

# Kritik einer Kritik der Post-Pop-Theorie

*von Friedrich Friederichsen*

Pop-Musik bildet heute mehr Welten und Subwelten als je zuvor. Sie hat sich fortlaufend differenziert in hunderte und tausende von Substilen, denen jeweils eigene Gedanken- und Lebenswelten angehängt sind, egal ob Mainstream oder Subkultur. Pop-Musik ist ein Geflecht aus der Seele unzählig vieler – so der pop-theoretische Konsens bis über die Jahrtausendwende hinweg. Noch eine im Jahr 2001 als analytisch exakt angesehene Grundlagenstudie zur Entstehung der Gothic-Musik (Parusel: Die Gothic-Szene) ging davon aus, dass die vermeintlichen Teilströmungen des Gothic verschiedenen, also räumlich, zeitlich und ideologisch getrennten Entstehungslinien entstammen. Gothic-Rock, Dark Wave, Synthipop, Industrial, Neofolk, Neoklassik, Heavenly Voices, Neue Deutsche Todeskunst, Electronic Body Music und viele weitere Substile seien demnach in komplexen Prozessen sukzessive und aus unterschiedlichen Vorläufern entstanden.

Auf der Grundlage eben dieser Komplexitäts-Vorstellung hatten wir Pop-Theoretiker jahrzehntelang Theorien produziert und damit erst unser Brot, dann auch Kuchen und schließlich Torten verdient und dafür sehr exquisite Bestandteile der Bevölkerung mit entsprechend exquisiten Querverbindungen zwischen deren Lieblingsbands versorgt. Nach der korrekten Lesung des Corax-Fundes<sup>1</sup> kann Pop-Musik nicht mehr nach diesem Falschbild interpretiert werden. Genau genommen existiert sie gar nicht mehr, denn ihr Grundelement, die Unerträglichkeit, hat eine Metamorphose zum unendlichen Ertragen durchgemacht. Der damit kollabierten Pop-Ära hat die Pop-Theorie als theorie-kritische Post-Pop-Theorie Rechnung getragen. Aber damit hat das Problem erst seine Eisbergspitze gezeigt. Wendet die kritische Theorie ihren theorie-kritischen Ansatz konsequent rekursiv auf sich selbst an, so gerät auch die Post-Pop-Theorie in Erklärungsnot.

Das Wiederlesen des Corax-Fundes hat gezeigt: Das Verbuchen von Verbindungen zwischen dem Antipietisten Gottlieb Theodor Icarus und der Prä-Post-Pop-Gruppe Depeche Mode legt theorieseitige Mißverständnisse bloß. Offensichtlich gehört es zu

---

<sup>1</sup> C. Hsümanüs und G. Fömeroglu: »Pop sircü Pietismü«, im selben Band.

den gemeinsamen Funktionsprinzipien von Kirchen- und Popsong, dass sie – gleich, ob aus kapital-wirtschaftlichen, sozial-kulturgeschichtlichen oder glaubens-religiösen Gründen – immer einen Mythos um sich erschaffen, der darauf ausgerichtet ist, ihnen größtmögliche Popularität und Ausbreitung zu sichern. Die mythischen Strukturen der christlichen Argumentationsstränge waren uns schon länger suspekt und wurden im Pop-Kontext diskursiv hinterfragt, aber über den Mythos der Pop-Musik nach Gothic herrschte weniger Klarheit: Die Legende vom unabhängigen Künstler resp. Plattenlabel antzipte deren subkulturellen und damit auch wirtschaftlichen Erfolg. Diese Unabhängigkeits-Idee kulminierte bekanntlich schon früh im Independent-Musikstil und im Erfolg der Independent Labels. Da sich solch ein Bild von Unabhängigkeit nicht mit einer Realität verträgt, in der alles aus einer einzigen gewinnorientierten Hand kommt, musste eben diese Realität geleugnet werden. Die historische Revision heißt: In Wahrheit läuft in Gottlieb Theodor Icarus, vermittelt durch einen willen- und inspirationslosen William Sotheby alias Andy Fletcher alias Depeche Mode letztlich die gesamte industriestaatliche Populärmusik seit Beginn der 80er Jahre zusammen. Auch Sampling, Rap und Techno-Bass sind keine eigentlichen, kulturell autonomen Strömungen, sondern nichts anderes, als das stilistische und ideologische Endstadium des Gothic. Hinter der Maske des Ecstasy-Lächelns steckt die Depression – und das Ende des Pop.

