

Retroaktive Avantgarde

Manifeste des Diskurspop





unipress

Westwärts. Studien zur Popkultur

Band 5

Herausgegeben von

Moritz Baßler, Heinz Drügh, Albert Meier

und Dirk Niefanger

Anna Seidel

Retroaktive Avantgarde

Manifeste des Diskurspop

Mit 12 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Vizerektorats für Forschung der Universität Innsbruck.

D 6

© 2022 Brill | V&R unipress, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress. Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Umsetzung: Jan Dieske.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-5219
ISBN 978-3-8470-1370-9

I just started doing this thing between remembering and imagining.
– Eileen Myles (Chelsea Girls)

Inhalt

1. Einleitung	11
2. Manifeste – <i>New Noises</i> in Tradition	27
2.1 Erste Annäherung	28
2.2 Gattungsfragen und Typologisierungsversuche	30
2.3 Traditionslinien	34
2.4 »Post-Manifesto Era«: Konsum und Wirklichkeit	41
Refused: A Shape Of Punk to Come	44
Werbezettel	48
3. Pop und Politik	53
3.1 Ton Steine Scherben: »Musik ist eine Waffe!«	55
Das ist Pop I!	57
Kein Gründungsdokument	65
Spontis, Kaputtniks und die RAF	74
...»ein kurzer politischer Text«	76
3.2 TocoTronic	84
»Studentenpop«	89
»Kapitulation (Manifest)« – ein Close Reading	94
...»auch weil das so schön überzogen ist.«	103
...wenn andere über TocoTronic schreiben	106
...wenn TocoTronic selbst schreiben	111
99 Thesen: Wie wir leben wollen	115
(Re-)Verkomplizierung statt »Selbstverkunstung«	119
Pop II und Politik	121
»Ästhetik der Verkrampfung«	124
3.3 »Subversion goes pop«	128
Mashup	129
Locas In Love: (K)ein Widerspruch	132
»Subversion goes pop« – <i>goes subversion again</i>	135

Ein Lied mehr	142
4. Pop und Avantgarde	145
4.1 Zum Verhältnis von Pop und Avantgarde	150
»This is Tomorrow« – Pop als Avantgarde	153
Avantgardebewegungen und Pop I	164
Lipstick Traces	168
Avant-Pop	176
4.2 Avantgardismus	181
4.3 Ja, Panik	183
»Von der Notwendigkeit des Zitats« – Traditionslinien zur Avantgarde	187
»Rock und Reclam«	190
»The Taste and the Money – ein Programm in 6 Punkten« . . .	195
»Wie war das da bei Dada?«	200
Ja, Paniks Gespenster	202
Feministische Frequenzen	211
Familiar Sounds	217
Geld und Geschmack	222
»Ich muss mich nicht entscheiden!«	226
»Doch jetzt weiter im Text« – Sekundarität als diskursives Prinzip .	230
Video Games	230
Das gedruckte Manifest	234
The Angst and the Falco	235
»[D]ie erschreckendste, schlimmste Angst aller Ängste«	239
»Wir werden rauben, stehlen, plündern, niedermetzeln«	241
Ja, Traurigkeit: DMD KIU LIDT	246
I'm lost in DMD KIU LIDT	247
Schwanengesang	249
Pop-Avantgarde	252
Ja, Kapitulation	254
»Mach es nicht selbst« – Avantgarde als Geschäftsmodell	255
Merchandise	256
Cut-and-Paste-Kochbuch	258
Avant-Garde Cuisine	264
Indie-Starköche	266
Tocotronic-Gourmets	268
Oucuiipo	270
Kochen mit Ja, Panik	273
Money, Honey, Angst und Wurst	275

Zwischenfazit	277
Mehr Merchandise: Wie die Gruppe Ja, Panik lebt und warum .	279
Merchandise? Jein, Ganik	281
»Wo wir sind ist immer Libertatia« – Pop-Utopie im Pop-Manifest	283
Verblendungszusammenhänge	286
Piratenutopien	289
Retroactive Utopia & Hauntology	292
Temporäre Autonome Zonen	294
Anarcho-Dandys	296
»Ich wünsch mich dahin zurück, wo's nach vorne geht«	298
Black to the Future	300
»Worldwide befreit von jeder nation«	303
Radio Libertatia	306
Libertatia ist...	309
5. Retroaktive Avantgarde	313
5.1 Archivierung und Selbsthistorisierung	315
Tocotronic: Chronik und Aleatorik	317
Kapitulations-Chronik	321
Dekade – Aus dem Dachsbau – Die Unendlichkeit	323
Ja, Panik: Futur II	329
(Selbst-)Reflexionen	332
Gruppe Guben: »Bezugsgewebe«	335
5.2 Erinnerungsarbeit mit Zukunftsvektor	341
6. Résumé über die retroaktive Avantgarde	343
Dank	351
Quellen	353
Literatur	353
Diskographie	377
Videographie	380
Filmographie	380
Abbildungen	381
Register	383

1. Einleitung

Im Jahr 1994 glaubt Stephin Merrit die Pop-Formel gefunden zu haben. Das ist ihm Grund genug für ein Manifest, das unter anderem so klingt:

All art aspires to the condition of Top 40 bubblegum pop. [...] Sample formula: [...] A song based on a slow unchanging repetition of first and fourth chords in the scale [...] will express a calm wandering quality with eternally unrealized expectations, which combines well with text suggesting analogous emotions. [...] Anyone with a very basic music education can use this formula to write any number of songs with an outcome known beforehand.¹

Ein Manifest haben wir im Pop wohl eher nicht vermutet. Stephin Merrit aber, Songwriter, Sänger und Multiinstrumentalist der US-amerikanischen Band The Magnetic Fields, veröffentlicht das »Formulist Manifesto«. Merrit nutzt damit eine Textgattung, die ihren Ursprung in der politischen Rhetorik hat, mit dem »Kommunistischen Manifest« aus dem Jahr 1848 als wohl prominentestem Beispiel. Am Anfang des 20. Jahrhunderts beginnen die Avantgardebewegungen, sich dieser Textgattung anzunehmen und dafür zu sorgen, dass wir Manifeste eben nicht mehr in erster Linie als politische Texte kennen, sondern als »die Erklärung einer gesellschaftlichen Initiative oder einer künstlerischen Gruppierung«.²

Manifeste sind seit Futurismus, Dada und Surrealismus vor allem dafür bekannt, in den Künsten dem Alten abzuschwören und das Neue zu fordern. Manifeste sind radikal und wagemutig. Manifeste sind die ideale Textgattung zur Verkündung von Utopien und von Innovationen. Schließlich heißen die Avantgarden nicht umsonst Avantgarden; sie bilden die kulturelle Vorhut – flankiert eben von ihren Manifesten.

1 Stephin Merrit: Formulist Manifesto [1994], in: Ders. und The Magnetic Fields: The Book of Love: 100 canciones. Barcelona 2012, S. 9.

2 Cristina Jarillot Rodal: Manifest, in: Hubert van den Berg und Walter Fähnders (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart 2009, S. 202–203, hier S. 202.

Dass genau diese Avantgarden durchaus Einfluss auf Merrit haben, zeigt sich nicht erst anhand der Nutzung der avantgardistischen Textsorte schlechthin, dem Manifest, sondern schon beim Namen seiner 1990 gegründeten Band... *Les Champs magnétiques* (1919) heißt ein Buch der beiden Surrealisten André Breton und Philippe Soupault.

