Sound Signatures
Pop-Splitter

Herausgegeben von Jochen Bonz

Was ist Pop? So wenig originell diese Frage ist, so originell, vielfältig und überraschend können die Antworten ausfallen, wenn man sie den Richtigen stellt: Schriftstellern wie Thomas Meinecke, Andreas Neumeister oder Thorsten Krämer; Musikern und DJs wie Dirk von Lowtzow (*Tocotronic*) oder Hans Nieswandt; Journalisten wie Diedrich Diederichsen, Ulf Poschardt, Pinky Rose, Sascha Kösch oder Moritz von Uslar; Wissenschaftlern wie Gabriele Klein oder Eckhard Schumacher.

Alle Autorinnen und Autoren gehen in den vorliegenden Originalbeiträgen anhand der Beschreibung eines Gegenstands, einer Person, einer Moderichtung, eines (Schreib-)Stils der Frage nach, was Popkultur eigentlich ist. Diese Phänomenologie der derzeitigen Popkultur bildet insofern auf ebenso unterhaltsame wie erhellende Weise ab, wie in der Gegenwart Kultur wahrgenommen wird und als symbolische Ordnung funktioniert; und nicht zuletzt wird der Begriff selber einer Revision unterzogen, indem er – ganz nebenbei – in unendlich viele Teilchen zersprengt wird.

Suhrkamp

edition suhrkamp 2197
Erste Auflage 2001
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001
Erstausgabe
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Umschlag gestaltet nach einem Konzept
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt
Printed in Germany

1 2 3 4 5 6 – 06 05 04 03 02 01

Inhalt

Vorwort 9

1. Pop-Appeal

Andreas Neumeister
Pop als Wille und Vorstellung 19

Hans Nieswandt
I'm a Popstar in Your Country 27

Ulf Poschardt
Money, Money, Money 40

Heike Blümner
Pop oder Was aus einem
verlockenden Versprechen wurde 55

Susanne Binas
»Ost-West-Durchbrüche«. Zur aktuellen Bedeutung
des DDR-Pop-Undergrounds 61

*2. Gegenwart: zwischen heute abend
und morgen früh*

Moritz von Uslar
Drei nach neun 85

Sebastian Hammelehle
Sechs Geschichten mit Nago Hountohué 94

Thorsten Krämer
Mischverfahren 105

Tom Holert
Jeff Mills: Haptiker und Plastiker 117

Fee Magdanz
Prêt-à-Pop 131

Thomas Meinecke
U-Boot-Ausschnitt 141

3. Die Sprache der Popkultur

Pinky Rose
Ein Sample ist wie ein Geist.
Wolfgang Voigts Projekt *Gas* 159

Sven Opitz
Geisterbeschwörungen 163

Sascha Kösch
Ein Review kommt selten allein. Die Regeln der elektronischen Musik. Zur Schnittstelle von Musik- und Textproduktion im Techno 173

Eckhard Schumacher
From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur 190

Matthias Waltz
Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lacan 214

4. Science-fiction

Diedrich Diederichsen
Wo bleibt das Musikobjekt? 235

Gabriele Klein
Die virtuellen Welten des Pop. Zum Siegeszug von Tamagotchi, Pokémon & Co 246

Dirk von Lowtzow
Hifi-Science-fiction. Ein Interview mit Chris Foss 264

Mercedes Bunz
Das Mensch-Maschine-Verhältnis.
Ein Plädoyer für eine Erweiterung der Medientheorie am Beispiel von Kraftwerk, Underground Resistance und Missy Elliott 272

Barbara Kirchner
C-Mail oder Die Sozialisierung der Biochemie durch Popmusik 291

Die Autorinnen und Autoren 306

Bibliographische Angaben 311

auf keinen Fall antiintellektuell zu sein und den Diskurs zu meiden, sondern diejenigen langweilig zu finden, die ihn derzeit betreiben und repräsentieren. Was wiederum nicht heißt, daß es eine Lösung ist, sich in Nischen zu verziehen. Tut, was ihr für richtig haltet, und vor allem, sehr geehrte Damen, interessiert euch stets für Dinge, die angeblich für euch nicht vorgesehen sind.[6]

6 Mit herzlichstem Dank an Lizzy Fichtl für endlos durchredete Nächte, Harald Peters für endlose Telefongespräche und Dank auch an Ingo Mocek.

Susanne Binas
»Ost-West-Durchbrüche«
Zur aktuellen Bedeutung des DDR-Pop-Undergrounds

I.

Woran wäre zu denken, wenn man von Popmusik aus dem Osten spricht? An die überaus stimmlich perfekten Prinzen, an Rammstein als Leichenfledderer mystischer Archetypen, an Bell, Book & Candle, die ihrem internationalen PR-Management den Geburtsort verschweigen, an die Puhdys als Begleitband von Mario Adorf, an Pitti und Schnattchen[7] im erotischen Kirmes-Techno-Duett, an Regina Zieglers »Friede am (Moaschendraht-)Zaun«, an das »Wadde hadde dudde da?«-Video mit Fernsehballett und Plüschdesign des asbestverseuchten Palasts der Republik, an Elektro-Partys und Ambient-Lounges über Womackas[8] vielgescholtenem Fries am »Haus des Lehrers« im ehemaligen Ost-Berlin?

All das und vieles mehr gehört zum 3-D-Puzzle von Retro-Trash, »Kulturkampf« und einem entschiedenen Lebewohl.