### **Piet-Song und Gothic-Song – Original und Abbild**

Auch wenn man es von meinen Schriften nicht gewohnt ist, spreche ich im folgenden einige musikalische Aspekte an. Glasklar verorten sie den Ursprung des Gothic im pietistischen Kirchensong.

Durch alle Formen des Gothic zieht sich die einfache Liedform: Vorspiel, Strophe, Zwischenspiel und Refrain werden hintereinandergereiht, genau wie es im Piet-Song der Fall war. Gleichförmigkeit und Ennui sind weitere verbindende Merkmale der mehr als 250 Jahre auseinander liegenden Stile. Beide orientieren sich oft an einem zugrunde liegenden Bass: Im Barock systemhörig als Generalbaß gepriesen, im Gothic konsequent durch klaren Basslauf (ein bis zwei verschiedene Töne) und ebensolches Schlagzeug ersetzt. 4/4-Takt und eine Riff-orientierte Spielweise bei Gothic und barockem Song lassen auch die reaktionärsten Hinterfrager der Implikationen des Corax-Fundes stutzen. Und das impertinente Nicht-Vorkommen

des Saxophons sowohl im Pietismus als auch im Gothic sprechen gänzlich für sich. Und noch mehr: Nachdem das Saxophon mit John Lurie ja schon einmal unglaublich out gewesen und danach in doppelt ironischer Brechung als phallische Patriarchatskritik wiedergekehrt war, ist seine Auflösung im Gothic nur als gemeinsames Ende von Patriarchat *und* dessen Kritik zu lesen.

Geht man ins Detail der angeblichen Unterstile des Gothic, so treten weitere Verbindungen zum sakralen Pop der Barockzeit zutage. Industrial-Musik etwa verweigert sich wie der Kirchensong plakativ jeder Tanzbarkeit. Neofolk beruft sich auf heidnische Mythen, okkulte Riten und Runenmagie und wird wie der Piet-Song nur auf akustischen Instrumenten gespielt. Gothic-Rock verwendet trockene, tiefe Bassstimmen, die den Eindruck erwecken, als ertönten sie aus einer barocken Kapelle oder Gruft. Wie beim Kirchensong befassen sich die Texte des Dark-Wave häufig mit düsteren Themen wie Tod, Schuld oder diversen zeitspezifischen Formen von Leid. Die Stile Neoklassik und Heavenly Voices verbinden weiblichen Gesang mit sakralen Elementen aus Barock und parallel gelagerten Epochen.

Mit dem Ursprung im pietistischen Song widersetzt sich Gothic jeder weiteren Diskussion bezüglich Multistilistik: Wenn alle angeblichen Substilistiken des Gothic auf einen einzigen Vorläufer zurückgehen, dann ist Gothic ein einziger Stil und dies der inzestuöse Bruch mit dem Ahnengesetz des Pop: die Implosion des einzig möglichen Regenerationsprinzipes der Pop-Musik: der Erneuerung durch Negation vorausgegangener und zeitgleicher Stile. Bei Depeche Mode mündet der Piet-Song in die Monotilistik der Post-Pop-Musik der 80er Jahre und setzt dem Pop den goldenen Schuss.

Pop-Musik legitimierte sich ja darüber, dass sie sich selbst hassen konnte. Negation war ihr Lebenselixier. Auch Gothic war berühmt für diese Kraft der Negation. Hier aber geriet die Negation erstmals zur Depression – und hier hat die Negation ihren letzten Ort im Post-Pop-Stadium erreicht, schwebt von nun an in der telematischen Exosphäre zwischen MTV und Naturtod. Seit dem Erscheinen von Gothic kann man nicht mehr wählen zwischen tiefem Schmerz (»Love Hurts«, Nazareth 1975) und händereibender Freude (»Money Money Money«, Abba 1978). Mit der Post-Pop-Musik ist der Pop ein für alle mal in eine autistische Geste der Abwesenheit von sich und anderen, in die zynische Haltung der Selbstignoranz und Zermürbung gefallen.