Bei aller Emphase für die Avantgarden geht es Merrit aber auch darum, dem »deluded striving of moderns for self-expression through novelty« abzuschwören.³ Sein »Formulist Manifesto« verhält sich also kontraintuitiv zur Gattungstradition. Während Manifeste eigentlich radikal Innovationen befeuern wollen, rät das formulistische Manifest sowohl musikalisch als auch lyrisch zur Wiederholung von bestehenden Mustern. Die »sample formula« ist hierfür konstitutiv. Statt herauszufordern und zu überraschen ist jedes »outcome known beforehand«, wie es in den eingangs zitierten Zeilen heißt. Die Langsamkeit (»slow [...] repetition«), die Ruhe (»calm [...] quality«) stehen außerdem im krassen Gegensatz zur Geschwindigkeit, wie sie etwa im ersten futuristischen Manifest von Filippo Tommaso Marinetti gepriesen wird,⁴ das als erstes seiner Art auch für die folgenden Avantgarde-Bewegungen maßgeblich ist.

Auch die avantgardetypische Neuheit wird in Merrits Pop-Manifest gerade nicht angestrebt, im Gegenteil, das Streben nach ihr wird als »verblendet« abgetan. Kein Wunder, die Moderne ist 1994, als das Manifest erscheint, längst der Post-Moderne gewichen. Wir leben gleichsam in einer »post-manifesto era«,⁵ für Manifeste scheinen die fetten Jahre schon lange vorbei zu sein. Und trotzdem nutzt der Musiker die Gattung selbstbewusst zur Verkündung seiner Pop-Formel, der »sample formula«. Zwar ist die Rhetorik des Manifests genauso absolut, wie man sie sich der Gattung entsprechend vorstellt – es geht um *alles* für *jede_n*.⁶ Es heißt allerdings auch:

Formulism is the artist as smart shopper. The formulae of cliché, of hackneyed sentiment, have grown to include all possible expression – cliché is dead, long live the cliché. We the formulists (with a sigh of relief) renounce the deluded striving of moderns for

3 Merrit: *The Formulist Manifesto*, S. 9.

4 In diesem Manifest beschreibt Marinetti etwa sein Automobil als »Bestie[!]«, als »wütende[n] Besen der Tollheit«, der »durch Straßen [jagte]«. Später wird »die angriffslustige Bewegung« und »die Schönheit der Geschwindigkeit« gelobt (Filippo Tommaso Marinetti: *Gründung und Manifest des Futurismus* (1909), in: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart 1995. S. 3–7, hier: S. 3–5).

5 Natalie Alvarez und Jenn Stephenson: *A Manifesto for Manifestos*, in: *Canadian Theatre Review* (150), Spring 2012, S. 3–7, hier: S. 5.

6 Das Manifest beginnt mit dem Absolutadjektiv, das eine Alliteration einläutet: »**All** art aspires«, akzeptiert wird »**all** foregoing and contemporary expression« und »**[a]nyone** with a very basic music education can use this formula to write **any** number of songs« (Merrit: *The Formulist Manifesto*, S. 9; Hervorhebungen: AS).

self-expression through novelty. We accept all foregoing and contemporary expression as a set of templates.⁷

Die floskelhafte Kontradiktion »cliché is dead, long live the cliché« kann an dieser Stelle eigentlich schon gar nicht mehr irritieren. Obwohl das Manifest an sich für Innovation steht, ist Neuheit von Schablonen schlicht nicht zu erwarten.⁸

Meritt nutzt die Gattung dennoch bis zu einem gewissen Grad den im 20. Jahrhundert etablierten Manifest-Konventionen entsprechend, nämlich als ästhetische Textsorte zur Verkündung eines ästhetischen Programms. So haben es schon Futurismus, Dada, Surrealismus und Co. vorgemacht. Stephin Merrit ist Musiker, und im Manifest eines Musikers geht es um Musik, ganz klar! Es geht eben um nicht weniger als die Pop-Formel. Wenn es im Pop schon Manifeste gibt, dann müssen sie genau so aussehen!

Umso erstaunlicher ist es doch, dass dann dreizehn Jahre später andere Musiker, nämlich die Gruppe Tocotronic, ein Manifest veröffentlichen, das unter anderem so klingt:

Wir werden Krieg gegen uns selbst führen. Wenn wir am Boden sind, werden wir einfach liegenbleiben und das wird unser größter Trost sein. Wir werden die Augen schließen und ein Feuerwerk in der Nacht sehen. Alles in uns, um uns und um uns herum wird explodieren. Alle Türen werden durch Zauberhand geöffnet werden und kein Wille wird triumphieren. Wir werden irre sein, wir werden zornig sein und wir werden den Leugnern in ihre Gesichter spucken. Wir werden in Besitz der magischen Formel sein: Fuck. It. All.⁹

Von Musik, von einer Pop-Formel gar, ist hier keine Spur mehr. Die Erfolgsformel der Gruppe Tocotronic? »Fuck. It. All.« Warum ist das so? Um das zu beantworten, müssen wir ein wenig ausholen.

Um die Nullerjahre herum ist es soweit: Deutschpop hat es sich gemütlich gemacht. Deutschpop hat aus seiner letzten größeren Jugendbewegung eine

7 Merrit: *The Formulist Manifesto*, S. 9.

8 Das Schablonenhafte ist ja hier schon an der verkappten Heroldsformel zu erkennen. Dass auch die Ambivalenz ihre Tradition innerhalb der avantgardistischen Manifeste hat, wird in Kapitel 2 anhand der Dada-Manifeste ausgeführt werden. Ambivalenzen treten hier als eine erste Subvertierung der an sich klaren, zielgerichteten Textgattung Manifest auf. Die Widersprüche innerhalb des Manifests von Merrit werden noch deutlicher, schaut man sich an, worum es geht – Bubblegum-Pop – und wessen Musik dann als Beispiel angeführt wird. Nicht nur wird Tina Turner bemüht, sondern auch The Velvet Underground, The Jesus and Mary Chain, Joy Division und The Magnetic Fields selbst, Musiker_innen also, die gemeinhin eher am Avantgarde-Pol als am Bubblegum-Pop-Pol verortet werden (vgl. Merrit: *The Formulist Manifesto*, S. 9).

9 Tocotronic: *Kapitulation (Manifest)*, in: Unveröffentlichte Pressemappe zum Album *Kapitulation*. Hamburg 2007, S. 2.

GmbH gemacht.¹⁰ Deutschpop hat mit Viva einen eigenen TV-Sender *on air*.¹¹ Deutschpop fordert eine Radioquote.¹² Deutschpop hat mit Sigmar Gabriel einen eigenen Popbeauftragten in der Bundesregierung.¹³ Deutschpop ist institutionalisiert. Deutschpop ist entkrampft. Und die Gruppe Tocotronic ist schuld daran:

Am verhängnisvollsten waren Tocotronic, obwohl sie noch durch den Szenekontext gedeckt waren und schon auf dem Debütalbum die richtigen Distanzsignale aussendeten (»Wir sind hier nicht in Seattle, Dirk«, »Über Sex kann man nur auf Englisch singen«), die auch später immer wieder bekräftigt wurden (»Aber hier leben, nein danke«). Den ihnen zugeordneten Viva-Preis in der Kategorie »Jung, deutsch und auf dem Weg nach oben« lehnte Jan Müller stellvertretend für die Band mit der Begründung ab: »Wir sind nicht stolz darauf, jung zu sein. Und wir sind auch nicht stolz darauf, deutsch zu sein«.