Die Zeiten, als man genauer fragte, welche kulturellen Auswirkungen der massive Umbau von ökonomischen und damit sozialen Fundamenten auf das System Ost

7 Beliebte Figuren aus dem DDR-Kinderfernsehen.

8 Walter Womacka, geb. 1925, gestaltete in »lebensfrohen Bildern besonders die neuen sozialistischen Beziehungen zwischen den Menschen in der DDR« (vgl. *Meyers Handlexikon*. VEB Bibliographisches Institut Leipzig 1977), zahlreiche baugebundene Arbeiten schmück(t)en repräsentative Gebäude im »Osten«.

hatte, scheinen vorbei. Das Interesse an der »Aufarbeitung« ist erloschen; Enquêtekommissionen haben ihre Abschlußberichte vorgelegt, für entsprechende Publikationen versprachen sich die Verlage[9] letztmalig zum zehnten Jahrestag des Mauerfalls ein Käuferinteresse. Das Feuilleton hat nunmehr andere Probleme. Bleiben die Gerichtssäle, Secondhandläden, Wohnzimmer und Biographien, in denen Geschichte miteinander konfrontiert, hochgehalten, konserviert, gesamplet, verramscht, entsorgt oder drapiert wird. Erst in der Wertung dieser Gemengelage scheiden sich die Geister. Sehen die einen »eine produktive Selbstermächtigung der Ostdeutschen [in der] Rücknahme der entzogenen und preisgegebenen Deutungshoheit über die eigenen Biographien«[10], andere »die kritische Aneignung der zum Beispiel im offiziellen Berlin der neunziger Jahren systematisch eliminierten DDR-Ästhetik durch die Club- und Kunstszene«[11], so wäre meines Erachtens vor allem zu bedenken, daß es weder etwas Essentielles noch habituelle Formen gibt, die einen bis an sein Lebensende auszeichnen[12], Biographien, die eine Einheit mit einer wie auch immer beschreibbaren kulturellen Identität bilden. Es gibt nichts kulturell Reines. Es gibt weder *den* Osten noch *die* Popmusik aus *dem* Osten, die geschoren über den Kamm der Sippenhaftung heute als Erbe politisch suspekten oder künstlerisch wert-

9 Vgl. z. B. Ronald Galenza/Heinz Havemeister (Hg.): *Wir wollen immer artig sein. Punk, New Wave, HipHop, Independent-Szene in der DDR 1980-1990*, Berlin 1999.

10 Vgl. Thomas Ahbe: »Ostalgie als Selbstermächtigung. Zur produktiven Stabilisierung ostdeutscher Identität«, in: *Deutschland Archiv* 4 (1997), S. 619.

11 Vgl. Philipp Oswalt: Rohfassung eines Textes zum Thema »Temporalität«, Typoskript, © der Autor, Berlin 2000.

12 Vgl. Susanne Binas: »Kultur im Osten, von Frauen? Wir haben keine gefunden, es hat sich keine beworben, gibt es nicht!? Zur Situation von ›Ost‹-Frauen in Kunst und Kultur«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 82, III (1998), S. 29.

losen Treibgutes der Geschichte abgelehnt beziehungsweise hofiert wird, weder in Ost noch in West.

Zweifellos sind es eher wenige, die – einst geboren unter Hammer, Sichel, Zirkel und Ehrenkranz – heute souverän kulturelle und künstlerische Trends mitbestimmen und dementsprechend auch wahrgenommen werden. Und gewiß haben sich auch 40 Jahre DDR in Institutionen, Regelsystemen, moralischen Verhältnissen, der Definition von Gemeinschaften, Arbeit, sozialem Verhalten oder Festritualen niedergeschlagen und Einzug gehalten in das alltägliche kulturelle Verhalten von Menschen (bestimmten Generationen, sozialen Gruppen, Unterschieden zwischen Stadt und Land). Diese eher sozialwissenschaftliche Argumentation entkräftet aber noch lange nicht die Ansicht, daß Menschen konkret sehr verschiedene Auffassungen davon hatten und haben, wie sie leben wollen, was sie ästhetisch-kulturell bevorzugen oder zu welchen Wertvorstellungen und Lebensweisen sie sich in Distanz halten. Ostpartys, Erlebnisparks mit Zollkontrollen und Bierpreisen »von damals« sind heute eher »Kreationen« des »Eventainments« cleverer Marketingstrategen als ernstgemeinte Maßnahmen zur Vergewisserung ins Wanken geratener Verhältnisse.

Das offizielle Erbe der DDR-Popmusik wird seit 1993 vom zu BMG (Bertelsmann Music Group) Berlin Musik gehörenden AMIGA-Label ausgewertet. Dabei handelt es sich um einen Backkatalog, der über 30 000 Einzeltitel umfaßt und meist zu Dumpingpreisen in den Krabbelboxen der Mediamärkte oder gar in Cross-Promotion mit beziehungsweise bei McDonald's[13] feilgeboten wird.

13 »Den größten Coup landete BMG im Oktober 1998 und im März 1999 bei McDonald's. Da wurden neben Coke und Burger zwei Best-of-Compilations mit dem Titel ›Mitten ins Herz. Top-Hits aus dem Osten‹ angeboten, zum Dumpingpreis von 9,95 DM. Dieser Fall von ›Cross Promotion‹ hat selbst die kühnsten Erwartungen übertroffen: Innerhalb

Ostalgie heißt das Marketingkonzept, mit dem man eine Zielgruppe generieren will, deren Individuationsprozeß auf dem Sozialisations- und Territorialprinzip DDR basiert. Daß dies in besonderen Fällen sehr gut gelingt, etwa wenn der Vater mit dem Sohn zur Jahrtausendwende zum Puhdys-Konzert vor das Rote Rathaus in Ost-Berlins alter Mitte drängt oder Silly-Platten nach dem frühen Tod der in der DDR sehr bekannten Sängerin Tamara Danz von Einzelhändlern gleich dutzendweise aufgekauft wurden, zeugt von einer kulturell motivierten kaufkräftigen Nachfrage, die auch elf Jahre nach dem Fall der Mauer noch anhält. Bertelsmann konnte seit der Übernahme mehr als 30 Millionen DM Umsatz mit dieser Art-Rock- und Popmusik aus der DDR verbuchen.[14]

Schon westlich der Elbe, international beziehungsweise jenseits des deutschsprachigen Raumes findet dieses Phänomen verständlicherweise wenig Resonanz und damit keinen Absatz. Es wirkt das Territorialprinzip, aber nur für jene, die sich kulturell festgelegt und damit immer auch ein Stück weit stigmatisiert haben.