Ob nun unkomplizierte Aufsässigkeit im Provokations-Rock (AC/DC), auto-pornografische Selbstbefingerung im Jazz-Rock (John McLaughlin) oder musikalischer Massenmord im Cross-Gender-Duett (Chris Norman und Suzie Quattro) – all die bis zur verbalen Neige diskutierten Spielarten jugendlicher Abgrenzung von der Elterngeneration hat Gothic durch eine einzige ultimative Methode ersetzt: Ubiquitäre Depressionsmomente machen die einstige permanente Revolte des Pop überflüssig. Eine musikalische Generation frisst sich selbst. Alles, was noch nach Gothic kam, war reanimierter Reststoff seiner geschredderten Versatzstücke.

### **Exkurs: Pop-Theorie vor Post-Pop**

Dasjenige Moment, das uns an der Popkultur so lieb geworden war, ist verschwunden: Der Charakter des kulturell diversifizierten Containers gab uns früher Stoff für viele Seiten expliziter Theorie, die durch virtuos gewebte Multiexplizität dem Anspruch des Gegenstandes, nämlich dem Anspruch der Subversion, entsprach. Zu dieser theoretischen Subversion gehörte die von fast allen Pop-Theoretikern durchgehaltene Weigerung, sich in der Analyse musikalischer Details zu verfransen. Diese Verfransung hatten Generationen abseitiger Musikwissenschaftler erfolglos praktiziert. Mit der Pop-Theorie kam die Zeit, die Zentral-Problematik der Methode zu dekonstruieren. Der Theorieschwerpunkt wanderte folgerichtig in einen auto-regenerativen Prozess ab.

Noch im Jahr 2001 erblickte die Welt Zeilen wie die folgenden. »Nach Punk musste man entweder gute Gründe oder Legitimationsakrobatik aufbieten, wenn man wieder erbauliche Musik machen wollte – oder man musste sich gleich dazu bekennen, sich nicht mehr verteidigen zu können oder zu wollen.«<sup>2</sup> Für Kenner meiner Schriften klar als kritische Reflexion meiner eigenen frühen Theorieansätze dechiffrierbar, gerade weil einzelne Begriffe bewußt unklar gehalten werden. Weiter unten dann eine einzigartige Einsicht, die ich zugegebenermaßen anderswo gelesen hatte (und die, wie dort stand, eigentlich für jegliche Bereiche der Kreativität zutrifft), die aber für die Pop-Musik auch mal einer sagen musste: „Diese Kraft der Negation bewirkte ein aus

---

<sup>2</sup> Friedrich Friederichsen: „Die absolute Lächerlichkeit der Pop-Musik“, Der Tagesspiegel Nr. 17 472 / Freitag 20. Juli 2001, S. 26.

diversen Geschichten bekanntes, produktives Paradox: die Sprache der Pop-Musik wurde durch Beschränkung reicher und kräftiger. Heute wird sie immer nur noch reicher und reicher und dadurch kraftlos.“<sup>3</sup> Und weiter im Diskurs flaniere ich neoglyphisch in meinem Anspruch herum, Aussagen immer knapp neben eingefahrener Verständlichkeit zu positionieren: „Dies sei nicht aus einem Pathos der Verbindlichkeit und der Strenge heraus gesagt, sondern als ein Lob der Rekreation.“<sup>4</sup>

Die Zitate stehen in dreierlei Hinsicht paradigmatisch für den von mir und der Zeitschrift *SPEX* geprägten Theorieansatz. Erstens visieren sie methodenkritisch an jener blasierten Idee einer präzisen Aussage vorbei, die das wissenschaftliche Establishment lange manövrierunfähig gemacht hatte. Als Ersatz für überpointierte Spitzfindigkeiten geben sie, zweitens, in derart ahistorischer Prägnanz persönliche Meinungen wider, wie es von bürgertumsnahen Theoriezweigen bekanntlich nicht einmal versucht wird. Und drittens beruhen sie auf Fakten, deren Bedeutung sich theorieintern bedingt und deren Ausführung sich daher erübrigt. Man liest aus den zitierten Zeilen, dass sich die Theorie im Zeitalter des Pop den rückschrittlichen Ansprüchen einer wissenschaftlichen oder sonstwie gearteten Leserschaft nie gebeugt hat. Darin liegt ihr größter Erfolg. Da Post-Pop-Theorie nichts mehr zu besprechen hat außer ihrem eigenen Ende, muss eine Kritik einer solchen definitionsgemäß immer schon selbstkritischen Theorie erörtern, wie die errungene Selbstständigkeit des theoretischen Diskurses nach Auflösung des Diskussionsgegenstandes erhalten bleiben kann.

### **Diskurs: X-Pop nach Post-Pop**

Man könnte also sagen, Gothic hätte das letzte Mal eine Tradition von Pop-Musik weggefegt und durch Beschränkung der Mittel, nämlich auf die Depression, neue Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen. Und genauso ist es auch. Einerseits. Andererseits hat mit Gothic genau die Kultur begonnen, in der jede Variante und jede Version nur wieder eine neue Selbstzerstörungsgemeinschaft begründete, nicht mehr eine existenzielle Wahl mit großer Tragweite. Gothic hat eben auch genau jene Pop-Musik zu Grabe getragen, in deren Sprache man noch die große Negation

---

<sup>3</sup> a.a.O.

<sup>4</sup> a.a.O.

artikulieren konnte, ohne depressiv zu werden. Die noch ernst sein konnte. Mit der Depression als allesbeherrschender Grundhaltung ist jeder Ernst verfliegen.

Damit geht nicht nur die signifikante Materialität (Friederichsen: Aufzeichnungstechnologien) einer musik-kulturellen Ära zuende. Auch eine Theorie-Epoche krümmt sich in sich selbst und verschwindet in ihrem Strudel. Nach dem kollektiven seelischen und ästhetischen Suizid einer musikalischen Generation wird auch Post-Pop-Theorie gegenstandslos, werden ihre publizistischen Organe überflüssig. Was bleibt? Es gibt immer ein Danach, ein After, ein Post. Nach Pop kam Post-Pop, nach Post-Pop und Popkom kann nun Kompost-Pomp kommen – und darin die neue Generation der Kompost-Theoretiker. Um ihre Adressaten ins Herz zu treffen, braucht diese neue Generation von Theorie-Kompostern nicht viel mehr, als wir Pop-Theoretiker vor zwei Jahrzehnten hatten: hermetisch-individualistischen Sprachgebrauch, konsequente Abkehr vom Reaktionismus der Überrelevanz und Überprägnanz und eine distanzierte Satelliten-Perspektive auf die musikalischen Details in ihrer warenförmigen Bedingtheit.

Weil er nicht unerträglich genug war, hat Gothic die Pop-Musik in Post-Pop-Musik überführt, und diese führt sich selbst ans Ende. Mit der Schlussnote des Saxophons als gedoppeltes Sinnbild jeglicher Unerträglichkeit ist auch Schluss mit Pop. Ein Saxophon kann kein Statement gegen ein Saxophon machen, wenn es gar kein Saxophon in der Musik mehr gibt — womit sich die Selbstnegation selbst negiert und Post-Pop sich selbst annihiliert hat. Auch Post-Pop-Theorie ist damit nur noch das Simulacrum einer Beschreibungssprache. Sie tippt ihr eigenes Ende ein. Da steht: Ich werde Kompost-Theorie.

□ Friedrich Friederichsen 2001

Kurze Textauszüge können unter Angabe der Quelle frei zitiert werden.

Sollen längere Passagen wiedergegeben werden, als es für wissenschaftliche Referenzen üblich ist, bitte mein schriftliches Einverständnis erfragen unter [golo@adk.de](mailto:golo@adk.de)