Dennoch führten sie ein historisch neues Modell ein: Ihre nur vordergründig niedliche (dabei durchaus raffinierte) Version von Diskursrock war gerade in ihrer Gebrochenheit stimmiger Indierock, dessen meist überraschende Formeln nerdiger Selbstausprache ein Heer völlig unnötiger Bands, die bisher bieder-sekundär Brit Pop, Grunge oder Indierockpop gespielt hatten, inspirierte, es auch mal auf Deutsch zu versuchen.¹⁴

Tocotronic, so diagnostiziert Frank Apunkt Schneider hier, »führten [...] ein historisch neues Modell ein«: die auf Deutsch singende und kommerziell erfolgreiche Indie-Band. Die Hamburger Gruppe wird damit, obwohl selbst auf der nach Schneider »richtigen Seite« stehend, zum Türöffner der Unverkramptheit im Deutschpop.

10 Die Rede ist von Techno und der Loveparade, die 1989 intital unter dem Motto »Friede, Freude, Eierkuchen« als Demonstration in Berlin angemeldet wird und 1996, im siebten Jahr, zu einer kommerziellen Veranstaltung, einer GmbH wird.

11 Gut, hier läuft nicht nur Deutschpop, aber zumindest angetreten ist der Sender 1993 mit folgender Überlegung: »Während MTV auf eine ›Diät angloamerikanischer Videoclips‹ setze, solle Viva 40 Prozent und mehr deutsche Musik bringen.« (Hans-Jürgen Jakobs: Der V-Faktor, in: Süddeutsche Zeitung vom 10. Januar 2005, S. 39.)

12 Siehe hierzu etwa Andreas Merkel: Radio Killed the German Popstar, in: taz. die tageszeitung (01.10.2004), S. 15, online: <https://taz.de/!692964/>; Stand: 25.03.2020, oder Martin Büsser: Pop im Dienste der Nation. Von der Quoten-Debatte zum Deutschpop-Boom, in: Projektgruppe Nationalismuskritik Münster (Hg.): Irrsinn der Normalität. Aspekte der Reartikulation des deutschen Nationalismus. Münster 2009, S. 206–217, oder Frank Apunkt Schneider: Deutschpop halt's Maul! Für eine Ästhetik der Verkrampfung. Mainz 2015, S. 85.

13 Frank Apunkt Schneider polemisiert: »Die ab 1998 herrschende Klasse hatte dann bereits eine amtliche Popsozialisation vorzuweisen. Sie [...] installierte auch gleich einen ›Beauftragten für Popkultur und Popdiskurs«, der in pressewirksam inszenierten Gesprächen die Forderungen der Popkulturschaffenden entgegennahm [...]. Warum ausgerechnet Sigmar Gabriel, der in all der rot-grünen Lockerheit immer wie ein übrig gebliebener Ziehsohn von Helmut Kohl wirkte, auf diesen Posten berufen wurde, mag Regierungsgeheimnis bleiben.« (Schneider: Deutschpop halt's Maul!, S. 84.) Gabriel übt dieses Amt von 2003–2005 aus.

14 Ebd., S. 82f.

Einst war Deutschpop noch eine extrem krampfge Angelegenheit, galt gar als *incredibly strange*.¹⁵ Einst stand Deutschpop noch vor dem Problem, sich als ›das Andere‹ vor dem »angelsächsischen Paradigma« behaupten zu müssen.¹⁶ Einst konnte man jede Popmusik überhaupt »nur auf Englisch singen« ohne in Peinlichkeitsverdacht zu geraten, egal um welches Thema es ging.¹⁷ Diese Zeiten sind in Deutschland um die Jahrtausendwende endgültig vorbei und – so könnte man nun eben zuspitzen – Tocotronic sind schuld daran.

Um das Jahr 2000 herum ist Pop in Deutschland, so scheint es jedenfalls, in weiten Teilen unterkomplex geworden, ganz so, als würden sich wirklich alle an eine Pop-Formel-Schablone halten.¹⁸ Popmusik hat ihren einstigen Status als kritische Gegenkultur verloren. Moritz Schramm schreibt entsprechend von der »Inszenierung einer neuen Naivität«.¹⁹ Es geht einigermaßen unbeschwert um »die perfekte Welle« und »hungrige Herzen«.²⁰ Mit Juli, Mía, Silbermond und

15 Vgl. ebd., S. 71.

16 Moritz Baßler: »Watch out for the American Subtitles!« Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma, in: Text und Kritik 10 (3), Sonderband: Pop-Literatur hg. von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. München 2003, S. 279–292.

17 Den Versuch von deutschsprachigem Pop gibt es, zumindest in Adaptionen, schon fast so lange wie Pop selbst. Die frühesten Versuche klingen dann aber eher nach Schlager, selbst dann, als Pop an sich schon ein wenig länger sein Unwesen in den deutschen Radios treibt. 1971 sind längst nicht mehr nur Schlager wie Peter Alexanders »Hier ist ein Mensch« oder »Schöne Maid« von Tony Marshall in der Hitparade, sondern eben auch »Rose Garden« von Lynn Anderson oder »My Sweet Lord« von George Harrison – Pop also, aber eben auf Englisch. Es bleibt dagegen einfach *incredibly strange*, wenn Cindy und Bert ihre eingedeutschte Version von Black Sabbaths »Paranoid« zum Besten geben und auch »[w]enn Karel Gott ›Paint It Black‹ von den Rolling Stones covert (›Schwarz und Rot‹: ›Die rote Tüür ich streiche sie ab heute schwa-arz / Denn alles was so rosarrot war is jetzt schwa-arz‹), dann ergibt das eben keine Pop-, sondern Schlagermusik.« (Baßler: »Watch out for the American Subtitles!«, S. 282.) Deutschen Pop überhaupt hatten ja Ton Steine Scherben und Udo Lindenberg als »historisch neues Modell« (Schneider) schon ab Anfang der 1970er-Jahre salonfähig gemacht, wenn auch immer noch ein bisschen verkrampft. Auch ihnen ist schließlich klar, »wir sind hier nicht in Seattle« (Tocotronic: »Wir sind hier nicht in Seattle, Dirk«, auf: LP *Digital ist besser, L'Age D'Or* 1995) – und auch nicht in Liverpool oder Graceland. Eine kurze Genese des deutschsprachigen Pop schreibt Till Huber: Lyrics als Literatur, in: Moritz Baßler und Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur und Pop. Berlin, Boston 2019, S. 229–246, vor allem S. 234–239.

18 Dass die Neue Deutsche Welle ihren Teil zur Entkrampfung beigetragen hat, diskutiert unter anderem Schneider (vgl. Deutschpop halt's Maul), aber auch Huber (vgl. Till Huber: Blumfeld und die Hamburger Schule. Sekundarität – Intertextualität – Diskurspop. Göttingen 2016, v. a. S. 58–77).

19 Moritz Schramm: Heldenhafte Authentizität. Zur politischen Inszenierung des Naiven in der Neuen Neuen Deutschen Welle, in: Stefan Krankenhagen und Hans-Otto Hügel (Hg.): Figuren des Dazwischen. Naivität als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur. München 2010, S. 161–184, hier: S. 178.

20 Von der »geilen Zeit«, die dann 2018 Peter Tauber mit Blick auf seine CDU-Karriere in einem Facebook-Posting für sich reklamiert, soll hier gar nicht erst die Rede sein (vgl. <https://www>

Co., mit »der heranrollenden Flut von mediokrem Indiedeutschpop« also,²¹ sind wir dann längst im Dispositiv von Pop II angekommen.

