weiterhin die autobiographische Skizze in Vale/Juno 1994: 168-171. Ein längerer Artikel über Yma Sumac von Paul Batt erschien in Deutschland im Kulturspiegel des Tagesanzeiger vom 31.8.1973, siehe ebenfalls die angegebene Homepage.

⁷⁸ „[An] incredibly racist movie - even by Charlton Heston standards“, wie Jello Biafra richtig anmerkt (in Vale/Juno 1994: 12). Vgl. auch Feret 1984: 102/104.

Der Pianist Martin Denny, Jahrgang 1911, kam im Januar 1954 durch einen Vertrag mit der Restaurant-Kette Don the Beachcomber an den Waikiki Beach, Honolulu, Hawaii. Sein eigentlicher Erfolg begann 1956 mit einem Engagement in der Shell Bar. Diese ist Teil des Hawaiian Village, einem Hotel-, Bar- und Konzerthallen-Komplex, den der Industrielle Henry J. Kaiser mit, wie es in den Linernotes zu *Exotica* heißt, „a little energy and \$ 10 million“ Mitte der 50er-Jahre am Waikiki Beach aufbaute. Denny und seine Gruppe wurden, ebenfalls laut der Linernotes, „a must for tourists along with Diamond Head and Pearl Harbor“. Zur Besetzung in Dennys Combo gehörte zu der Zeit der Hawaiianer und Vibraphonist Arthur Lyman, der kurze Zeit später sein eigene Gruppe gründete und nach einigen Querelen Denny aus der Shell Bar verdrängte. Lyman wurde ersetzt durch Julius Wechter, später Kompagnon von Herb Alpert und Begründer der Baja Marimba Band.

Martin Dennys Musik lässt sich beschreiben als relativ standardisierter Cocktail Bar Jazz, kombiniert mit jeweils anderen exotischen Instrumenten, Trommeln, Gongs, Saiteninstrumente, aus allen Ecken der Welt. Ein Element, das quasi zum Markenzeichen von *Exotica* wurde, sind die Hintergrundgeräusche, jeweils unterschiedliche Kombinationen von Wellenrauschen, Froschgequake, Vogelgezwitscher, Junglegeräuschen. Die Legende besagt dazu folgendes: In der Shell Bar gab es neben den obligatorischen Palmen usw. in der Nähe der Bühne auch einen Teich mit Ochsenfröschen. Als die Denny Combo eines abends *Quiet Village* spielte, stimmten diese Ochsenfrösche mit ihrem tiefen Gequake in den Song mit ein. Denny dachte zuerst, dies sei Zufall; als sie das Lied später jedoch wiederholten, begannen die Frösche wiederum zu quaken. Nun begannen die Mitglieder der Band zusätzlich Vogelgezwitscher zu imitieren. Alle hielten das ganze für einen einmaligen Gag. Am nächsten Abend jedoch kam einer der Gäste an die Bühne und fragte nach „dem Song mit den Vögeln und den Fröschen“. Offensichtlich hatte er die Geräusche für einen Teil des Arrangements gehalten. Und so wurden imitiertes Froschgequake und Vogelgezwitscher am Abend darauf tatsächlich zu einem Teil des Arrangements von *Quiet Village*. Denny meint, sie hätten das Stück an dem Abend auf Grund der Publikumsnachfragen wohl dreißig Mal gespielt.⁷⁹

Das Model, das auf den Covern von Martin Dennys erstem Dutzend Schallplatten abgebildet ist, Sandy Warner, gelangte derzeit zu einer gewissen Berühmtheit. Mit der Zeit erhielt sie den Beinamen *The Exotica Girl*. Sie hat einen solchen Eindruck gemacht, dass eine Photographie der Photosession für Dennys eigene LP *Hypnotique* für das Cover des

von Martin Denny 1959 produzierten Albums *Exotic Dreams* (Liberty LRP 3104) der Jazzsängerin Ethel Azama verwendet wurde, die selbst anscheinend nicht „exotisch“ genug aussah. Im Interview bemerkt Denny, die Photos seien selbstverständlich alle in Hollywood entstanden (Vale/Juno 1993: 144f).

Entr'acte

„Das monotone Dröhnen einer großen Trommel erfüllte die Luft mit dumpfen Schlägen und ununterbrochenem Beben. Das beständige Gebrumm vieler Stimmen, die irgendwelche unheimlichen Beschwörungen vor sich hin sangen, drang hinter der schwarzen, ebenen Mauer des Waldes hervor wie Bienengesumm aus einem Bienenstock und übte eine eigenartig betäubende Wirkung auf meine halbwachen Sinne aus. [...] Und ich erinnere mich, daß ich das Schlagen der Trommel mit meinem Herzschlag verwechselte und sehr zufrieden war über seinen ruhigen, regelmäßigen Rhythmus. [...]

Ich versuchte, den Zauberbann zu brechen, den schweren, stummen Zauber der Wildnis, die ihn an ihre erbarmungslose Brust zu ziehen schien, indem sie rohe, längst vergessene Instinkte in ihm weckte, ihn an ungeheuerliche Begierden und ihre Befriedigung erinnerte. Allein dies, davon war ich überzeugt, hatte ihn hinausgetrieben bis an den Rand des Urwaldes, bis in den Busch, an die Glut der Lagerfeuer, das Gedröhnen der Trommeln, das Gebrumm gespenstischer Beschwörungen; dies allein hatte seine gesetzlose Seele über die Schranken des Erlaubten hinausgelockt.“ (Conrad 1998: 122/124/126)

Modern Primitivism

In diesem Kapitel will ich den zuvor historisch dargestellten Komplex ein wenig in Richtung neuerer Körperkonzepte ausweiten. Einen Schwerpunkt hierbei bildet die Industrial Culture, die eine Referenzquelle der Cocktail Nation darstellt. *Modern Primitivism* bezeichnet im engeren Sinne die Subkultur, die sich ausführlich mit Tattoos, Piercing, Bondage usw. auseinandersetzt, bereits auseinandersetzte, bevor diese Mode wurden. Entstanden ist sie im San Francisco der 70er-Jahre in der S/M-, Fetischisten- und

⁷⁹ Interview mit Martin Denny und autobiographische Skizze in Vale/Juno 1993: 142-151; hier: 143.

Homosexuellenszene.⁸⁰ Die Geschichte des Fetischismus und der Körpermodifikationen, so der Überbegriff für die verschiedensten Ausformulierungen, lässt sich natürlich weitaus länger zurückverfolgen. So erwähnt Eduard Fuchs in seiner *Illustrierten Sittengeschichte* (München 1909-1912) das Piercen und Schmücken der weiblichen Brustwarzen bereits für die Renaissance (Bd.1: 171) und spricht von einer wahren Brustwarzen-Piercing-Mode bei den Damen der „fashionablen Gesellschaft“ der 1890er-Jahre (Erg.bd. 3: 66-68). Der Bogen spannt sich dann über die 50er-Jahre hinweg mit Magazinen wie *Bizzare*, von John Willie 1946 bis 1959 herausgegeben (Kroll 1995), oder *Exotique*, das seine Hochphase in den Jahren 1951 bis 1957 hatte, als es von Leonard Burtman herausgegeben wurde (Christy 1998).

Schon ein kurzer Blick in die Geschichte zeigt also: Aktuelle Moden wie das Piercing sollten keinesfalls voreilig als Zeichen eines angeblichen Sittenverfalls in unserer Zeit abgetan werden. Vielleicht sind sie ein Anzeichen für das Ende der westlichen Zivilisation, wie wir sie kennen, aber in einem ganz anderen Sinn. Der Photograph Charles Gatewood, der wie kein anderer diese Subkulturen dokumentiert hat, vertritt die Ansicht, dass „Body Art mit der Kontrolle über das eigene Leben und den Körper zu tun hat“ (zit. nach Steele 1996: 165), also mit Selbstbestimmung über und Befreiung des eigenen Körpers. Dazu später mehr.

Zuvor zurück zu Josef Conrads Roman *Herz der Finsternis* von 1902. In diesem Roman wird in der Ichform die Geschichte von Kapitän Marlow erzählt, der in eine Kolonie in Zentralafrika kommt, um den Kongo hinaufzufahren und einen Elfenbeinhändler namens Kurtz zu suchen, der, wie es im Buch ironisch heißt, mit „unsolider Methode“ arbeitet (Conrad 1998: 130). Kurtz hat eine unsichtbare Grenze überschritten. Er hat sich im Dschungel niedergelassen, zum Herrscher über einen Eingeborenenstamm aufgeschwungen und sein eigenes Reich errichtet und kommt daher an scheinbar nicht versiegende Elfenbeinquellen.⁸¹

Wie sind nun Zivilisation und Natur in diesem Roman auf die einzelnen Charaktere verteilt? Die Vertreter des Kolonialismus sind eindeutig der Zivilisation zugeordnet. Kurtz ist aus der Zivilisation ausgebrochen und in die Natur und zu einer „natürlichen“ Lebensweise zurückgekehrt ist. Und Kapitän Marlow verkörpert einen Charakter, den man als „Dazwischen“ bezeichnen könnte. Zwar ist er von der Zivilisation in Form des

⁸⁰ Siehe hierzu Vale/Juno 1989; Steele 1996; Gatewood 1999.

Kolonialismus angeekelt, andererseits empfindet er die Natur, auch wenn sie eine starke Faszination auf ihn ausübt, als Bedrohung. Seine Abscheu vor sowohl dem einen als auch dem anderen Zustand ablegen kann er nur im kurzen Moment des Dazwischen.⁸²

Zur Illustration zwei Passagen aus dem Buch: „Ich sah die Zeit herankommen, da ich als einziger von der Partei der ‘unsoliden Methode’ zurückbleiben würde. Die Pilger sahen abschätzig auf mich herab. Man zählte mich sozusagen schon zu den Toten. Eigenartig, wie ruhig ich diese unvorhergesehene Partnerschaft hinnahm, das Ergebnis einer Wahl zwischen zwei Alpträumen, die mir in diesem dunklen Land, in das diese erbärmlichen und habgierigen Phantome eingedrungen waren, aufgezwungen worden war. [...] Freilich, er [Kurtz] hatte jenen letzten Schritt getan, er war über den Rand getreten, während es mir vergönnt gewesen war, den zaudernden Fuß zurückzuziehen. Und vielleicht liegt darin der ganze Unterschied; vielleicht ist alle Weisheit, alle Wahrheit, alle Aufrichtigkeit nur in jenem unmerklichen Augenblick zusammengedrängt, in dem wir die Schwelle des Unsichtbaren überschreiten.“ (ebd.: 130/135)

An anderer Stelle sagt Marlow: „[Kurtzs] Verstand war vollkommen klar - freilich mit grauenhafter Schärfe auf ihn selbst gerichtet [...]. Seine Seele aber war wahnsinnig. In der Einsamkeit der Wildnis hatte sie in sich hinabgeschaut und war - beim Himmel, ja! - war wahnsinnig geworden. Ich mußte - wohl als Strafe für meine Sünden - die Qual erdulden, selbst in sie hinabzuschauen. Keine noch so große Beredsamkeit hätte einem den Glauben an die Menschheit wirksamer zersetzen können als seine am Ende hervorbrechende Aufrichtigkeit.“ (ebd.: 127) Kurtzs Seele wurde wahnsinnig, als sie ihre eigenen Wurzeln erblickte, die ursprünglichen Wurzeln des Menschen, dessen vorzivilisatorische Kreatürlichkeit. Diese Erkenntnis, oder gar eine davon ausgelöste Sehnsucht nach natürlicher Ursprünglichkeit, wird als außerordentliche Bedrohung empfunden. Derjenige, der sich ihr hingibt, muss mit aller Gewalt in den Einflussbereich der Zivilisation zurückgeholt werden, um nicht ebenfalls zur Bedrohung zu werden.

Eine ähnliche Konstellation wie bei Joseph Conrad, bei varierter Grundhaltung und Wertung, findet sich in den Romanen des 1930 geborenen Engländer James Graham Ballard. Ballard ist der sogenannten *New Wave in Science Fiction* zuzurechnen, die sich in den 60er Jahren um die Zeitschrift *New Worlds* formierte (vgl. Scheck 1970; Körber 1983)

⁸¹ Auf diesem Plot des Romans basiert die zweite Hälfte von Francis Ford Coppolas Film *Apocalypse Now* von 1979.

⁸² Diese Denkfigur des ‘Dazwischen’ erinnert freilich an Hans Peter Duerrs Buch *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt/M. 1978.

und deren Entwicklung Ballard maßgeblich mitprägte. Die Autoren, die man dieser Bewegung zurechnen kann, brachen derzeit mit der Weltraumtradition des klassischen Science Fiction-Romans. Anstatt in den Weltraum brachen ihre Charaktere auf in die Innenwelten ihres eigenen Ich. J. G. Ballard, der bezeichnenderweise einige Zeit Medizin studiert hat, ist eine wichtige Referenzquelle für die Industrial Culture. Über ihn erschien eine Monographie in der Re/Search-Reihe (Vale/Juno 1984).

Ballards Romane basieren auf zwei Szenarien. Das erste ist das einer apokalyptischen Welt in der die Natur die Zivilisation überformt und verdrängt, wobei aus den Romanen nicht hervorgeht, was eigentlicher Auslöser ist, als entwickelte die Natur ein eigenes Bewusstsein. Ballards erster bedeutender Roman mit diesem Plot ist *Karneval der Alligatoren* von 1962 (Ballard 1988). Der Roman spielt im London der Zukunft, das aufgrund von Klimaveränderungen zu einer vom Dschungel überwucherten Lagunenstadt wurde und das wegen steigender Temperaturen in Kürze als wissenschaftliche Basisstation aufgegeben werden muss. Hauptfigur und Sympathieträger des Romans (soweit ein solcher in Ballards sehr kühlen Romanen existiert) ist der Biologe Robert Kerans. Seinen Gegenspieler findet Kerans im Verlauf der Handlung in einer Figur namens Strangman.

Eigentlich Inhalt des Romans ist, dass sich in Träumen die psychische Rückkehr des Menschen in die Urzeit ankündigt, die sich in der Natur um ihn herum physisch bereits vollzogen hat. Alte genetische Programme brechen durch. Im Roman formuliert es Dr. Bodkin folgendermaßen: „Angeborene Auslösemechanismen, die vor Jahrtausenden in Ihr Zytoplasma gesenkt wurden, sind geweckt worden, die sich ausdehnende Sonne und die steigende Temperatur treiben Sie in Ihr Unbewußtes zurück, in die tiefste Schicht davon, in die für uns ganz neue Zone der neuronischen Psyche. Das ist ein psychobiologisches Phänomen. Wir *erinnern* uns an diese Sümpfe und Lagunen. Nach ein paar Nächten fürchten Sie sich gar nicht mehr vor den Träumen, trotz der Schreckensszenen darin.“ (ebd.: 64; vgl. auch: 37-41) Erstes Opfer dieser Träume ist eine Figur namens Hardman:

„Leises Kratzen klang von der winzigen Platte auf dem tragbaren Plattenspieler auf dem Boden zu Bodkins Füßen. Erst bei näherem Hinhören erkannte Kerans, daß es eher Trommelklang war. Als die Platte zu Ende war, schaltete Bodkin das Gerät aus. Er notierte rasch etwas auf einem Block, schaltete dann auch das Heizgerät ab und machte Licht. Hardman bewegte langsam den Kopf hin und her, nahm die [Kopf-]Hörer ab und gab sie Bodkin. ‘Pure Zeitverschwendug. Irres Zeug. Die Platten klingen ganz verrückt, man kann das interpretieren, wie man will.’ Er versuchte, seinen massigen Körper auf dem engen

Lager bequemer zu betten. Trotz der Hitze stand nur wenig Schweiß auf seinem Gesicht und seiner nackten Brust. Offenbar hätte er die Hitze des Heizgeräts gerne weiter gespürt. Bodkin stand auf, stellte den Plattenspieler auf einen Stuhl und wickelte die Kabel der Hörer darum. ‘Vielleicht ist es eine Art Rorschachtest der Ohren. Die letzte Platte klang doch ausgesprochen beschwörend, finden Sie nicht?’ Hardman zuckte betont vage die Schultern; offenbar war er nicht gewillt, mit Bodkin zusammenzuarbeiten und auch nur die geringste Kleinigkeit zuzugeben. Dennoch hatte Kerans das Gefühl, daß er das Experiment gerne mitmachte, wenn auch für seine eigenen Zwecke.“ (ebd.: 32f) Dreißig Seiten später dann die Auflösung, was auf der Platte zu hören war: „‘Haben sie bemerkt, daß die Platte nichts als eine verstärkte Wiedergabe von Hardmans eigenem Puls war - als Nachahmung des Sonnenpulses?’“ (ebd.: 63)

Und die Pointe des Romans: Erst in der Verschmelzung mit der Natur, in der psychischen Rückkehr in einen natürlichen Urzustand finden die Protagonisten des Romans wirkliche Erfüllung. Nur Strangman, ein mondäner Pirat, verkörpert auf radikale Weise den Versuch, die Zivilisation aufrechtzuerhalten. Er sucht aufgegebene Städte auf, um dort versunkenen Kulturgüter zu bergen, die er auf seinem Schiff hortet. Kerans wird für ihn zu einem Totem, das er in einem Ritual töten will, um den Bann, den die Natur auf die Menschen ausübt, zu brechen. Die Beschreibung dieses Rituals in Ballards Roman (ebd.: 116-121) erinnert an die Performance *Suz/o/Suz* der katalanischen Aktionskünstlergruppe La Fura Dels Baus, die in Bildern und Musik aus der Ästhetik der Industrial Culture und des Modern Primitivism schöpft.⁸³

Die Sehnsucht nach einer wenn auch klischeehaften Exotik in den 50er-Jahren erscheint vor der Folie der Romane Ballards geradezu wie das Anlaufen oben beschriebener urzeitlich-neurologischer Programme und ist für das Denkgebäude der Industrial Culture daher zweifellos von Interesse. Selbstverständlich haben wir es keinesfalls mit einer tatsächlichen Rückkehr in einen wirklichen vormaligen Naturzustand zu tun, sondern mit einem kulturellen Konstrukt, das Natürlichkeit imaginiert. Bedeutsam aber ist, dass ein Verhältnis konstruiert wird zwischen Archaik und Gegenwart, sowohl im Genre Exotica, wie in den Romanen Ballards, wie in der Industrial Culture. Den Begriff *Archaik* hat dabei zweierlei Bedeutung: Zum einen bezieht er sich auf eine vergangene Umwelt und Seinsform, zum anderen auf die jeweils gegenwärtige Umwelt, die wiederum als neue Archaik begriffen wird.