»Gut« oder »böse«, »dafür« oder »dagegen«, »offiziell« oder »inoffiziell«, »organisiert« oder »informell« – das waren Kategorien, die in der DDR von bisweilen existentieller Bedeutsamkeit sein konnten. Von derlei Rastern waren im Grunde genommen alle politischen Institutionen, Instanzen, Medien, Gremien etc. durchwoben, um in letzter Konsequenz nichts anderem als dem Erhalt totaler Kontrolle durch zentralisierte Machtverhältnisse zu dienen.

von zwei Monaten wurden 730 000 CDs abgesetzt, und das ausschließlich auf dem Gebiet des Ostens« (Michael Rauhut: »Invisible Walls. Rock and Regionalization in East Germany«, Typoskript zum Vortrag auf der Internationalen Konferenz der IASPM – International Association for the Study of Popular Music, Sidney 1999).

14 Birgit und Michael Rauhut: *AMIGA. Die Diskographie aller Rock- und Popproduktionen 1994-1990*, Berlin 1999.

Selbst dann noch, wenn zum Beispiel kulturelle Phänomene, die sich keineswegs mehr nur auf einen Nenner bringen ließen, weil sie sich in einem ambivalenten »Dazwischen« bewegten, zu kennzeichnen waren, fand man ein Etikett im obengenannten Sinne.

Die »anderen«[15], »schrägen« oder »neuen« Bands – Metaphern, die von den betreffenden Musikern eher belächelt denn wirklich angenommen wurden – erhielten ab 1986 ihre Sendezeit, ihre Rubrik in den wenigen einschlägigen Zeitschriften, Termine im Aufnahmestudio des einzigen Plattenlabels des VEB-Deutsche Schallplatten AMIGA, das sich der Produktion von Rock- und Popmusik widmen konnte, weil den »Verantwortlichen« aus den Medien und ihren Lektoraten[16], der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst, örtlichen Veranstaltern, der Jugendorganisation FDJ und dem Politbüro nicht entgangen war, daß das Interesse an DDRock[17] massiv im Schwinden begriffen war und Akteure aus Garagen, Sakristeien, privat organisierten Wohnzimmer-Galerien und Literatenszenen in die Öffentlichkeit drängten. Am Rande der durch das System gesetzten Legalität begann das »ambivalente Dazwischen« in selbstorganisierten Formen zu gedeihen. Aber die Integration in das System gestaltete sich schwierig.[18] Beileibe nicht alle gaben trotz staatlicher Spielgenehmigungen und der Versorgung

15 In Anlehnung an den Namen einer sich selbst programmatisch als »die anderen« bezeichnende Berliner Band seit 1987/88 in der DDR-Fachöffentlichkeit benutztes Etikett. Musikalisch vor allem gespeist aus der Punk- und New-Wave-Tradition der britischen Independent-Bands und des Alternative Rock.

16 Lektorate waren in diesem Fall Gremien (z. B. beim Rundfunk der DDR), in denen darüber entschieden wurde, ob ein bestimmter Titel oder Text einer Band, einer Sängerin oder eines Sängers veröffentlicht werden durfte.

17 Vgl. Olaf Leitner: *Rockszene DDR. Aspekte einer Massenkultur im Sozialismus*, Reinbek 1983.

18 Vgl. vor allem Michael Rauhut: »Ohr an Masse – Rockmusik im Faden

mit kleineren Krediten, Probenräumen oder Auftrittsorten ihre Gesinnung an den Garderoben entsprechender Institutionen ab. Sie blieben skeptisch im Angesicht diverser Lockmittel, die sich bei näherer Betrachtung eher als Mittel zur Ruhigstellung denn als wirklich relevante Impulse für kreative Entwicklung entpuppten. Trotzdem hatte man nunmehr allenfalls die Chance, in symbolischen Verweigerungshaltungen zu agieren, die trotz Cleverneß (etwa im Umgang mit Lektoraten und Einstufungskommissionen[19]) in der Konsequenz lähmten und maßlos Kräfte, Lebenszeit und Kreativität absorbierten. Man war nicht mehr heimisch, obwohl man nie einen anderen Zustand des Landes oder gar andere Länder erlebt hatte. Es agierte eine Generation[20] in symbolischen Verweigerungshaltungen, politisch und ästhetisch weitestgehend integriert, strukturell aber ausgegrenzt und damit ohne Hoffnung. Reihenweise verließen vor allem aus diesen Gründen Ende der achtziger Jahre Musikerinnen und Musiker die DDR, auch weil »aus manchen Wildsäuen Hausschweine geworden«[21] waren. Nervosität und Schwermut machten sich breit, bestens dokumentiert in der Ästhetik der Songs und Projekte, zynisch gekehrt in skurrilem Fun und Endlosschleifen jenseits narrativer

kreuz der Stasi«, in: Peter Wicke/Lothar Müller (Hg.): *Rockmusik und Politik. Analysen, Interviews und Dokumente*, Berlin 1996, S. 28-47.

19 Um öffentlich in der DDR auftreten zu können, brauchte man eine sogenannte Einstufung, eine Art Lizenz, aus der ersichtlich war, wieviel Geld (Honorarordnung, zum Beispiel »Sonderstufe mit Konzertberechtigung« als höchstmögliche Einstufung im sogenannten Amateurbereich) man bei Konzerten verdienen durfte. Entsprechende Einstufungsvorspiele (vor einer Jury) wurden von den Bezirks- und Kreiskabinetten für Kulturarbeit organisiert.

20 Ein Großteil jener, die im Kontext der sogenannten anderen Bands agierte, gehörte zu einer Generation, die Anfang und Mitte der sechziger Jahre geboren wurde.

21 Anita Kenner: »Avantgarde in der DDR heute? Ein Panorama der Kunst-, Literatur- und Musikszene«, in: *Niemandsland* 5 (1988), S. 104.

Sinnproduktion.[22] Das war dann schon eigentlich nicht mehr Musik à la DDR, wie sich bald zeigen sollte.