Die definitorische Unterscheidung von einem subversiven Pop I und einem verbürgerlichten Pop II hatte Diedrich Diederichsen vorgeschlagen.²² Pop II, also Pop der Phase, in die auch der von Schneider kritisierte Deutschpop einzuordnen ist, labelt Diederichsen im postmodernen und neoliberalen Dispositiv als konsensuell. Pop wird vor allem marktwirtschaftlich verwertet. Es heißt außerdem: »Pop II steht dagegen neuerdings im Gegensatz zu Politik«.²³ Um die Jahrtausendwende befinden wir uns also endgültig in einer Zeit, in der Pop zahm geworden ist.

Genau in diesem Moment, wir befinden uns gleichzeitig mitten in der »post-manifesto era«²⁴ und im Dispositiv von Pop II, veröffentlicht die Gruppe Tocotronic ein Manifest. Sie schreibt also ein Manifest, als Manifeste längst passé sind und als Pop sich in der Breite den Bubblegum-Formeln, dem Klischee und dem Konsens verschrieben hat. Zu einer Zeit also, als Deutschpop es sich in den Charts und in der Bundesregierung gemütlich gemacht hat, möchten Tocotronic immer noch kritisch, immer noch »Teil einer Jugendbewegung sein«.²⁵ Den »ihnen zugedachten Viva-Preis in der Kategorie ›Jung, deutsch und auf dem Weg nach oben«²⁶ lehnen sie genau so ab wie die von den »Künstlern in eigener Sache« geforderte Radioquote. Sie tun dies mit einer im Pop-Zusammenhang, mitten in der Hochzeit der entkrampften Gefälligkeit zwischen all den »perfekten Wellen« und »hungrigen Herzen«, unerwarteten Formel. Sie lautet schlicht: »Fuck. It. All.« Diese vermeintlichen Anachronismen passen aber ohnehin gut zu Tocotronic. Auch der Titel des Manifests lässt eine Opposition zu Radioquote, Viva und Co. vermuten, er lautet schlicht »Kapitulation (Manifest)«. Die Gruppe Tocotronic verschreibt sich einer »Ästhetik der Verkrampfung«.²⁷

Diese durchaus selbstreflexive »Ästhetik der Verkrampfung«, so wird sich in dieser Arbeit zeigen, ist ein verbindendes Moment all jener deutschsprachiger Pop-Bands, die um die Nullerjahre herum Manifeste verfassen, denn Tocotronic

w.facebook.com/tauber.peter/posts/mir-geht-das-lied-geile-zeit-von-der-band-juli-durch-den-kopf-wenn-ich-an-die-le/1606493026109015/; Stand: 31.03.2020).

21 Schneider: Deutschpop halt's Maul!, S. 83.

22 Vgl. Diedrich Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch (1996), in: Marcel Hartges, Martin Lüdke und Delf Schmidt (Hg.): Pop – Technik – Poesie (= Literaturmagazin No. 37). Hamburg 1996, S. 36–44 und ders.: Ist was Pop? [1997], in Ders.: Der lange Weg nach Mitte. Köln 1999, S. 272–286.

23 Diederichsen: Ist was Pop?, S. 275.

24 Alvarez und Stephenson: A Manifesto for Manifestos, S. 5.

25 Tocotronic: »Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein«, auf: LP *Digital ist besser*, L'Age D'Or 1995.

26 Schneider: Deutschpop halt's Maul!, S. 82.

27 So der Untertitel von Schneiders Essay: Deutschpop halt's Maul!

bleiben nicht die einzigen, die versuchen diese Gattung mit kritischem Impact wiederzubeleben. Neben Tocotronic veröffentlichen etwa Ja, Panik, ursprünglich aus dem österreichischen Burgenland kommend, und Locas In Love aus Köln Manifeste – sie bilden den Hauptteil des zu untersuchenden Korpus.

Das Korpus wird auf deutschsprachige Texte beschränkt, da die Geschichte der deutschsprachigen Popmusik, vor allem im Konnex mit Politik, eine besondere ist.²⁸ Es besteht zunächst aus den Texten »Kapitulation (Manifest)« von

28 Es geht hier also um Manifeste von deutschsprachigen Pop-Bands, die auch produktionsseitig als solche gerahmt sind. Das deutliche Gattungssignal als reflektiertes Zeichen zeugt bei den zentralen Diskurspop-Gruppen, wie zu zeigen ist, von Diskursensibilität für Avantgardetraditionen und Politisierungsfragen wie sie vor allem im Dispositiv von Pop II wichtig werden. Das selbstreflexive Moment ist entscheidend. Es geht also nicht um Texte und Songs, die von außen, etwa durch Fans, Kritik oder Wissenschaft, nachträglich als Manifeste bezeichnet werden. Interessant wäre sicher auch die Betrachtung im engen Sinne popliterarischer Texte, wie etwa Rainald Goetz' kurzes, manisches Manifest *Subito*. Das Korpus auf solche popliterarischen Texte auszuweiten, würde an dieser Stelle aber den Rahmen sprengen. Auch wenn dessen »Pop und nochmal Pop«, Aktion statt Reaktion – »[I]ieber geil angreifen« durchaus Inspirationsquelle für die Pop-Manifeste sein könnte, so eröffnet es doch Diskurse, die abseits der hier zentralen Überlegungen laufen (Rainald Goetz: *Subito*, in: Ders.: *Hirn* [1986]. Frankfurt am Main 2003, S. 9–21, hier: S. 21). Das gilt zum Beispiel auch für einen Text wie *Tristesse Royale* des popliterarischen Quintetts, der von Feuilleton und Literaturwissenschaft durchaus hin und wieder als Manifest befragt wird (etwa hier: Agnieszka Kodzis-Sofińska: Zwischen neuer Dekadenz und gewöhnlichem Trübsinn. Das »popkulturelle Manifest« »Tristesse Royale« aus heutiger Perspektive, in: Carsten Gansel, Markus Joch und Monika Wolting (Hg.): *Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989*. Göttingen 2015, S. 439–451). Benjamin von Stuckrad-Barre, der Teil des Quintetts gewesen ist, will sich retrospektiv im Verhältnis zu *Tristesse Royale* peritextuell lieber als »Einzelstrudel« verstanden wissen und nicht als Teil einer durch ein Manifest geeinten Bewegung. Auch die Einordnung des Textes als Manifest tut er entsprechend konsequent mit einem lapidaren »aber Quatsch« ab (Benjamin von Stuckrad-Barre in: *Pop hat eine harte Tür*. Thomas Meinecke, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhard Schumacher und Kerstin Gleba. Protokoll eines Gesprächs. Geführt am 15. Oktober 2006 in München, in: Kerstin Gleba und Eckhard Schumacher (Hg.): *Pop seit 1964*. Köln 2007, S. 365–399, hier S. 372). »Derlei Worte haben die Ansprüche auf eine Manifesthaftigkeit, die dem Buch unterstellt wurden, deutlich abgeschwächt.« (Kodzis-Sofińska: *Zwischen neuer Dekadenz und gewöhnlichem Trübsinn*, S. 441.) Auch die Beobachtung, dass Pop-Protagonist_innen mitunter öffentlichkeitswirksam Manifeste und Petitionen mitunterzeichnen, muss an anderer Stelle ausgeführt werden, wenn auch diese Akte durchaus im unmittelbaren Umfeld der für diese Arbeit zentralen Pop-Szenen verortet sind. Ein Beispiel hierfür wäre das »Not In Our Name, Marke Hamburg!«-Manifest (2009), in dem sich unter anderem Ted Gaier von den Goldenen Zitronen, Rocko Schamoni von Studio Braun und Melissa Logan von Chicks On Speed gegen die Vermarktung und Gentrifizierung der Stadt Hamburg positionieren (siehe hier: http://wiki.rechtaufstadt.net/index.php/Manifest_Not_In_Our_Name,_Marke_Hamburg!; Stand: 02.08.2020) oder das »Manifest für Lampedusa in Hamburg« (2014), das unter anderem Bela B. von den Ärzten, Schorsch Kamerun von den Goldenen Zitronen und Die Linke-Politikerin Katja Kipping mitzeichnen (siehe hier: Meret Michel: *Promis für Lampedusa-Gruppe*, in: *taz. die tageszeitung* (16.06.2014), online: <https://taz.de/Solidaritaet!/5039906/>; Stand: 02.08.2020). Diese Manifeste sind nicht zuerst Pop, sie sind vor

