

Jens-Christian Rabe

Fliegende Klassenfeinde

Affirmation als Subversion oder die Geburt der deutschen Poptheorie aus dem Verdross über linksalternativen Authentizitätskult und Schweinerock

Es gibt Dinge, die werden klarer, je genauer man sie sich ansieht. Und es gibt die Dinge, die einem vor den Augen zerfallen wie modrige Pilzköpfe, je genauer man sie in den Blick nimmt. Jahrzehnte zum Beispiel im Allgemeinen und Popjahrzehnte im Besonderen. Und ganz besonders die 1970er-Jahre, die man – trotz aller Kriege und Krisen – nicht nur als Nachgeborener in Sachen Lebensstil erst mal als buntestes, schrillstes, poppigstes Jahrzehnt im Kopf hat. Die »70er« eben.

Alles, was die 60er so an famosem Hippie-Unsinn hervorgebracht hatten, schien in den 70ern den gesellschaftlichen Mainstream geprägt zu haben. Hier und da war es sogar gesellschaftlich relevant, in jedem Fall aber außerordentlich sichtbar: Schlaghosen und Rockmusik, freie Liebe und Selbsterfahrung, Weltfrieden und lila Knautschsamt, Riesenrevers und kapitale Koteletten. Kein Wunder, dass in Popreadern Ende der 1990er-Jahre noch mit einiger Nonchalance geschrieben werden konnte, die 70er seien »von der Zeit vergessen«¹ worden: »Ihre ersten fünf Jahre verbrachte man damit, die Folgen der Sechziger abzuschütteln, und die letzten fünf mit der Frage, wie wohl die Achtziger werden würden. Als wir wach wurden, war das Jahrzehnt vorbei.«² Heute käme niemand mehr auf die Idee, zu behaupten, die 70er seien eine Art Transitbereich der Geschichte gewesen. Die Retroschleifen der Nullerjahre haben bei der Aufarbeitung der Popgeschichte ganze Arbeit geleistet. Irrsinnig aufwendige und detailverliebte amerikanische Fernsehserien wie *Vinyl* über das Rockgeschäft der 70er oder *The Get Down* über die Frühzeit von Hip-Hop und Disco taten für die umfassende Historisierung des Jahrzehnts zuletzt ihr Übriges. Die 70er sind präsenter denn je.

Denkt man im Jahr 2016 über dieses Jahrzehnt nach und spricht mit dem einen oder anderen Zeitzegen, stehen sofort David Bowie und Glamrock im Raum, Roxy Music und die Talking Heads, Glenn O'Brien und Richard Hell, Punk und Krautrock und P-Funk und Disco und Post-Punk und Blondie und Kraftwerk und Ultravox und Scritti Politti und Hip-Hop und der

1 Ulli Engelbrecht / Jürgen Boebers, »Verrückt, verloren, vergessen? – die Seventies in Kurzfassung«, in: Peter Kemper / Thomas Langhoff / Ulrich Sonnenschein (Hg.), »but I like it« – Jugendkultur und Popmusik, Stuttgart 1998, S. 285.

2 Ebd., S. 286.

Aufstieg des DJs. – Von einem Vergessen der 70er kann keine Rede mehr sein. Vielmehr hat man sie plötzlich als erstes Jahrzehnt unserer unübersichtlichen, vernichteten und ideologisch irrlichternden Gegenwart vor Augen.

Und eine der folgenreichen Innovationen, die die deutsche Literatur und Kulturkritik diesen seltsamen 70ern verdankt, erscheint gleich viel weniger exotisch: die avancierte Popkritik. Dass es diese Art von Kritik ohne die 70er nicht gäbe, ist die – ein bisschen geschichtsphilosophisch infizierte – These dieser kleinen Skizze. Sie ist schon deshalb fällig, weil sowohl die deutsche Literatur als auch die deutsche Kulturkritik bis auf den heutigen Tag immer mal wieder heftig fremdelt mit ihrem Glück. Warum? Dazu am Ende ein Wort. Vorher müssen die anderen Fragen zum Thema beantwortet werden: Was heißt eigentlich »avancierte Popkritik«? Wie stand es um die Popkritik davor? Wer hat damit angefangen? Wie klingt das? Und: Werden wir sie eigentlich irgendwann wieder los?