Haben es die Erben der »offiziellen DDR-Rock- und Popmusik« ausgesprochen schwer, jenseits ihrer alten kulturellen Refugien sich Gehör zu verschaffen, waren etliche jener, die aus dem Kontext des sogenannten Off- und Undergrounds und aus dem Umfeld der oben beschriebenen »anderen Bands« kamen, deutschlandweit beziehungsweise international durchaus anschlußfähig. Auch wenn in Künstler- und Produktinformationen entsprechender Labels oder in Rezensionen immer einmal wieder Hinweise auf die Herkunft zu finden sind, beziehen sich zum Beispiel Rammstein und Tarwater in ihrem Aktionsradius, vor allem aber ästhetisch, weder auf das, was da DDR war, noch auf den einst für sie und auch durch sie organisierten kulturellen Kontext der »anderen Bands«. Der nämlich zerfiel so schnell, wie er einst kreiert war. Das Schubfach Underground, »andere« oder »schräge« Bands war nur notdürftig gezimmert. Schon zu DDR-Zeiten wurde darin aufbewahrt, was eigentlich nicht zusammengehörte. Die Raster waren viel zu grob, um die eigentliche Diversifikation kenntlich zu machen.

Als das System als Ganzes kollabierte, zerfielen auch ein Großteil der entlang dieses Systems sich rankenden informellen Strukturen und deren Infrastrukturen (Veranstaltungsorte, »illegal betriebene« Kassettenlabel, diverse Medien etc.) samt ihrer einst als provokant und oppositionell kommunizierten ästhetischen Gebärden.

Wer sang denn Anfang der neunziger Jahre noch, wer textete, geschweige denn mit Appellen und Botschaften? Punk war halbwegs tot, und die Zeit der Tracks und

22 Vgl. dazu Susanne Binas: »Die ›anderen Bands‹ und ihre Kassettenproduktionen – Zwischen organisiertem Kulturbetrieb und selbstorganisierten Kulturformen«, in: Wicke/Müller (Hg.): *Rockmusik und Politik*, a.a.O., S. 48-60.

Sampler, der Dance Grooves und Raves war angebrochen. Ausgeklügelte Klangplateaus, zunehmend minimalistische Strukturen im Nachgang von Konzeptkunst und Fluxus oder Stimmexperimente lagen in der Gunst jener Veranstalter ganz vorn, die mit den Überresten der »anderen Bands« punktuell hätten etwas anfangen können. Außerdem interessierte die nicht so sehr das künstlerische Potential, sondern der Markt beziehungsweise ein Publikum, wie klein auch immer, auf dem beziehungsweise für das man seine liebgewonnenen Projekte (aus dem alten Westen) plazieren konnte. Entsprechende Finanziers der öffentlichen Hand (DAAD, Goethe-Institut, Förderung Freier Gruppen) entsprachen ebenso geschlossenen Gesellschaften wie einst die sich selbst perpetuierenden Instanzen aus DDR-Zeiten. Der Umgang mit den Großen und Kleinen der Musikwirtschaft war zunächst ungewohnt. Und so bedurfte es einigermaßen ausgeklügelter Ideen, Konzepte und Durchhaltevermögen, die eigene künstlerische Arbeit fortzusetzen beziehungsweise sie wieder dort aufzunehmen, wo ihr Aufmerksamkeit nicht versagt bleibt, weil sie einem Kontext entspringt, der ästhetisch reizvoll, kulturell im Trend und wirtschaftlich halbwegs tragbar ist.

Die zwei im folgenden skizzierten kurzen Porträts mögen dazu dienen, der Frage nachzugehen, weshalb bestimmte Bands beziehungsweise Projekte im Laufe der neunziger Jahre künstlerisch und entsprechend des vertretenen Repertoires auch ökonomisch erfolgreich geworden sind. Die Auswahl ist eher willkürlich, weil subjektiv durch die eigenen Interessen und Materiallage der Autorin bestimmt. Rammstein und Tarwater stehen miteinander weder in Konkurrenz noch in einem gemeinsamen musikkulturellen Kontext. Gemeinsam ist ihnen lediglich ein halbwegs nachweisbarer Referenzpunkt in der

musikalischen Biographie: der Pop-Underground der DDR in den achtziger Jahren.

II.

Rammstein

Die Story von Rammstein ist allseits bekannt: Sechs Musiker aus dem Osten – der Gitarrist und der Keyboarder von Feeling B, der Schlagzeuger von Die Firma, der ehemalige Bassist von The Inchtabokatables sowie ein Sänger und ein Gitarrist aus Schwerin – formierten sich Mitte der neunziger Jahre unter dem Namen Rammstein und landeten nach kurzer Zeit nationale und internationale Charterfolge, von denen andere nicht im entferntesten zu träumen wagten, unter anderem eine Goldene Schallplatte in Deutschland und einen Echo-Award für das beste Video (»Engel«) 1998.

Auch die Reizthemen rings um Rammstein sind bekannt; das perfekt inszenierte Image ließ das deutsche Feuilleton die Bleistifte spitzen: Machtphantasien, Terminatoren, »Blut und Boden«, Neuteutonen, Fleisch, Feuer, Inzest, derb-laszive Körper als Waffen in sadomasochistischen Orgien. Tatsächlich liefert Rammstein das Material für derlei Deutungen. Die Band spielt respektlos auf der Klaviatur spätmoderner Ängste und Obsessionen. Dabei gerät das Sampling historischer Quellen in den Strudel einander auslöschender Andeutungen. Doch Schwebezustände von Rausch und Ritual gehören allenthalben ins kulturelle Repertoire der Jahrtausendwende.

Und die Metaphern sind älter, als manch aufgeregter Kommentator und Verwalter jugendgefährdender Schriften, Bilder und Klänge argumentiert. Schon Tafelbild,

Singspiel oder Liederzyklus bedienten sich der symbolischen Abstraktion vom Tod und dem Mädchen und umsegeln seit Jahrhunderten in Seemannsmetaphern Tabuzonen und die öffentlich sanktionierte Doppelmoral der Saubermänner und -frauen. »Wir sind ja nicht im Philosophie-Seminar«, ließen sich Rammstein in ihre Produktinformation zum 1997er Album *Sehnsucht* schreiben.[23] Und, Popmusik werde nicht in überwiegendem Maße von sogenannten Intellektuellen gebraucht. Nichtsdestotrotz begründete gerade die multiple ästhetisch-kulturelle Anschlußfähigkeit des Phänomens Rammstein auch deren ökonomischen Erfolg. War es doch immerhin David Lynch, der sich für das Sextett interessierte und zwei Songs für seinen Film *Lost Highway* von Rammstein produzieren ließ. 1998 bekam Petra Husemann von Motor Music einen Echo für die beste Marketingleistung des Jahres. Wenn bereits 1998 eine knappe Million Menschen in Deutschland eine Rammstein-CD besitzen, dann können dies keineswegs nur die gewaltbereiten dumpfen Teutonen aus Hoyerswerda oder Rostock sein.