Ballard selbst bezieht seine Plots in einem Interview zurück auf die 50er-Jahre: „Die fünfziger Jahre waren in vielerlei Hinsicht eine interessante Zeit (wie es die achtziger Jahre auch zu werden scheinen) [...]. Gerade in den fünfziger Jahren begannen so viele Veränderungen, die Medienlandschaft weitete sich aus, Fernsehen, auflagenstarke Magazine, der Tourismus kam allmählich auf, Pop Musik, all diese Entwicklungen hatten direkten Einfluß auf das Leben der Menschen, und zwar einen viel direkteren Einfluß als Raumfahrtprogramme und dergleichen - und niemand beschäftigte sich in gebührender Weise damit. Die ersten Computer wurden entwickelt, die Automatisierung der modernen Industrie begann, die Technologie gewann einen immer größeren Einfluß auch auf das Leben der Leute, die direkt gar nichts damit zu tun hatten. Und dann war natürlich im Hintergrund immer die nukleare Bedrohung, die es zuvor in diesem Ausmaß nicht gegeben hatte.“ (Fuchs/Körber 1985: 109f) In der Folge wurde der Mensch seiner alltäglichen Gegenwart fremd. In den 50ern war der Auslöser in erster Linie die Technisierung und atomare Bedrohung.⁸⁴ In den 90ern fielen dazuhin viele Menschen aus sozialen Strukturen heraus, weil in einer postfordistischen Welt beispielsweise Arbeit noch immer unter fordristischen Gesichtspunkten, in Hinblick auf direkt in das Bruttosozialprodukt einfließende Mehrwertproduktion, definiert wird. Und wenn Menschen aus solchen Strukturen herausfallen, dann nehmen sie einen anderen Blickwinkel ein, den ich als ethnologischen Blick auf die eigene Welt und den eigenen Alltag definieren würde und der ein Phänomen wie Modern Primitivism beeinflusst.⁸⁵

⁸³ Vgl. den Artikel *Rückkehr der Ratten* von Eraserhead; in: tip 20/1987: 82f

⁸⁴ In ähnlichem Zusammenhang schreibt Ben Sidran (1985: 196) und zitiert dabei Jeff Nutall: „Jeff Nutall verfolgt diese Kluft zwischen den Generationen noch weiter zurück, und ist der Ansicht, daß sich mit der Zündung der ersten Atombombe, mit dem Anbruch des atomaren Zeitalters bei der Jugend das Gefühl eines ‘Lebens ohne Zukunft’ eingestellt habe: ‘Diejenigen, die zur Zeit der ersten Atombombe noch nicht die Pubertät erreicht hatten, waren nicht mehr in der Lage, sich ein Leben *mit* einer Zukunft vorzustellen. Mit der Bombe selbst brauchten sie sich gar nicht im einzelnen befaßt haben; dies hing weitgehend von ihrem intellektuellen Reflexionsvermögen ab. Aber das Wort Zukunft hatte für sie keinen Inhalt mehr... Vater war ein Lügner... Er hatte über die Bombe und die Zukunft gelogen... Die sogenannte >Kluft zwischen den Generationen< hatte sich damit aufgetan; und sie hat sich seitdem immer mehr vertieft.’ [Nutall, Jeff: Bomb Culture, London 1970: 20]“

⁸⁵ Diese Diskussion nahm Marshall McLuhan bereits 1963 vorweg: „Als wir unser Zentralnervensystem [durch die elektrischen Medien] aus uns hinausverlagerten, sind wir zum ursprünglichen Nomadensein zurückgekehrt. Wir gleichen dem primitivsten paläolithischen Menschen, sind wir doch wieder zu Wanderern rund um die Welt geworden, aber eher Informationssammler als Nahrungssammler. Die Quelle von Nahrung, Wohlstand und dem Leben selbst wird von nun an die Information. Die Umwandlung dieser Information in Produkte ist jetzt ein Problem für die Automatisierungsexperten, nicht mehr eine Angelegenheit der größtmöglichen Teilung der menschlichen Arbeit und Fertigkeit. Die Automatisierung macht, wie wir alle wissen, Personal überflüssig. Das jagt dem mechanischen Menschen schreckliche Angst ein, weil er nicht weiß, wie es weitergehen soll, aber es bedeutet einfach, daß die Arbeit zu Ende ist, aus und vorbei. Der Begriff der Arbeit ist eng mit dem der Spezialisierung verbunden, spezieller Funktionen und Nicht-Beschäftigung; vor der Spezialisierung gab es keine Arbeit. Der Mensch der Zukunft wird nicht arbeiten - die

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Begriff des *Erhabenen*, wie wir ihn bei Friedrich Schiller finden können: „Beim Erhabenen [...] stimmen Vernunft und Sinnlichkeit *nicht* zusammen, und eben in diesem Widerspruch zwischen beiden liegt der Zauber, womit er unser Gemüt ergreift.“ (Schiller 1948: 14) Oder eben auch der Schrecken. Meiner Ansicht nach war dieses Nicht-Mehr-Zusammen-Stimmen von Vernunft und Sinnlichkeit die grundlegende, den Zeitgeist prägende Erfahrung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zum einen stimmen in einer durchmechanisierten Lebenswelt Vernunft und haptisch-sinnliche Erfahrung des alten biologischen Körpers nicht mehr zusammen, auf pointierte Art und Weise von Jacques Tati in seinem Film *Playtime* von 1967 vorgeführt. Zum anderen gehen Ereignisse wie der Nationalsozialismus oder die Atombombe über das rational Begreifbare hinaus, in Bereiche die der Verstand nicht mehr einordnen kann, die, über alle Erklärungsmuster hinweg, weitaus mehr über das Erschaudern des Körpers begriffen werden. Diese Faszination und diese Fassungslosigkeit, dieses Erstaunen und Erschrecken über das menschlichen Sein und das menschliche Tun, haben in der Folge auf sämtliche, dabei auf das grundsätzlich Existentielle rekurrierende Diskurse mit eingewirkt, die versteckten, die zwischen den Zeilen als Zeitgeist zum Vorschein kommen, wie die expliziten, verbalisierten, etwa den der Postmoderne.⁸⁶

Die Grundannahme, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der technische Stand der Zivilisation und unser biologischer oder biomechanischer Körper auseinanderdriften, findet sich wieder im Konzept des *Neuromancer*. Der Begriff, eine Kombination aus den Worten *Neuro-* und *Romancer*, wurde geprägt durch William Gibsons Cyberspacephantasie gleichen Namens von 1984 (Gibson 1994). Sahen die Figuren Caspar David Friedrichs in die weiten des Meeres oder die Ferne der nebelumwobenen Berge, so sehen die Neuromancer in die Tiefen der Interface-Schnittstelle des Zentralnervensystems der

Automatisierung wird für ihn die Arbeit machen -, aber er mag völlig in einer Beschäftigung aufgehen wie ein Maler oder Denker oder Dichter. Wenn der Mensch nur arbeitet, ist er nur teilweise beschäftigt. Wenn er voll und ganz beschäftigt ist, dann ist es Spiel oder Muse.“ (McLuhan 1993: 107) Auf dem Weg dorthin verwirklicht sich die Forderung nach einem Drei-Stunden-Arbeitstag, die Paul Lafargue 1883 in seiner Polemik *Das Recht auf Faulheit* aufstellte (Lafargue 1999).

⁸⁶ Meiner Ansicht nach ist einer der Haupthebelpunkte des Postmoderndiskurses die explizite oder implizite Diskussion darüber, wie Sinnlichkeit und Rationalität wieder in ein ausgewogeneres Verhältnis zueinander gesetzt werden könnten, vgl. Lyotard 1986. Diesen Ansatzpunkt formulierte im politischen Kontext Ende der 60er-Jahre Herbert Marcuse: „Jenseits des Bereichs (und jenseits der Macht) repressiver Vernunft tritt nun die Aussicht auf ein neues Verhältnis zwischen Sinnlichkeit und Vernunft zutage, nämlich die Harmonie zwischen Sinnlichkeit und einem radikalen Bewußtsein: rationale Vermögen, die imstande sind, die objektiven (materiellen) Bedingungen der Freiheit, ihre wirklichen Grenzen und Chancen zu ermitteln und definieren. Doch anstatt von der Rationalität der Herrschaft geprägt und durchdrungen, wäre die Sinnlichkeit von der Imagination gelenkt, die zwischen den rationalen Vermögen und den sinnlichen Bedürfnissen vermittelt.“ (Marcuse 1978: 52)

Bioform Mensch und eines Computers. Denn Neuromancer tragen elektronische Bauteile im Leib, mit denen sie ihr Nervensystem direkt mit ihrem Computer vernetzen können. Norman Spinrad (1986: 361/366) schrieb dazu: „Andere Neuromantiker führen die technologische Änderung unserer Definition des Menschlichen viel weiter. Es ist nämlich die Akzeptanz der technologischen Evolution und Änderung unseres Menschenbegriffs, die *romantische* Akzeptanz der technologischen Wandlung der Spezies, und nicht das traditionelle Mißtrauen dagegen, das letztendlich das Neuromantiker Empfinden bestimmt. [...] Durch Wissenschaft und Technik werden wir den Aliens begegnen, und das werden wir selbst sein.“

Vor diesem Hintergrund bekommen Körpermodifikationen eine ganz neue Bedeutung. Sie sind nicht mehr Ausdruck eines angeblichen Verlusts der Körperlichkeit durch die Virtualisierung in einer zunehmend virtuellen Realität, in der nach Meinung derjenigen, die diese These vertreten, der Körper nur noch durch Perforation und Schmerz spürbar gemacht werden könne. Denn bei aller Virtualität wird der Mensch weiterhin seinen Körper mit sich herumschleppen müssen, vielleicht wird er sich seines Körpers dabei sogar um so bewusster (vgl. Shaviro 1997: 73f). Sie sind vielmehr Ausdruck eines Willens den Körper selbstbestimmt zu verändern, technisch zu modifizieren und auf einen weiteren evolutionären Schritt des Menschen vorzubereiten. Im Zusammenhang mit einer durchtechnisierten Umwelt wird Modern Primitivismus zu einem modernen Primitivismus auf anderer Stufe, der eben nicht die Panik vor der körperlichen Veränderung des Menschen teilt, wie sie sich aus Diskussionen über Körpermodifikationen oder Gentechnik herauslesen lässt, als sei der Körper des Menschen am Ende des 20. Jahrhunderts an einem biomechanisch-evolutionären Endpunkt angelangt.

Dabei befindet er sich erst an einem Anfang: „Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen, von Neuem anzufangen (...).“ Das schrieb Walter Benjamin 1933 in seinem Text *Erfahrung und Armut* (zit. nach Hardt/Negri 2002: 227) und Michael Hardt und Antonio Negri fügen dem hinzu: „Die neuen Barbaren zerstören mit affirmativer Gewalt und bahnen neue Lebenswege durch ihre eigene materielle Existenz. [...] Die Körper selbst verändern sich und mutieren zu neuen, posthumanen Körpern. Die erste Bedingung dieser körperlichen Transformation ist die Erkenntnis, dass die menschliche Natur in keiner Weise von der Natur als ganzer zu trennen ist, dass es keine festen und zwingenden Grenzen zwischen Mensch und Tier,

Mensch und Maschine, Mann und Frau usw. gibt - die Erkenntnis, dass die Natur selbst ein künstliches Terrain ist, das offen ist für immer neue Mutationen, Vermischungen und Hybridbildungen. [...] Die heutigen körperlichen Mutationen stellen einen *anthropologischen Exodus* dar und bilden ein außerordentlich wichtiges, aber noch immer ziemlich ambivalentes Element bei der Entstehung eines Republikanismus 'gegen' die imperiale Zivilisation. Der anthropologische Exodus ist vor allem deshalb von Bedeutung, weil sich hier zum ersten Mal das positive, konstruktive Gesicht der Mutation zeigt: eine sich gerade vollziehende ontologische Mutation, die konkrete Erfindung eines ersten *neuen Orts im Nicht-Ort*. Diese schöpferische Evolution besetzt nicht einfach einen bereits existierenden Ort, sondern sie erfindet einen neuen Ort; es ist das Begehr, das einen neuen Körper schafft - eine Metamorphose, die mit allen naturalistischen Homologien der Moderne bricht.

[...] Wir müssen uns und unsere Körper sicherlich verändern, und das weitaus radikaler, als es sich die Cyberpunk-Autoren ausmalen. In unserer heutigen Welt sind die gängigen ästhetischen Mutationen des Körpers (etwa Piercings und Tätowierungen, die Punk- 'Mode' und ihre verschiedenen Imitationen) erste Anzeichen dieser körperlichen Transformation, doch am Ende werden sie geradezu belanglos sein im Vergleich zu der Art radikaler Mutation, die nötig sein wird. Denn der Wille, dagegen zu sein, bedarf in Wahrheit eines Körpers, der vollkommen unfähig ist, sich einer Befehlsgewalt zu unterwerfen; eines Körpers, der unfähig ist, sich an familiäres Leben anzupassen, an Fabrikdisziplin, an die Regulierung des traditionellen Sexuallebens usw. (Sollten Sie bemerken, dass ihr Körper sich diesen 'normalen' Lebensweisen verweigert, so verzweifeln sie nicht - verwirklichen Sie ihre Gaben!)“ (ebd.: 227f)

Herbert Marcuse nimmt diese Argumentation Hardt und Negris 1969 im *Versuch über die Befreiung* vorweg und liefert nebenbei ein Argument dafür, dass die Revolte und ein neues Körpergefühl bereits mit der Eleganz eines gut sitzenden Anzugs beginnen kann: „Diese [Freiheit] entstünde als Umgebung eines Organismus, der nicht mehr imstande ist, sich den konkurrierenden Leistungen anzupassen, wie Wohlergehen unter Herrschaft sie verlangt; der die Aggressivität, Brutalität und Häßlichkeit der etablierten Lebensweise nicht länger zu ertragen mag. Die Rebellion hätte dann Wurzel gefaßt in der wahren Natur des Individuums; und auf diesem neuen Boden würden die Rebellen ihre Ziele und die Strategien des politischen Kampfes neu definieren, in welchem allein die konkreten Ziele der Befreiung bestimmt werden können.“ (Marcuse 1978: 17) Dabei verfolgt Marcuse

einen „biologischen“ (die Anführungszeichen finden sich im Original) Ansatz: „Ist einmal eine besondere Moral als Norm sozialen Verhaltens etabliert, so ist sie nicht bloß verinnerlicht - sie arbeitet ebenso als Norm des ‘organischen’ Verhaltens: der Organismus empfängt und reagiert auf gewisse Stimuli, ‘ignoriert’ andere und weist sie im Einklang mit der introjizierten Moral ab, die derart die Funktion des Organismus als lebender Zelle in der jeweiligen Gesellschaft begünstigt oder behindert. Auf diesem Wege re-kreiert eine Gesellschaft, diesseits von Bewußtsein und Ideologie, Verhaltensmuster und Wünsche als Teil der ‘Natur’ ihrer Mitglieder, und wenn die Revolte nicht in diese ‘zweite Natur’ hineinreicht, wird eine gesellschaftliche Veränderung ‘unvollkommen’ bleiben oder sich gar selbst zugrunde richten.“ (ebd.: 26)

Der phantastische Ausbruch Hardt/Negris im *Intermezzo: Gegen-Empire* führt zurück zu James Graham Ballard und dem zweiten Szenario seiner Romane. Über dieses verbindet sich die Industrial Culture am direktesten mit Ballard, wobei dieser im Gegensatz zu ersterer grundsätzlich zivilisationspessimistisch ist. Die Industrial Culture hingegen akzeptiert die technischen Welt als neue Archaik und entwickelt dieser Welt entsprechend modifizierte Rituale. Ansatzpunkt ist daher nicht die psychische Rückkehr zu einem natürlichen Urzustand im Sinne Ballards, sondern das Wesen des Menschen als technoidem Primat in der natürlich gewordenen Umwelt der technoiden Zivilisation.