Begonnen werden muss allerdings ist mit einer knappen Charakterisierung des Erzfeindes: Die avancierte Popkritik wendet sich gegen den – theoretisch aus der banalisierten Entfremdungsthese der Kritischen Theorie hervorgegangenen, praktisch aus dem gesellschaftlichen Konformitätsdruck abgeleiteten – Authentizitätskult der Hippies und ihrer linksalternativen Freunde, der »schlachtsmüden 68er Generation«.³ Trotz ihrer Verachtung für alles, was sich als authentisch geriert oder durch Zweite und Dritte als authentisch idealisiert wird, will die Popkritik natürlich weder Pop noch Rock als wichtigste Medien linker Dissidenz aufgeben. Ganz im Gegenteil, sie hält am Gestus der Widerständigkeit entschlossen fest, favorisiert jedoch eine etwas andere Vorstellung von dem, was Opposition, Einspruch und Kritik ist. Gegen den Rockismus, das heißt den als Protest verkauften chauvinistischen »Schweinerock« und sein als aufrichtige Selbstverwirklichung praktiziertes Solo-Gitarren-Gegniedel, werden Bands wie Roxy Music in Stellung gebracht. Bands also, die schon 1972 die »Devise der Künstlichkeit«⁴ ausgaben und »nervös-urbanistisch«⁵ die »Kunst des Zitats«⁶ ebenso beschworen wie die Vorzüge der Vereinzelnung.

Angesichts des Misstrauens gegenüber Authentizität denkt man natürlich sofort an das »Ende der Aufrichtigkeit«, wie es der amerikanische Literaturwissenschaftler und Ideenhistoriker Lionel Trilling 1972 in seinem Buch *Sincerity and Authenticity* erklärt hatte. Im Anschluss an Erving Goffman wollte Trilling die Vorstellung, es könne in modernen Gesellschaften so etwas wie ein unverstelltes Selbst geben, als eine nicht nur naive, sondern auch normativ fragwürdige Fiktion enttarnen: »Wenn man sich selbst ge-

3 Thomas Meinecke, »Das waren die Achtziger Jahre«, in: ders., *Mode & Verzweiflung*, Frankfurt am Main 1986, S. 116.

4 Ebd., S. 118.

5 Ebd., S. 115.

6 Ebd., S. 118.

genüber wahrhaftig ist, um anderen gegenüber Falschheit zu vermeiden, ist man dann wirklich dem eigenen Selbst gegenüber aufrichtig?«⁷ Doch im Kontrast zu dem, was man die »popistische« Kritik an der Authentizität und ihren Mythen nennen kann, bleibt Trilling trotz oder vielmehr wegen der Spitzfindigkeit seiner Bedenken auf halbem Weg stehen. Er problematisiert das Aufrichtigkeits- und Authentizitätsverlangen skrupulös und versucht zu belegen, wie schwierig es ist, nicht falsch zu sein. Die Popisten zogen die radikale Konsequenz: Sie forderten und feierten die ostentative Falschheit.

Das provokative Potenzial dieses Ansatzes lag auf der Hand: »In einem historischen Moment«, so Sven Reichardt in seiner vor zwei Jahren erschienenen Studie *Authentizität und Gesellschaft* im Anschluss an die Analyse der 60er als »Zeitalter der Authentizität« des kanadischen Sozialphilosophen Charles Taylor, »als sich einerseits die anonyme Medien-, Informations- und Konsumgesellschaft auf breiter Basis durchsetzte, sich andererseits die scheinbar optionsoffene Postmoderne als kulturelles Leitmodell etablierte, begann eine neue Sinnsuche nach dem Eigentlichen.« Und einem »neuroromantischen Authentizitätspathos« sei es gelungen, sich als eine »gegenkulturelle, befreiende Reaktion auf die postmoderne Optionsvielfalt und auf die konsumorientierte Dienstleistungsgesellschaft« zu verkaufen.⁸

»Avancierte Popkritik« bedeutete vor diesem Hintergrund also die Umkehr der Perspektive und Behauptung des glatten Gegenteils: die Betonung und Verteidigung des Nichtauthentischen, die Feier des Gemachten und Artifizialen als Reaktion auf den zum Mainstream-Rocktrottel-Hippie-Dogma geronnenen Fetisch von der Unverstelltheit. Allerdings – und das macht die Sache natürlich vertrackt, weil es um Kritik ging – ohne in dieser gewagten Kehre politisch die Seite zu wechseln. Die avancierte Popkritik kam von links und wollte links bleiben: »Der Kapitalismus herrscht und hat sich all die alternativen Werte zu eigen gemacht. Hippies sitzen in der Regierung, und geiler Konsum [...] ist längst von den herrschenden verpönt worden. Wir setzen dagegen mehr auf das Kämpfen im Kleinen, auf die Erschütterungen der immer gleichen Leitideen [...]. Dazu gehört auch, daß wir all die kleinen Teenie-Obsessionen fördern und ausleben, [...] die wir uns nicht von rigider alternativer Moral zerstören lassen wollen, aber auch unsere ernsthafteren Erwachsenen-Obsessionen kommen nicht zu kurz. Trotzdem bleiben wir aufrechte Bolschewiken, bzw. Salonmenschewiken, je nachdem, nur in modernisierter Version.«⁹

7 Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, München 1980, S. 18.

8 Sven Reichardt, *Authentizität und Gesellschaft*. Linksalternatives Leben in den siebziger und achtziger Jahren, Berlin 2014, S. 63.

9 Olaph-Dante Marx, »Endstation Irgendwo. Ein Flug durch die Zeit«, in: Diederich Diederichsen / Dick Hebdige / Olaph-Dante Marx, *Schocker*. Stile und Moden der Subkultur, Reinbek 1983, S. 162.

Aber wie konnte es so weit kommen? Als intuitiver Pop-Hipster-Reflex war die ostentative Zurückweisung des Authentizitätskults hier und da schon getestet worden. In seiner einflussreichen (und bis heute lesenswerten), 1971 aktualisiert auf Deutsch erschienenen Popgeschichte *AWop-BopaLooBopALOpBamBoom* etwa hatte der junge amerikanische Kritiker Nik Cohn am Ende über neue Solo-Stars wie Elton John oder Cat Stevens befunden, dass sie »genauso hohl gestrig und banal wie die Propheten der Flower Power« seien und nichts lieferten als »Tiefgründigkeit von der Stange und Pseudogefühle«. Dann doch, so Cohn, »lieber Pop-Gruppen wie Marmalade und die Equals, die zwar zahm und unoriginell sind, aber wenigstens nicht schwülstig«. ¹⁰ Womit nicht gesagt sein soll, dass Marmalade und die Equals schon Punk *avant la lettre* waren, wie es wenig später bei Roxy Music der Fall sein würde. Aber Cohns Deutungsreflex war punkig, auch wenn er im Vergleich zu dem, was die neue deutsche Poptheorie später in Deutschland tun würde, eher moderat ausfiel: Schließlich wurden Marmalade und die Equals nur für etwas gelobt, das sie *nicht* waren (nämlich immerhin nicht schwülstig). Und nicht für etwas, was sie tatsächlich waren oder wollten.

Hinter Cohns Vorwurf an die Flower-Power-Propheten, »Pseudogefühle« zu schüren, steht noch das – bis heute allzu lebendige – Ideal, bei guter Musik müsse es um echte Gefühle gehen. Diese Ansicht bekämpften die deutschen Popisten später vehement. Wobei man nicht vergessen darf, dass Cohns Zwischenruf eben nicht in die Zeit nach Punk, sondern in die Zeit vor Punk fällt. Er entstammt also einer Periode, in der Pop und Rock erst noch in ihrer rohen Form als Kunst gerechtfertigt werden mussten. Damals galt schon als progressiv, wer solche Sätze schrieb: »Ein Gitarrensolo von Keith Richards oder Ron Wood vermag ein Maß an Trauer und Aggression, Dynamik und Melancholie im Hörer freizusetzen, das mehr bewirken kann als jeder noch so aktivistische Text. Rockmusik [...] kann ein Klima schaffen, in dem Befreiung eher möglich wird.« ¹¹ Da drehte sich der avancierten Popkritik natürlich der Magen um.

Blättert man durch typische deutsche Plattenkritiken der Zeit, fällt einem etwa im *Musikexpress* nicht nur das Elend des Authentizismus auf, auch die ersten Risse in den Standard-Rechtfertigungen werden erkennbar. So heißt es beispielsweise in einer Kritik des Queen-Albums *A Night At the Opera* aus dem Jahr 1975, die Platte wirke »auf Anhieb künstlich, sogar synthetisch«, sei es am Ende aber doch nicht: »Weil Queen ihre Musik voll auf die Bühne bringen können.« ¹² Synthetisches wird also nicht grundsätzlich

¹⁰ Nik Cohn, *WopBopaLooBopALOpBamBoom*. Pop History, Reinbek 1971, S. 199.

¹¹ Franz Schöler, »Out, demons out!«, in: *Twen*, 12/1970, S. 78–79.

¹² Ungezeichnete Besprechung zum Queen-Album *A Night At the Opera*, in: *Musikexpress* 2/1976, zitiert nach *Die Musikexpress-Bibliothek*, Band 6 – 100 Meisterwerke, Berlin 2013, S. 112.

abgelehnt. Freilich gelingt der Versuch, es doch noch ins alte Weltbild einzufügen, bestenfalls als ein kruder Stunt. Was nicht passt, wird passend gemacht: Das eigentlich verpönte Synthetische ist plötzlich okay, weil die Band ihre Musik »voll« live spielen könne. Das gute alte ehrliche Handwerk kommt wieder zu seinem Recht.

Die Münchner Musikjournalistin Ingeborg Schober war eine der ersten Kritikerinnen, die sich darum bemühten, die Kategorien für die neuen synthetischen und elektronischen Musiken von Roxy Music bis Can und Kraftwerk aus diesen popmusikalischen Experimenten selbst heraus zu entwickeln. In einem Grundsatzartikel, der in dem von Rowohlts herausgegebenen Buchzeitschrift *Rock Session* veröffentlicht wurde, schrieb diese eigentlich noch als klassische Rockistin zur Welt gekommene Kritikerin: »Man sagt der elektronischen Musik Sterilität und Kälte nach, aber solange sie von Musikern gemacht wird, die sich über Wirkung und Rezeptionsweise ihrer Musik Gedanken machen [...], ›lebt und atmet‹ die Elektronik.«¹³ Im Rahmen der Frage, was der avancierten Popkritik unmittelbar voranging, ist hier gut erkennbar, wie sich die Maßstäbe verändern. Sterilität und Kälte wird ein ästhetischer Wert an sich zugestanden, nicht mehr nur das Leben, auch die Elektronik darf jetzt leben.

Klassischere Kulturkritiker wie Uwe Nettelbeck oder Helmut Salzinger alias Jonas Überohr hatten die Impulse der Rockmusik politisch-ideologisch schon seit den späten 60ern ernst genommen. Damit legten sie, was durchaus keine Selbstverständlichkeit war, die Grundlagen für eine Kritik, die mehr wollte, als Kaufempfehlungen auszusprechen. Als Überohr schrieb Salzinger 1973 in der Hamburger Musikzeitschrift *Sounds*, die gerade zum ersten anspruchsvolleren Organ der Popkritik in Deutschland avanciert war, in einem programmatischen Stück, das den Titel »Rock – keine kranke Sache« trug: Die Rockmusik liefere »ein höchst anschauliches Beispiel dafür, daß beim gegenwärtigen Stand der Produktionsbedingungen die ehrwürdige marxistische Dialektik von Basis und Überbau eine neue Bedeutung« entfalte. Seit der Industrialisierung der Kultur könne Musik nicht mehr als bloßes Überbauphänomen betrachtet werden, weil sich auch in ihrem Bereich die Bedingungen der materiellen Produktion durchgesetzt hätten. Musik sei, »wie jede andere Kunst auch«, eine Ware, »die verkauft sein will«. Ihr ideologischer Charakter jedoch, so Überohr, bewirke, »daß sie selber – als Ware – anfängt, in ihrem Käufer/Konsumenten etwas zu produzieren: Bewußtsein nämlich.«¹⁴ Gegenüber späteren Winkelzügen der Popistik klingt das – zumal aus heutiger Sicht – fast bieder, jedenfalls nach grausam orthodoxer Kulturkritik. Und doch wäre Späteres und Origin-

13 Ingeborg Schober, »Poesie & Abenteuer heutiger Musik«, in: Jörg Gülden / Klaus Humann (Hg.), *Rock Session 1* – Magazin der populären Musik, Reinbek 1977, S. 302.

14 Jonas Überohr, »Rock – keine kranke Sache« (*Sounds* 7/1973), zitiert nach Helmut Salzinger, *Best of Jonas Überohr – Popkritik 1966–1982*, Hamburg 2010, S. 199 f.

nelleres ohne diese Entschlossenheit, Popkultur als politischen Gegenstand zu reflektieren, undenkbar gewesen.

Aufgrund ihres ausgeprägten Reflexionsanspruches emanzipierte sich die Musikkritik in *Sounds* immer weiter. Was einst neomarxistisch inspirierte Warenkritik war oder ganz traditionell musikologisch-ästhetisches Kunstrichtertum, entfaltete sich zu einer eigenen literarischen Form. In deren Mittelpunkt sollten später kleine Berichte zur Lage der Welt stehen, über die Bande eines neuen Popalbums gespielt. Und zwar »jenseits der abgehobenen und spaßfeindlichen Diskussionen der politischen Linken«.¹⁵

Der Boden für das Kommende war also durchaus bestellt, und doch fehlte ein Urknall. Den lösten schließlich Punk und seine beiden smarteren jüngeren Brüder Post-Punk und New Wave aus. New-Wave-Bands wie die Talking Heads, Television oder Devo trieb noch der gewaltige Zorn des Punk auf die herrschenden Verhältnisse an. Die Mittel und Formen des Punk, der musikalisch ja meist nicht mehr als schlampiger Hardrock war, waren diesen Bands jedoch viel zu plump und begrenzt. Die Kälte und formale Strenge, die Synthesizer ausstrahlen konnten, schien ihnen die zeitgemäßere Provokation.

Mit sicherem Hipsterinstinkt brach Diederichsen damals sein Hispanistikstudium ab, um *Sounds*-Redakteur zu werden. New Wave, so Diederichsen, habe dann um ihn und Kollegenfreunde wie Andreas Banaski alias Kid P oder Olaph-Dante Marx herum alle Werte der Hippie- und Alternativkultur umgewertet. Die befreiende Hoffnung, die zentrale kulturelle und politische Idee dieser New Wave habe gelautet: »Nicht der Verblendungszusammenhang der Pop- und Massenkultur ist zu kritisieren, vielmehr ist ihr Angebot an Künstlichkeiten und Fiktionen der Ideologie des Natürlichen, bei der sich Hippies und Grüne mit Nazis und älteren Mitbürgern treffen, vorzuziehen.« Es komme darauf an, »das Nichtauthentische zu gestalten, ja zu steigern und mit den richtigen Ideen – durchaus linken – zu füttern«.¹⁶ Übrigens spielte Diederichsen für kurze Zeit selbst in einer Post-Punk-Band mit dem schönen Namen »Flying Klassenfeind«. Und so darf man sich die Pioniere der avancierten deutschen Popintelligenz als Feinde der eigenen Klasse vorstellen, denen es nicht darum ging, die Dinge vom Kopf auf die Füße zu stellen. Sie wollten lieber fliegen – und sei es in der hohen Luft der Abstraktion. Form- und Stilfragen wurden wesentlich, die Verlegen- und Verlogenheiten angeblich gelingenden Selbstseins suspendiert und ordentliche Verkleidungen zum unübersehbaren Symbol existenzieller Entscheidungen: Man trug kurze Haare und enge, dunkle Anzüge, statt langer Haare und wallender bunter Gewänder. Die bis zum Elitismus kultivierte Dünkelhaftigkeit, die das zur Folge hatte, ist bis heute die dunkle

¹⁵ Markus Caspers, *Pop*, Köln 2011, S. 158.

¹⁶ Diedrich Diederichsen, *Sexbeat*, Köln 2002, S. II.

Seite des Popismus – der Preis, der im Kampf gegen die verspießte Sozialdemokratie und das *juste milieu* der Linksalternativen zu zahlen war.

In Diederichsens frühen Besprechungen fallen dementsprechend auch weniger originelle Deutungen des Gehörten und Gesehenen auf als manifesthaft-apodiktische Urteile und Behauptungen. Aus jeder Zeile spricht in ihnen der Wille, einen ganz neuen Kanon zu installieren und einen neuen Katalog von Deutungsmöglichkeiten anzubieten. Zu Lou Reeds *The Bells* heißt es etwa, das Album sei so »unperfekt produziert, dass es Spaß macht. Eine tolle Parodie! Lou Reed hat den Geist der Zeit erfaßt.«¹⁷ *Fear of Music* von den Talking Heads ist »Musik der Zukunft: Avantgarde, aber tanzbar, intellektuell, aber eingängig«. So solle Musik 1979 sein.¹⁸ Und die Fingerprintz könnten Musik machen, »aber wen interessiert schon noch Musik?«.¹⁹

Am anderen Ende des Landes, in München, kam der umtriebige junge Schriftsteller, DJ und Musiker Thomas Meinecke, der 1978 unter anderem mit Christoph Schlingensief die Zeitschrift *Mode & Verzweiflung* gegründet hatte, zu ganz ähnlichen Erkenntnissen (als Popmusikkritiker im engeren journalistischen Sinne war er allerdings vor allem im Radioprogramm des Bayerischen Rundfunks aktiv). Auch er proklamierte aus dezidiert linker Position heraus ein programmatisch-beherztes Ja zur modernen Welt: Während die dümmsten Generationsgenossen »ihr endgültiges Weltbild schnell erreicht haben, überprüfen wir Kybernetiker unsere Denk- und Handlungsweisen durch ihre Anwendbarkeit auf die Moderne Welt, welche ja ihrerseits in permanentem Wandel ist; und so müssen wir unsere Wachsamkeit in Spiel und Revolte der ständig veränderten Situation anpassen: Heute Disco, morgen Umsturz, übermorgen Landpartie.«²⁰

Im Vorwort zu einer 1997 erschienenen Sammlung der *Mode & Verzweiflung*-Texte erinnert er sich: »Mehrheitlich in den mittleren bis späten fünfziger Jahren geboren, waren wir in unserer maßgeblichen Sozialisation, wie wir es gern formulierten, für 1968 (Hippie) zu jung und für 1977 (Punk) bereits zu alt gewesen. Als flanierender Haufen hedonistischer Partisanen war es uns dann zunächst einmal darum gegangen, die herrschende Innerlichkeit der sozialdemokratisch verdorbenen Siebziger in die Flucht zu schlagen [...]. Das Ja zur modernen Welt erschien uns dabei vorübergehend als die denkbar größte Möglichkeit zu politischer Dissidenz.«²¹

Blicke die Frage, ob wir den Popismus nach seinen verborgenen Anfängen und seinem eindrucksvollen Aufstieg noch mal loswerden? Nun, darauf muss die Antwort unbedingt sein: hoffentlich nicht! Denn allzu oft lautet die für die Kritik immer noch entscheidende Frage an die Popkultur, ob der

17 Diederich Diederichsen, *2000 Schallplatten – 1979–1999*, Höfen 2000, S. 20.

18 Ebd., S. 21.

19 Ebd., S. 23.

20 Thomas Meinecke, *Mode & Verzweiflung*, Frankfurt am Main 1998, S. 36.

21 Ebd., S. 9 f.

jeweilige Künstler seine Kunst handwerklich einwandfrei beherrscht und eine ehrliche Haut ist. Pop als nimmermüder Ausdruck und Spiegel zeitgenössischer Ideologie hat avanciertere Kriterien und Deutungen verdient. Wobei man sich angesichts der jüngeren popistisch inspirierten Autoren wie Dietmar Dath (*Heute keine Konferenz*, Suhrkamp 2007) von der *Frankfurter Allgemeinen*, Tobias Rapp (*Lost and Sound – Berlin, Techno und der Easyjetset*, Suhrkamp 2009) vom *Spiegel* oder Jens Balzer (*Pop – ein Panorama der Gegenwart*, Rowohlt 2016) von der *Berliner Zeitung* keine Sorgen um das Erbe machen muss. Der Zugriff auf Mainstream-Pop-Phänomene erscheint etablierter, ergiebiger und fintenreicher denn je.

Und mit dem Büchner-Preis an den manischen Mitschreiber der Gegenwart Rainald Goetz gab es 2015 ja sogar den ganz großen offiziellen literarischen Segen. Suhrkamp-Autor ist Goetz, wie die anderen beiden großen deutschen literarischen Popisten Thomas Meinecke und Andreas Neumeister, ja schon seit den 1980er-Jahren. Sein Werk ist in weiten Teilen so etwas wie die literarische Parallelaktion zur avancierten Popkritik. Es ist gegenwartsfixiert, nervös, neugierig, notorisch ungnädig und immer pendelnd zwischen hohem Ton und Plauderei, zwischen niedrigsten Popanlässen und letzten Dingen: »Nirgendwo konnte man in den letzten vier, fünf Jahren so viel Neues und Wichtiges über die Welt erfahren wie im intelligenten Musikjournalismus.«²² Gegen das Klischee des »konturlos innerlichen 70er-Jahre-Schriftstellers«²³ bringt er eine »Logik des Schnitts, eine Ästhetik der Plötzlichkeit«²⁴ in Stellung. In seiner frühen Erzählung »Subito«, mit der er seinen sagenumwobenen Auftritt beim Bachmann-Wettbewerb 1983 bestritt (Goetz, der ausgebildeter Arzt ist, schnitt sich während der Lesung in die Stirn und las mit blutüberströmtem Gesicht weiter), tritt sogar Diedrich Diederichsen auf, als »Neger Negersen«, »jener begnadete junge Mensch, der die inzwischen eingegangene Popmusikzeitung *Sounds* gemacht hat.«²⁵ Und am Ende gibt's auch noch das Manifest zur neuen Kunst: »Wir brauchen keine Kulturverteidigung. Lieber geil angreifen, kühn totalitär roh kämpferisch und lustig, so muß geschrieben werden [...]. Ich brauche keinen Frieden, weil ich habe den Krieg in mir. Am wenigsten brauche ich die Natur. Ich wohne in der Stadt, die wo eh viel schöner ist. [...] Wir brauchen noch mehr Reize, noch viel mehr Werbung Tempo Autos Modehedonismen Pop und nochmal Pop. [...] Nichts ist schlimm, nur die Dummheit und die Langweiler müssen vernichtet werden. So übernehmen wir die Weltherrschaft. Denn alles alles alles geht uns an.«²⁶

22 Rainald Goetz, »Gewinner und Verlierer«, in: *Spex*, Februar 1984, zitiert nach ders., *Hirn*, Frankfurt am Main 1986, S. 33.

23 Kerstin Gleba / Eckhard Schumacher (Hg.), *Pop seit 1964*, Köln 2007, S. 91.

24 Ebd.

25 Rainald Goetz, »Subito«, in: ders., *Hirn*, S. 17.

26 Ebd., S. 20 f.

Es ist diese – aus den Konstellationen der 1970er-Jahre abgeleitete und geerbte – Kraft, die den Popismus (und seine mittlerweile in der Regel über 60 Jahre alten Protagonisten) noch immer so lebendig wirken lässt. Ganz abgesehen davon, dass er als vorläufig letzte beherzte Antwort zur Frage, wie man eigentlich noch links sein kann, gerade eben jetzt wieder höchst interessant ist, in einer Situation, in der Linkssein erschreckenderweise auch deshalb eine so seltsam staubige Angelegenheit geworden ist, weil es selbstgerechten Kulturpessimismus und herzlosen Protektionismus ebenso einschließen kann wie einen ziemlich unverhohlenen Nationalismus.

*Jens-Christian Rabe ist Redakteur im Feuilleton der Süddeutschen Zeitung.
jens-christian.rabe@sueddeutsche.de*