Der Erfolg Rammsteins ging allerdings tatsächlich zunächst vom Osten aus. Hier trafen technoide Metalsounds, tiefgründig-triviale Texte und deren theatralische Umsetzung auf eine musikalische und soziale Disposition – und die ist offenbar durchlässig für mehrerlei Repertoiresegmente –, die keineswegs das Heimweh nach der alten Ordnung, aber dem Umbruch in ein ausschließlich kapitalgesteuertes System mit all den Konsequenzen für den einzelnen eine passende Form geben. Lost Highways können die Phantasien auf merkwürdige Art und Weise beflügeln. Empowerment, Körperkult und affektive Allianzen erobern jenseits des Wissens um Geschichte, Fak-

23 Produktinformation zu »Sehnsucht«, Motor Music GmbH 7 (1997).

ten und deren Bedeutung die Konzertarenen, den Gehörgang zwischen den Kopfhörern und die Fanclubs im Internet. Wie jedes andere Event – ob *Musikantenstadl* oder »Love Parade« – bedient ein Rammstein-Konzert die ungestillten Sehnsüchte verlorengegangener Gemeinschaften, funktioniert es wie ein urbaner Stammesritus und die Jagd nach der spektakulären Überhöhung. Musik und Event als Katalysator und Ventil? Je nach Zielgruppe bedarf es etwas anderer Symbole und Sounds, damit soziale Erfahrung mit dem richtigen Medium sich als kaufkräftige Nachfrage, als Markt definieren läßt. Rammstein ist keine gecastete Boygroup, sondern eine offensive Entscheidung einer Band und ihres Managements (Pilgrim) für den Weg ins Musikgeschäft. Alle Verbindungen zur Vergangenheit hat man gekappt, dem fröhlichen Feeling-B-Punk aus DDR-Zeiten bewußt eine Absage erteilt, »Schluß mit lustig« und der roten Feuerwehr, mit der man einst durch die (DDR-)Lande zog. Das Image und Auftreten heute wird einer starken Selbstkontrolle unterzogen, nichts darf mehr dem Zufall überlassen werden, weder ästhetisch noch ökonomisch.

All das entspricht nun keineswegs dem Klischee vom larmoyant weltfremden »Ossi«. Ganz im Gegenteil, arrogant (gegenüber den Medien und Anfechtungen aus den Reihen beunruhigter Kommentatoren) und berechnend (was das kommerzielle Kalkül angeht) sehen sich Rammstein immer wieder der Kritik aus den medien- und kommerztrainierten Zirkeln des »Westens« ausgesetzt.

Die Irritation erreichte ihren Höhepunkt, als Rammstein 1999 dem gecoverten Depeche-Mode-Song »stripped« im Video Sentenzen aus Leni Riefenstahls Olympiastreifen von 1936 unterlegten. Diesen offenkundigen Mißgriff glaubten Kritiker dann allerdings wiederum mit der DDR-Vergangenheit der Musiker belegen zu können:

»Die von Riefenstahl auf Film festgehaltene Ästhetik aus der NS-Zeit ähnelt übrigens sehr der kommunistisch-stalinistischen in der ehemaligen DDR, mit der auch die Musiker von Rammstein konfrontiert worden sind. Wahr ist, daß die Jugend in der DDR regelmäßig an Aufmärschen – sei es am 1. Mai, dem sogenannten ›Kampftag der Arbeiterklasse‹, in Jugend-Wehrlagern oder bei den Morgenappellen in den Schulen – teilnehmen mußten. Kerzengerade militärische Haltung, Disziplin und [...] Drill [...] gehörten zum Alltag im Osten Deutschlands. Eine ideologisch strengst auf Kurs getrimmte Jugend, die trainiert, marschiert, den Feind haßt und Siege erringt – sowohl die NS-Elite im Dritten Reich als auch das DDR-Politbüro träumten diesen absurden Traum.«[24] Zweifellos mochte die DDR-Bürokratie von derlei Ordnungsvorstellungen durchdrungen gewesen sein, sich des Alltags zu bemächtigen gelang ihr deswegen noch lange nicht. Autoritäre Strukturen (Fahnenappelle zur Zeugnisausgabe, Exerzieren im Zivilverteidigungslager, Atomalarm im Kiefernwäldchen, Frauen mit Käppi und grünem Drillich) untergruben vielmehr das sich moralisch integer gerierende System. Es gab weder *die* Jugend noch *die* kommunistisch-stalinistische Ästhetik, auf deren Ruinen nun geschickt aufzubauen wäre. Insbesondere war alles ein wenig komplizierter, differenzierter, vielschichtiger und damit letztlich auch erlebnisreicher, als es sowohl die Apparatschiks damals als auch manch berufener Historiker heute wahrhaben möchte.[25]

24 Wolf-Rüdiger Mühlmann: »Riefenstahlgewitter und Presseschelte. Ein Videoclip und seine Folgen«, in: ders.: *Letzte Ausfahrt: Germania. Ein Phänomen namens Neue Deutsche Härte*, Berlin 1999, S. 31.

25 Jedem an entsprechenden musikalischen Ereignissen und Ausbrüchen Interessierten sind der DEFA-Dokumentarfilm *Flüstern und Schreien*, die Publikationen von Michael Rauhut, etwa *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972 – Politik und Alltag*, Berlin 1993, sowie der schon erwähnte Band von Galenza/Havemeister, a.a.O., zu empfehlen. Im Detail und aus erster Hand geben vor allem die zu DDR-Zeiten jenseits des organisierten Kulturbetriebs im Eigenverlag hergestellten und vertriebenen (Samistat-)Editionen (*niemandsland*, *ariadne*, *entweder oder*) Auskunft.