Interessanterweise entstand die Industrial Culture gegen Ende der 70er-Jahre, als sich ein weiterer großer Schritt von der industriellen zur postindustriellen Gesellschaft ankündigte. Dadurch verdoppelt sich das Moment der Archaik im Industrieszenario der Industrial Culture. Wie der Nomade aus der Archaik der Wanderschaft in die neue Daseinsform als Siedler eintritt, tritt die postindustrielle Gesellschaft aus der Archaik der Fabrik heraus. Das macht die Industrial Culture zu einem Vorläufer der Neuromancer-Fiktion, die bereits in der postindustriellen Gesellschaft verankert ist. Dennoch bleibt für die Industrial Culture die Industrikulisse Referenzpunkt. Die Industriestadt (und noch nicht das Internet) steht weiterhin für die Wildnis und die natürliche menschliche Umgebung. Die Geräusche der Schwerindustrie (und noch nicht das Fiepen des Modems) stehen an der Stelle von Dschungelgeräuschen.⁸⁷ Gleich einem prähistorischen Menschen vor der Vegetation der

⁸⁷ Bei neueren von Easy Listening und Exotica beeinflussten Bands (Stereolab, Air usw.) rücken solche postindustriellen Geräusche als Sounds in den Vordergrund. So findet sich auf dem Album *Hawaii* der High Llamas (Alpaca Park wool 2) von 1996 in den Soundscapes, die die einzelnen Songs miteinander verbinden, das Geräusch eines CD-Rom-Laufwerks beim Ablesen von Daten oder, als fast schon historisches Zitat, das Wellenrauschen eines Radioempfängers, gleich dem Wellenrauschen auf Exotica-Alben. Auch das Stück *Contronatura* des Stereolab-Albums *Dots and Loops* (Drag City 140, 1997) enthält eine Soundpassage, die

Urwelt verharrt die Industrial Culture im Gefühl des Erhabenen vor den Gebirgen der Industriekathedralen. Überschneidungspunkte und Ähnlichkeiten mit Ballard finden sich daher insbesondere in dessen Beschreibungen in der lose verbundenen Romantrilogie *Crash* (1973)⁸⁸, *Die Betoninsel* (*Concrete Island*, 1973) und *Der Block* (*High-Rise*, 1975), die auf den apokalyptischen Plot verzichtet. In diesen Romanen wird die technische Welt durch Störungen der Normalität und die dadurch bedingte Regression der Protagonisten archaisiert.

Im Zentrum des Romans *Der Block* steht einer von fünf vierzigstöckigen Wohnblöcken einer zwei Meilen außerhalb des Zentrums von London gelegenen Wohnanlage, der tausend Wohneinheiten beherbergt, alle bewohnt von gut verdienenden, kultivierten Menschen. Der Roman beginnt mit dem Satz: „Später, als er auf dem Balkon saß und den Hund verzehrte, dachte Dr. Robert Lang über die ungewöhnlichen Ereignisse nach, die während der vergangenen drei Monate in diesem riesigen Wohnblock stattgefunden hatten.“ (Ballard 1982: 7) Gegen Ende des Romans lesen wir: „Das Abendessen konnte bald serviert werden. Auf seinem Balkon im 25. Stockwerk kauernd, stocherte Robert Laing in der hellen Glut des Feuers, das er mit Seiten aus einem Telephonbuch in Gang gebracht hatte. [...] Während er den Bratspieß drehte, übergoss er das knusprigbraune Fleisch des Schäferhundes, das er mit Knoblauch und Kräutern reichlich gespickt hatte, sorgsam mit flüssigem Fett. ‘Eine Lebensregel’, murmelte er vor sich hin. ‘Wenn du Knoblauch riechst, ist alles in Ordnung.’ Und in der Tat, alles war höchst zufriedenstellend, wenigstens für den Augenblick.“ (ebd.: 216) Der Roman endet folgendermaßen: „Die Abenddämmerung war angebrochen, und die Asche des Feuers glühte rötlich in der Dunkelheit. [...] Er blickte hinaus zum vierhundert Meter entfernten Nachbargebäude. Ein vorübergehender Stromausfall hatte im 7. Stockwerk alle Lichter erlöschen lassen. Schon bewegten sich Taschenlampen in der Dunkelheit umher, als die Bewohner ihre ersten verwirrten Versuche machten, sich zurechtzufinden. Laing beobachtete sie zufrieden, bereit, sie in ihrer neuen Welt willkommen zu heißen.“ (ebd.: 222)

zwischen Natur und Elektronik pendelt. Gleichzeitig greifen diese Bands zurück auf seltsame elektronische Instrumente wie das Theremin, die bereits in die Space Age Bachelor Pad Music befremdliche Effekte hineinzauberten.

⁸⁸ *Crash* wurde 1996 von David Cronenberg verfilmt, der 1992 mit *Naked Lunch* bereits einen Film über William S. Burroughs Kosmos gedreht hatte. Vgl. weiterhin die *Ranxeron*-Comics von Tanino Liberatore und Stefano Tamburini, insbesondere Band 2: *Kick im Kofferraum*, Hamburg 1992.

Die Geschichte der zwischen diesen Passagen erzählten drei Monate beginnt ebenfalls mit dem Ausfall einer Versorgungseinheit. Die Situation eskaliert zunehmend, die Bewohner fallen in ihrer Zivilisationsgeschichte zurück. Der Wohnblock wird zu einem in sich geschlossenen Zivilisationsdschungel inmitten einer nach unseren Begriffen normal funktionierenden Umwelt: Laing könnte seiner Arbeit in der medizinischen Fakultät weiterhin nachgehen, hat aber keinerlei Interesse mehr daran. Er wird zum Barbaren im Sinne Hardt/Negris. Die Bewohner des Blocks wandeln sich zu glücklichen modernen Primitiven in archaischer Gemeinschaft. Zwischen den einzelnen Stockwerken des Blocks werden schließlich regelrechte Stammesfehden ausgetragen, eine neue, nach Stockwerken hierarchisierte Gesellschaft entwickelt sich. In diesem Roman findet sich erneut das Motiv der Erfüllung in der Rearchisierung, wenn dabei auch zivilisierte Momente beibehalten werden, wie sie in der Zubereitung des Hundes durch Laing durchscheinen.

Ob Industrial Culture oder Modern Primitivism, die Zeremonie und das Ritual sind zentrale Szenarien, um die diese Subkulturen kreisen. Daher das große Interesse für nicht-westliche Kulturreise und vorhergehende westliche Exotica-Phantasien. Denn gleicht das Abspielen einer frühen Stereoschallplatte auf der damals technisch aktuellsten Stereoanlage, im mit einem Bambuszaun umgebenen Garten im Freundeskreis sitzend, nicht einem solchen modernen Ritual? Klingen die technischen Angaben auf dem Cover dieser Schallplatte nicht wie Beschwörungsformeln einer modernen Zeremonie? Vom Aufstellen und perfekten Ausbalancieren der Anlage ganz zu schweigen. Im Umfeld der Industrial Culture wiederholen sich solche Rituale, etwa wenn Genesis P-Orridge in den Linernotes zu Psychic TVs Album *Themes 2* (Temple Records TOPY 004) die Anweisung gibt, während des Hörens den Raum mit einer blauen Glühbirne zu erleuchten, einen Lautsprecher vor und einen hinter sich zu stellen und die Musik laut zu spielen, oder zu *Themes 3* (Temple Records TOPY 019) die, die Musik in einem dunklen Raum vor drei in einem Halbkreis aufgestellten Fernsehgeräten sitzend zu hören, die auf einen Leerkanal eingestellt sind und deren Geräusche sich mit der Musik verbinden. Das sind die modernen Zeremonien und Ritualen des Industrie- und Informationszeitalters. Die Cover dieser beiden Alben zeigen übrigens jeweils ältere ethnographische Photographien ritueller Tänze, im Falle von *Themes 3* sind in das Photo zwei elektrische Geräte in den Kreis der Tanzenden hinein collagiert.

Prototyp industriell-archaischer Artefakte ist Brion Gysins *Dreamachine*, die dieser zusammen mit Ian Sommerville um 1959/1960 entwickelte. Sie besteht aus einem in

bestimmter Weise ausgeschnittenen Zylinder, in den eine elektrische Glühbirne gehängt wird und der auf einem alten Plattenspieler mit 78 UpM rotiert. Der Betrachter sitzt mit geschlossenen Augen vor dieser Dreamachine und lässt den Stoboskopeffekt durch die Augenlieder auf die Alphawellen seines Gehirns einwirken. „What you are seeing is perhaps a broader vision than you may have had before of your own incalculable treasure, the ‘Jungian’ store of symbols which we share with all normally constituted humanity.“ (Brion Gysin, zit. im Artikel *Dreamachine* in Dwyer 1989: 164-166, hier 165) Die Idee dazu kam Gysin bei der Fahrt mit einem Autobus, als dieser auf einer von Bäumen gesäumten Straße fuhr, Gysin die Augen schloss und das durch die Bäume flackernde Sonnenlicht auf sich einwirken ließ. „The effects of flicker, you see, are potent. The process itself was known to North African tribesmen who entered trance states through the rapid movement of their hands and fingers across their **closed** eyes, heads tilted towards the Sun. With the current vogue for high-technology brain-machines at an unparalleled height, the original concept as developed by Brion Gysin and his collaborator Ian Sommerville is a welcome reminder that whilst technology advances apace, the conceptual base for interior research is as ancient as the Sun and the trees.“ (Karl Eden in der Einführung zu Temple Press Ltd. 1994: 3) Gysin bot seine Erfindung erfolglos mehreren größeren Firmen zur Nutzung an: „When I told them that it made people more awake they lost interest. They were only interested in machines and drugs which made people go to sleep.“ (zit. nach Dwyer 1989: 165)

Nach Marshall McLuhans hellsichtigem Text *The Agenbite of Outwit* aus dem Jahre 1963 sind es gerade die neuen elektronischen Medien, die die Gesellschaft archaisch umstrukturieren: „Die tribalisierende Fähigkeit der neuen elektronischen Medien, die Art und Weise, in der sie uns wieder zu den vereinheitlichten Lebensfeldern der alten Oralkulturen zurückführen, zu Stammeszusammenhalt und prä-individualistischen Denkmustern, wird kaum verstanden. Das Stammessystem beruht auf dem Gefühl des tiefen Familienbandes, der geschlossenen Gesellschaft als Norm der Gemeinschaft. Die Alphabetisierung, die visuelle Technologie, löste die Stammesmagie mittels ihrer Betonung von Fragmentierung und Spezialisierung auf und schuf das Individuum. Die elektronischen Medien des post-alphabetisierten Menschen schrumpfen die Welt zu einem Stamm oder einem Dorf zusammen, wo alles für jeden zur gleichen Zeit geschieht: jedermann weiß um alles, was geschieht, und nimmt daher an allem Teil, was geschieht, im Augenblick, da es geschieht.“ (McLuhan 1993: 106)

Die Vergesellschaftung im Schlaglicht von elektronischer Musik und Ritual, im in sich geschlossenen, egalitären Kreis findet sich in den 90er-Jahren wieder in den *Modern Tribes*⁸⁹: „Different peoples' lives are based around different things, ours is based around music. At our core is a sound system. It feeds us, nourishes our talents, it dictates our movements, brings adventure and keeps us together. At first there was one, now they are multiplying and the tribes that establish each are becoming stronger and wiser. We want freedom from static society. Freedom to create our own societies with our own rules. We are not rebelling against, so much as living outside the system. Free music to anyone that wants it is what we give and we need nothing back but space to roam. Tribal beats have surrounded our planet for thousands of years. Technology is our addition to this continual rhythm. Age is no concern, background irrelevant. We exist now and in the future. Welcome to our way of living...“

Dieser Text⁹⁰ vom rückseitigen Cover des Photobandes *No System* von Vinca Petersen (1999) über neue nomadisierende Tribes im weiteren Kontext von Techno Sound Systems, lässt sich parallel lesen zu den von Michael Hardt und Antonio Negris postulierten Strategien gegen den Nicht-Ort der Macht im Empire, der es quasi unmöglich machen, einen konkreten Gegner zu bestimmen: „Dagegen-Sein: Nomadismus, Desertion, Exodus. [...] Ein Element, das sich auf einer ganz grundlegenden, fundamentalen Ebene ausmachen lässt, ist *der Wille, dagegen zu sein*. [...] Dieses Dagegen-Sein wird zum Schlüssel für jede aktive politische Haltung auf dieser Welt, für jedes wirksame Begehrn - und möglicherweise für die Demokratie selbst. [...] Während im Zeitalter der Disziplin *Sabotage* als die Grundform von Widerstand galt, ist es im Zeitalter imperialer Kontrolle die *Desertation*. Während Dagegen-Sein in der Moderne oftmals bedeutete, dass sich Kräfte unmittelbar und/oder dialektisch gegenüber standen, dürfte Dagegen-Sein in der Postmoderne am wirkungsvollsten sein, wenn man diagonal oder quer steht. Die Schlachten gegen das Empire lassen sich vielleicht durch Sich-Entziehen und Abfallen

⁸⁹ Die Idee des Modern Tribe stammt aus der Hippie-Kultur der 60er. So wurde das Musical *Hair* von 1968 im Untertitel des Albums mit der Original-Broadway-Aufnahme (RCA LSO 1150) bezeichnet als *The American Tribal Love Rock Musical*. Und in den Linernotes von Nat Shapiro, der die Schauspielgruppe durchgehend als „Tribe“ bezeichnet, kann man lesen, „sundry shorter-haired observers“ hätten es u.a. als „a pagan ritual“ beschrieben. Weiterhin parallel die Cocktail Nation: „The First Manifesto lists the Lords of Leisure as one of the nation's 12 'tribes', a reference that predated the whole 'slacker' phenomenon in this country, and the 'idler' phenomenon going on in England, both of which represent a rebellion against the Protestant work ethic. As seen by those who are pioneering it, the Cocktail Nation is an entire way of perceiving and acting in the world: Combustible Edison is paving the way in the wilderness.“ (Glenn 1994: 87)

gewinnen. Diese Desertion verfügt über keinen Ort; sie ist die Evakuierung der Orte der Macht.“ (Hardt/Negri 2002: 222-224)

Allerdings führen Hardt und Negri den Gedanken weiter, da Desertion an sich noch keinesfalls konstruktiver Politik entspricht: „Wir brauchen jedoch noch mehr: nämlich eine Kraft, die nicht nur die destruktiven Fähigkeiten der Menge organisieren kann, sondern mittels der Bestrebungen der Menge auch eine Alternative aufzeigen kann. Das Gegen-Empire muss auch eine neue globale Vision sein, eine neue Art und Weise in der Welt zu leben. [...] Hybridität an sich ist eine leere Geste, und die bloße Verweigerung von Ordnung lässt uns lediglich an der Schwelle zum Nichts zurück - oder schlimmer: Diese Gesten drohen die imperiale Macht zu stärken, statt sie in Frage zu stellen. Die neue Politik wird nur dann eine wirklich substanzielle sein, wenn wir unseren von der Frage der Form und Ordnung abwenden und stattdessen auf die Regime und Praktiken der Produktion richten.“ (ebd.: 226/229)

Dieser Diskurs überschreitet die Grenze zwischen Pop und Politik. Im oben zitierten Covertext des Buches *No System* steht der entscheidende Satz: „We are not rebelling against, so much as living outside the system.“ Auf Dauer kann man sich nicht außerhalb des Systems stellen, wenn die Macht im Empire ein unbestimmbarer Nicht-Ort ist, und daher eben auch dort wirkt, wo man sie nicht vermutet. Vor allem nicht mit Pop, der in seiner grundsätzlichen Produktionspraxis Teil des „Nicht-Ortes der Ausbeutung“ (Hardt/Negri 2002: 220) ist. Um diesen zu überwinden muss ein frontalerer Kampf stattfinden. Pop, egal ob Techno Sound System oder Cocktail Nation, kann im besten Fall als Temporäre Autonome Zone, als Ort kurzzeitiger Nicht-Produktivität und Nicht-Macht, Biopolitik für einen Moment durchbrechen.

Der Körper der Musik

Zwei Zitate aus Thomas Pynchons Roman *Die Versteigerung von No. 49*: „Und so ging das für den Rest des Nachmittags weiter, die ganze Zeit, während sie unterwegs war zum Markt in der Innenstadt von Kinneret-Among-The-Pines, um Ziegenkäse zu kaufen und sich die Muzak anzuhören (heute kam sie in dem Augenblick durch den mit

⁹⁰ Ganz im Sinne McLuhens der einzige des Buches, abgesehen von einigen abphotographierten handschriftlichen Tagebuchseiten.