Tocotronic (2007), »The Taste and the Money. Ein Programm in sechs Punkten« von Ja, Panik (2007),²⁹ »The Angst and the Money. Alles hin, hin, hin« von Ja, Panik (2009),³⁰ »DMD KIU LIDT. Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit« von Ja, Panik (2011),³¹ »Libertatia« von Ja, Panik (2014)³² und den Songs »Manifest« (2011), »Nein. Ein Manifest (1)« und »Nein. Ein Manifest (2)« (jeweils 2012) von Locas In Love;³³ allesamt Texte, die in der Forschung noch nicht in ihrer diskurspopkulturellen Komplexität gewürdigt worden sind.³⁴

»Statt als politische Gruppe organisiert man sich als Popgruppe. Statt um Musikästhetik geht es diesen Gruppen um eine ›Ästhetik des Widerstands‹. Doch das Verhältnis von Pop und Politik bleibt ein Prozess, bleibt gebrochen.«³⁵ Wie schon im von Roger Behrens referenzierten Roman-Essay von Peter Weiss (1981), geht es auch bei den für die Analyse zentralen Popmusikgruppen darum, Kultur

allem politische Werkzeuge, die dank prominenter Unterstützung mehr Schlagkraft entwickeln sollen und so erst in den Pop-Zusammenhang gerückt werden.

29 Ja, Panik: The Taste and the Money – ein Programm in 6 Punkten [2007], in: Dies.: Schriften. Erster Band. Wien 2014, S. 9–14.

30 Ja, Panik: The Angst and the Money. Alles hin, hin, hin [2009], in: Dies.: Schriften. Erster Band. Wien 2014, S. 15–19.

31 Ja, Panik: DMD KIU LIDT. Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit [2011], in: Dies.: Schriften. Erster Band. Wien 2014, S. 21–27.

32 Das Manifest wurde zunächst von der Band selbst online veröffentlicht und erscheint dann noch einmal im Rahmen der begleitenden Berichterstattung im Popkulturmagazin *Das Wetter*: Ja, Panik: Libertatia, in: *Das Wetter* #2 (1/2014), S. 22.

33 Locas In Love: »Manifest«, auf: LP *Lemming*, Staatsakt 2011, dies.: »Nein. Ein Manifest (1)« und »Nein. Ein Manifest (2)«, auf: LP *Nein!*, Staatsakt 2012.

34 Es ergibt sich hier ein männlich anmutendes Korpus, was der Tatsache geschuldet ist, dass sowohl die Avantgarden, als auch der Diskurspop recht männlich geprägte Sphären sind (siehe hierzu exemplarisch als Gegengeschichte zur tradierten Avantgarde-Historie: Gabriele Schor (Hg.): [Ausstellungskatalog] *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*, Wien. München, London, New York 2015 und zur diskurspopprägenden Hamburger Schule: Jochen Bonz, Juliane Rytz und Johannes Springer (Hg.): *Lass uns von der Hamburger Schule reden. Eine Kulturgeschichte aus der Perspektive beteiligter Frauen*. Mainz 2011). Dort, wo die Manifeste von Frauen verfasst werden, sind die entweder nicht Pop oder nicht deutschsprachig, dafür aber bereits intensiv beforcht (vgl. Gudrun Ankele: [unveröffentlichte Dissertation] *Versuchsweise extrem. Radikale feministische Manifeste als Provokation des Politischen*. Wien 2008 und dies.: *Mädchen an die Macht. Manifeste und Geschichten feministischen Widerstands*, in: Jonas Engelmann und Katja Peglow (Hg.): *Riot Grrrrl Revisited. Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung*. Mainz 2013, S. 51–60).

35 Roger Behrens: *Blumfeld mit Kante. Postrock und Diskurspop der sogenannten Hamburger Schule*, in: Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfeleiderer (Hg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 19)*. Frankfurt am Main 2002, S. 245–261, hier: S. 247.

in ihrer politischen Wirksamkeit in Stellung zu bringen.³⁶ Das Label ›Deutschpop‹ ist an dieser Stelle schon aufgrund der antifaschistischen Agenda kein Identifikationsmoment für Tocotronic und die anderen – Deutschtümelei wird grundsätzlich abgelehnt. Vielmehr wird hier das Label ›Diskurspop‹ wirksam. Damit ist weniger ein musikästhetisches Labeling gemeint, es geht nicht um ein in erster Linie musikalisches Genre. Stattdessen wird Diskurspop via sozialer (›die Bohème‹), politischer (unter anderem eben antifaschistischer, kapitalismuskritischer) und verfahrenstechnischer (Sekundarität, Intertextualität etc.) Kontexte zu einer Kategorie.³⁷

Die Popgruppen veröffentlichen ihre Manifeste selbstverständlich nicht im luftleeren Raum. Sie stehen in einer wechselseitigen Beziehung mit der Kultur, die sie umgibt, sind aufgeladen mit kultureller Energie, »die ursprünglich in diesen Werken codiert wurde«. ³⁸ Da hier nicht nur Fragen nach Textintentionen, sondern auch nach diskursiver Einbettung geklärt werden sollen, genügt eine rein hermeneutische Betrachtung nicht. Louis A. Montrose prägte im Zuge des *Cultural Turn* das Diktum »der Geschichtlichkeit von Texten und der Textualität von Geschichte.« ³⁹ Es gilt hier also die für die Analyse relevanten Texte und Textualitäten historisierend zu rekonstruieren. ⁴⁰ Die textimmanente Analyse, das *Close Reading*, ist entsprechend durch eine kulturpoetische Einordnung über Kontextualisierungen zu ergänzen. Zentraler Ausgangspunkt ist hierfür jeweils das Manifest als Text, das mit weiteren Texten im Austausch steht. Die Manifeste sind eingebettet in ganz verschiedene Zusammenhänge und werden entsprechend synchron mit weiteren Primärquellen (unter anderem Lyrics, Musik-Videos, poetologischen Aussagen, Werbematerial) sowie exemplarischen Rezeptionsdokumenten (Rezensionen, Interviews etc.) kontextualisiert. Texte wie

36 Dass sich hierfür unter anderem an den künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts abgearbeitet wird, ist ein weiterer Bezug zwischen Weiss' *Ästhetik des Widerstands* (1981) und der Widerstandsästhetik, die Behrens den Diskurspopgruppen zuschreibt.

37 Das Phänomen Diskurspop wurde gründlich aufgearbeitet von Huber (vgl. Huber: Blumfeld und die Hamburger Schule).

38 Stephen Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance* [1988]. Berlin 1990, S. 12. Im Englischen spricht Stephen Greenblatt, einer der Väter des New Historicism, der Kulturpoetik, von »social energy«.

39 Louis A. Montrose: *Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur* [1989], in: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt am Main 1995, S. 60–93, hier: S. 67.