Viel schwerer scheint aber die Tatsache zu wiegen, daß Rammstein in zunehmendem Maße zu solchen Zeichen und Bildern greift, die ob der historischen Bezüge und den damit verbundenen Tabus in einem Maße provokant sind, daß der Band öffentliche Aufmerksamkeit nur dadurch schon gewiß ist. Doch das ist nicht allein Rammsteins Problem. Ganz offensichtlich geht es in einer Zeit, da alle Informationen und Symbole verfügbar und verbraucht werden, um die letzten Reste von Zeichen, die noch mit Bedeutung behaftet sind. Es bleibt die Frage, ob man ohne Rücksicht auf jegliche Kontexte mit kulturellen und ästhetischen Symbolen bedenkenlos herumspielen kann.[26]

Doch postmodernes Denken hat es lange genug zelebriert: Kein Text wurde gedruckt, der nicht auf die eine oder andere Weise das Ende der Geschichte herbeifabulierte, ihre Zeichen und Symbole damit auch immer »frei«gab. Zweifellos gründeten entsprechende Theoreme durchaus auf sichtbaren Phänomenen, etwa der rasanten Technologieentwicklung, die mittlerweile alles und jedes Zeichen im digitalen Code zusammenschmilzt. Sehr gelegen kam dabei sicher auch der endgültige Niedergang eines Systems, das Geschichte und Utopien für seine historische und kulturelle Überlegenheit reklamierte, doch seine Versprechungen nicht einzulösen vermochte. Von da an beschleunigte sich das Signifikanz-Ketten-Auflösungskarussell ganz erheblich, angetrieben durch die ökonomisch motivierte Diktatur der Differenz, die ein jedes neue Produkt auf dem Markt von den vorangegangenen

26 Vgl. Peter Wicke im Interview mit Jürgen Balitzki: »Die Abweichung ist die Norm«, in: *Berliner Zeitung*, 11.3.1999.

unterscheidbar halten muß. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung werden Tabubrüche zur kulturellen Norm und subversive Strategien zu Erfolgsrezepten von Promotion und Marketing.

Rammstein ist die Norm und keinesfalls die Ausnahme.

Wenn sich der Keyboarder am Ende des Konzerts (Berlin-Wuhlheide 1998) als »Seemann« in einem aufblasbaren Gummiboot über die Wogen des Publikums manövrieren läßt – einer zerbrechlichen Comicfigur gleich –, dann kippen die Emotionen. Man mag diese Szene als kitschige Attitüde abtun, als Bild und Aktion steht sie allemal für die anhaltende Sehnsucht nach sozialer Verbindlichkeit, Ganzheit und Sinn, trotz oder gerade ob des nicht versiegenden Geredes vom Ende der Geschichte.

Tarwater

Im Eingangsbeitrag der Ende 1999 erschienenen Publikation *Wir wollen immer artig sein – Punk, New Wave, Hip-Hop, Independent-Szene in der DDR 1980-1990* schreibt Christoph Tannert: »Gerade weil Rockmusik gegenüber der Umarmung durch die Macht (der Ideologie wie des Marktes) anfälliger ist (wesentlich kürzere Zeitspanne zwischen Produktions- und Rezeptionsebene als in Kunst oder Literatur, andere Verteilungsmechanismen), operieren sie damals wie heute als Marodeure der Gehirnghettos wendiger, grantiger, zuweilen mit Katastrophenmentalität. Wenn sie gut sind, machen sie mittlerweile gesamtdeutsch ihre Skepsis zu schwarzen Löchern im Kulturbetrieb.«

Im zitierten Text spielt Tannert[27] vor allem auf Projekte

27 Der Kunstwissenschaftler, Kurator und heutige Geschäftsführer des Künstlerhauses Bethanien/Berlin, Christoph Tannert, hatte in den achtziger Jahren in Projekten wie »Teurer denn je« auf der Bühne gestanden, die Szene von innen her gekannt und in diversen Statements, Kommentaren und Analysen den selbstorganisierten Formen und Foren wichtige Impulse gegeben.

wie das der Musiker Bernd Jestram und Ronald Lippok an, die sich bereits Anfang der achtziger Jahre einen Namen gemacht hatten und schließlich 1998 mit ihrem Album *Silur* für einige Furore sorgten. 12 000mal verkaufte sich die vom Berliner Label Kitty-Yo herausgegebene CD – ein für Independent-Produkte ganz beachtliches Ergebnis. Tarwater läßt sich nur schwerlich in eine Schublade stecken. Seltsam anmutend changieren die Klänge zwischen traditionellem Instrumentarium und modernster Elektronik, zwischen Songs und Tracks. Unprätentiös und sparsam setzen sie ihr Material ein. Ein über das Gitarrengriffbrett rutschender Finger, ein Zwitschern, Samples, woher auch immer, werden durch die Effektboards verfügbarer Soundgeneratoren geleitet und verweisen auf die Demarkationslinie zwischen Songwriting und Trackmodelling – auf eine Linie, an der sich die Geister und Popkulturverständnisse scheiden. Das Medium ist die Message, und das Medium sind bei Tarwater vor allem von Filmtracks geleitete Atmosphären. »Zuerst installieren wir einen Klangraum, in dem wir uns frei bewegen können und der uns genug Platz läßt, daran herumzubauen. Am Anfang könnte ein Sample oder eine Rhythmusfrequenz stehen, meistens ist alles Folgende darin im Keim enthalten.«[28] Bernd Jestram (Theaterplastiker) und Ronald Lippok (Maler) haben ein visuelles Verhältnis zum Klang, keinen von traditionell komplexen Strukturprinzipien getriebenen Konstruktionswillen. Sie errichten begehbare akustische Räume. »Die ganze Welt ist ihnen Material«, beziehen sie sich auf den frühen Prota-

28 Donis; Tarwater. Musik ohne Voreingenommenheit gegenüber bestimmten Organen. 018/019.

gonisten der visuellen Musique Concrète Walter Ruttmann[29] und betonen in Interviews, daß Tarwater-Samples (inklusive Textfragmenten etc.) keine Referenzpunkte in Signifikanzketten, also musikhistorische beziehungsweise sprachliche Querverweise darstellen beziehungsweise enthalten, sondern eher atmosphärische Quellen, um bestimmte Wahrnehmungszustände zu kommunizieren. Es scheint naheliegend, diese Art der Soundproduktion in eine Reihe mit Massiv Attack, Tricky oder Portishead zu stellen – einem Soundgestus, so Ralf Eibl, »mit dem man gut über die Tristesse des Novembers kommt«.[30] Das internationale Interesse an »neuer deutscher Elektronik« hatte Tarwater in den USA und Großbritannien bekannt gemacht. Seit Kraftwerk vermutet man hinter Musikern aus Deutschland in entsprechenden Kreisen präzis arbeitende Ingenieure. Das minimalistisch repetitive Moment bedient Tarwater, doch wollen sie sich andererseits keinesfalls in das Schubfach des deutschen Krautrocks der siebziger beziehungsweise achtziger Jahre stecken lassen.