Perlenschnüren verhängten Eingang, als das Kindergequäkkonzert von Vivaldi in der Variorum-Aufnahme des Fort Wayne Settecento-Ensembles, Solist: Boyd Beaver, etwa bei Takt vier angelangt war) [...].“ (Pynchon 1980: 8) Später folgendes Gespräch zwischen Wendell ‘Mucho’ Maas, Radio DJ beim Sender KCUF und Ehemann der Hauptfigur Oedipa Maas, mit selbiger in einer Pizzeria-Bar, er unter dem Einfluss von LSD:

„‘Hör mal zu!’ Sie hörte nichts Ungewöhnliches. ‘Auf der Aufnahme sind siebzehn Geigen’, sagte Mucho, ‘und eine davon - ich kann nicht sagen, wo er gesessen hat, weil sie hier in dem Laden kein Stereo haben, verdammt.’ Ihr dämmerte, daß er über die Muzak sprach. Seit sie den Laden betreten hatten, wurden sie davon berieselt, leise, genau auf das Unbewußte zielend, nicht identifizierbar, aber mit allem, was dazu gehörte, mit Geigen, Holzbläsern und gedämpftem Blech. ‘Was ist denn los?’ sagte sie und fühlte Angst in sich hochsteigen. ‘Seine E-Saite’, sagte Mucho, ‘sie macht ein paar Schwingungen zuviel. Das kann kein Studiomusiker sein. Was meinst du, Oed, ob einer auf dieser Saite das Dinosaurierknochenstückchen spielen könnte? Man müßte ‘ne Aufnahme machen, wo nur seine paar Noten alleine drauf wären. Stell dir vor, was der für ein Ohr haben muß, und dann noch die Muskulatur seiner Hände und Arme, und was das für’n Typ sein muß der Mann. Gott, wär das nicht’n Ding?’ ‘Keine Ahnung, warum du so scharf drauf bist.’ ‘Aber begreif doch, er war wirklich. Da war nichts Synthetisches dabei. Man könnte heute sehr gut auch ohne lebendige Musiker auskommen. Man braucht bloß die richtigen Obertöne zu kombinieren, die richtigen Schwingungszahlen, und schon kommt so was raus wie eine Geige.’“ (ebd.: 121f)

Auf die zweite Stelle macht Joseph Lanza in seinem Buch *Elevator Music* aufmerksam und kommentiert sie mit folgenden Worten: „Thomas Pynchon, in his novel *The Crying of Lot 49*, presented a character who can sit in a restaurant, listen to the Muzak and glean not only the exact number of violins, but the individual instrument, its frequency cycles, and the musculature and personality of the musician playing it. Background music has slowly but surely encouraged (some may say conditioned) us to adopt a similarly bifurcated ear. Listening to and analyzing the music intended as background permits us to perceive the world as a *terra firma* illusion of stability held up by man-made soundstage full of props and scenery that change as often as our cued responses, attitudes, and moods.“ (Lanza 1995: 220) Hintergrundmusik gaukelt uns eine Beständigkeit der Welt vor, die Illusion ist, da der Gang der Welt einem andauernden Wandlungsprozess unterworfen ist. Diesen nehmen wir allerdings nicht wahr, solange wir uns von einer die Wandlungen

komplementierenden Hintergrundmusik einspinnen lassen. Die Soundtapete macht die Umwelt beruhigend bekannt und beständig. Erst wenn wir die Hintergrundmusik bewusst wahrnehmen und analysieren, durchschauen wir den die Illusion der Beständigkeit kreierenden Mechanismus. Wir beginnen Muzak zu dekodieren.

Muzak ist der Name einer Firma, die 1934 in Seattle gegründet wurde. Geistiger Urheber von Muzak ist General George Owen Squier, der auch das Wort, eine Kombination der Worte *music* und *Kodak*, erfand (vgl. ebd.: 23-30). Verbreitet wird Muzak, die von den Empfängern, etwa Großfirmen, bestellt und bezahlt werden muss, seit ca. 1940 via Rundfunk und ist somit ursprünglich verbunden mit der Entwicklung der Telephon- und Radiotechnik. Muzak ist der Versuch, mit ausgeklügelter Hintergrundmusik Kontrolle auszuüben, insofern ist es nicht uninteressant, dass Squier dem militärischen Komplex entstammte. Bereits in älterer futuristischer Literatur wie Aldous Huxleys *Brave New World* findet sich dieser Topos der Kontrolle durch Musik (vgl. ebd.: 28f/221f). Eingesetzt wird Muzak insbesondere in kommerzieller Umgebung, beispielsweise in Supermärkten, wo zum Zeitpunkt biologisch bedingter Müdigkeit mit stimulierender Musik versucht wird, den Körper anzuregen und umgekehrt in biologischen Hochphasen zu bremsen, so dass der Konsum jederzeit auf gleich hohem Niveau bleibt. So das Prinzip von Muzak, die auch im Arbeitsbereich versucht wurde einzusetzen.

Die Firma Muzak behauptete, selbst im Falle eines Atomkrieges lieferten ihre Generatoren noch genug Strom, um ihre Kunden zu bedienen. Das erinnert an Gavin Bryars Komposition *The Sinking of the Titanic*, die auf den Berichten einiger Überlebender basiert, das Bordorchester habe gespielt, bis das Wasser in den Konzertsaal eindrang. Aber es soll ja der, dem das Wasser bis zum Halse steht, den Kopf nicht hängen lassen. Daher geht es in dem in den Linernotes des Albums (Virgin/Obscure No.1) dokumentierten Diskurs über weite Strecken darum, welches Stück das Orchester am Ende gespielt haben könnte. Ob es beispielsweise die Hymne *Nearer My God to Thee* gewesen sein könnte, was als Hinweis darauf hätte verstanden werden müssen, dass das Ende nahe ist. Das Orchester hätte damit die offizielle Direktive unterlaufen, nichts zu tun, was an Bord Panik auslöse.

Muzak ist funktionelle Musik. Oder wie es in einer Muzak-Schrift heißt (abgebildet in Hartmann/Maeck 1984: 4): „MUZAK is more than music. It's an environment. [...] Music is art. But MUZAK is science.“ Muzak ist „wissenschaftlich programmiert“, um den Körper auf einem stets gleichen Level einzupendeln. Damit ist sie nicht identisch mit Easy Listening oder Mood Music, soll mit dieser doch eine ganz bestimmte, situationsbezogene

Stimmung verstkt und damit grundsätzlich ein anregendes, beispielsweise erotisches Environment kreiert werden. Muzak, so Klaus Maeck (ebd.: 2), „wird arrangiert auf einer Frequenzbreite von 60-8500 Herz, d.h. keine zu hohen und keine zu tiefen Töne, das könnte aufregen, genauso wie das Tempo mit dem normalen Pulsschlag übereinstimmen soll.“ Im Gegensatz dazu finden sich auf Easy Listening-Alben, besonders seit Einführung der Stereotechnik, regelmig Hinweise darauf, dass die jeweilige Schallplatte mit dem grtmöglichen Frequenzumfang produziert wurde. Die Audio Fidelity Inc., die von sich behauptet, bereits im November 1957 die auf der Welt erste Stereoschallplatte produziert und veröffentlicht zu haben, wirbt für ihre Alben mit folgendem Text: „While the total frequency range of 16 cps to 25,000 cps on this record may not be within the range of ordinary human hearing, nevertheless inspection of the grooves with a microscope will show the etchings of the upper dynamic frequencies. It is the opinion of the manufacturer that if these frequencies were omitted from this record a certain warmth of tone that is felt and sensed rather than heard would be lost. For this reason and to achieve the ultimate in our ‘Studies in HIGH FIDELITY STEREOPHONIC sound’ we have gone to these extreme electronic lengths.“ (hier zit. nach dem Album von Mohammed El-Bakkar and his Oriental Ensemble: *Port Said. Music of the Middle East*, AFSD 5833 von 1958)

Genau dieser Aspekt kennzeichnet die Space Age Bachelor Pad Music, die vor allem im Zusammenhang mit der Einführung der Stereotechnik um 1958 zu sehen ist. War zuvor *High Fidelity* das Zauberwort für Schallplatten auf dem aktuellsten technischen Stand, so war es nun *Stereo*. Ganze Schallplattenfirmen wurden alleine auf Grund der Stereotechnik gegründet, wie Command Records, die mit den Serien *Persuasive Percussion* und *Provocative Percussion* auf den Markt kamen. Deren Cover wurden, in Betonung des avantgardistischen Aspekts, von Josef Albers gestaltet, bis 1933 Lehrer am Bauhaus, auf Grund des Nationalsozialismus Emigrant nach Amerika und Leiter des Black Mountain College. Im Prinzip haben alle Schallplatten, die man diesem Genre zuordnen kann, eine ähnliche Struktur. Die Stücke auf diesen Platten sind zumeist bekannte Standards, die aber so arrangiert wurden, hauptsächlich durch den Einsatz von Percussioninstrumenten, dass der Besitzer einer Stereoanlage deren Kapazit voll austesten konnte. Dazu hin erklären einem die Texte, die auf den sehr aufwdig gestalteten Covern abgedruckt sind, neben den

Daten zu den Aufnahmen und den dabei verwendeten Geräten, zu jedem einzelnen Song ganz genau was man wie hören müsste, wenn die Stereoanlage perfekt ausjustiert ist.⁹¹

Unangefochtener Maestro des Space Age Pop war der Mexikaner Juan Garcia Esquivel, der 1957 zu RCA Amerika kam.⁹² 1962 nahm er ein Album in RCA Victors damaliger Serie *Stereo Action* auf. Diese Schallplatten, ursprünglich Bonusgeschenke für die Käufer einer RCA-Stereoanlage, setzten auf die vollständige Trennung der Stereokanäle. Ganze Orchestersektionen wandern zwischen dem linken und rechten Lautsprecher hin und her, Straßenbahnen fahren durchs Zimmer, Schritte durchqueren den Raum. Esquivels Album *Latin-esque* (RCA LSA-2418) trieb diese Kanaltrennung auf die Spitze: „This album represents, to the best of our knowledge, the first time in the history of stereo recording in which absolute separation of channels has been achieved. To accomplish this, the orchestra was separated into two parts - half in Studio 1 and the other half in Studio 2, almost a city block down the long corridor of the RCA building in Hollywood. Through an intricate system of intercommunication by headphones, the musicians were able to hear each other and play together just as if they were all in the same room. The effects are startling, the arrangements are daring, and when an instrument moves from side to side it can literally be said that the motion is almost a block long!“ (ebd.: Linernotes)

In seinem Aufsatz *Muzak. Ein Konzept zur Manipulation von Menschen* setzt sich Genesis P-Orridge, Kopf der englischen Industrialband Throbbing Gristle und der Nachfolgeband Psychic TV mit Muzak auseinander. Dabei beschreibt er die Musik von Throbbing Gristle und PTV als Anti-Muzak, eine Musik „die nicht auf den Unterhaltungswert, sondern darauf abzielt, soziale Zwänge im Denken und Körperverhalten zu dekonditionieren. [...] Gewissermaßen ein Zerrspiegel, der das Konzept von Muzak auf sich selbst zurückwirft. Eine harmlose, unschädliche Parodie von Stil, Taktik und Struktur, die in der Tat die verschlüsselte Anlage zur Selbstzerstörung enthält und hoffentlich auch jener Struktur, die

⁹¹ Eine Parodie auf diese Linernotes findet sich auf dem Album *the groop played „Space Age Bachelor [sic!] Pad Music“* der englischen Band Stereolab von 1993 (too pure 19). Ich selbst habe manchmal den Eindruck, dass diese Schallplatten dazu dienten, den Sputnikschock von 1957 zu verarbeiten. Wenn man schon nicht als erster mit einem Satelliten im Weltall angekommen war, so wollte man wenigstens mit der Musik technisch als erster dort angelangen und seine Vormachtstellung beweisen. Und wenn wir gerade bei der kalten Ironie der Geschichte sind: Liest man die Aufnahmedaten, fällt auf, dass die verwendeten Geräte oft aus deutscher Produktion stammten: Telefunken oder Neumann Mikrofone oder Ampex Aufnahmegeräte, die nach dem II. Weltkrieg auf der Grundlage deutscher Geräte entwickelt wurden. Dass diese Geräte selbst in den 50er-Jahren technisch noch weltweit führend waren, hat seinen Grund in der Bedeutung, die der Rundfunk in Deutschland in der Zeit des 3. Reichs hatte, und den Anstrengungen, die in Nazideutschland zur Weiterentwicklung der technischen Aufnahmemöglichkeiten unternommen wurden.

⁹² Zu Esquivel vergleiche das Interview in Vale/Juno 1994: 150-167 und den Artikel *Das effektive Arrangement* von Detlef Diederichsen; in: Spex 3/1996: 32-35.

sie inspiriert hat. [...] Wir haben ohne Umschweife erklärt, daß wir eines Tages gern eine Anti-Muzak kreieren würden, die, statt den Lärm eines industriellen Environments abzuschirmen, mit eben diesem Sound rhythmische Muster und Klangstrukturen produziert, bei denen sie durch unerwartete Mittel die befreiende Wirkung von Musik realisiert.“ (P-Orridge 1984: 5) Musik also, die Muzak und deren nivellierender Tendenz überwindet und zur Konnotation von Musik und Leben in seiner ganzen Breite zurückkehrt.

Blueprint für die Industrial Music sind die Experimente von William S. Burroughs und Brion Gysin mit der sogenannten Cut-Up-Methode. Als literarisches Mittel entwickelt im Sommer 1959 von Gysin als er begann, unterschiedliche Zeitungsartikel ineinander zu schneiden, wurde die Methode in den 60er-Jahren von Burroughs auf die Tonbandtechnik übertragen. Wichtiger Bestandteil der Methode ist das Playback, das Zurückspielen der manipulierten Informationen auf die ursprünglichen Quellen zwecks Störung bis hin zur Zerstörung derselben.⁹³ Ein Beispiel aus Burroughs Buch *Die Elektronische Revolution* (1991:13f): Wir haben drei Tonbandaufnahmen, 1. eine Politikerrede, verschnitten mit Stottern, Versprechern und missglückten Formulierungen, 2. Sexgeräusche aus dem Schlafzimmer des Politikers, besser noch Tonmaterial eines normalerweise nicht zulässigen Sexualpartners⁹⁴ und 3. empörte und hasserfüllte Stimmen. Diese werden in kleinste Bestandteile zerlegt und in willkürlicher Reihenfolge wieder zusammengesetzt. Das Endergebnis wird auf Politiker und Wähler zurückprojiziert: „Schnitt und Playback können zu einer sehr komplexen Angelegenheit erweitert werden - mit automatischen ‘Zerhackern’ und mit ganzen Batterien von Tonbandgeräten; aber das Grundprinzip ist ausgesprochen simpel: Sextapes und Aufnahmen von empörten Äußerungen zusammen montiert. Wenn dieses Zusammenspiel einmal etabliert ist, wird es immer dann aktiviert werden, wenn die Stimmbänder des Politikers in Aktion treten - und das heißt so gut wie ständig - und Gnade diesem armseligen Bastard, wenn seinem großen Maul mal was zustoßen sollte ... Nun kriecht also seine minderjährige Tochter auf ihm rum, während gleichzeitig Texas Rangers und anständige gottesfürchtige Damen vom Tonbandgerät

⁹³ Im Ansatz ähneln Cut-Up und Feedback der Methode, die die Dadaisten und Surrealisten bereits in den 10er- und 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelten. Beispielsweise mit den Collagen John Heartfields, der mit Propagandamaterial arbeitete, dieses modifizierte und in gewisser Weise ebenfalls zurückspielte. Zur Geschichte des Cut-Up bei Burroughs vgl. zusammenfassend Schwanhäußer 2002: 55-59.

⁹⁴ „Ich erinnere nur an die auffällige Häufigkeit von sexuellem Material bei den Einbrüchen und Abhörgeschichten des Watergate-Skandals ... an die Tatsache, daß FBI-Spitzel das Schlafzimmer von Martin

Nummer 3 ihre Stimmen erheben und geifern: ‘Was machen Sie da vor den Augen anständiger Leute!!’“

Wie bei John Heartfield haben wir es hier mit einer Form von Propaganda zu tun, die wiederum von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* 1947 stark kritisiert wurde: „Propaganda für die Änderung der Welt, Welch ein Unsinn! Propaganda macht aus der Sprache ein Instrument, einen Hebel, eine Maschine. Propaganda fixiert die Verfassung der Menschen wie sie unterm gesellschaftlichen Unrecht geworden sind, indem sie sie in Bewegung bringt. Sie rechnen damit, daß man mit ihnen rechnen kann. [...] Die Propaganda manipuliert die Menschen; wo sie Freiheit schreit, widerspricht sie sich selbst. [usw.]“ (Adorno/Horkheimer 1988: 272) Til Schulz kommentiert diese Sätze im Vorwort zu den ausgewählten Schriften Willi Münzenbergs mit den Worten: „Diese Betrachtung der Propaganda in der kritischen Theorie birgt den ihr üblichen Kurzschluß. Wenn freilich die Propaganda die Menschen nur zu dem macht, was sie schon sind, ist sie überflüssig; sie ändert die Welt nicht. Wenn eine Frage so total gestellt wird, kann es keine Antwort mehr geben.“ (Schulz 1977: 18) Allerdings relativieren Adorno und Horkheimer (1988: 273) ihre Kritik in gewisser Weise selbst: „Freilich: suspekt ist nicht die Darstellung der Wirklichkeit als Hölle, sondern die routinierte Aufforderung, aus ihr auszubrechen.“ Damit lassen sie eine Hintertür zum pointierten Vorführen dessen, was ist, offen. Daher behält Willi Münzenbergs Postulat am Ende seiner Schrift *Propaganda als Waffe*, eigentlich eine Analyse des faschistischen Propagandaapparates und keine Anleitung zu propagandistischer Tätigkeit, von 1937: „Angreifen, Angreifen und nochmals Angreifen“ (Münzenberg 1977: 315), weiterhin ihre Gültigkeit im Sinne der Vorführung und dadurch Transzendierung der Wirklichkeit.