40 Hier kommt ein weiter Textbegriff zum Tragen, denn für die Analyse sind nicht nur Texte im Sinne eines (literarischen) Schriftstücks relevant, sondern etwa auch Pop-Songs in ihrer Qualität als Hybride aus Sound und Lyrics, Filme oder Outfits. Diese Phänomene müssen dann textualisiert werden, damit sie für die Analyse synchron nebeneinandergelegt werden können. »Entscheidend für den Textbegriff ist, dass ein gespeichertes Objekt erst zum Text wird, wenn es in einer Vergleichsbeziehung mit äquivalenten Objekten in seiner spezifischen Bedeutung lesbar wird.« (Moritz Baßler: *Texte und Kontexte*, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Stuttgart 2007, S. 355–369, hier: S. 358.)

Kontexte liegen im Archiv vor, das es zu rekonstruieren gilt.⁴¹ Hierbei gilt: »[E]s läßt sich positivistisch eine unüberschaubare Menge an Material bereitstellen, die Anzahl der herstellbaren Bezüge ist virtuell unendlich, Vollständigkeit anzustreben wäre absurd, es muß ausgewählt werden.«⁴²

Neben dieser synchronen Analyse sind die Pop-Manifeste aber auch in ihrer diachronen Verortung in der Pop- wie Literatur- und Gattungsgeschichte zu lesen. Greenblatt, also einer der Begründer des Ansatzes, beschreibt die Kulturpoetik als »a practice rather than a doctrine, since as far as I can tell (and I should be the one to know) it's no doctrine at all.«⁴³ Es gibt entsprechend keine strenge methodische Checkliste, stattdessen werden sich die Thesen direkt am Material entwickeln lassen. Je nach Bedarf kann dann zum Beispiel mit Hilfe von Werkzeugen aus der Rhetorik, den Gender Studies oder der Diskursanalyse operiert werden, um die Ergebnisse dann wiederum mit den weiteren Manifesten des Korpus aus den Nuller- und Zehnerjahren kurzzuschließen.

Es ist schwierig ist mit dem »richtige[n] Leben im falschen.«⁴⁴ Das wissen Diskurspop-Fans spätestens seit PeterLichts Pop-Adaption eines bekannten Adorno Diktums: »Es gibt keinen wahren Po im Falschen.«⁴⁵ In diesem Spannungsfeld jedenfalls lässt sich die für den hier zentralen, linken Gegenwarts-Pop typische Bewegung der Affirmation bei gleichzeitiger Subversion ausmachen – das ist der diskurspopkulturelle *doublebind*. Von besonderem Interesse ist an dieser Stelle der Widerspruch, den die Manifeste selbst in sich tragen: Zwar verfolgen sie eine anti-hegemoniale Politik, sind dabei allerdings Teil der kapi-

41 Als Archiv ist »die Summe aller Texte einer Kultur, die der Untersuchung zur Verfügung stehen« zu verstehen. »Im Archiv sind diese Texte einander gleich- und nebengeordnet zugänglich.« (Moritz Baßler: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Tübingen 2005, S. 196.)

42 Moritz Baßler: Einleitung: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, in: Ebd. (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt am Main 1995, S. 7–28, hier: S. 12.

43 Stephen Greenblatt: Towards a Poetics of Culture, in: Harold Aram Veaser (Hg.): The New Historicism. London, New York 1989, S. 1–14, hier: S. 1.

44 Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben [1951], in: Ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Band 4. Frankfurt am Main 1997, S. 43.

45 PeterLicht: »Stilberatung/Restsexualität«, auf: LP *Melancholie und Gesellschaft*, Motor Music Records 2008. Knarf Rellöm, Musiker aus dem Umfeld der Hamburger Schule, hatte schon 2006 eine EP mit dem Titel *Move your Ass & Your Mind Will Follow* (Ritchie Records 2006) herausgebracht und mit poptypischer Codierung den spielerischen Versuch unternommen, das Bewegungspotential von der Tanzfläche ins politische Feld zu übertragen. Neben der Referenz auf das Album (inklusive gleichnamigem Song) *Free Your Mind... and Your Ass Will Follow* (Westbound Records 1970) der US-amerikanischen Funk-Gruppe Funkadelic, finden sich auf dem Rellöm-Album unter anderem Verweise auf den frühen Pop (»Like A Rolling Stone«) und den hochpolitischen Afrofuturismus (»Außerplanetarische Opposition«). Auch hier finden sich also schon sekundaristische Verfahren, die für den Diskurspop so typisch sind und sich dann bei PeterLicht fortschreiben. Um Afrofuturismus als popavantgardistische Referenz wird es in Kapitel 4.3 noch einmal gehen.

talistischen Verwertungslogiken des Pop. Die Gruppen verhalten sich dazu; so etwa Locas In Love in einem Song mit dem vielsagenden Titel »Manifest«:

Da ist kein Widerspruch, Liebeslieder zu singen und trotzdem nichts aus den verliebten Augen zu verlieren von der Angst und der Wut und dem Haß auf die Dinge.⁴⁶

Die Dialektik ist das Denkgerüst des Diskurspop. Die impliziten und expliziten Forderungen der Pop-Manifeste erscheinen vordringlich als politisch, wenn auch innerhalb des ästhetischen Systems Pop. Allerdings sieht sich die deutschsprachige Popmusik um die Nullerjahre mit dem Problem konfrontiert, ihren linken, anti-bürgerlichen, dissidenten Status beim Eintritt in die Phase von Pop II in der Breite verloren zu haben. Spätestens ab den 1990ern ist sie zu einem kulturindustriell geformten, recht zahmen Unterfangen geworden. Es ist also zu fragen, ob die Nutzung der Textsorte Manifest von besagten Diskurspop-Bands einen Versuch zur linken Re-Politisierung von Pop darstellt, wie es Anfang der 1990er auch schon die sogenannten Wohlfahrtsausschüsse gefordert und versuchsweise umgesetzt haben.⁴⁷

Die Pop-Gruppen schreiben sich hier unter anderem dank der Verwendung der ursprünglich aus der politischen Rhetorik stammenden Textsorte Manifest in den Diskurspop-Kontext ein, »und zwar [als] Diskurspop im allgemeinen Rauschen des Popdiskurses.«⁴⁸ Darum wird es in Kapitel 3.2 gehen. Am bereits erwähnten kapitulatorischen Manifest der Gruppe Tocotronic werden die wirksamen Verknüpfungen und Widersprüche im popkulturellen *doublebind* zwischen Pop und Politik, zwischen Pop-Business und Kapitalismuskritik, zwischen *Bubblegum* und Verkrampfung diskutiert. Das Pop-Manifest der Gruppe Tocotronic im Jahr 2007 ist eine Reaktion auf die geschilderten Veränderungen im Dispositiv von Pop II mit Pop-Beaufragtem und Kommerzialisierung als Teilaspekte des Diskurses.

Im Dispositiv von Pop I, vor allem bei Ton Steine Scherben, sieht das noch ganz anders aus. Sie sind diejenigen, die überhaupt als Allererste Pop auf Deutsch singen, ohne dabei allzu *strange* oder allzu peinlich zu sein. Ton Steine Scherben um das Jahr 1970 herum, das ist mit Diederichsen gesprochen also noch Pop I, ein

46 Locas In Love: »Manifest«, auf: LP *Lemming*, Staatsakt 2011.

47 Vgl.: Wohlfahrtsausschüsse (Hg.): *Etwas Besseres als die Nation. Materialien zur Abwehr des gegenrevolutionären Übels*. Berlin, Amsterdam 1994. Anstatt den Manifesten mit prominenten Überlegungen aus der politischen Theorie – etwa von Chantal Mouffe oder Jacques Rancière – zu begegnen, wie es an anderer Stelle geschieht (vgl. Ankele: *Versuchsweise extrem*), schaue ich, dem kulturpoetischen Credo folgend, womit sich die Texte selbst aufladen. Statt politischer Theorie im engeren Sinn sind die Manifeste durch die Rezeption der Avantgarden sowie durch von Popkultur und Ideologiekritik vermittelte Zugänge zu Politik und Politisierung sowie eine politische Praxis im Sinne einer emanzipatorischen Praxis informiert.