Ronald Lippok und Bernd Jestram haben ihre Brücken zur eigenen musikalischen Vergangenheit keinesfalls abbrechen müssen. Seit 1983 arbeiten sie kontinuierlich an ihren Vorstellungen eines stark visuell-performativen Umgangs mit Sound. »Um sie herum verschiedene Grüppchen musikalischer Verwirrtheit, Gesänge wie die der drei

29 Walter Ruttmann hatte 1930, durch das neuentwickelte Lichttonverfahren angeregt, mit dem Hörstück *Weekend* ein Gegenstück zu seinem berühmten Film *Berlin – Symphonie einer Großstadt* geschaffen. Sprache, Geräusche und Musik sind in *Weekend* als gleichberechtigte Montageelemente zusammengefügt. Vgl. dazu Helga de la Motte Haber: »SOUNDSAMPLING«, in: Birgit Richard/Robert Klanten/Stefan Heidenreich (Hg.): *ICONS localizer 1.3*, Berlin 1998, S. 88.

30 Vgl. Ralf Eibl: »Tristesse zum Überwintern. Das Berliner Duo Tarwater avancierte zum Darling nicht nur der Londoner Musik-Szene«, in: *Die Welt*, November 1998.

Männer im Feuerofen, (damals) Gitarrensperrfeuer dazu, Metallteile und allerlei Schlagwerk zur taktischen Selbstkontrolle in den Händen begräbnisbereiter junger Männer. Kein Sonnenstrahl wagte sich in diese Dunkelzone. Die Namen der Bands klangen wie Vorwarnungen: Klick & Aus, Happy Straps, Aufruhr Zur Liebe«[31] und Ornament & Verbrechen. Diesen Namen entlehnten sie einem Vortrag des österreichischen Architekten Adolf Loos von 1908, der sich in der Auseinandersetzung um sachliche Formgebung für die Produktgestaltung verdient gemacht hatte und seine Vorschläge als Gegenposition zu Jugendstil und Wiener Sezessionskunst verstand. Eine direkte Verbindung zwischen Loos' Ideen und der Weltsicht jener offenen Produktionsgemeinschaft um das Projekt Ornament & Verbrechen würde, Christoph Tannert zufolge, allerdings in die Irre führen. Immer wieder kultivierten Ornament & Verbrechen – später Tarwater – ihre Lust am Widersprüchlichen und das Vergnügen am Unterschied, surreale Poetik und Politik war von größerem Interesse als oppositionelle Propaganda. Ornament & Verbrechen legte zu DDR-Zeiten keinen Wert darauf, eine öffentliche Spielerlaubnis zu erhalten. Bernd Jestram verließ 1986 die DDR, ihm war die Scheinheiligkeit des Systems zuwider. Erst nach Maueröffnung konnten Jestram und Lippok erneut an gemeinsamen Projekten (Theater- und Filmmusiken) arbeiten.

III.

An den hiergenannten Beispielen für Ost-West-Durchbrüche, Rammstein und Tarwater, kann man erkennen, daß der »gemeinsame« musikalische Ausgangspunkt

31 Vgl. Christoph Tannert: »Ornament & Verbrechen«, in: *Journal – art & action* 5 (1998), S. 8.

Rammstein konnte die Modernisierungsängste der (ostdeutschen) Fans mit den Symbolströmen globaler Bilder und Klänge synthetisieren. Die Verbindung von Rockidiom und technoider Sound- und Bühnenpräsentation war in diesem Zusammenhang ein ästhetisch und ökonomisch erfolgversprechendes Konzept. Das Reservoire der Zeichen folgt den hinlänglich präsenten Kategorien internationaler Popkultur zwischen Event, Empowerment und Sehnsucht.

Ästhetisch erfolgt (vor allem bei Tarwater) eine Hinwendung zu den elementaren – jenseits sinnhafter Gebäude und Bedeutung produzierender – Zeichen. Denn aus einst als Zeichen verwendeten Materialien werden, nachdem diese scheinbar von ihrer Eigenschaft, Zeichen zu sein, weitestgehend befreit wurden, nun wieder nur noch Materialien, mit offensichtlich um so kräftigerer sinnlich-unmittelbarer hysiopsychologischer Reizkraft.[32]

Im Kontext der zunehmenden »Individualisierung der Massenmärkte«, der »Diversifikation der Betriebsstrukturen« und der »Digitalisierung als allgemeiner Herausforderung«[33] haben beide Projekte einen je spezifischen Platz gefunden; ob in den MTV-Charts, in Rezensionen des *Melody Makers* oder in den zahlreichen Clubs urbaner Räume.

Eine wie auch immer angebrachte Kritik, daß sie damit Teil des musikwirtschaftlichen und neoliberalen Establishments geworden seien, mögen jene formulieren, die den Entwicklungen des aktuellen Kulturprozesses mit verschlossenen Augen gegenüberstehen.

32 Vgl. Eckehard Binas: »Wiedergeburt des Banalen. Zum Verschwinden der Zeichen und der frische Geschmack des Materials«, in: Hanne Seitz (Hg.): *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Essen 1999, S. 36-44.

33 Missionstatements globalagierender Tonträgerunternehmen (z.B. BMG).

Das Beharren auf Wesenhaftigkeit und kultureller Reinheit (mit Blick auf die DDR) hat im Angesicht beider Projekte keinen Sinn. Es sind die weitaus schlüssigeren Argumente von Transkulturation und Entkopplung, die derlei Phänomene erklären helfen.