Insofern bemerkt LeRoi Jones in *Schwarze Musik* (1970: 184) zu Recht: „Wenn du James Brown (zum Beispiel ‘Money Won’t Change You... but time will take you out’) in einer Bank spielst, dann ist die totale Umwelt verändert. Nicht nur der sardonische Kommentar des Liedtextes, sondern der gesamte emotionale Stellenwert von Rhythmus, Instrumentation und Sound. Eine Energie wird in dieser Bank freigesetzt, eine Beschwörung von Vorstellungen, die die Bank und alles in ihr mitnehmen auf eine Reise. Das heißt: sie kommen in eine andere Umgebung.“ Denn von der Intention ist das selbstverständlich das genau Gegenteil von dem, was Muzak bewirken soll: „MUZAK

Luther King abgehört haben ... Kiss Kiss Bäng Bäng ... eine sehr effektive Methode, um jemanden kalt zu machen.“ (Burroughs 1991: 14)

gives a greater feeling of calm and confidence to bank customers“, um oben zitierte Muzak-Werbeschrift nochmals aufzugreifen (in Hartmann/Maeck 1984: 4).

Burroughs selbst ging darüber hinaus davon aus, Cut-Up-Tonbänder könnten „- wenn man sie auf der Straße abspielt - eine revolutionäre Waffe sein“ (Burroughs 1991: 27):

„**Auslösen und Eskalieren von Krawallen.** Nichts an diesem Vorgang ist rätselhaft oder unbegreiflich. Geräuscheffekte von Krawallen können einen tatsächlichen Krawall auslösen, wenn eine Krawallsituation gegeben ist. **Trillerpfeifen vom Tonband werden Bullen auf den Plan rufen, Schüsse vom Tonband und sie ziehen ihre Waffen: ‘MEIN GOTT, DIE KILLEN UNS!’** Hinterher sagte ein Nationalgardist: ‘Ich hörte die Schüsse und sah, wie mein Kumpel zusammensackte, sein Gesicht war blutüberströmt (wie sich herausstellte, war er von einer Steinschleuder getroffen worden) und ich sagte mir, also jetzt isses soweit.’ BLUTIGER MITTWOCH. BENOMMEN REGISTRIERT DIE AMERIKANISCHE NATION 23 TOTE UND 32 VERLETZTE, 6 DAVON SCHWEBEN IN LEBENSGEFAHR.“ (ebd.: 28)

Muzak und Industrial Music basieren auf der Annahme, dass bestimmte Frequenzen, Rhythmen usw. auf Physis und Psyche des Menschen einwirken, da sie mit körpereigenen Frequenzen und Rhythmen korrespondieren. Bestimmte Sounds, so eine Annahme, führen zur Ausschüttung körpereigener Endorphine, die auf Stoffwechsel und Hormonbildung einwirken. Rituelle Musik z.B. basiere auf diesem Prinzip. Oder Rock’n’Roll. Dazu Genesis P-Orridge (1984: 4): „Die Konzerte von Bill Haley endeten damals mit Ausschreitungen und Vandalismus, und Bill Haley war der Ansicht, das komme daher, weil seine Musik so phantastisch gut und aufregend sei - *als Musik*. In Wahrheit war es eine Kombination von Massenhysterie, wie man sie von Stammestänzen her kennt, und einer durch eine opiat-ähnliche Substanz hervorgerufenen Explosion im Stoffwechsel, die sich völlig unbewußt und unkontrolliert ereignete, ausgelöst durch spezifische Rhythmen und Frequenzen der Musik. Und weil sich Bill Haley dieser eigentlichen Auslöser gar nicht bewußt war, mit denen er da herummurkste, waren die Resultate nie vorauszusehen, blieben unerklärlich und unkontrolliert. Ironie am Rande: Jene konservativen Journalisten, die solche Musik als ‘Dschungelmusik’ zu verdammen pflegten, waren damit näher am Kern der Sache, als sie sich in ihrer Beschränktheit je ausgemalt hätten.“

Bereits seit 1934 wurde über die Versuche, Alpha-Gehirnwellen in Sounds umzusetzen, publiziert (vgl. Eaton 1974: 3f). Das ganze kulminierte 1974 in einer Schrift von Manford L. Eaton über *Bio-Music*, so der Titel. Eaton beschreibt darin die sogenannte „bio-

“electronic feedback stimulation“ (ebd.: 6), die Stimulation des Körpers durch das Feedback der aus Biorhythmen (EKG, EEG, Hautwiderstand, Augenbewegungen usw.) gewonnenen Sounds in Realzeit, als elektronisches Kunstwerk bzw. Drogenersatz und kam damit heutigen Cyberspace-Fantasien bereits erstaunlich nahe. Diese Art der Stimulation haben wir bereits weiter oben im Zitat aus Ballards *Karneval der Alligatoren* kennengelernt.

Biomusik findet sich auch auf dem Album *Lullaby from the Womb* (Capitol ST-11421), 1974 in Japan von Dr. Hajime Murooka aufgenommen und zwar, wie in den Linernotes zu lesen ist, „with a tiny 8-mm. microphone [...] near the head of the fetus in a woman eight month pregnant“. Zu hören ist auf der Schallplatte also das, was jeder die ersten Monate seines Lebens gehört hat: das Pulsieren von Blut durch die Hauptschlagadern der Mutter. Und das Gehör ist beim Fötus ja das erste vollständig ausgebildete Organ. Die Schallplatte beginnt im ersten Abschnitt, betitelt *Sound of the Main Artery of the Mother (A)* bzw. *(B)*, mit zwei Aufnahmen der Geräusche der Hauptarterie, gefolgt von einer Aufnahme der Geräusche der Arterie kombiniert mit denen der Venen, gefolgt von einer Kombination verschiedener Aufnahmen mit dem Titel *Sounds to Relax the Newborn Baby*. Die Linernotes behaupten, dass von 403 weinenden Babys, denen diese Aufnahmen vorgespielt wurden, alle aufhörten zu weinen und 161 der Babys nach durchschnittlich 41 Sekunden in Schlaf fielen.

In Abschnitt zwei, *From Mother Sounds to Relaxing Music*, werden die Körpergeräusche schließlich überlagert von leichter klassischer Musik, etwa Schumanns *Träumerei*. Hiermit beginnt auf dem Album quasi die Sozialisation des Kindes auf ein kulturelles Wesen hin. Seite zwei der Schallplatte besteht aus klassischen Stücken ohne die Körpergeräusche. Unvermeidlich findet sich unter diesen Bachs *Air on a G-String*, ein Reverenzstück für Muzak. Diese Air wird auf einer alten Schallplatte (*Lebendiges Barock. Bach-Händel-Telemann*, Telefunken SAW 9516-M) treffend als „Herzstück“ der Suite Nr.3 D-dur (BWV 1068) bezeichnet. Man begegnet ihr wieder auf Walter (heute Wendy) Carlos Album *Switched-On Bach* (Columbia MS 7194) von 1968, das aus mit einem Moog-Synthesizer elektronisch eingespielten Versionen von Bach-Stücken besteht. Über *Switched-On Bach* fand das Stück Eingang in andere seltsame Easy Listening Platten, wie etwa 1974 das Album *A Walk in the Black Forest* (Young Blood International/Teldec SLK 17049-P) von Apollo 100. Etwa in der Mitte dieser Aufnahme setzt unvermittelt ein Saxophon ein und übernimmt das Thema. Plötzlich wird die G-Saite der Geige des ursprünglichen Arrangements von August Wilhelmj, das dem Stück seinen populären Namen gab, zum G-

String, wie wir ihn als Beigabe zum Album *Music to Strip By* fanden. Die Air wird zum 70er-Jahre Pornosoundtrack mit Herz. Zumal das Stück, das auf dem Apollo 100-Album der Air folgt, den Titel *Libido* trägt. Selbst wenn es an dieser Stelle unfreiwillig komisch wirkt, auch hier verbinden sich wiederum Musik und Leben.

Chuck Briefer schreibt 1966 in seinen Linernotes zum Bossa Nova-Album *A Certain Smile A Certain Sadness* von Astrud Gilberto und dem Walter Wanderley Trio (Verve V6-8673): „Anybody who tries to analyze the success of this New Music is in for trouble. It is as it sounds - cool, elusive, never passionate or aggressive, but maddeningly insinuating. You think you're listening with half an ear, and you're already pinned to the wall. What it is, I'm not sure; but one thing I'm convinced it's *not*: it's not naïve or ingenuous. Brazil's young generation of music-makers is too sophisticated for that. [...] I have a theory. Listen to the opener, *A Certain Smile*. And number three, *Nega*. And numbers almost-everything-else except *It's a Lovely Day Today*. Listen to the bass rhythm. Does it sound familiar? You've been listening to it all your life...it's your heartbeat. Consciously or unconsciously, you have known and acknowledged that rhythm as the rhythm of life, as long as you've been on this earth.“⁹⁵

Wenn man diesen Aspekt rückbezieht auf den Gedanken der körperlichen Mutation des Menschen als Bedingung politischen Wandels, so bildet die in einer jeweils bestimmten Periode gehörte Musik einen Seismographen für gesellschaftliche Befindlichkeiten sinngemäß der Annahme: Wem Marschmusik Magenschmerzen bereitet, wird niemals im Gleichschritt marschieren.⁹⁶ Auch insofern sagt das Aufkommen der Idee der Cocktail

⁹⁵ Vergleiche weiterhin das Gespräch mit Ulf Poschardt von Tom Kummer in Kunstforum 135: „[T. Kummer:] 'Der rauschhafte Tanz, wie er jetzt überall, ob auf der Alp oder in der Großstadt, bis zur Ekstase zelebriert wird, hat ja zu einem neuen Kult geführt, der als >techno-shamanic< bezeichnet wird. Fasziniert bemerken die Techno-Rebellen, daß die bevorzugte BPM-Zahl - Beats pro Minute - von 120 genau dem Herzschlag eines Babys im Bauch der Mutter entspricht. Über solche Verweise wird dann die ganze High-Tech-Kultur auf einen schlichten Humanismus zurückgeführt.' [U. Poschardt:] 'Im Rausch von Computermonitoren, im Delirium gesampelter Melodiefetzen und geplünderten Datenbanken sehnen sich die Techno-Rebellen, sozusagen als Neo-Hippies, nach der Menschlichkeit. Das ist alles. An diesem Punkt findet vielleicht der Rückbezug auf die abendländische Geistesgeschichte statt, den du dir vielleicht so wünschst. Dem DJ sind alle diese Gedanken ziemlich egal. Sein reflektierter, selbstbestimmter und selbstverständlicher Umgang mit neuester Technologie macht ihn nicht zum Totengräber des Subjekts, sondern er ist die Triebkraft der Selbstbefreiung in einer komplett entfremdeten Umwelt.'“ (Poschardt 1996: 178) Interessanterweise entspricht der anfangs angesprochene Aspekt der Erfahrung, das Kinder, aber nicht nur die, den sogenannten Schlumpftechno ganz toll finden.

⁹⁶ Vgl. hierzu den Diskurs über Jazz im 3. Reich (Lit.: Horst H. Lange: *Jazz: eine Oase der Sehnsucht*; in: Willi Bucher/Klaus Pohl (Hg.): *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*, Darmstadt/Neuwied 1986: 320-323; Thorsten Müller: *Furcht vor der SS im Alsterpavillion und Swing, das war eine aparte Opposition der Lebensart*; beide ebenfalls in Bucher/Pohl: 324 und 325). Übrigens war Jazz im 3. Reich niemals offiziell verboten und das bekannte Schild *Swing tanzen verboten. Reichskultkammer* ist ein Fake, der 1976 als Werbegimmick erfunden wurde, um eine Schallplattenserie gleichen Namens zu

Nation in den 90ern etwas über diese Zeit aus. Historisch kann man dabei zurückgehen zu den Futuristen, die ihren künstlerischen und politischen Avantgardismus auf eine neue Sensibilität rückbezogen. So schrieb Luigi Russolo, der Erfinder des Bruitismus und des sogenannten Intonarumori 1913 in seinem Manifest *Die Geräuschkunst*: „Diese Entwicklung zum ‘Geräuschtion’ war früher nicht möglich. Das Ohr eines Menschen des 18. Jahrhunderts hätte die starke Disharmonie gewisser Akkorde [...] nicht ertragen. Unserem Ohr hingegen gefallen sie, denn es ist bereits durch die Schule des modernen Lebens gegangen, das so überreich an den verschiedensten Geräuschen ist. Doch unser Ohr ist damit noch nicht zufrieden und verlangt nach weiteren akustischen Emotionen.“ (in: Schmidt-Bergmann 1993: 235-241, hier: 236f; vgl auch Hübner 1991: 25-30 und zur Geschichte des Futurismus Baumgarth 1966)

Die Futuristen waren radikale Maschinisten, wohingegen die Cocktail Nation die Rückkehr zur technologisch modifizierten, humanistischen Vergesellschaftung, die über jeglichen Funktionalismus hinausgeht, antizipiert. Also ganz im Sinne Karl Marx, der in seinen Pariser Manuskripten 1844 festhielt: „Andrerseits: Subjektiv gefaßt: Wie erst die Musik den musikalischen Sinn des Menschen erweckt [...], weil der Sinn eines Gegenstandes für mich (nur Sinn für einen ihm entsprechenden Sinn hat) grade so weit geht, als *mein* Sinn geht, darum sind die *Sinne* des gesellschaftlichen Menschen *andre* Sinne wie die des ungesellschaftlichen; erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven *menschlichen* Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige *Sinne*, Sinne, welche als *menschliche* Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt. Denn nicht nur die 5 Sinne, sondern auch die sogenannten geistigen Sinne, die praktischen Sinne (Wille, Liebe etc.), mit einem Wort der *menschliche* Sinn, die Menschlichkeit der Sinne wird erst durch das Dasein *seines* Gegenstandes, durch die vermenschlichte Natur.“ (Marx 1987: 87)

Voraussetzung dafür ist für Marx die Aufhebung des Privateigentums: „Die positive Aufhebung des *Privateigentums*, als die Aneignung des *menschlichen* Lebens, ist daher die positive Aufhebung aller Entfremdung, also die Rückkehr des Menschen aus Religion, Familie, Staat etc. in sein *menschliches*, d.h. *gesellschaftliches* Dasein. [...] Also ist der *gesellschaftliche* Charakter der allgemeine Charakter der ganzen Bewegung; wie die

lancieren (siehe Bucher/Pohl: 325; vgl. auch Heribert Schröder: *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918-1933*, Bonn 1990: 10-13).

Gesellschaft selbst den *Menschen* als *Menschen* produziert, so ist sie durch ihn *produziert*.“ (ebd.: 83) Diese Vergesellschaftung wird im Club versucht herzustellen, indem auf Menschlichkeit rückbezogene Musik in der zerstreut-kommunikativen Rezeption zum Allgemeingut wird.

Theorien über die Befreiung

Geht man konform mit Adornos Ablehnung utopischen Denkens⁹⁷, dann könnte man mit ihm sagen, dass die Theorie über die Befreiung zwar bereits eine Befreiung sei, aber auch die höchstmögliche, da das System keine systemimmanente Befreiung zulässt. Mit anderen Worten: Es gibt kein richtiges Leben im Falschen. In der Vorrede der Dialektik der Aufklärung von Adorno und Horkheimer, findet sich folgender Satz: „Es gehört zum heilosen Zustand, daß auch der ehrlichste Reformer, der in abgegriffener Sprache die Neuerung empfiehlt, durch Übernahme des eingeschliffenen Kategorienapparates und der dahinter stehenden schlechten Philosophie die Macht des Bestehenden verstärkt, die er brechen möchte.“ (1988: 18) Das liest sich wie ein postmodernes Statement, weil hier Zweifel daran angemeldet werden, dass es einem Sprecher in konventioneller Sprache gelingen kann, das konventionelle System zu durchbrechen.⁹⁸ Und wirklich beginnen die Probleme bereits dort, wo ein Fürsprecher auftritt. Denn jemanden der der Menge sagt, was sie tun und denken soll, sei es auch noch so positiv gemeint, führt automatisch zurück in den Kreislauf der Abhängigkeit, die unser gegenwärtiges System ausmacht. Bei aller positiver Fürsprache bleibt am Ende die Totalität des Einen, der sagt was richtig ist und was getan werden soll. Daher mangelt es weiter an selbstständiger Initiative und am Verantwortungsbewusstsein der Vielen.⁹⁹

⁹⁷ Herbert Marcuse beginnt seine Einleitung im *Versuch über die Befreiung* (1978: 15) mit folgenden Worten: „Bis heute war einer der hauptsächlichen Lehrsätze der kritischen Theorie der Gesellschaft (und besonders der Marxschen Theorie), dem zu entsagen, was billigerweise utopische Spekulation genannt werden könnte. Von Gesellschaftstheorie erwartet man die Analyse der bestehenden Gesellschaften im Lichte ihrer eigenen Funktionen und Kapazitäten sowie den Aufweis sichtbarer Tendenzen (wenn es welche gibt), die über den bestehenden Zustand hinausführen könnten. [...] Über diese Schranken wagte sich die kritische Theorie indessen nicht heraus, aus Furcht, ihren wissenschaftlichen Charakter zu verlieren.“

⁹⁸ Vergleiche wiederum Marcuse (1978: 55f): „Es wurde gesagt, daß der Grad, in dem eine Revolution qualitativ andere gesellschaftliche Bedingungen und Verhältnisse intendiert, sich vielleicht durch die Entwicklung einer anderen Sprache anzeigt: der Bruch mit dem Kontinuum der Herrschaft muß ebenso ein Bruch mit deren Vokabular sein.“

⁹⁹ Vergleiche Karl Marx: 3. *These über Feuerbach*: „Die materialistische Lehre, daß die Menschen Produkte der Umstände und der Erziehung, veränderte Menschen also Produkte anderer Umstände und geänderter

„Das geschlossene System der Adornoschen und Horkheimerschen Schriften lässt zwei Möglichkeiten zu: sich ohnmächtig dem System zu fügen, da alle Bemühungen doch zu nichts führen, oder die anarchistische Dezision, die mit der allzu vergeblichen Hoffnung behaftet ist, in der freien Aktion die neue Gesellschaft antizipatorisch vorwegzunehmen.“ (Schulz 1977: 18) Auch die Idee der Cocktail Nation ist eine solch anarchistisch-antizipatorische Vorwegnahme. Sie tritt aber einen Schritt hinter die Forderung zurück, unmittelbar gesamtgesellschaftlich wirkmächtig zu sein. Sie verweist auf eine andere Form des Zusammenlebens, die nur durch politisches Engagement und sehr langfristig verwirklicht werden könnte. Dabei funktioniert sie gleichsam als Ort, der, da gemeinschaftsstiftend, Rückhalt für konkret politische Forderungen und Vorstöße bietet. Und sie hält fest an der, nach Hans Peter Duerr (1985: 132) „bürgerlich-marxistischen Fortschrittsideologie [...], die à la Rousseau besagt, daß der private Mensch nur als gesellschaftlicher Mensch ‘zu seinem Wesen’ kommen könne, also weder als Wilder noch als Bourgeois, sondern als Citoyen - das ist ja auch genau das Modell, an dem sich Marx orientiert hat.“¹⁰⁰ Diese Figur des Citoyen ist meiner Ansicht nach wesentlicher Bestandteil sowohl der Idee der Cocktail Nation, als auch der Temporären Autonomen Zone.