48 Behrens: *Blumfeld mit Kante*, S. 247.

Pop, der subversiv ist, anti-bürgerlich und durchaus komplex;⁴⁹ verkrampft eben.⁵⁰ Hier geht es noch um »den von Jugend- und Gegenkulturen ins Auge gefaßten Umbau der Welt«.⁵¹

Und wer hätte es gedacht? Dieser verkrampfte, aber unpeinliche Pop auf Deutsch entsteht überhaupt erst in manifestösen Zusammenhängen! Pop auf Deutsch beginnt mit einem Manifest, das Pop und Politik noch als eines denkt. Der Titel lautet entsprechend »Musik ist eine Waffe!« und steht damit schon dank des Titels in deutlichem Gegensatz zu Tocotronics »Kapitulation (Manifest)«. Das Manifest von Ton Steine Scherben ist, wie in Kapitel 3.1 zu zeigen ist, in erster Linie in einem Agitationszusammenhang zu lesen. In dieser ersten Phase der deutschen Popmusikgeschichte bedeutet das Manifest nicht bloß Reaktion auf den kulturindustriellen, unpolitischen oder gar nationalistischen Status Quo, wie dann später bei Tocotronic und anderen. Im Manifest von Ton Steine Scherben steht noch deutlich die Aktion im Zentrum, die kämpferische Setzung. Das »Musik ist eine Waffe!«-Manifest dient mit seiner historischen Kontextualisierung als Kontrastfolie zu den hier zentralen Manifesten, die dann ab den Nullerjahren veröffentlicht werden.

Die Sache verkompliziert sich noch einmal, wenn man den Veröffentlichungszusammenhang der gegenwärtigeren Manifeste hinzuzieht. Häufig werden sie von den Pop-Gruppen nicht irgendwann, sondern konkret zu einem Album-Release veröffentlicht, sollen also der Werbung dienen. Das entspricht der Tradition der Gattung Manifest. Zwar wollen die Manifeste des Futurismus, von Dada, Fluxus oder etwa der Gruppe SPUR, in der Regel keine Produkte verkaufen, allerdings sollen die Manifeste der historischen und der Neo-Avantgarden als Werbung für die jeweilige Bewegung dienen, deren Existenz verkünden, die Bekanntheit steigern. Und genau diese Manifeste der historischen und der Neo-Avantgarden dienen den Pop-Verfasser_innen als Vorbilder, als Schablonen.

Auch hier lässt sich allerdings eine Dialektik identifizieren: Die Avantgarden nutzen ihre Manifeste, wie in Kapitel 2 in einer konzentrierten Gattungsgeschichte mit dem Fluchtpunkt Pop zu zeigen sein wird, in der Regel zur Verkündung von Innovation. Es geht um die Abkehr vom Alten und um die kühne Positionierung des Neuen und der Jugend. Es geht um Fortschritt. Ein Titel wie »Kapitulation (Manifest)« lässt allerdings schon erahnen, dass es mit der kämpferischen Setzung von Innovation in den hier zentralen Pop-Manifesten nicht unbedingt weit her ist. In den Pop-Manifesten dominiert die poptypische Sekundarität, das Zitat – »the sample formula« eben. In den Pop-Manifesten

49 Vgl. Diederichsen: *Ist was Pop?* und ders.: *Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch*.

50 Vgl. Schneider: *Deutschpop halt's Maul!*, S. 56.

51 Diederichsen: *Ist was Pop?*, S. 273.

werden unter anderem die originär für Innovation stehenden, realiter aber längst ›gescheiterten‹ Avantgarden zitiert.⁵² Entsprechend gehört die Vokabel ›Avantgarde‹ »heute zum Wortschatz eines jeden Waschzettels [...], auf deren Sinn jedoch, als wäre er ein für allemal ausgemacht, kaum einer unter den Allzuvielen reflektiert, die sie im Munde führen.«⁵³ Der Term ›Avantgarde‹ ist, mit anderen Worten, inzwischen selbst einigermaßen abgenutzt.⁵⁴ Es klingt schon bei Hans-Magnus Enzensberger im Jahr 1962 so, als antizipiere er bereits die Manifeste der Pop-Gruppen. Die kommen fast 50 Jahre nach seiner Feststellung zunächst meist als Presse-Release in Umlauf. In Pop-Kreisen firmieren diese Presse-Informationen auch als *Waschzettel*.⁵⁵

Die Pop-Manifeste verarbeiten nicht zwingend originäres Material. »Wir leben in einem Zeitalter des Pop, das völlig verrückt ist nach permanenter Erinnerung.«⁵⁶ Die Retromanie ist die kulturelle Dominante der Nullerjahre, wie nicht nur, aber für den Diskurs sehr prominent, Simon Reynolds festhält.⁵⁷ Auch anhand der Pop-Manifeste wird diese verschiedentlich behauptete Sehnsucht nach

52 Peter Bürger attestiert den historischen Avantgarden ein Scheitern anhand der von ihm selbst als Kern herausgearbeiteten Maßstäbe (Aufhebung der organischen Werk-Kategorie, Angriff der Institution Kunst); die Avantgarden sind also nach Bürger gescheitert, weil ihre Kunstwerke Einzug ins Museum gehalten haben (= Scheitern des Angriffs auf die Institution Kunst) (vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*). Zur frühen Diskussion der Thesen Bürgers siehe: Martin Lüdke (Hg.): »Theorie der Avantgarde«. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt am Main 1976. Hal Foster kritisiert Bürgers Position deutlich und konstatiert stattdessen: »Rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time!« (Hal Foster: *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*, in: *October* Vol. 70: *The Duchamp Effect* (Autumn 1994), S. 5–32, hier: S. 16). Das Utopisch-Momenthafte sowie das potentielle Scheitern ist in den meisten Avantgarden aber bereits selbstreflexiv mitgedacht – Walter Fähnders u. a. sprechen entsprechend vom Projektcharakter der Avantgarden (vgl. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders: »Projekt Avantgarde« – Vorwort«, in: Dies. (Hg.): »Die ganze Welt ist eine Manifestation«. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt 1997, S. 1–17 und Walter Fähnders: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit* (= *Moderne-Studien* 23). Bielefeld 2019). Peter Bürger reagiert auf diese Kritiken noch einmal hier: Peter Bürger: *Nach der Avantgarde*. Weilerswist-Metternich 2014.

53 Hans-Magnus Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*, in: *Merkur* 16/5 (1962), S. 401–424, hier: S. 401.

54 Auch Hubert van den Berg spricht ausführlich davon (vgl. Hubert van den Berg: *Die Avantgardetradition dem Konformismus abgewinnen, der sie längst überwältigt hat? Einige Anmerkungen zum Avantgardebegriff im frühen 21. Jahrhundert*, in: Wolfgang Asholt (Hg.): *Avantgarde und Modernismus*. Berlin 2014, S. 295–326).

55 Ausführlicher zum Status dieser Waschzettel siehe Kapitel 3.2.

56 Simon Reynolds: *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann* [2011]. Mainz 2012, S. 17.

57 Neben den Überlegungen von Reynolds sind diejenigen von Mark Fisher zur Hauntology für den Popdiskurs paradigmatisch, wie in Kapitel 4.3 gezeigt wird (siehe u.a. Mark Fisher: *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, Washington 2014).