(DDR-Pop-Underground) keineswegs als schlüssiges Entwicklungs- und Erklärungskonzept taugt.

Mit dem Fall der Mauer wurde das fragile kulturelle System DDR schwer erschüttert. Viele Musiker, Bands, Komponisten, Interpreten verloren nicht nur ihr Publikum an die internationalen Stars und Medien, sondern vor allem die Infrastruktur ihrer Produktionsbedingungen, die Organisationsformen und Binnenstrukturen des ihnen wenn auch skeptisch gegenüberstehenden, dennoch handhabbaren lokalen Musikprozesses.

Der staatlich organisierte Musikbetrieb fiel innerhalb kürzester Zeit wie ein Kartenhaus in sich zusammen, Studios wurden privatisiert, Veranstaltungsorte und Agenturen hatten innerhalb marktwirtschaftlicher Dimensionen zu agieren. Die Medienlandschaft wurde dem dualen System angepaßt, Labels und Einzelhändler gingen Konkurs. Das eröffnete den hier angesprochenen Zusammenhängen zunächst die sehnlichst herbeigewünschten Freiräume der Herstellung, Distribution und Öffentlichkeit ihrer Produkte, weil »unabhängige« Organisationsformen (Kassettenlabels, Agenturen etc.) nunmehr legal waren. Die mit diesen Veränderungen verbundenen Erwartungen und Hoffnungen, die vielfach gehegten Illusionen, daß damit die Kunst nun endlich frei sei, sind für die meisten aber im Handumdrehen an den Klippen der Marktlogik zerschellt. An Leib und Seele krank, geisterte mancher Protagonist des DDR-Pop-Underground in den frühen neunziger Jahren enttäuscht, mittel- und haltlos durch die Verhältnisse, durch die Clubs, Bars und Locations, in denen nun andere Ruder und Kasse übernommen hatten.

Überleben konnte nur, wer seine Heimatlosigkeit im postmodernen Pluralismus aufhob, ohne sich permanent an den ästhetischen, kulturellen, politischen und territorialen Bindungen seiner Kindheit und Jugend abarbeiten zu müssen.

Der »Zusammenbruch der Systeme« – als ein Teil der ökonomischen und sozialen Transformationsprozesse der Gegenwart – ließ die Individuen mehr oder minder intuitiv gewahren, daß Biographie und kulturelle Identität keine Einheit mehr bildeten. Dabei wurden nicht nur Biographien von Territorien und sozialen Kontexten entkoppelt, sondern insbesondere die Zeichen entsprechender Verständigungssysteme – ein Vorgang, der keineswegs nur vor dem Hintergrund des Verschwindens der DDR zu diagnostizieren war; er hat eine allgemeine, geradezu globale Reichweite angenommen. Unter ökonomischem Druck werden derlei Entkopplungen radikalisiert und beschleunigt, weil der Innovationszwang nach dem immer wieder anderen, der Differenz zum Gewohnten, drängt. Die aber läßt sich nicht durch Komplexitätssteigerung in der Anreicherung kulturellen Materials (Klänge und Bilder) und seiner Zeichenvorräte, wohl aber durch Reduktion auf die Restbestände des Kommunikablen erreichen. Abstrakte Raum- und Körpermetaphern stellen eine kulturell durchlässige Projektionsfläche dar, die mit jeweils konkreten Wünschen, Hoffnungen und Sehnsüchten nach Sinn und Kontakt angereichert werden können. In existentiellen Gesten werden sie zelebriert und erhalten dabei bisweilen eine irrational düstere Dimension, jenes vage, bei manchen Kommentatoren historisches Unwohlsein erzeugende Gefühl, daß da etwas ist, was mit den Meßgeräten aufgeklärter Vernunft nicht ausgelotet werden kann.

Popmusik des ausgehenden Jahrhunderts hat in ihren diversen Stilistiken und Facetten immer wieder diese Schizoidität als natürlichen Zustand oder besser Schwebezustand in Klang und Metrum gebracht.

Rammstein konnte die Modernisierungsängste der (ostdeutschen) Fans mit den Symbolströmen globaler Bilder und Klänge synthetisieren. Die Verbindung von Rockidiom und technoider Sound- und Bühnenpräsentation war in diesem Zusammenhang ein ästhetisch und ökonomisch erfolgversprechendes Konzept. Das Reservoire der Zeichen folgt den hinlänglich präsenten Kategorien internationaler Popkultur zwischen Event, Empowerment und Sehnsucht.

Ästhetisch erfolgt (vor allem bei Tarwater) eine Hinwendung zu den elementaren – jenseits sinnhafter Gebäude und Bedeutung produzierender – Zeichen. Denn aus einst als Zeichen verwendeten Materialien werden, nachdem diese scheinbar von ihrer Eigenschaft, Zeichen zu sein, weitestgehend befreit wurden, nun wieder nur noch Materialien, mit offensichtlich um so kräftigerer sinnlich-unmittelbarer hysiopsychologischer Reizkraft.[32]

Im Kontext der zunehmenden »Individualisierung der Massenmärkte«, der »Diversifikation der Betriebsstrukturen« und der »Digitalisierung als allgemeiner Herausforderung«[33] haben beide Projekte einen je spezifischen Platz gefunden; ob in den MTV-Charts, in Rezensionen des *Melody Makers* oder in den zahlreichen Clubs urbaner Räume.

Eine wie auch immer angebrachte Kritik, daß sie damit Teil des musikwirtschaftlichen und neoliberalen Establishments geworden seien, mögen jene formulieren, die den Entwicklungen des aktuellen Kulturprozesses mit verschlossenen Augen gegenüberstehen.

32 Vgl. Eckehard Binas: »Wiedergeburt des Banalen. Zum Verschwinden der Zeichen und der frische Geschmack des Materials«, in: Hanne Seitz (Hg.): *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Essen 1999, S. 36-44.

33 Missionstatements globalagierender Tonträgerunternehmen (z.B. BMG).

Das Beharren auf Wesenhaftigkeit und kultureller Reinheit (mit Blick auf die DDR) hat im Angesicht beider Projekte keinen Sinn. Es sind die weitaus schlüssigeren Argumente von Transkulturation und Entkopplung, die derlei Phänomene erklären helfen.