Diese behält sich, jenseits von K-Gruppen-Strukturen, den Rückgriff auf ein Gesellschaftsmodell vor, das „nach dem Zusammenbruch der politischen Erwartungen im Stil der späten sechziger Jahre [...] in der Alternativ-Szene offenkundig lädiert“ wurde (ebd.), und durch andere Ideologien ersetzt wurde: „Nach diesen Ideologien geht einem im ewigen Spiel der Welt, ganz egal wie diese Welt aussieht, das eigene Wesen, die eigene Identität, immer in die Binsen, sobald man sich an die Welt veräußert, sei es in seiner Arbeit, im Denken, in der Liebe, im Spiel. Es geht vielmehr darum, von der Welt

Erziehung sind, vergißt, daß die Umstände eben von den Menschen verändert werden und daß der Erzieher selbst erzogen werden muß. Sie kommt daher mit Notwendigkeit dahin, die Gesellschaft in zwei Teile zu sondern, von denen der eine über der Gesellschaft erhaben ist. [...] Das Zusammenfallen des Änderns der Umstände und der menschlichen Tätigkeit kann nur als *umwälzende Praxis* gefaßt und rationell verstanden werden.“ (MEW 3, Berlin 1969: 533f) Diese Sichtweise bestimmt das Verhältnis von individuellem Denken und gesellschaftlichem Sein, die in Marx Frühschrift (vgl. Marx 1987: 84f) als einander entsprechend betrachtet werden, ohne dass sich das eine dem anderen zwanghaft unterwerfen müsste. Mit dem Fortschreiten der kommunistischen Gesellschaft entsprechen beide ganz natürlich einander. Wir haben es damit im Endeffekt mit einer relativen Totalität im Denken zu tun, da dieses Denken nichtentfremdetes, d.h. mit sich und dem gesellschaftlichen Sein identisches Denken ist. In einer *wirklichen* Gesellschaft, so die Utopie, existiert *wirklich* offenes, tolerantes, konkurrenzfreies Denken.

¹⁰⁰ Vergleiche Karl Marx: *10. These über Feuerbach*: „Der Standpunkt des alten Materialismus ist die ‘bürgerliche’ Gesellschaft; der Standpunkt des neuen, die *menschliche* Gesellschaft, oder die vergesellschaftete Menschheit.“ (MEW 3, Berlin 1969: 535) Neue Bedeutung hat der Begriff des *Citoyen* in seiner ursprünglichen Herleitung aus der *Déclaration des droits de l’homme et du citoyen* von 1789 im Kontext Attac bekommen (vgl. Jung 2002: 13; Cassen 2002: 64f).

zurückzutreten, sich außerhalb des Kreislaufes der Dinge, der Geschichte, der Zeit zu stellen, es geht nach dieser Ideologie darum, die Dinge *sub specie aeternitatis*, im Schatten der Ewigkeit zu sehen. Wenn man die Welt *so* sieht, wird sie natürlich entschärft, die Spannungen des Lebens lassen nach - was immer passiert, man sieht es mit der 'Weisheit des lächelnden Lebens'. [...] Mir ist dieses Lachen des Don Juan, wie auch das ewige Lächeln des Buddha, mit der Zeit enorm auf die Nerven gegangen - weil es *gegen* das Leben gerichtet ist.“ (ebd.: 132f)¹⁰¹

Bei allen interessanten Fragen, die diese Modelle aufgeworfen haben, bezweifelt am Ende selbst ein so exponierter Vertreter wie Morris Berman, dass sie als politische Modelle taugen: „Die abschließenden Seiten von *Geist und Natur* lassen erkennen, daß [Gregory] Bateson unmittelbar vor seinem Tode damit begonnen hatte, eine Theorie der Ästhetik zu entwickeln, die uns Heiligkeit und Schönheit als Rahmen geboten hätte für die Evolution vom Ich-Bewußtsein zu etwas größerem. [...] Doch selbst wenn eine angemessene Theorie der Ästhetik entwickelt wäre, so bleibt es doch unklar, wie sie einen ernst zu nehmenden politischen Einfluß haben könnte. Es müßte sich dabei, wie im Falle von Batesons Arbeit, um eine Erfahrung handeln, eine Lebensweise, und nicht nur um eine Formel. Dann aber geht es um eine persönliche Entscheidung, um es anders auszudrücken, denn eine *Politik* der Selbstverwirklichung könnte sich als unmöglich erweisen. [...] Unglücklicherweise ist der Wunsch, Macht über andere auszuüben, die Regel und nicht die Ausnahme, und es ist nicht zu erkennen, wie es irgendeiner Theorie der Ästhetik gelingen sollte, das Phänomen des Guruismus zu beeinflussen oder zu kontrollieren.“ (Berman 1985: 321f)

Ideen wie die Cocktail Nation, die Love Parade oder im weitesten Sinne der Club bergen in sich allesamt esoterische Interpretationsmöglichkeiten. Etwa im Sinne des *Phänomens des Hundertsten Affens*, nach dem, sobald eine gewisse Anzahl von Individuen einer Bioform einen bestimmten Zustand des Geistes erreicht hat, die ganze Bioform in einen kritischen Zustand gerät. In einer Art Quantensprung auf der Basis Außersinnlicher Wahrnehmung

¹⁰¹ „Man munkelt, dass die postmoderne Sensibilität und die Entstehung des Begriffs der Postmoderne ihre Wurzeln bei jenen sozialistischen Philosophen in Frankreich haben, die in ihrer Jugend die Disziplin der Fabrikarbeit und den am Horizont schon sichtbaren realen Sozialismus priesen, dies aber nach der Krise von 1968 bereuten und fortan verkündeten, dass der kommunistische Anspruch auf Wiederaneignung des gesellschaftlichen Reichtums hinfällig sei. [...] Die Medien und die Medienkultur wollen uns weismachen, diese Philosophen hätten die Zeichen des neuen Weltalters erkannt, aber das stimmt nicht. Die Entdeckung der Postmoderne bestand darin, dass sie den Armen wieder in die Mitte des politischen und produktiven Feldes rückte. Wirklich prophetisch aber war das arme, vogelfreie Lachen von Charlie Chaplin, als er - frei von allen utopischen Illusionen und vor allem jeglicher Disziplin in Sachen Befreiung - die 'modernen Zeiten' der Armut interpretierte, die Bezeichnung 'Arme' dabei aber zugleich mit derjenigen für 'Leben' verknüpfte - ein befreites Leben und eine befreite Produktivität.“ (Hardt/Negri 2002: 171)

erhebt sich daraufhin das Bewußtsein der gesamten Bioform auf die Ebene des neuen Geisteszustandes.¹⁰² Bells Theorem nach impliziert die Quantenmechanik solcherlei „nicht-lokale Wechselwirkungen“ (vgl. Wilson 1992: 149-164). Auf dieser Basis wurde die Idee entwickelt, der eigentlich bedeutsame „GEIST“ (Berman 1985: 158) wäre gar nicht im Gehirn lokalisiert, sondern existiere nicht-lokal, das Gehirn stelle quasi nur die Hardware dar, die die überall frei fluktuierende Software als Empfänger filtere (Berman 1985: 195f; Wilson 1992: 164f). Und je nachdem, wie die Hardware eingestellt ist, hat sie die Fähigkeit, diese oder jene Informationen zu empfangen und zu verarbeiten. Womit der neue Körper wieder mit ins Spiel kommt: „Ein anderes Bewußtsein, das muß einen anderen Körper bedeuten, oder, wie [Wilhelm] Reich es genauer gesagt hätte, ein anderes Bewußtsein *ist* ein anderer Körper.“ (Berman 1985: 200) Wenn man auf dieser Ebene denkt, wäre Musik ein auf den Rezeptionsapparat einwirkendes und den Körper modifizierendes Element.

Letztlich muß man sich aber keinesfalls auf diese esoterische Ebene begeben, kann konkret gesellschaftspolitisch bleiben. Gegen Ende des letzten Kapitels kam ich auf Bossa Nova zu sprechen, der unter dem umfassenderen Label Jet Set Pop Eingang in die Cocktail Nation fand. Was seine Logik nicht nur in der musikalischen Form sondern auch inhaltlich hat. Bossa Nova und insbesondere sein Weiterentwicklung nach 1967 unter dem Namen Tropicália waren in ihrer Entstehungszeit eine Musik der Befreiung, die zuerst Sanftmut und später friedfertige Kakophonien mit versteckten politischen Botschaften dem repressiven brasilianischen Militärregim entgegengesetzte. Lyotard nach gedacht wurde hier Easy Listening zum „*quod*“, zum Signal, dass es Friedfertigkeit gibt, zum Augenblick, der in einer Gesellschaft fällt, in der Gewalt und Aggression die Regel und Grundlage des Seins darstellen.¹⁰³ Das korrespondiert mit den Bemühungen der Cocktail Nation, dem

¹⁰² Vgl. Rüdiger Lutz (Hg.): *Bewußtseins(R)evolution. Öko-Log-Buch 2*, Weinheim/Basel 1983: 198f oder Jane Goldman: *Die wahren X-Akten. Das Buch der unerklärlichen Phänomene Bd.1*, Köln 1996: 85. Die Geschichte basiert auf einer Untersuchung der Affenart Macaca Fuscata auf der japanischen Insel Koshima ab dem Jahre 1952. Es wurde beobachtet, wie ein Affenkind anfing seine süßen Kartoffeln, die die Primatenforscher den Makaken in den Sand legten, vor Verzehr im Flusswasser abzuwaschen. Bis 1958 wurde das Wissen, die Kartoffeln zu waschen, um sie ohne Sand essen zu können und so schmackhafter zu machen, nach und nach durch Nachahmung auf dieser Insel weitergereicht. Eines Tages aber hatte eine bestimmte kritische Masse dieses Wissen durch nachahmendes Lernen erlangt. Plötzlich begannen auch die Makakenstämme auf anderen Inseln und dem Festland Taka Sakiyama, die dieses Wissen nicht durch Nachahmung erlangen konnten, ihre Kartoffeln zu waschen. Im Moment des Erreichens der kritische Masse also fand, so die Legende, die Weitergabe des Wissens auf Basis Außersinnlicher Wahrnehmung (ASW) statt. Da Theorien über ASW sich immer in schwieriger Beweislage befinden, wurde und wird die Untersuchung stark in Zweifel gezogen.

¹⁰³ Diese Haltung gewann Anfang des neuen Jahrtausends mit dem sogenannten New Acoustic Movement erneut an Bedeutung im nicht direkt von Retromusik beeinflussten Pop, ausgelöst 2001 durch das Album

Leben unter der Vorherrschaft des Kapitalismus und der Konformität wenigstens ab und zu als Temporäre Autonome Zone wirklich egalitäre Kommunität und Glamour einzupflanzen.

Die Idee der Temporären Autonomen Zone (TAZ) wurde von Hakim Bey¹⁰⁴ 1990 in seiner Schrift *The Temporary Autonomous Zone* entwickelt. Die deutsche Übersetzung erschien 1994 in der Edition ID-Archiv in einem gleichnamigen Band, der zusätzlich weitere Schriften Beys und die Kommuniqués der Association for Ontological Anarchy dokumentiert. Beys Texte sind eine wilde Mischung aus Metaphysik, Cybertechnik, Naturmystik, Linguistik usw. Und Anarchismus in der amerikanischen Traditionslinie des individualistischen Anarchismus im Gegensatz zum eher kollektiven Anarchismus europäischer Prägung, sieht man von Pierr-Joseph Proudhon und insbesondere Max Stirner ab. Diese Form des Anarchismus sieht die Freiheit des Einzelnen nicht im Kommunismus garantiert, sondern macht die absolute Souveränität des Individuums zur Grundlage der Vergesellschaftung, die auf Grund innerer Freiheit in freiwilliger, aber um so wirklicherer gegenseitiger Solidarität geschieht.

Quiet Is The New Loud des norwegischen Duos Kings of Convenience (Source SOURLP019) (vgl. den Artikel von Andrea Pritschow; in: Spex 3/2001: 19). Kurz darauf erschien ebenfalls auf Source das Debüt *the Optimist Lp* der Turin Brakes (SOURLP023), mit dem sich das NAM ernsthaft etablierte (vgl. den Artikel von Heiko Zwirner; in: Spex 4/2001: 38). Folgerichtig war das Interview „über Vergangenheit und Zukunft elektronischer Popmusik und ein soziales, musikalisches und in jeder Hinsicht grenzüberschreitendes Projekt“ von Tobias Thomas (Spex 1-2/2003: 36-38) zur Veröffentlichung des Soloalbums *Unrest* (Source SOURLP052) des KOC Erlend Øye untertitelt mit „Music makes the people come together“. Gegen Ende des Interviews findet sich folgende Passage: „[T. Thomas:] ‘Anlässlich der ersten Single habe ich die Behauptung aufgestellt, sie sei ein exemplarisches Resultat einer >positiven Globalisierung<, einem Zusammenkommen kleiner Gruppen von Menschen aus noch kleineren Nischen der Welt, ihrer Ideen und Haltungen. Und dass dies etwas Neues sei im 21. Jahrhundert. Stimmst du dem zu?’ [E. Øye:] ‘Tu ich. Mehr als einer Region wie Norwegen fühle ich mich eher einer >Nation< von Leuten verbunden, deren >Nationalität< durch ihre Interessen und die Art, wie sie ihr Leben leben wollen definiert ist. [...]’“ Und zur Stille weiterhin bemerkte bereits Rolf Dieter Brinkmann: „Widerstand beginnt mit der Fähigkeit zur Stille.“ (zit. nach Marvin Chlada/Marcus S. Kleiner: *Radio Derrida. Pop-Analysen II*, Aschaffenburg 2003: 17)

¹⁰⁴ Insbesondere Robert A. Wilson spinnt in seinem *Lexikon der Verschwörungstheorien* (Frankfurt/M. 2000: 75f) einen Mythos um diesen Autor, stellt ihn in der Obskuritätsskala sogar über Thomas Pynchon. Aber bereits Georg Iwanowitsch Gurdjieff widmete ein Kapitel seines Buches *Begegnungen mit bemerkenswerten Menschen* (Freiburg²1982; geschrieben um 1930) einem gewissen Ekim Bey, was mich dazu veranlasste, einen Blick in den Fremdwörter-Duden zu werfen, wo ich prompt fündig wurde: „Hakim (arab.): I. Arzt; Weiser, Philosoph (im Orient). II. Herrscher; Gouverneur; Richter“ und: „Bey = Beg (türk.; ‘Herr’) u. Bei: höherer türkischer Titel, oft hinter Namen, z.B. Ali-Bei“. Schließlich stolperte ich in dem Buch *Hyperorganismen. Essays, Fotos, Sounds der Ausstellung „Wissen“*. Ein Projekt des ZKM Karlsruhe im Themenpark der Expo 2000 Hannover (Hg. Olaf Arndt, Stefanie Peter und Dagmar Wünnenberg, Hannover 2000: 91-114) erneut über den Artikel *Temporäre Autonome Zone (T.A.Z.)*, diesmal allerdings unter dem Autorennamen Peter Lamborn Wilson. Ein abschließender Blick ins Internet konnte offene Fragen einigermaßen klären. Unter www.hermetic.com/bey/index.html findet man die Homepage von P.L. Wilson aka Hakim Bey. Dort findet man die Schriften Beys, einige Schriften unter dem Namen P.L. Wilson, Interviews und Informationen über die Moorish Orthodox Church of America (MOCA), in der Bey Mitglied ist und über die er einige Dokumente verfasst hat. Am Ende ist damit der Autor etwas weniger esoterisch, die Inhalte bleiben es zumindest zum Teil allemal.