Archivierung und Musealisierung evident. Wo den Logiken der Gattungsgeschichte folgend Innovation und Anti-Historismus herrschen sollten – in Marinetti prägendem erstem Manifest des Futurismus heißt es ja nicht umsonst »Legt Feuer an die Regale der Bibliotheken!«⁵⁸ –, tragen die hier zentralen Pop-Manifeste nicht nur ein Wissen um diese Gattungsgeschichte in sich, sondern auch eines um die Popgeschichte.

Zwar zeigt ein Blick in eben diese Popgeschichte, dass sich immer mal wieder avantgardistische Momente identifizieren lassen. Was schon für die Paarung von Pop und Politik gilt, gilt auch für Pop und Avantgarde: Bei aller Spannung schließen beide einander nicht zwingend aus.⁵⁹ Allerdings wird der in den Manifesten der historischen und Neo-Avantgarden erhobene Originalitäts- und Ursprünglichkeitsanspruch im Pop-Kontext durch eine gewisse Mythenschaffung und -perpetuierung, etwa durch die Zitation zurückliegender Avantgarden sowie der Pop-Tradition, konterkariert. Anstatt etwas Innovatives zu schaffen, wird, wie zu zeigen ist, das Wissen um die Gattungsgeschichte nicht nur qua Gattungszitat, sondern auch dank rhetorischer sowie diskursiver Intertexte und Zitate aus Pop und Avantgarden immer wieder ausgestellt.

Konstitutiv für die Manifeste im Dispositiv von Pop II ist entsprechend die schon 1994 von Merrit gepriesene Schablone, das Klischee – auch wenn sich dessen Schablone vordergründig auf die Musik bezogen hatte. Richtig, die Manifestant_innen schaffen in ihren Manifesten nichts originär Neues, sie recyceln, sie werten um – *this is pop!*

Das Ergebnis ist aber kein konsensueller Bubblegum-Pop, nichts Gefälliges. Das Ergebnis sind ästhetisch verkrampfte Manifeste eingebettet in ein komplexes Kontextgefüge – so funktioniert Diskurspop eben. Das verwendete Material kommt schließlich nicht von irgendwoher, wie exemplarisch in Kapitel 4.3 anhand der Manifeste der Gruppe Ja, Panik zu zeigen ist. Das Material kommt unter anderem gerade aus den Texten, Performances und Kunstwerken der vorangegangenen Avantgarden. Die geistern auch in den Nullerjahren noch umher, und die Gruppen Tocotronic, Ja, Panik und Locas In Love versuchen sich unabhängig

58 Marinetti: Gründung und Manifest des Futurismus, S. 6.

59 Greil Marcus schreibt in seiner *Secret History of the Twentieth Century, den Lipstick Traces* (Cambridge 1989), davon, wie Punk nicht nur die Avantgarden zitiert, sondern selbst zur Avantgarde wird – vielleicht die einzige Pop-Avantgarde, auf die sich alle einigen können. Außerdem lässt sich zumindest retrospektiv Pop in seinem frühesten Stadium in den 1950er-Jahren als Avantgarde beschreiben. Der Avantgarde-Status gilt vor allem für die bildende Kunst und bald auch für die Literatur. Gemeinsames Moment ist der Traditionsbruch, die Innovation. Es lässt sich zudem, durchaus eine Genealogie zu den Vorkriegs-Avantgarden aufzeigen – nicht umsonst wird die Pop-Art anfangs hin und wieder auch als »Neo-Dada« beschrieben. Umgekehrt sehen die zeitgenössischen Avantgarden den nun aufkommenden Pop – und hier dann vor allem in der musikalischen Ausprägung – durchaus kritisch. All das wird in Kapitel 4.1 diskutiert.

voneinander in verschiedenen Szenen an einer Wiederbelebung des avantgardistischen Moments. Sie zitieren etwa William S. Burroughs und Jenny Holzer, Karl Marx und Valerie Solanas und holen, wie in kulturpoetischen Analysen zu zeigen ist, unter anderem deren Piraten-Utopien und Kastrationsphantasien wieder hervor und reaktivieren sie.

In den Nullerjahren jedenfalls, so könnte man nun diese Einleitung abschließen, ist alles schon einmal da gewesen: Pop selbst als spektakuläre Avantgarde – allen voran sicher im Punk –, Manifeste in all ihren Farben und Schattierungen und auch Pop-Protagonist_innen als Manifestant_innen sind nichts Neues.⁶⁰ Allerdings ist die Kontextualisierung der hier zentralen Pop-Manifeste dann eben doch etwas Besonderes. In ihrer historischen Verortung könnte man sie als Botschafter eines die Retromanie, die (Selbst-)Historisierungs- und Archivierungssehnsüchte mitdenkenden Pop III lesen.

Ich diskutiere die hier zentralen Pop-Manifeste der Gruppen Tocotronic, Ja, Panik und Locas In Love im Folgenden entsprechend nicht nur als Dokumente, die dem Versuch einer linken Re-Politisierung des ab den Neunzigerjahren entpolitisierten oder von rechts eingenommenen Pop – wir erinnern uns: *the kids are not alright*⁶¹ – dienen. Ich diskutiere die Pop-Manifeste auch als Ausdruck einer, wie ich es nenne, *retroaktiven Avantgarde*.⁶²

60 Vor allem im englischsprachigen Raum gibt es das immer mal wieder: Bands veröffentlichen einzelne Songs (etwa Propagandhi: »Anti-Manifesto«, auf: LP *How to Clean Everything*, Fat Wreck Chords 1993) oder gar ganze Platten, die das Manifest im Titel haben (etwa The Detonators: EP *The Sonic Manifesto*, N.F.N. Records 2005). Und auch Bands, die ihr Album mit einem Manifest im traditionelleren Sinn begleiten, gibt es (etwa Refused zu ihrer LP *The Shape of Punk to Come*, Burning Heart Records/Startracks 1998 – siehe hierzu auch Kapitel 2.4). Kathleen Hanna stößt mit dem ersten Riot Grrrl-Manifest (1991) gar eine ganze feministische Bewegung an (vgl. Kathleen Hanna: »Riot Grrrl Is...« [1991], in: Lisa Darms (Hg.): *The Riot Grrrl Collection*, New York 2013, S. 143). Die jeweiligen Kontexte, die diese Manifeste inspirieren, umgeben und aufladen, unterscheiden sich aber deutlich von denen der deutschsprachigen Diskurspopbands, die zeitlich gebündelt in den Nullerjahren ihre Manifeste veröffentlichen. Die genannten Manifeste aus dem englischsprachigen Raum laufen in der Analyse mal mehr, mal weniger intensiv als Kontrastfolie mit wie eingangs schon Stephin Merritts »Formulist Manifesto«.

61 Vgl. Diedrich Diederichsen: *The Kids Are Not Alright*. Abschied von der Jugendkultur, in: *Spex* 11/1992, S. 28–34.

62 Kleinere Teilergebnisse dieser Forschungen sind bereits veröffentlicht: Anna Seidel: »Kapitulation ist alles und wir alle müssen kapitulieren« – Tocotronics Manifest zu Re-Politisierung in Pop II, in: Christine Lubkoll, Manuel Illi und Anna Hampel (Hg.): *Politische Literatur. Begriffe – Debatten – Aktualität*. Stuttgart 2018, S. 169–182 und dies.: »It's About Change and the Power to Change«. Von Pop-Manifesten, von Utopien und vom Scheitern, in: *testcard*. Beiträge zur popgeschichte #26: Utopien. Mainz 2019, S. 55–59.