In diesem Sinne schrieb Max Nettlau über Stirner: „Für mich gehört er keineswegs dem engen Individualismus an, der *nur* Individualist sein will und dadurch vom Bourgeois oder Tyrannen nicht zu scheiden ist, sondern er begründete jenen breiten, echten Individualismus, der die Grundlage jedes freiheitlichen Sozialismus ist, die Selbstbestimmung eines jeden über die Beziehungen, in die er mit anderen zu treten wünscht: Diese können mutualistisch oder kommunistisch sein, eng oder entfernt, kurz oder lang usw. Daß der Einzelne hierüber aus eigenem Wissen und eigener Kraft entscheide, das hat Stirner gewünscht, und dazu suchte er ihn aus den Fesseln und Netzen der Autorität zu befreien. Der Individualismus als ausschließliches Prinzip ist eine einseitige Lösung und daher nicht Freiheit, sondern Enge; der Individualismus aber als feinstes Werkzeug, um jeden in das von ihm gewünschte Milieu zu versetzen, muß jeder freien Gruppierung der Menschen zugrunde liegen.“ (M.N.: *Der Vorfrühling der Anarchie*, Berlin 1925: 179; zit. nach Verlag Freie Gesellschaft 1978: 75)

Hakim Bey bezieht sich an einer Stelle seines TAZ-Manifests auf Stephen Pearl Andrews¹⁰⁵ und dessen Schrift *The Science of Society*, ursprünglich ein Vortrag, gehalten 1849/50, dann 1851 in der Urversion und 1853 in erweiterter Neuauflage gedruckt. Andrews schreibt dort über die Dinner Party: „Die höchste Form menschlicher Gesellschaft in der existierenden Ordnung ist im Salon zu finden. In den eleganten und vornehmen Zusammenkünften der aristokratischen Klassen gibt es keine impertinente Einmischung der

¹⁰⁵ Stephen Pearl Andrews (22. März 1812 bis 21. Mai 1886) ist in Deutschland weitgehend unbekannt. Als einzige deutsche Übersetzung konnte ich den schmalen Band *Die Wissenschaft von der Gesellschaft - Die rechte Verfassung der Gesellschaft. Das Kostenprinzip. Zwei Abhandlungen*. Hg. Wilhelm Russbühl, nach der Übersetzung von Mathilde Kriege, Verlag „Renaissance“, Schmargendorf bei Berlin 1904 ausfindig machen, der gekürzte Bearbeitungen der angegebenen Schriften enthält. 1980 erschien weiterhin in deutscher Übersetzung James J. Martins Buch *Men Against the State* von 1953, das auch Leben und Werk Andrews behandelt. Dagegen konnte ich auf drei amerikanischen Nationalbiographien zurückgreifen, die Andrews mit zwei- bis dreisprägigen Einträgen würdigen (Dictionary of American Biography, London/New York 1928: 298f; The National Cyclopaedia of American Biography, Ann Arbor, Michigan 1967 [Reprint der Ausgaben New York 1892 & 1929]: 442f; American National Biography, New York/Oxford 1999: 510f; weitere Artikel verzeichnet Martin 1980: 271). Aus diesen geht hervor, dass Andrews als „reformer and eccentric philosopher“ (DAB: 298) zum einen glühender Gegner der Sklaverei war, weswegen sein Haus in Houston, Tex. 1843 vom Mob überfallen wurde und er und seine Familie nur knapp entkamen. Zum anderen war er begnadeter Linguist dem nachgesagt wurde, er beherrschte 32 Sprachen. Nach dem Angriff auf sein Leben ging Andrews kurzzeitig nach England, wo er die Kurzschrift Isaac Pitmans kennengelernte. Er beschloss, diese in Amerika einzuführen und kehrte zuerst nach Boston, dann nach New York zurück. Wieder in Amerika, widmete sich Andrews intensiven phonographischen Studien und veröffentlichte in Zusammenarbeit mit Augustus F. Boyle vielfach wiederaufgelegte Lehrbücher hierzu. 1877 erschien seine *Primary Grammar of Alwato* eine Vorform von Volapük und Esperanto. Als nächstes ging er daran, seine „Universology“ auszuarbeiten, eine deduktive Wissenschaft des nicht nur sprachlichen, sondern gesamten Universums, zu der er ebenfalls publizierte. In seinen späten Lebensjahren wurde er auf Grund seiner weitreichend anarchistischen Idealvorstellung der Gesellschaft, die er „Pantarchy“ nannte, eine Führerfigur der radikaleren Gruppen New Yorks. Zu seinem Tode schrieb ein Kommentator: „The world at large is unable to determine whether he was a crank or the founder of a great system of philosophy.“ (zit. nach ANB: 511)

Gesetzgebung. Die Individualität jedes einzelnen wird respektiert. Der Umgang ist daher gänzlich frei. Konversation ist stetig, brilliant und abwechslungsreich. Gruppen werden nach Anziehung gebildet. Sie lösen sich stets wieder auf und bilden sich auf die gleiche subtile und alles durchdringende Weise wieder neu. Gegenseitige Achtung durchdringt alle Klassen, und die perfekteste Harmonie, die je in komplexen menschlichen Beziehungen erreicht wurde, ist just unter den Bedingungen zu finden, die Gesetzgeber und Staatsmänner als Bedingungen unvermeidlicher Anarchie und Unordnung fürchten. Wenn es überhaupt Etikette gibt, sind sie lediglich ein Hinweis auf Prinzipien, die jede und jeder einzelne für sich akzeptiert hat.

Ist es nicht vorstellbar, daß aller zukünftiger Fortschritt der Menschlichkeit, mit all den unzähligen Elementen der Entwicklung, die sich gegenwärtig auftun, die Gesellschaft im allgemeinen und in allen ihren Relationen nicht diesen hohen Grad der Perfektion erreichen werden, den bestimmte Gesellschaftsteile unter bestimmten Umständen bereits erreicht haben?

Nehmen wir an, der Umgang im Salon sei durch eine spezifische Gesetzgebung reguliert. Lassen wir die Zeit, die jeder Gentleman mit einer Lady sprechen darf, gesetzlich fixiert, die Sitzhaltung oder die Art des Stehens genauestens reguliert, die Themen über die sie sprechen dürfen, den Tonfall und die jeweiligen Gesten sorgfältig festgelegt sein. Und dies alles unter dem Vorwand, Durcheinander und die Beeinträchtigung der Privilegien und Rechte jedes einzelnen verhindern zu wollen. Läßt sich dann irgend etwas besser Kalkuliertes oder Sicheres vorstellen, um gesellschaftlichen Umgang in intolerable Sklaverei und hoffnungslose Konfusion zu verwandeln?“ (zit. nach Bey1994: 157f)¹⁰⁶

Augenscheinlich verwirklicht sich hier die freie Gesellschaft innerhalb eines geschlossenen, elitär-aristokratischen Kreises, der aufgrund seines sozialen Status nach außen weiterhin tendenziell repressiv agiert. Aber bekanntlich hat Fernando Pessoa (1986) nachgewiesen, dass der Bankier Anarchist ist und der wahre Anarchist daher konsequenterweise Bankier werden müsste. Und Andrews geht eben davon aus, dass diese Gesellschaft als Vorwegnahme einer gesamtgesellschaftlichen Utopie funktioniert. Im Fall der Cocktail Nation verschiebt sich der soziale Status der die TAZ kreierenden Personen. So ist ein im *First Manifesto of the Cocktail Nation* festgeschriebenes Ziel „to cultivate not

¹⁰⁶ In der deutschen Ausgabe (Andrews 1904) fehlen die ersten beiden hier wiedergegebenen Absätze, der dritte findet sich ebd.: 22f in varierter Übersetzung. Den ursprünglichen, englischsprachigen Text dieser Passage findet man im Internet unter www.praxeology.net/SPA-DP.htm.

riches but richness“. Die wesentlichen Elemente der Cocktail Nation aber finden sich durchaus in Andrews Text widergespiegelt.

Bey nennt als eine Konkretisierung der TAZ die Party: „Die Medien fordern ‘Kommt und genießt Euer Leben’ und vereinen doch nur Ware und Spektakel, das bekannte *Nicht-Ereignis* purer Repräsentation. Gegen solche Obszönität verfügen wir über ein ganzes Spektrum an *Verweigerungshaltungen* [...] - und über eine *Festkultur*, die der Aufmerksamkeit der Möchtegernmanager unserer Muse entzogen und verborgen bleibt. ‘Fight for the right to party’ ist in der Tat keine Parodie auf den radikalen Kampf, sondern eine neue Manifestation dessen. Angemessen einer Zeit, die TV’s und Telephone als Möglichkeiten offeriert, andere Menschen ‘zu erreichen und zu berühren’. ‘Sei da!’“ (Bey 1994: 118)

Und weiter: „Pearl Andrews hatte recht: die *Dinner Party* ist bereits ‘die Saat der neuen Gesellschaft, die in der Hülse der alten Gestalt annimmt’ (IWW-Präambel). [...] Ob nun offen für ein paar Freunde, wie im Falle einer Dinner Party, oder für tausende von Feiernden, wie bei einem Be-In, die Party ist immer ‘offen’; sie mag geplant sein, wenn sie sich aber nicht ‘ereignet’, ist sie ein Fehlschlag. [...] Das Wesentliche der Party: von Angesicht-zu-Angesicht, eine Gruppe von Menschen agiert synergetisch, um die Wünsche der Einzelnen zu befriedigen, entweder die nach gutem Essen oder Spaß, Tanz, Konversation, Lebenskunst, vielleicht sogar die nach erotischem Vergnügen oder nach Vollendung eines gemeinsamen Kunstwerkes oder nach Seligkeit, kurz, eine ‘Union von Egoisten’ (laut Stirner) in ihrer einfachsten Form oder aber, in Kropotkinschem Sinne, eine grundlegende Triebkraft in Richtung ‘gegenseitiger Hilfe’.“ (ebd.)

Gewisse Parallelen zur TAZ finden sich in Herbert Marcuses *Versuch über die Befreiung* von 1969: „Kurz, die ökonomischen, politischen und kulturellen Züge einer klassenlosen Gesellschaft müssen die Grundbedürfnisse derer geworden sein, die um sie kämpfen. Dieser Einbruch der Zukunft in die Gegenwart, diese Tiefendimension der Rebellion erklärt letztlich ihre Unvereinbarkeit mit den traditionellen Formen des politischen Kampfes. Der neue Radikalismus widersetzt sich ebenso der zentralisierten bürokratisch-kommunistischen Organisation wie der halbdemokratischen liberalen. Ein starkes Element der Spontanität, ja des Anarchismus ist in dieser Rebellion enthalten. Es drückt die neue Sensibilität, die Reizbarkeit gegenüber Herrschaft aus: das Gefühl und das Bewußtsein, daß die Freude an der Freiheit und das Bedürfnis, frei zu sein, der Befreiung vorangehen müssen. Daher die Abneigung gegen bereits etablierte Führer, Apparatschiks jeder Sorte

und Politiker, wie weit links sie auch stehen mögen. Die Initiative verlagert sich auf kleine, weit zerstreute Gruppen mit einem hohen Grad an Autonomie, Beweglichkeit und Flexibilität.“ (Marcuse 1978: 130f; vgl. auch: 34-37)

Marcuse stellt sich mit seinem Buch in der Tradition utopischen Denkens. Er selbst fragt sich, wie die Utopie Wirklichkeit werden könnte. In Folge der 68er-Unruhen sieht er, dass es für den von ihm beschriebene Paradigmenwechsel bislang keinerlei breite Basis gibt. Er geht sogar so weit, festzustellen, eigentlich sei dazu eine Revolution gegen den Willen der bestehenden gesellschaftlichen Basis im kapitalistischen Systems von Nöten (ebd.: 34-37). Wie aber eine solche auslösen? Von wem sollte sie getragen werden? Vor allem würde sie im Prinzip dem individualanarchistischen Gedanken widersprechen, der eine innere Befreiung voraussetzt bzw. einen anderen Körper, auf dem in einem weiteren Schritt die gesellschaftliche Befreiung basiert. Hakim Bey (1994: 114) bemerkt daher: „Das Konzept der TAZ entsteht zunächst aus einer Kritik von Revolution und einer Würdigung der Insurrektion. Letztere ist laut Revolution zum Scheitern verurteilt. Aber für uns stellt der *Aufstand* - aus dem Blickwinkel der Psychologie der Befreiung - eine weitaus interessantere Möglichkeit dar als all die ‘erfolgreichen’ Revolutionen von Bourgeoisie, Kommunisten, Faschisten usw.“ Die TAZ greift also als fröhliche, lebensbejahend-weltliche Vergesellschaftung, die immer wieder geschieht, die sich allerdings auflöst, bevor sie greif- und fixierbar würde. Sie ist ausgerichtet auf die Utopie einer befreiten Gesellschaft, ohne dabei mit Gewalt eine Revolution auslösen zu wollen. Was nicht ausschließt, dass sich diese Aktionen durch die von ihnen gestreuten Impulse zur evolutionären Veränderung, selbst verstärken könnten und tatsächlich eine breite gesellschaftliche Bewegung daraus hervorgeht.

Etwa wie in dem Film *Der Partyschreck* von 1967, Regie Blake Edwards, Musik Henry Mancini. Peter Sellers spielt dort den tolpatschigen indischen Schauspieler Hrundi Bakshi, der durch Zufall auf eine steife Dinner-Party von Film-Geschäftsleuten eingeladen wurde. Durch Bakshis chaotisch-individualanarchistisches Auftreten, er hat einen anderen Körper als die übrigen Gäste, wird die Party zunehmend ausgelassener, tendiert ebenfalls immer mehr dazu chaotisch zu werden. Damit werden allzu pikierte und aggressive Teilnehmer nach und nach zu Außenseitern, Bakshis Art hingegen zum die Stimmung dominierenden Element. Die Stimmung kippt endgültig, als die Tochter des Hausherrn mit einer Horde friedensaktionistischer Freunde plus einem mit Friedenslogos bemalten jungen Elefanten auftaucht. Bakshi ist der Ansicht, dass die Bemalung des Elefanten Tierquälerei sei und

meint, man müsse das Tier sofort reinigen. Der Elefant wird also in den Swimmingpool verfrachtet, Shampoo herbeigeschafft und mit Bürsten die Farbe abgeschrubbt. Was zu einer enormen Schaumentwicklung führt, so dass alles in einem riesigen Schaumbad endet, an dem die gesamte Partygesellschaft, mit wenigen Ausnahmen teilnimmt. Die Party wird zur aktionistischen Temporären Autonomen Zone, Bakshis individualanarchistischer Stil hat sich wirkmächtig durchgesetzt.

Literatur

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1988; Originalausgabe 1947): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M.
- Ahmendt, Gerhard (1970): Thesen und Anmerkungen zur amerikanischen Bürgerrechtspolitik und zur Strategie der kulturennationalistischen Konterrevolution; in: ders. (Hg.): Black Power. Dokumente und Analysen, Frankfurt/M.: 206-233
- Alfonso, Barry (1987): I'm strong, but I like roses... A new look at Rod McKuen; in: Morton 1987a: 28-39
- Andrews, Stephen Pearl (1904; Originalausgabe 1851): Die Wissenschaft von der Gesellschaft: Die rechte Verfassung der Gesellschaft. Das Kostenprinzip. Zwei Abhandlungen. Hg. Wilhelm Russbühl, nach der Übersetzung von Mathilde Kriege, Schmargendorf bei Berlin
- Anger, Kenneth (1985; Originalausgabe 1975); Hollywood Babylon. I. Akt, Frankfurt/M.
- Aulnoyes, François de (1964): Strip-Tease. Kritische Dokumentation zu einem weltweiten Phänomen, Bonn
- Austin, Reid/Vargas, Alberto (1978): Vargas. Vorwort von Hugh Hefner, Dreieich
- Ballard, James Graham (1988): Karneval der Alligatoren [im englischen Original 1962 unter dem Titel *The Drowned World*], Frankfurt/M.
- Ballard, James Graham (1982): Der Block [im englischen Original 1975 unter dem Titel *High-Rise*], München
- Barbieri, Gian Paolo/Lacouture, Jean: Tahiti Sylvain, Köln 2001
- Baumgarth, Christa (1966): Geschichte des Futurismus (Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie 248/249), Reinbek bei Hamburg
- Benderson, Bruce (1999): James Bidgood, Köln
- Benjamin, Walter (2¹⁹⁶⁷; bis dahin unveröffentlicht): Der Autor als Produzent; in: ders.: Versuche über Brecht. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.
- Benjamin, Walter (1²981; im Original 1931-37): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/M.
- Berman, Morris (1985): Wiederverzauberung der Welt. Am Ende des Newtonschen Zeitalters, Reinbek bei Hamburg
- Bernard of Hollywood (1950; Reprint 1999): Pin-Ups. Guide to pin-up photography. Mit einem aktuellen Vorwort von Harald Hellmann, Köln
- Bey; Hakim (1994): T.A.Z. Die Temporäre Autonome Zone, Berlin
- Bogle, Donald (1980): Brown Sugar. Eighty Years of America's Black Female Superstars, New York
- Burroughs, William S. (5¹⁹⁹¹; im Original 1970-76): Die Elektronische Revolution, Bonn
- Cameron, Bernard/Marcadé, Bernard (1997): Pierre et Gilles. The complete works 1976-1996, Köln
- Cassen, Bernard (2002): Breite Wege eröffnen sich dem freien Menschen; in: Jung 2002: 63-80
- Chlada, Marvin/Dembowski, Gerd/Ünlü, Deniz (Hg.) (2003): Alles Pop? Kapitalismus & Subversion, Aschaffenburg
- Clarke, John u.a. (2¹⁹⁸¹): Subkulturen, Kulturen und Klasse; in: Clarke, John u.a.: Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen, Frankfurt/M.: 39-130
- Christy, Kim (Hg.) (1998): The complete Reprint of Exotique. The first 36 issues 1951-1957 (3 Bde.), Köln
- Cohn, Nik (1971): AWopBopaLooBop ALopBamBoom. Pop History [im englischen Original unter dem Titel *Pop from the Beginning*], Reinbek bei Hamburg
- Conrad, Joseph (1998; Originalausgabe 1902): Herz der Finsternis, o.O. [btb Taschenbuch im Goldmann Verlag/Verlagsgruppe Bertelsmann]
- Crowhurst, Norman H. (1960): The Stereo High Fidelity Handbook, New York
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): Rhizom, Berlin
- Diederichsen, Diedrich (1989): 1.500 Schallplatten. 1979-1989, Köln
- Diederichsen, Diedrich (1996): „Subkulturen schließen sich nicht nur aus politischen Reflexionsgründen zusammen“. Über Techno, Punk, Boheme, Mainstream und MTV. Gespräch von Christoph Doswald; in: Kunstforum 135: 154-159
- Duerr, Hans Peter (1985): Können Ethnologen Fliegen? Ein Interview (1979); in: ders.: Satyricon. Essays und Interviews, Frankfurt/M.: 122-141
- Dwyer, Simon (Hg.) (1989): Rapid Eye 1. Art, Occult, Cinema, Music, Brighton

- Dwyer, Simon (Hg.) (1992): *Rapid Eye 2*, London
- Eaton, Manford L. (1974): *Bio-Music*, Barton/Brownington/Berlin
- Feret, Bill (1984): *Lure of the Tropix. A pictorial history of the tropic temptress in films, serials and comics*, London/New York
- Fiedler, Leslie A. (1969): *Überquert die Grenze, schließt den Graben!*; in: Schröder, Jörg (Hg.): *Mammut. März Texte 1&2. 1969-1984*, Herbstein 1984: 673-697
- Flint, David (1992): *It's a Dog's Life: The Go, Go, Go World of Mondo Movies*; in: Dwyer 1992: 151-159
- Frith, Simon (1981): *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*, Reinbek bei Hamburg
- Frith, Simon (1996): *The Cultural Study of Pop. Kultursoziologische Betrachtung sowie Kritik am subkulturellen Mythos der Popmusik*; in: *Kunstforum* 134: 140-148
- Fuchs, Eduard (1909-1912): *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (3 Bde. und 3 Ergänzungsbde.), München
- Fuchs, Werner/Körber, Joachim (1985): Ein Interview mit J. G. Ballard; in: *Körber* 1985: 107-122
- Gabor, Mark (1972; Reprint 1996): *The Pin-Up. A modest history*, Köln
- Gatewood, Charles (1999): *Badlands. Charles Gatewood Photographs*, Frankfurt/M.
- Gibson, William (³1994): *Neuromancer*, München
- Glenn, Joshua (1994): *Cocktail Nation. Or, how I learned to stop worrying and just be fabulous* [im Original in: *Cake # 22, March 1994*]; in: *Utne Reader No. 65, Sept./Oct. 1994*: 83-89
- Gorer, Geoffrey (1956): *Die Amerikaner. Eine völkerpsychologische Studie* (Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie 9), Reinbek bei Hamburg
- Grefe, Christiane/Greffrath, Mathias/Schumann, Harald (2002; 3., aktualisierte Auflage): *Attac. Was wollen die Globalisierungskritiker?*, Berlin
- Grey Rudolph (1994): *Nightmare of Ecstasy. The life and art of Edward D. Wood, Jr.*, Portland, OR
- Guarnaccia, Steven/Sloan, Bob (1995): *A Stiff Drink and a Close Shave. The lost arts of manliness*, San Francisco, CA
- Guarnaccia, Steven/Sloan, Bob (1997): *Hi-Fi's & Hi-Balls. The golden age of the American bachelor*, San Francisco, CA
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2002): *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/M.
- Hartmann, Walter/Maeck, Klaus (Hg.) (1984): *Decoder Handbuch*, Duisburg
- Hastreiter, Kim/Hershkovits, David (1999): *From ABFAB to ZEN. Paper's guide to pop culture*, New York
- Hebdige, Dick (1983): *Subculture. Die Bedeutung von Stil*; in: Diederichsen, Diedrich/ Hebdige, Dick/Marx, Olaph-Dante: *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*, Reinbek bei Hamburg: 7-120
- Hebdige, Dick (1996): „Heute geht es um eine anti-essentialistische Kulturproduktion vom DJ-Mischpult aus“. Über Cultural Studies, die Autorität des Intellektuellen, Mode und über Module des Theorie-Samplings. Gespräch von Christian Höller; in: *Kunstforum* 135: 160-164
- Herrwerth, Thommi (1998): *Katzeklo & Caprifischer. Die deutschen Hits aus 50 Jahren*, Berlin
- Holiday, Billie (mit William Dufty) (1983; Originalausgabe 1956): *Lady sings the blues. Autobiographie*, Hamburg
- Hooven, III, F. Valentine (1995): *Beefcake. The muscle magazines of America 1950-1970*, Köln
- Hübner, Klaus (1991): *Lärm-Reise. Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik*, Augsburg
- Jameson, Fredric (1989): *Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*; in: Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: 45-102
- Jarrett, Lucinda (1999): *Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung*, Berlin
- Jones, LeRoi (1970): *Schwarze Musik*, Frankfurt/M.
- Jung, Ruth (2002): *Attac: Sand im Getriebe*, Hamburg
- Kier, Herfried (1970): *Langspielplattenproduktion in der Bundesrepublik (Kulturelle und kommerzielle Entwicklungstendenzen)*; in: Blaukopf, Kurt (Hg.): *Technik, Wirtschaft und Ästhetik der Schallplatte. Symposium auf der „hifi '68 Düsseldorf“ (Schriftenreihe „Musik und Gesellschaft“, Heft 7/8)*, Karlsruhe 1970: 43-53
- Kirsten, Sven A. (2000): *The Book of Tiki. The cult of polynesian pop in fifties America*, Köln
- Körber, Joachim (Hg.) (1983): *Neue Welten. Eine Anthologie moderner spekulativer Literatur* (Sphinx Edition 23), Basel

- Körber, Joachim (Hg.) (1985): J. G. Ballard - der Visionär des Phantastischen (Edition Futurum 6), Meitingen
- Kratzert, Armin (Hg.) (1987): Camp, München
- Kroll, Eric (Hg.) (1995): The Complete Reprint of John Willie's Bizzare. 1946-1959 (2 Bde.), Köln
- Kunstforum 134. Art & Pop & Crossover, Mai-September 1996
- Kunstforum 135. Cool Club Cultures, Oktober 1996-Januar 1997
- Lachmann, Ulrich (1960): Die Struktur des deutschen Musikmarkts unter besonderer Berücksichtigung des erwerbswirtschaftlichen Sektors. Dissertation (Wirtschaftswissenschaften), Tübingen
- Lafargue, Paul (2¹⁹⁹⁹; Originalausgabe 1883): Das Recht auf Faulheit. Widerlegung des „Rechts auf Arbeit“ von 1848, Grafenau/Uetze
- Lanza, Joseph (1995): Elevator Music. A surreal history of muzak, easy-listening, and other moodsong, New York
- Lanza, Joseph (1997): The Cocktail. The influence of spirits on the American psyche, New York
- Leigh, Michael (1965): Leigh-Report. Sexuelles Gruppenverhalten in den USA. Mit einer Einführung von Dr. med. Louis Berg [im amerikanischen Original 1963 unter dem Titel *The Velvet Underground*], Bad Godesberg
- Leigh, Michel (4¹⁹⁶⁵): The Velvet Underground, New York
- Lewandowski, Herbert (1958): Ferne Länder - Fremde Sitten. Eine Einführung in die vergleichende Sexualethnologie, Stuttgart
- Lindner, Rolf (2000): Die Stunde der Cultural Studies (Edition Parabasen), Wien
- Lyotard, Jean-Francois (1986): Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin
- MacInnes, Collin (1986; Originalausgabe 1959): Absolute Beginners, Köln
- Manifest 2002; in: Jung 2002: 91-121
- Marcuse, Herbert (4¹⁹⁷⁸; Originalausgabe 1969): Versuch über die Befreiung, Frankfurt/M.
- Martignette, Charles G./Meisel, Louise K. (1996a): The Great American Pin-Up, Köln
- Martignette, Charles G./Meisel, Louise K. (1996b): Pin-Ups. (Taschen amuse-gueule), Köln
- Martin, James J. (1980; Originalausgabe 1953): Männer gegen den Staat. Die Vertreter des individualistischen Anarchismus in Amerika 1827-1908 (2 Bde.), Freiburg/Br.
- Marx, Karl (1987): Pariser Manuskripte. Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844, Westberlin
- McCarthy, John (1989): The Official Splatter Movie Guide, New York
- McKewen, Richard (o.J.; den Literaturhinweisen nach vermutlich um 1997/98): Cocktail Renaissance: The Re-emergence and Re-invention of the Cocktail Way of Life; www.nyu.edu/classes/bkg/mckewan.htm
- McLuhan, Marshall (1993; im Original 1963): Gewissensbisse der Wahrnehmung; in: Riese, Utz (Hg.): Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA, Leipzig: 102-108
- Michener, James A. (1966): Südsee [im amerikanischen Original 1948 unter dem Titel *Tales of the South Pacific*], München
- Morton, Jim (Hg.) (1987a): Pop Void #1, San Francisco, CA
- Morton, Jim (1987b): Some Velvet Morning... Lee Hazelwood [sic!] and the Gods; in: ders. 1987a: 64-67
- Münzenberg, Willi (1977): Propaganda als Waffe. Ausgewählte Schriften 1919-1940 (Hg. Til Schulz), Jossa
- Pessoa, Fernando (1986; Originalausgabe 1922): Ein anarchistischer Bankier, Berlin
- Petersen, Vinca (1999): No System, Göttingen
- P-Orridge, Genesis (1984): Muzak. Ein Konzept zur Manipulation von Menschen; in: Hartmann/Maeck 1984: 3-8
- P-Orridge, Genesis (1986): Muzak - A concept in human engineering; in: Hausswolff, CM von/Hillebrand, Ulrich (Hg.): Radium 226.05 Magazine No. 1 (Spring 1986), Göteborg: 87-92
- Poschardt, Ulf (1996): „Der Erfolg der DJ-Culture hilft, den Widerstand gegen das herrschende System zu popularisieren“. Über die erste Avantgarde im Kontext der Popmusik. Gespräch von Tom Kummer; in Kunstforum 135: 175-179
- Pynchon, Thomas (1980; Originalausgabe 1967): Die Versteigerung von No. 49, Reinbek bei Hamburg
- Riemschneider, Burkhard (Hg.) (1993): Betty Page. Queen of pin-up. Mit Texten von Harald Hellmann und Burkhard Riemschneider, Köln
- Riemschneider, Burkhard (Hg.) (1994): Bunny's Honeys. Bunny Yaeger, queen of pin-up photography. Mit Texten von Bunny Yaeger und Eric Kroll, Köln

- Riemschneider, Burkhard (Hg.) (1997). *The Best of American Girlie Magazines*. Mit einem Text von Harald Hellmann, Köln
- Rober, Peter W. (1963): *Sex für Millionen. Erotik an der Werbetrommel. Ein Geheimnis, das gar keines ist*, Bonn
- Roller, Franziska (1997): *Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack*, Leipzig
- Rossana-Conte, Astrid (1990): *Vargas. 20s-50s*, Köln
- Rubin, Jerry (1971): *Do it! Scenarios für die Revolution*, Reinbek bei Hamburg
- Sahlins, Marshall (1996): *The Sadness of Sweetness. The Native Anthropology of Western Cosmology*; in: *Current Anthropology* 37 (3), Juni 1996
- Salisbury, Harrison E. (1962): *Die zerrüttete Generation* (Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie 159), Reinbek bei Hamburg
- Salzinger, Helmut (1973): *Swinging Benjamin*, Reinbek bei Hamburg
- Salzinger, Helmut (1982; Originalausgabe 1972): *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution?*, Reinbek bei Hamburg
- Scheck, Frank Rainer (Hg.) (1970): *Koitus 80. Neue Science Fiction*, Köln
- Schiller, Friedrich (1948; im Original 1801): *Über das Erhabene*; in: ders.: *Über das Erhabene/Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*, Calw: 5-31
- Schmidt-Bergmann (1993): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg
- Schmitz, Martina (1987): *Album Cover. Geschichte und Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940. Designer - Stile - Inhalte* (Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 19), München
- Schulz, Til (1977): *Willi Münzenberg und die deutsche Arbeiterbewegung*; in: *Münzenberg 1977*: 7-22
- Schwahnhäuser, Anja (2002): *Stilrevolte Underground. Die Alternativkultur als Agent der Postmoderne* (Berliner Ethnographische Studien 2 [oder 3]), Berlin/Münster
- Seale, Bobby (1971): *Wir fordern Freiheit. Der Kampf der Black Panther*, Frankfurt/M.
- Seesslen, Georg (1993): *Der pornographische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M./Berlin
- Senger, Gerti (1985): *Die Lust der Deutschen*, Rastatt
- Shaviro, Steven (1997): *Doom Patrols. Streifzüge durch die Postmoderne*, Mannheim
- Sidran, Ben (1985; Originalausgabe 1971): *Black Talk. Schwarze Musik - die andere Kultur im weißen Amerika*, Hofheim
- Siepmann, Eckhard (Hg.) (1983): *Bikini-die fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne*, Berlin
- Simmat, William E. (1959): *Prostitution und Öffentlichkeit. Soziologische Betrachtungen zur Affäre Nitribitt*, Schmieden bei Stuttgart
- Sontag, Susan (1982; im Original 1964): *Anmerkungen zu 'Camp'*; in: dies.: *Kunst und Antikunst*. 24 literarische Analysen, Frankfurt/M.: 322-341
- Spinrad, Norman (1986): *Die Neuromantiker*; in: Gibson 1994: 349-366
- Steele, Valerie (1996): *Fetisch. Mode, Sex und Macht*, Berlin
- Temple Press Ltd. (Hg.) (1994): *Dreamachine Plans created by Brion Gysin*, Brighton
- Toop, David (1999): *Exotica. Fabricated soundscapes in a real world*, London
- Tüllmann, Adolf (1966): *Sex und Liebe in USA*, Stuttgart
- Vale (Hg.) (1982): *Re/Search # 4/5: A Special Book Issue*. William S. Burroughs, Bryon Gysin and Throbbing Gristle, San Francisco, CA
- Vale, V./Juno, Andrea (Hg.) (1983; 8. Aufl. 1991): *Industrial Culture Handbook* (*Re/Search 6/7*), San Francisco, CA
- Vale, V./Juno, Andrea (Hg.) (1984; 5. Aufl. 1991.): J. G. Ballard (*Re/Search 8/9*), San Francisco, CA
- Vale, V./Juno, Andrea (Hg.) (1986): *Incredibly Strange Films* (*Re/Search 10*), San Francisco, CA
- Vale, V./Juno, Andrea (Hg.) (1989): *Modern Primitives* (*Re/Search 12*), San Francisco, CA
- Vale, V./Juno, Andrea (Hg.) (1993): *Incredibly Strange Music, Volume I* (*Re/Search 14*), San Francisco, CA
- Vale, V./Juno, Andrea (Hg.) (1994): *Incredibly Strange Music, Volume II* (*Re/Search 15*), San Francisco, CA
- Verlag Freie Gesellschaft (Hg.) (1978): *Was ist eigentlich Anarchie? Ein Einführungstext in Theorie und Geschichte des Anarchismus bis 1945*, Frankfurt/M.
- Vogel, Amos (2000; Originalausgabe 1974): *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus - von Eisenstein bis Kubrick*, Reinbek bei Hamburg
- Waters, John (1982): *Schock. Das geschmackvolle Buch über schlechten Geschmack*, München

- Wilson, Robert Anton (1992; Originalausgabe 1986): *Die neue Inquisition. Irrationaler Rationalismus und die Zitadelle der Wissenschaft*, Frankfurt/M.
- Wortley, Richard (1976): *A Pictorial History of Stripteas. 100 years of undressing to music*, London
- Zielinski, Siegfried (1989): *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg