

DISKAEMPFERTING, ENTBLUEGRASSEN - DIE FREIWILLIGE SELBSTKONTROLLE LIEST

NILS PLATH

Popmusik wird geschrieben. Über sie wird geschrieben. Kann sie selbst auch schreiben? Wer, wie, was? „Ihre Musik funktioniert bereits als eine Art Geschichtsschreibung,“ notierte eine Rezension zu 150 Minuten Bandgeschichte und lieferte vorab eine Erläuterung, auf welche Weise diese zu hören, zu lesen ist: „Deutlich wird ganz massiv, wie FSK einerseits selbst (um einen in dieser SPEX-Ausgabe häufig fallenden Begriff aufzugreifen) Cultural Studies betrieben haben, inklusive der anfänglichen Ausblendung von Marginalisierungsfaktoren, aus dem Haß gegenüber sozialdemokratischer Fußgängerzonen-Welt heraus; und wie sie andererseits als Objekt für Cultural Studies taugen, und zwar wegen der in ihrer Geschichte gespiegelten Entwicklung der deutschen Bohème-Intelligenz.“ (Heiser 1995a) Wird hier mit dem Material - die ersten neun Jahre Bandgeschichte auf 2 CD's für 29.95 DM aus dem Hause ZickZack - gleich eine Methode geliefert für das, was sich, um einen in diesem Band häufig fallenden Begriff aufzugreifen, Kulturwissenschaften nennen lässt? Freiwillige Selbstkontrolle (oder kurz F.S.K., wie sie sich, auch mal ohne Punkte, seit 1987 nennen und damit die Aussprache ihrer englischsprachigen Freunde¹ erleichtern dürften), demnach der Name nicht nur

einer Band aus München, sondern auch für ein Schreibverfahren? Das hieße, als ein System von bedeutenden musikalischen und außermusikalischen Zeichen produziert Popmusik nicht nur kulturelle Deutungsmuster, macht nicht nur Identifikationsangebote, läßt nicht einfach Mythen entstehen, artikuliert nicht nur den Widerstand gegenüber einer angenommenen Hegemonialkultur oder festigt diese, hilft nicht nur Geld zu verdienen, wird nicht nur zum Stoff soziologischer Analysen, entwirft nicht nur Utopien, bebildert nicht nur Biographie, wird nicht nur zum Nachrichtensender, illustriert nicht nur Theorie, wird nicht nur zu kanonisieren und historisieren versucht. Unterhaltung wäre ihr Geld wirklich wert.

Hören wir gemeinsam ein paar Schallplatten, *a few of my favorite things*, um mit Rodgers und Hammerstein oder John Coltrane zu sprechen, feinverschnürte Care-Packete aus vielbedrucktem Packpapier, abspielbar, um ihnen zuzuhören. Um sie zu studieren. Um sie auf ihr Schreibverfahren hin mit offenen Ohren zu lesen. Und um uns ein paar Notizen zu machen, wie sie lesen, was sie schreiben. Was einfacher klingt, als es ist.² Das erzeugt Verkürzungen und Leerstellen, muß unvermittelte Sprünge provozieren und dadurch wiederum neue Fragen evozieren, ohne damit die Dinge endlich auf den Punkt zu bringen. Was hat man davon? Den Platz genutzt und noch ein paar zusätzliche Texte einmontiert, könnten ein paar Lesehilfen abfallen und vielleicht Anregungen für die noch immer aktuelle Forderung nach neuen und veränderten Schreibverfahren im wissenschaftlichen Diskurs? (vgl. Fohrmann/Müller 1988: 16f.) Vielleicht auch einfach gute Unterhaltung. Das wäre doch schon was. Zeit und Geld in jedem Fall gut angelegt.

1880 erschien in den USA der Bericht eines prominenten Europareisenden, Erinnerungen von hohem fiktionalen Anteil an eine zwei Jahre zuvor unternommene Fahrt in die Alte Welt: „A Tramp Abroad“. Der Autor Samuel L.

Rhythmusmaschine dauerhaft zum Quintett von heute, Frühjahr 1997, erweitert, das anlässlich von Plattenaufnahmen und Konzerten in den USA auch schon mal bis zum Oktett vergrößert wird.

² Ausgehend von der Annahme, daß es Texte sind (worunter Platten ebenso zu verstehen sind wie jegliche Ausdrucksformen kultureller Praktiken), die den historischen Hintergrund für die Interpretation der Phänomene liefern, wird dieser „notwendigerweise selbst zum Interpretandum; er kann darum keine privilegierte Autorität haben, die außerhalb des Textes zu lokalisieren wäre.“ (Kaes 1995: 255) Was es erforderlich machen würde, mit unserer Lektüre sogleich auch immer ihren historischen Kontexten Aufmerksamkeit zu schenken, die sich in Texten ausschreiben. So nur ließe sich vermeiden, daß Interpretationen leichtfertig die Herrschaftsansprüche *eines* Beschreibungsmodells manifestieren, indem sie ohne Vorsicht vor zu raschem Verstehen die ihr von hermeneutisch inspirierten Deutungsmodellen zugesprochene Mittlerrolle zwischen Werk und Rezipienten übernehmen und Disparatheit in vermeintliche Verstehbarkeit auflöst. Solche Lektüren laufen Gefahr, Pluralität in Monokultur oder -kausalität enden zu lassen, wissen wir.

¹ „Einige amerikanische F.S.K. Fans, die nie in der Band gespielt haben: Terry Adams und Joey Spampinato (NRBQ), Carl Finch (Brave Combo), Bob Rupe (ex Silos), Michael Stipe (REM), Howe Gelb (Giant Sand), Rick Miller und Mary Huff (Southern Culture On The Skids), Chris Grigoroff und Joe Aducci (Souled American), Mark Rubin (Bad Livers), Roger Kunkel (ex Thin White Rope), Uncle Tupelo, Caitlin von Schmidt, Ben Vaughn, Michelle Shocked, Steve Wynn (Gutterball, ex Dream Syndicate), Sonya Hunter, Alejandro Escovedo, und Madonnas Schwester Melanie Cicccone.“ (Infoblatt: F.S.K. Chronik 1980-1993). Die anderen kann man - zu einem Teil - auf den Platten kennenlernen. Gegründet wurde die Freiwillige Selbstkontrolle 1979 im Umfeld der Zeitschrift „Mode & Verzweiflung“ von Justin Hoffmann, Thomas Meinecke, Michaela Melián und Wilfried Petzi als ein Quartett, welches sich „mit staunenswerter Wandlungsfähigkeit in die jeweils angesagtesten Diskurse neu-linker Kulturkritik“ einklinke (Heiser 1995b), 1991 mit Carl Oesterhelt in Ersatz für die

Clemens näherte sich darin, wie sein Übersetzer im Nachwort der deutschen Ausgabe schrieb, „respektlos, dann doch wieder als naiver Bewunderer und argloser Naturschilderer, dann mit der Anmaßung und den Staunugen des Nichtgebildeten, dann selbstbewußt, dann als kühl aufzeichnender Beobachter, sehr häufig als zurückhaltender, noch häufiger als ausgelassener Spötter, oft vollkommen unkritisch, oft sehr skeptisch, oft alles dies gleichzeitig und ihn einem“ den von ihm besuchten mittelalterlichen Schlössern und Gemäldegalerien, weltbekannten Bergen wie den ihm unbekannten Bräuchen und der ihm fremden Sprache. (Himmel o.J.: 473) „Ich ging oft ins Heidelberger Schloß, um mir das Raritätenkabinett anzusehen, und eines Tages überraschte ich den Leiter mit meinem Deutsch, und zwar redete ich ausschließlich in dieser Sprache. Er zeigte großes Interesse; und nachdem ich eine Weile geredet hatte, sagte er, mein Deutsch sei sehr selten, möglicherweise einzigartig; er wollte es in sein Museum aufnehmen.“ (Twain o.J.: 452) Mit dieser Schilderung eingeleitet, findet sich im Anhang des Reiseberichts ein Aufsatz, der es als eine beispielvoll satirische und detailreich amüsante Abhandlung über die grammatischen Widrigkeiten der deutschen Sprache und über die Schwierigkeiten bei ihrem Erlernen in der englischsprachigen Welt zu einigem Ruhm bringen sollte: „The Awful German Language.“ „Ein durchschnittlicher Satz in einer deutschen Zeitung,“ kann man darin noch heute lesen, „ist eine unübertrefflich eindrucksvolle Kuriosität; er nimmt ein Viertel einer Spalte ein; er enthält sämtliche zehn Redeteile - nicht in ordentlicher Folge, sondern durcheinander; er ist hauptsächlich aus zusammengesetzten Wörtern aufgebaut, die der Schreiber an Ort und Stelle hergestellt hat, so daß sie in keinem Wörterbuch zu finden sind - sechs oder sieben Wörter zu einem zusammengepackt, und zwar ohne Gelenk und Naht, will sagen: ohne Bindestriche; er handelt von vierzehn bis fünfzehn verschiedenen Themen, die alle in ihre Parathesen eingesperrt sind, und jeweils drei oder vier dieser Parathesen werden hier und dort durch eine zusätzliche Parathese abermals eingeschlossen, so daß Pferche innerhalb von Pferchen entstehen; schließlich und endlich werden alle diese Parathesen und Überparathesen in einer Hauptparathese zusammengefaßt, die in der ersten Zeile des majestätischen Satzes anfängt und in der Mitte seiner letzten aufhört - und danach kommt das VERB, und man erfährt zum erstenmal, wovon die ganze Zeit die Rede war; und nach dem Verb hängt der Schreiber noch 'haben sind gewesen gehabt worden sein' oder etwas dergleichen an - rein zur Verzierung, soweit ich das

ergründen konnte - , und das Monument ist fertig.“ (ebd.: 454; zur Erinnerung: wir lesen hier die Übersetzung aus dem Englischen.) Was häufig dazu führt, „daß der Leser seine Lektüre sehr erschöpft und um nichts klüger beendet.“ (ebd.: 453) Weitere Schwierigkeiten ergäben sich, so ist zu erfahren, durch die Existenz gewisser Wörter, „die eins bedeuten, wenn man sie auf der ersten Silbe betont, aber etwas anderes, wenn man den Ton auf die zweite oder letzte Silbe verschiebt.“ (ebd.: 459) Und dennoch vermag das Deutsche, das nach Meinung des Autors „getrimmt und repariert werden sollte“, eigentlich auch denjenigen anzurühren, der nicht schon die notwendigen 30 Jahre auf ihr Erlernen verwendet hat: „Es gibt deutsche Lieder, die den, dem die Sprache fremd ist, zum Weinen bringen können. Darin zeigt sich, daß der Klang der Wörter korrekt ist, er interpretiert die Bedeutung mit Wahrhaftigkeit und Genauigkeit; und so wird das Ohr unterrichtet und durch das Ohr das Herz.“ (ebd.: 463f.) Musik ab, unterlegt mit Unterrichtungen für ein auf Fremdsprachiges geeichtes Ohr: „Mark Twain in Heidelberg“ lautet der Titel eines Stücks auf dem FSK-Album *International*, 1996 erschienen und also gegenwärtig: „SAMUEL LANGHORNE CLEMENS ALIAS MARK TWAIN / HAT SOGAR DAS ALTE HEIDELBERG GESEHEN/ IN NEW YORK NAHM IHN KÄPTN BRANDT AN BORD/ AUF HOHER SEE/ NOTIERTE TWAIN EIN WORT/ HOHE SEEWELLEN/ (HOHE SEEWELLEN)/ MIT BLENDEN GRÜN/ (MIT BLENDEN GRÜN)/ IN DEM ZERBROCHENEN SPITZE/ MARK TWAINS KLEINES DEUTSCH WAR GRADE GUT GENUG/ FÜR SEIN HOLSATIADAMPFSEGELTAGEBUCH/ IN HAMBURG STAND DER SCHNELLZUG SCHON BEREIT/ NACH HEIDELBERG/ ZWECKS DER BEQUEMLICHKEIT/ DER KUCKUCK IMITIERT DEN SOUND DER KUCKUCKSUHR/ SCHRIEB TWAIN IN SEIN NOTIZBUCH ÜBER DIE NATUR/ DER HEIDELBERGER KUSTOS: GAR NICHT DUMM / HERR TWAIN, IHR DEUTSCH/ EIN TEURES UNIKUM/ HOHE SEEWELLEN/ (HOHE SEEWELLEN)/ MIT BLENDEN GRÜN/ (MIT BLENDEN GRÜN)/ IN DEM ZERBROCHENEN SPITZE/ IN HEIDELBERG STEHT HEUTE EIN KASERNENDING/ MAN PINSELTE IM KALTEN KRIEG TWAINS NAMEN HIN/ DAS KALTE DUSCHEN WAR TWAINS SACHE NIE/ ER SCHRIEB DAS HOHE-/ LIED DER ONANIE.“ Reisen und Rückkopplungen, Mythen und ihre Aufzeichnungen, fremde Sprachen und Übersetzungsversuche, Tradition und Konservismus, deutsche Geschichte und kulturelle Kolonisation - ein paar der in

swingenden drei Minuten dreißig und mit leichten Reminiszenzen an Dionne Warwick oder Burt Bacharach hier dichtgedrängt angesprochenen Themen, verflochten als lose Enden. Ein an den Schluß des gleichen Albums gesetztes Medley weist zurück in die Vergangenheit: „Kleiner Polizist“ und „Was kostet die Welt“. Diese zwei Titel ließen sich schon fünfzehn Jahre früher auf dem Debutalbum der Freiwilligen Selbstkontrolle finden.

Das war 1980, und die Kritik hört im Konzert nichts als „sozialkritisches Engagement, siebenundzwanzigklassig präsentiert, Ilse Werner pfeift Brecht, Peter Maffay singt Borchert. So mitreißend wie eine angebrannte Kohlrabi, KBW-Fetenstimmung.“ (Drechsler 1980) Jahre später, also heute, gibt es keine Erinnerungen mehr, nur noch eine Schallplatte: *Freiwillige Selbstkontrolle*, eine EP mit vier Stücken: „Herz aus Stein“, „Westberlin Tanzparty“, „Moderne Welt“, „Deutschland Deutschland“. Darauf formuliert sich ein affirmatives „Ja zur modernen Welt“, betörend und rustikal und monoton: „Peter sagt, er sei total verliebt in diese Welt. Peter sagt, er nimmt die Welt, weil sie ihm gut gefällt. Tina sagt, mach dir nen schönen Abend ganz allein. Tina sagt, ein nettes Buch kann auch ganz unterhaltsam sein. Ja manchem gefällt die Welt, und manchem bricht das Herz entzwei, und wir sagen Ja zur modernen Welt.“ („Moderne Welt“, 1980) Eine Hymne, ein Manifest, zwei Jahre später dann schon ein Klassiker,³ eine Bestandsaufnahme, ein Kommentar zur Gegenwart, ein Lied, das deutlich nicht das Ergebnis eines persönlichen Zur-Stimme-Findens ist, nicht Ausdruck eines bekenntnishaften Schreibens oder individueller Expressivität. Anstelle eines lyrischen Ichs - hinter dem sich gern ein sich souverän gebendes Subjekt, der autonom-bürgerliche Künstler als Ideal des 19. Jahrhunderts verbirgt - spricht hier ein nicht näher bestimmtes Kollektiv. Ein wir, dem „Titelmädchen Michaela“ mit dem „Candy-Says“-artigen Charme des ersten und dritten Velvet Underground Albums⁴ eine Stimme und auf Ausgabe 5 der Zeitschrift *Mode & Verzweiflung* ein Gesicht verlieh.⁵

³ „...bleibt bis heute neben 'Zurück zum Beton' und 'Was heute zählt ist Sauberkeit' eines der definitiven Statements post-linker und post-alternativer deutscher Jugendkultur (Wenn es so etwas gibt... wir wollen schließlich keine neue Suppe anrühren).“ (Diederichsen 1982)

⁴ *The Velvet Underground & Nico*, 1966 (produziert von Andy Warhol); *The Velvet Underground*, 1969.

⁵ „Wir haben die Band immer als Produkt bezeichnet. Auf unseren ersten Platten gibt es den Aufdruck 'FSK ist ein Mode & Verzweiflung-Produkt'. Wir waren namentlich nicht von Interesse und haben alle Fragen in Interviews, die sich um Privates drehen, abgelehnt. Das war gar nicht so kokett

An wen richtete sich diese apodiktische Bejahung der Modernität? Wogegen wurde sie in Anschlag gebracht? Lassen wir uns sagen, zunächst einmal gegen die seit 1968 in der bundesrepublikanischen Gesellschaft weithin konsensfähig gewordenen sozialkritischen Sentimentalitäten, das institutionalisierte Programm der neuen Innerlichkeit und die Natürlichkeitsdogmatik, alternative Stadtteilkultur und antibürgerliche Provokation, eine verständnisvolle Streitkultur und liberale Weichheiten, sozialdemokratische Progressivitätsbeflissenheit und gleichzeitige Rationalitätsdogmatik, die doktrinäre Friedenspflicht und weinerliche Zukunftangst. Die Gegensatzpaare hießen „kulturelle Strategien gegen einen lärmenden Ökonomismus; Subversion und/oder Autonomie gegen Konsensbildung; 'Stalinismus' gegen die 'repressive Toleranz' der sozialdemokratischen-sozialarbeiterischen Vereinnahmungsstrategien; straighte, Formen betonende Kleidung gegen wallende Gewänder; 'Linke Tabus-Brechung' gegen 'Rechthaben', das Spiel mit Hakenkreuzen gegen das moralisierende Lamento über den 'Nationalsozialismus'. Die Moral in der Politik, wie sie z.B. in der Friedensbewegung zum Ausdruck kam, schien nichts anderes zu sein als eine andere Seite jener Pädagogikmaschine, die versuchte, beispielsweise Punkrock durch Visktimisierung (schlechte Verhältnisse, Arbeitslosigkeit etc.) zu integrieren. Damals hatte man allerdings - auch wenn man die Friedensbewegung als Ganzes verwarf - eine dissidente Praxis, die man für (links-)radikaler und angemessener hielt. Durch die folgerichtige Ablehnung von Moral und 'Big Sinn' schien des öfteren ein individueller Dezisionismus auf, den Rainald Goetz in seinem Roman 'Irre' in dem Sinn formulierte: 'Ich nichts sagen. Zuschlagen.'“ (Terkessidis 1995: 252f.) FSK formulierte es mehrstimmiger. Dabei nicht weniger vehement und bestimmt. „Hallo wie gehts“, „Otto Hahn in Stahlgewittern“, „Ab nach Indien“, „Frau mit Stiel“, „In Mogadischu“, „Das finde

gemeint, wie das heute klingen mag, sondern unsere völlige Überzeugung, nicht etwas Originäres als Künstler geschaffen zu haben.“ (Meinecke 1995) Eine Band mit ähnlichen musikalischen Vorlieben wie FSK, die verwandte theoretische und ästhetische Konzepte entwickelte, waren die Mekons aus Leeds, eine sich im New-Wave-Kontexten verortende Art-School-Band: „We had a stolen slogan when we first started, responds Greenhalgh, which was 'No Personalities.' Pop music is concerned with selling the person involved, not the thing, and we weren't interested in that, so we wanted to destroy the idea, smash it. At first we didn't want any photo of the band, so we had composite puppets made and we took photos of them. Then, in our first interview with the NME, they said if we don't have photos of the band the interview doesn't go in. So we spent a long deciding... and then we capitulated.“ (zitiert nach: The Bob 1987) Setzt das Kommunizieren die bedingungslose Unterwerfung unter solche Forderungen voraus? Und: Läßt sich das Strecken der Waffen zur Strategie umformulieren? Antworten auf diese Fragen zu finden, wie die Mekons das auf etlichen Alben taten, erwies sich auch im HipHop als produktiv.

ich gut“, „Liebe tut weh“, „Lesezirkel Melodie“, „Ostblock Girl“, „Tu den Hammelsprung“, und eine B-Seite mit weiteren neun kurzen Stücken auf *Stürmer*, ein Albumtitel als das Motto dieses Frühachtziger-Pop-Programms. Nicht nur Pläritüden der amerikanischen Protestsongtradition, das parteipolitisch-korrekt getrimmte inländische Liedgut des gerade zu Ende gegangenen Jahrzehnts fanden sich darauf herbeizitiert wie Anklänge an Weillsches Liedgut, originell verwendet und zugleich gebrochen überblendet mit New-Wave-Monotonie. So kommentierten die Songs der Freiwilligen Selbstkontrolle auch jene naiv-optimistische Fortschrittsgläubigkeit einer von Neonschein bestahlten Generation, die in stilisierter Artifizialität ihr überzeitliches Glück zu finden meinte. Ihr Kommentar konnte unter Verwendung von Punk-Versatzstücken ebenso gut auch kühl, unangreifbar, streng, intolerant, provokant parolenhaft klingen. Wie der Refrain eines Stücks beispielsweise, das sich auf der Plattenhülle von FSKs erstem Album als „Anspieltip“ ausgewiesen findet: „Wir sind gesund, und Du bist krank!“ („Gesundheit“, 1981) Zunächst scheinbar eindeutig in der Aussage, zeichnet sich das Lied - beim zweiten Hinhören, beim dritten? - durch genau jene Unentscheidbarkeit aus, die zu Verunsicherung selbst bei den Hörern geführt haben dürfte, die mit Mehrdeutigkeiten umzugehen gelernt hatten. Zunächst mit einer deutlich binären Ordnung der Dinge konfrontiert (wir-ihr, gesund-krank), muß sich der Hörer zum Ende des Stücks hin verwirrt fragen, wer hier überhaupt eigentlich zu einem spricht: Gesunde, von denen man sich als krank bezeichnen lassen muß, oder Kranke, die sich für gesund halten. Der repetitive Refrain nämlich mündet in einer auf Kleinkinderspielzeugen erzeugten Kakophonie, als dem für Filmszenen in Irrenanstalten üblichen Soundtrack, und wird so zu einer selbstreferentiellen Aussage mit allen Kennzeichen einer Parodoxie. Wie kann man die wörtlich nehmen? Was, wenn man die wörtlich nimmt? Die folgerichtige Reaktion darauf war ein FSK gleichzeitig treffender Faschismus-Verdacht und Kommunismus-Vorwurf aus den eigenen Reihen, gern provoziertes Zeichen für den Wunsch nach dogmatischer Verortung und einem Lagerdenken, von dem sich nur durch ständige Bewegung abzugrenzen war: „Nur die dümmsten und also die meisten unserer Generationsgenossen machen uns immer wieder den Vorwurf, Kommunisten oder Faschisten zu sein. Während diese dümmsten und dennoch bemerkenswerten Generationsgenossen ihr endgültiges Weltbild schnell erreicht haben, überprüfen wir Kybernetiker unsere Denk- und Handelsweisen durch ihre Anwendbarkeit auf die

Moderne Welt, welche ja ihrerseits in permanentem Wandel ist; und so müssen wir unsere Wachsamkeit in Stil und Revolte der ständig veränderten Situation anpassen: Heute Disco, morgen Umsturz, übermorgen Landpartie. Dies nennen wir Freiwillige Selbstkontrolle.“ (Meinecke 1983) Das heißt Wiederhören und permanente Reaktualisierung beschreiben ein Programm, das Wiederlesen zur Chronistenpflicht macht. „Cybernatical correction of our 1984 recording ‘Lob der Kybernetik’ (‘In Praise Of Cybernetics’)“ lautet im Booklet von *The Sound of Music* die Anmerkung zu einem Stück. Der Text dazu, ebendort abgedruckt: „Ich nahm mir einen Regelkreis/ und tat mich mitten rein/ schnell erhielt ich den Beweis/ die Welt war hundsgemein/ ich habe das Parlament gestürmt/ auf einem leuchtenden Pfad/ hab selbst den Vatikan erzürmt/ mit meinem Attentat/ Auf diesem Weg durchs Teufelsmoor/ da zählt nur ein Vergleich/ die ganze Chose kommt mir vor/ wie Jazz im Dritten Reich!“ („Jazz im III. Reich“, 1993) Retrospektiv abgerechnet wird mit der Idee einer vermeintlichen Entideologisierung und objektivierten Analyse der modernen Welt durch jenes „kybernetische Verhaltensprinzip“ - und zwar mittels reflexiver Selbstbeobachtung. In der Revision der eigenen, zehn Jahre zuvor als subversiv verstandenen, im Rückblick nun als relativ folgenlos beschriebenen Haltung findet sich die Kritik an den damaligen Verhältnisse dabei wiederholt, sogar (beiläufig) noch verstärkt. Übertreibung und Analogiebildung sind dafür die Mittel. FSK als arriéregarde.⁶ Ein solches Rückschauen beim Voranschreiben ermöglicht zudem eine Reaktualisierung bestimmter, in der Vergangenheit vertretender Haltungen, die sich als wiederum zeitgemäße Kommentare erweisen können, um so ein weiteres Mal brauchbare Arbeitsansätze abzugeben. Als „F.S.K. roots music“ wird entsprechend treffend „Flagge verbrennen (Regierung ertränken)“ im Beiheft von *The Sound of Music* bezeichnet, ein Stück, das schon ab „...in die Disco“ führt. Dorthin, wo sich dann auf dem folgenden Album *International* vor dem nun deutlicher aufscheinenden Horizont aktueller Theoriedebatten wie gender studies eine intensiviertere Auseinandersetzung mit (früher schon auf andere Art gestellten) Fragen an die Praxis von Identitätsbestimmung geführt und die Anknüpfung an die eigene musikalische Vor- und Früh-Geschichte gefunden

⁶ Als eine solche, eben als eine „Nachhut, die vorwärtschreitet“, bezeichnete Jean-Luc Godard die Nouvelle Vague, in Abgrenzung zur Avantgarde. (zitiert nach: Theweleit 1995: 7)

werden, weiterhin keine Beweise schuldig bleibend für die eigene Kompatibilität gegenüber der Musik und Theorie zur Zeit.⁷

„Diese Rückwendung zu den eigenen Wurzeln - darauf haben uns eigentlich die Hamburger Bands gebracht. Wenn Motion zum Beispiel unser ‘Was kostet die Welt’⁸ nachspielen, dann müssen wir uns zwangsläufig überlegen, was an dem Stück heute wieder relevant ist. Das ist ja das Gute an der Motion-Platte, daß die praktisch historisch an etwas herangeht, was schon im ersten Wurf posthistorisch war. So lernt man von den eigenen Exegeten, was an einem selbst einmal gut gewesen sein mag und man selbst wieder vergessen hat.“ (Meinecke 1995)⁹

Pop vermag so eine reflektierende Haltung gegenüber der Vergangenheit beziehen, zum sich fortschreibenden Kommentar der Gegenwart werden, dem es nicht um endgültige, manifeste Erkenntnisgewinne geht, nicht darum, daß man um „nach irgendwelchen entrümpelten Wahrheiten sucht. Man befindet sich immer im Dreck und verhält sich permanent zur Welt, zur Mode und zur Pop- und Rockmusik, zu Trends. Ich merke an mir selber, wie es nach wie vor so ist wie Anfang der 80er Jahre. Es ist keine Fluchtbewegung zu urtümlichen Traditionalisten, es ist eine Vorwärtsbewegung.“ (Meinecke 1992) Ein Theorieprogramm mit Gültigkeit, das ihnen früh die Auszeichnung einbrachte, eine „Band für die deutsche Intelligenz“ zu sein, verliehen von Diedrich Diederichsen, der ihre Ambivalenzen so festhielt: „Beim FSK gibt es weder eindeutige Signale für Stimmung, Tanz oder Rock’n’Roll, noch irgendwelche Anhaltspunkte, daß dort avantgardistische Absichten gehegt würden. Mal tönt es zurückhaltend-liedhaft aus vier Kehlen, mal riskiert man etwas Lärm, nie gibt es ein reguläres Schlagzeug, das Kernstück aller alternativen Mythen von Echtheit und Naturverbundenheit, sondern eine trocken pluckernde

⁷ „Obwohl alle vier Stücke Betandteil der regulären aktuellen F.S.K. Live Show sind, beruht ihre Entstehung doch auf dem durch begeistertes Hören elektronischer, repetitiver Nicht-Song-Musik erweiterten Hörvermögen des elektrischen Art School Ensembles. (Der Schock, als die ‘New Wave’ Band F.S.K. in den mittleren Achtziger Country-Elemente zu sampeln begann, war größer.) TEL AVIV [...] ist die Hauptstadt Israels und besitzt vermutlich eine Surfekultur (Surf als Blueprint auch dieser Musik). PEKI D’OSLO war Amanda Lears Künstlername, als sie noch in Transvestiten-Shows aufrat [...]. JACQUES RIVETTE OF PARIS drehte einst ‘Céline und Julie fahren Boot’ (feministische Bewußtseinserweiterung für neue Ebenen in der ewigen Wiederkehr durch Bonbons). ODENWALD ist ein deutsches Mittelgebirge, darinnen einst Guru Guru wirkten und an dessen Fluß uns heute das exquisite Source Label glücklich macht. (In einer Nebenrolle: Giorgio Moroder als Pilzraucher.)“ (Disko B-Info zu F.S.K.: *4 Instrumentals*, 1997)

⁸ Auf: Motion: *Ex-Leben (Land, Meer)* (What’s so funny about, 1993).

⁹ Und für das Goldene Zitronen-Album *Economy Class* (Sup-Up, 1996) machten Thomas Meinecke und Wilfried Petzi mit den Exegeten gemeinsame Sache, spielten selbst die Bläserparts eines den FSKschen Stil imitierenden Stücks ein: „Munich“.

Rhythmusmaschine, die andererseits auch nicht new-wavig als überstarkes Zeichen für die sattsam bekannte ‘Wir-leben-im-Zeitalter-der Mikroprozessoren’-Mentalität eingesetzt wird. FSK schaffen es auf eigentümliche Weise, weder hübsch (melodiös) noch häßlich (atonal, lärmig), weder natürlich (Rock, Schweiß, weggelaufene Frauen) noch demonstrativ artifiziell (Synthi, Rhythmusbox, Beschwörung von Modernismen).“ (Sounds 9/1982) So wurde Anfang der Achtziger dem modernen Traum der Subversion, der Punk motiviert hatte, einen Kampf um die Besetzung von rekombinierbaren Zeichen und Symbolen zu entfesseln, musikalisch eine fordernde Antwort gegen Konsensrock und Teenagerpop der Siebziger zu formulieren und gegen den zum gültigen Qualitätskriterium gewordenen handwerklichen Perfektionismus die Bricolage ins Spiel zu bringen, nun „mit der lustbetonten Praxis absolut nicht beliebiger, sondern sorgfältig kybernetisch angeleiteter, vor allem taktischer Stilübungen“ begegnet. (Meinecke 1986: 53) Die eindeutige Zuschreibung von Bedeutung auf die verwendeten Zeichen und Codes, ihre Aneignung und ihr Gebrauch wurden durch Abgeleitetes, Polemik, Tautologien, Reihungen und Aufzählungen durcheinandergebracht und strategisch eingesetzt. „Die Kunst des Zitats war plötzlich in aller Munde, dem Handwerk zeitloser Fingerfertigkeit (beispielsweise des ausdauernden Sologitarristen) dasselbe gelegt.“ (ebd.: 53)

Neben der in der Rockmusik traditionell als Ausdruck eines emotionalen Realismus und der als Gefühlstreue verstandenen „Natürlichkeit der musikalischen Sprache“ fand sich damit der Glauben ans Originäre diskreditiert. (Frith 1981: 74) Im posthistorischen Rückgriff auf die Ästhetik des frühen Lou Reed und David Bowie sowie Andy Warhols Pop-Theorien wurden jene Authentizitätsvorstellungen in Frage gestellt, die der Rockmusik traditionell zugesprochen werden, gegen eine Auflösung vehement Widerstand zu leisten verstehen und durch ihre Resistenz das Überleben langfristig tragfähiger Identitätsmodelle durch Musik zu garantieren scheinen. Bands wie Gang of Four, James Chance & The Contortions, die frühen Talking Heads oder Pere Ubu lieferten neben ästhetischen Vorgaben in ihren Songs gleich das Material, auf das zitierend Bezug genommen werden konnte. Spröde Punk-Rhythmen kombiniert mit angloamerikanischen Popklängen und Funk-Elementen wurden zwischen Hamburg, Berlin und Düsseldorf begleitet von deutschen Texten, mit denen die Emanzipation von eben jenen Sprachvorbildern in

England und den USA gesucht wurde: als neue deutsche Welle, NdW.¹⁰ Bei nicht wenigen abgehängten Zeitgenossen schaffte das Erklärungsbedarf: „Also... wo anfangen? Was passierte zwischen 74 und 82? Da gab es erstmal Punk, dann einen flottierenden Untergrund. Die Lage blieb die gleiche. Der Kapitalismus herrscht und hat sich all die alternativen Werte zu eigen gemacht. Hippies sitzen in der Regierung und geiler Konsum (du weißt schon: Genuß ohne Reue, z.B. McDonalds, Haircut, Walkman etc.) ist z.Z. längst von den Herrschenden verpönt worden. Der Bundespräsident trägt längst eine 'Jute-statt-Plastik'-Tüte. Wir setzen dagegen mehr auf das Kämpfen im Kleinen, auf Erschütterung der immer gleichen Leitideen, die dir von allen Vertretern der Herrschaft vorgeleert werden. Dazu gehört auch, daß wir all die kleinen Teenie-Obsessionen fördern und ausleben, die wir damals wie heute haben und die wir uns nicht von rigider alternativer Moral zerstören lassen wollen, aber auch unserer ernsthafteren Erwachsenen-Obsessionen kommen nicht zu kurz. Trotzdem bleiben wir aufrechte Bolschewiken bzw. Salonnenschewiken, je nachdem, nur in modernisierten Version.“ (Sounds 9/1982) Das war Zweiundachtzig, im September, dem markierten Ende der vierjährigen New Wave-Periode, dem Jahr des Zitatpops und britischen Souls, von ABC, Haircut 100, Heaven 17, den Associates und Human League.¹¹ Mit dieser Antwort auf die Frage eines Lesers, warum die im Hamburger Musikmagazin früher hochgelobten Neil Young, Jethro Tull, Rory Gallagher, Bob Dylan, Yes, Eric Clapton und Allman Bros. in Artikeln plötzlich „unsachgemäß angegangen“ und „Idioten, Wichser und Stümper“ genannt, dagegen Bands wie Blondie, Trio, Depeche Mode und Altered Images hochgejubelt, obwohl diese doch „nur den unerträglichen Abschaum von Middle of The Road, Sweet, Abba, Equals (...) fortführen oder kopieren“, weshalb neuerdings „konsumorientierte Charaktere“ den „Friedensfuzzies (von den von euch neuerdings verschmähten Hippies ganz zu schweigen)“ vorgezogen würden, sich damit „den Zielvorstellung der CDU/CSU in punkto Jugend“ anglichen werde,

¹⁰ Früh etikettiert von Alfred Hilsberg, auf dessen ZickZack-Label bis 1989 die Platten der Freiwilligen Selbstkontrolle erschienen: „In Westdeutschland und Westberlin findet eine neue Musik statt. Sie wird gemacht und wird gehört. Einige nennen es Punk und wollen es sein. Andere wissen mit diesem Begriff nichts mehr anzufangen. Die neue Welle ist schon lange nicht mehr Anhänger der anglo-amerikanischen Rock/Pop-Tradition. Die Auseinandersetzung mit sich selbst, mit dem Leben hier und heute, schafft neue Inhalte/Formen.“ (Hilsberg 1979)

¹¹ Die angesichts der Erfolge dieser Bands, die Historisierung und Hipness zu Pop verbanden, erhoffte dauerhafte „Eroberung der Hitparaden durch fortschrittlich denkende und handelnde Menschen“ (Spex 9/1990) stellte sich freilich nicht ein.

bewies sich die Sounds einmal noch als Diskurs-Kompaß. Währenddessen war das zunächst in vielfach geschlossenen Kreisen betriebene Spiel der Nachahmung und des apodiktischen Hedonismus mittlerweile von der breiten Masse entdeckt worden und wurde mit zunehmender Geschwindigkeit popularisiert: zahlreiche Nachahmungsbands landeten, gefördert von der Musikindustrie, die sich mit den im Markt als „deutsche Tanzkapellen“ plazierten Bands ein gutes Geschäft zu machen erhoffte, mit deutschsprachigen Liedern in den Hitparaden. Etwa gleichzeitig fanden sich auch poststrukturalistisch geschulte Theoriezirkel von den Entdeckern eines neuen Relativismus mit ihren eigenen Waffen geschlagen, ihre Denkansätze institutionalisiert und das auf ihre Weise Verbindlichkeiten schaffende Denken in den Dienst alter Werte gestellt.¹²

Mit einschüchterndem Theorievokabular oder plakativen Gesten war dieser Propagierung einer neugewonnenen Unverbindlichkeit, die den Stil aus jedem historischen und kulturellen Zusammenhang zu lösen vermeinte, nicht mehr zu begegnen und im Moment des industriellen Ausverkaufs und der Popularisierung französischer Denker nicht mehr die zur Kritikfähigkeit notwendige Distanz gegenüber falschen Freunden zu schaffen. Jenes „Ihr kommt nicht mit bei unseren Änderungen“, das die Fehlfarben nur wenig früher selbstbewußt an die dominante sich links-alternativ gebende Betroffensheitskultur adressiert hatten, formulierte die Freiwillige Selbstkontrolle nun auch in Reaktion darauf auf überraschend neue Art. Als Entdecker des Blues: „Als ich noch ein keiner Junge war, habe ich gerne auf der Straße demonstriert (...demonstriert). Ich las Bücher von Ernst Toller (...Erich Mühsam) und glaubte an die Kraft des großen Guten (...großen Guten)... doch heute bin ich etwas klüger (...etwas müde). Ein ganzes Volk kämpft für den Frieden (...den Frieden), die Mädchen werden das Kind schon schaukeln (...schon schaukeln). Wir denken uns schon mal neue Ziele aus (...Spiele aus). Wir hören den Blues, in unserer

¹² „Im Bereich des Popjournalismus haben in Deutschland 99 Prozent derer, die schreiben, aufgrund ihres IQ automatisch Schreibverbot. Es gibt nur einen einzigen anderen Bereich im geistigen Bereich dieser Nation, für den ebenfalls dieses 99:1-Verhältnis gilt: Die Deutsche Universität. Bloß daß es da vergleichsweise gleichgültig ist, weil wen Professoren und Assistenten da verblöden, der ist entweder eh schon verblödet oder eh schon immun; und die Gegenstände universitärer Aufmerksamkeit sind unweigerlich unwichtig, weil vergreist, entweder zeitlos vergreist (sympathischer Fall) oder aktuell vergreist (voll ekeliger Fall: sagt der sich gegenüber den 70er-Schluff-Professoren durch kurze Haare absetzende, 1983 durch Überleitung zum Professor hochgekrochene Prof. Dr. N. Wave: Ich plane für das folgende Semester ein Oberseminar zum Thema Mode mit dem Titel: Universale Simulation. Mode als Zeichen, Struktur, Strategie, Schein; unter besonderer Berücksichtigung von Baudrillard, Barthes, Buntzel, Benn, Benjamin, Bowie, und aktueller Popsongs der letzten zwei Jahre. Würg würg würg.), vergreist auf jeden Fall.“ (Goetz 1986: 32)

Wohnung nur noch den Blues...“ („Faire Le Chicken“, 1983) So begleiteten kurz zuvor noch indiskutabile Töne, wenngleich auch schräg intoniert, eine Fluchtbewegung. Anstelle des Frontalangriffs trat eine noch cleverer konstruierte strategische Operation, die Krieg und Leben und Kunst als ein Duell zwischen Aufklärung und Verschleierung, Beobachten und Verstehen, List und Gegenlist, Chiffrierung und Dechiffrierung, Ablenkung und Aufmerksamkeit verstehen und sich vor einer raschen Brechung ihrer Codes durch den Einsatz nicht nur von Paradoxem, Tautologischem sondern von Überraschung, Unerwartetem und Witz zu schützen versuchen? (vgl. Böhringer 1990: 27) Genauso nämlich wurde der Wechsel von der Heilsarmeeuniformität zu Flanellhemdenlockerheit zunächst mißgedeutet: als ein weiterer mit Raffinement vorgetragener Schachzug von Affirmationsfans, die jede künstlerisch-ästhetische Wendung mitzumachen verstehen und sich jeder Festlegung zu entziehen wissen, eben aber nicht erkannt als eine ehrlich gemeinte Liebeserklärung, die einfach ein bißchen komisch klang. Diese wiederum von hingebungsvollem Fansein bestimmte Hinwendung zum „nicht nach einer Kneipe in Chicago, sondern nach einem Münchener Reihenhaus“ klingenden Blues, zu „netteren Sachen“ als „subtilerer Kritik“ (Spex 9/1984), ermöglichte tatsächlich die Entwicklung vom kontrolliert vorgetragenen Frontalangriff als einer Auseinandersetzung mit Musik und den Zeichen der Zeit in Form manifestartiger, an die Zeitgenossen adressierter Kommuniqués, hin zur „mobilen Anpassung“.¹³ Als einer Infragestellung von Normen, Werten und etablierten Machtverhältnissen. Gleichzeitig auch eine Hinwendung zu unterschiedlichen Countryspielarten - die ihren kommerziellen Erfolg der Tatsache verdankten, daß sie Amerika das lieferten, woran es dem Land immer fehlte: Vergangenheit¹⁴ -, zu Bluegrass, Cajun, Walzer,

¹³ Von Berg Lauchstaedt in „Mode & Verzweiflung“ Nr. 3 (1980) geprägter Begriff. „Dabei hatte er [Wenzel Assmann, ein durch den Süden der USA reisender Deutscher] Erich Honecker zeit seiner Regentschaft nichts anderes als lächerlich gefunden; jetzt, da er gestürzt war, mußte Assmann vorkommen, als sei an jedwedem System in erster Linie dessen Herrschaft widerlich. Kaum hatte man die SED entmachtet gehabt, war sie schon zur quasi glaubhaften politischen Kraft geworden, und, hatte Erika angemerkt, war es nicht auch so gewesen, daß Wenzel, kaum daß sich seine und ihrer gemeinsamen philosophischen Freunde Lebenshaltung zum ästhetischen Common Sense einer ganzen Generation verkrüppelt hatte, regelmäßig über den großen Ozean zu reisen angefangen hatte? So konnten wir, schrieb er am Abend des 2. Oktobers an Erika, fünf Jahre blau, dann wieder drei Jahre in Rot daherkommen; immer galt es, den jeweils stärksten Entwurf antithetisch zu übertreffen, ja auszumerzen. Hierin besteht unsere nach wie vor mobile Anpassung: wir sind mittendrin, weil immer im richtigen Augenblick dagegen, böse und voller Ekel. Falte den Brief und schaltete den Fernseher ein, um den Anschluß nicht zu verpassen.“ (Meinecke 1996: 38f.)

¹⁴ „Country Music war von Anfang an ein kommerzielles Unternehmen - mit Folk hatte sie nichts zu tun. (...) Was nun die Carter Family und Jimmy Rodgers angeht, so machten sie keinen Hehl daraus,

Western Swing, Texas Yodeln und böhmischer Polkamusik, Musikstilen, die in verschiedenen nordamerikanischen Regionen eine neue Heimat gefunden und durch FSK gewissermaßen wieder in ihre europäische Heimat zurückgeführt werden sollten.¹⁵

Am 17. August 1985 veröffentlichte der englische New Musical Express die Besprechung des Konzertes einer Band „in außenpolitischer Mission“ (Spex 9/1985). Die Freiwillige Selbstkontrolle hatte im Londoner ICA „to a largly floor-bound congregation, anxious not to allow the ghost of a smile to mar the intense sobriety of their features“ gespielt, wie BBC-DJ John Peel berichtete: „The audience resisted them without visible effort. And I thought it was Germans who were supposed to be humorless.“¹⁶ Britischer Humor, deutsche Note. „In a time of so much packaged rebellion, the most revolutionary approach is to appear to conform. This is obviously apparent to FSK who begin their set with a Bert Kaempfert cover version. (...) Far from simple pastiche their comedy succeeds in applying subversive derision to every form of rock music, without being swallowed by its own parodic intention. Much of the fun to be had in FSK's set revolves around their deliberate distortion of American mores. America has colonised their subconscious, but their subconscious has wreaked strange havoc on Buddy Johnson, Leiber and Stoller, the bar-room blues, the Velvet Underground, The B-52s. Rock clichés are translated directly into German, giving them a disembodied ludicrousness, Johnson's 'Did You See Jackie Robinson Hit That Ball' is pared down to a single sentence and delivered with a

daß sie sich in erster Linie als professionelle Unterhaltungskünstler verstanden, die ihr Material aus kommerziellen Überlegungen heraus schrieben (oder klauten bzw. Anleihen machten). Sie erhoben Urheberrechte auf ihre Songs, kassierten Tantiemen für ihre Schallplattenaufnahmen und tourten durch das Land. Bill Malone führt ihren Erfolg darauf zurück, daß sie ein Ideal verkörperten, das so nie existiert hatte. Es war die romantische Verklärung der Vergangenheit, der Einfachheit und ländlichen Idylle, die eine Vielzahl von Menschen auf dem Lande ansprach, welche sich durch den Einbruch der Moderne verunsichert fühlten.“ (Ward 1995: 49)

¹⁵ Topographie-Nachhilfe: „The polka belt runs north of Buffalo, N.Y., east to Newark - it doesn't cross the Hudson river - south to the Pennsylvania line, and then west, roughly north of the Indiana turnpike, through Michigan, Wisconsin, Iowa, the Dakotas, and Nebraska. It covers northern Indiana and northern Illinois. The Polka is a many splintered thing. There are four main styles, and a multitude of variations on them, said Norman Marggraff, the WMIL disc jockey who is better known as Fritz the Plumber, the spinner of polka platters. There is, for instance, the Cleveland, or Slovenian, style, practiced by Yankovich and Pecon. It is fast tempoed. Nr.2 is the Bohemian, or brass, style à la Romy Gosz. There is the ump-pah-pah, or German, style along the Six Fat Dutchman lines, and the Polish style, as played by Little Wally of Chicago.“ (Dooley 1963)

¹⁶ The Observer, 11.8.1985; abgedruckt auf dem Beiblatt zur „Last-Orders“-EP, auf dessen Rückseite sich eine Liste der „MCA Jazz Heritage Series“ findet. Für Peels legendäre BBC-Session-Reihe sollten FSK (bis 1993) sechs und damit nach The Fall die zweitmeisten Sessions einspielen.

Germanic glee that hatches the bizarre.“ (Watson 1985) Die Arbeitsweise der Band Mitte der Achtziger findet sich in dieser begeisterten Besprechung des Konzertes in ein paar Worten treffend beschrieben: In Reaktion auf warenförmig gewordene Rebellionsgesten wird die scheinbare Anpassung zur einzige noch möglichen Form der Revolte, parodistisch, unterhaltsam, dabei weit mehr als einfache Pastiche, die Fredric Jameson definierte als die „neutrale Praxis dieser Mimikry ohne die an ein Original gebundenen tieferliegenden Beweggründe der Parodie, ohne satirischen Impuls, ohne Gelächter und ohne die Überzeugung, daß außerhalb der vorübergehend angenommenen mißgestalteten Rede noch so etwas wie eine gesunde linguistische Normalität existiert.“ (Jameson 1986: 62) Mit stellvertretend eingesetzten Namen werden FSKs musikalische Bezugspunkte jenseits des Atlantiks ausgemacht, durch deren Übersetzungen ins Deutsche sich bizarre Neuformungen als entlarvende Verzerrung jener Originale einstellen, die das Unterbewußtsein der Deutschen besetzt halten: Big-Bounce-Tanzhallensound, Tin-Pan-Alley-Musik, Bar-Lounge-Musik, das Nebeneinander von monotoner und lärmiger Widerspenstigkeit und charmanten Chanteusenklängen in der Musik unzeitgemäßer, stilbrechender Stilbegründer und die stilisierten New Wave-Durchgedrehtheiten einer Band mit Popappeal, die bis hin zu ihren Frisuren die Vergangenheit der Zukunft zitiert.

Diskaempferting - die Überschrift des oben zitierten NME-Artikels liefert nicht nur einen weiteren möglichen Namen, der sich für FSKs Schreibverfahren ausborgen ließe, sie ist montiert aus dem Namen des Komponisten von „A Swingin' Safari“, „Strangers in the Night“, „Spanisch Eyes“ und „Dankeschön“¹⁷ und *discomfiting*, laut Wörterbuch definiert als „*1a archaic*: to defeat in battle b: to frustrate the plans of 2: to put into a state of perplexity and embarrassment“ (New Webster's Ninth Collegiate Dictionary 1984: 361) Ein sachdienlicher Hinweis darauf, was eine Intention hinter der Arbeitsweise betrifft: Was gestern noch hieß, in Schlachten siegreich zu sein, bedeutet heute, also Mitte der Achtziger, nicht mehr als das Durchkreuzen der Pläne anderer und das Stiften eines Zustands von Verwirrung und Verblüffung. Bei den dazu vom Münchener Quartett unternommenen

¹⁷ „Bert Kaempfert, der die Beatles entdeckte und den die Amerikaner „Mr. Hitmaker“ nannten, hat einen ganz neuen und eigenen Musikstil kreiert. Die erstklassigenmusikalische Qualität seiner Kompositionen hat zu einer Reihe von Evergreens geführt, die stilbildend gewirkt haben. Die unverwechselbare Geschmeidigkeit der ein bißchen romantischen Melodien war Garant für den Welterfolg dieses Musikstils.“ Professor Dieter Stolte, Intendant des ZDF.“ (Covertext zu: Bert Kaempfert: *Melodien, die man nicht vergißt*, Polydor, o.J.).

Transpositionsversuchen wurde das verwendete musikalische Material zum Teil formal weitgehendst intakt gelassen, anderenteils aber auch bewußt bis zur Unkenntlichkeit verändert in neue Zusammenhänge gestellt. Popsongs wurden auf diese Weise noch deutlicher zu einem Meta-Kommentar, zu Musik über Musik und - zumindest seit sich zunächst Blueselemente, dann Versatzstücke unterschiedlichster Countrystile von Bluegrass und bis hin zu Western Swing und Texas-Polka, auch Cajun und schließlich G.I. Songs als deren bastardisierte Version in den Stücken wiederfinden lassen - „about social, political and musical connections between North America and Germany. It is transatlantic folk music that moves your butt, a rockin' bluegrass-blues-polka-yodeling hoedown that will put your ass in gear and keep it moving between belly laughs. Smart music has never been so much fun.“ (Meyer, in: Option, 1990) Der Grund für die Begeisterung des Kritikers, auf eine Kurzformel gebracht: „Eine Polka ist (...) bei FSK nicht einfach eine Polka.“ (Kunz, Oy, in: links 7-8/1996) WARUM NENNT MAN ARBEITGEBER/ DEN DER DER DEINE ARBEITSKRAFT NIMMT/ WIRF DEIN BEIN/ IN DIE LUFT/ WO DEIN ENGEL NACH DIR RUFT/ ERSTER MAI / AN DIE LUFT/ WO DER ENGELS NACH UNS RUFT/ ROTE FAHNE / BLAUER SUFF / KLASSENKAMPF SO LEICHT VERPUFFT/ WARUM HEISST ES ARBEITNEHMER / WENN MAN SEINE ARBEITKRAFT GIBT...“, heißt es beispielsweise in der „Karl-Eduard von Schnitzler Polka“ (1996). Trotz des stiltypischen Rhythmus und des guten Laune erzeugenden Schwungs handelt es sich dabei, weil deutlich über die reguläre Geschwindigkeit hinaus beschleunigt, im strengen Sinne nicht um ein stilechtes Polkastück, das zudem noch - untypisch für diesen Gesellschaftstanz böhmischer Herkunft - mit Text versehen ist. Mit „some class struggle slogans by Schnitzler, who used to be East German TV's straightest guy“ - wie es im Booklet-Text heißt - wird hier eine Lektion in Sachen Klassenbewußtsein unter veränderten Vorzeichen erteilt. Ein Bluesgrass ist bei FSK eben *nicht einfach* ein Bluegrass: „Einer von uns kommt beispielsweise mit diesem oder jenem Bluesgrass-Stück an, das ihm so unheimlich gut gefällt, und wir hören uns zunächst die Akkorde heraus. Danach kommt dann keiner von uns auf die Idee, das originalgetreu mit Banjo und Fiddle zu spielen, sondern wir machen uns dann gemeinsam daran, es von Beginn an zu entbluegrasssen. Was bei uns nach Bluegrass klingt, ist also in Wirklichkeit nie ein Bluegrass gewesen.“ (Meinecke 1995) *Diskaempferting* oder *Entbluegrasssen* - um dieser Methode der Dekomposition und anschließender Rekomposition zwei

beliebige Namen zu geben - ist als Arbeitsprinzip dem Sampling-Verfahren des HipHop erstaunlich ähnlich. Mit diesem werden musikalische Zitate aus fremden (historisch häufig zurückliegenden) Kontexten dank zweier Turntables oder digitaler Aufnahmetechnik in die Gegenwart geholt und so angeordnet, daß sie im Kontrast oder im Einklang mit den übrigen musikalischen Versatzstücken eine Sprache der zusammengesetzten Teile entstehen lassen: „The hip hoppers 'stole' music from off air and cut it up. Then they broke it down into its component parts and remixed it on tape. By doing this they were breaking the law of copyright. But the cut'n'mix attitude was that no one owns a rhythm or a sound. You just borrow it, use it and give it back to the people in a slightly different form.“ (Hebdige 1987: 141) FSK bedienen sich ebenfalls wählerisch im offenstehenden Archiv der Musikhistorie, wenngleich in anderen Grabbekisten. Und mit den Händen an Instrumenten: Gitarren, Hawaiigitarren, Klavier, Clavinet, Keyboard, Orgel, Banjo, Xylophon, Akkordeon, Mundharmonika, Blasorchester, Schlagzeug, Tambourin, Melodica, Posaune, Dobro, Mandoline, Kornett, Tonbandkassetten, Rhythmusbox, Bass, Cello, Violine, Blockflöte (aufgelistet im Beiheft von *F.S.K. bei Alfred*). Die patchworkartigen Stücke werden also weitgehendst mittels sozusagen manueller Sampling-Techniken eingespielt. Und was ihnen am baßlastigen Groove des HipHop fehlt, der erst durch seine Durchgängigkeit das Grundgerüst für die entscheidenden Abweichungen und Brüche liefert, findet sich ersetzt durch einen meist sehr regelmäßigen Rhythmus des jeweils verwendeten Musikstils, häufig Tanzmusikrhythmen wie Polka, Zwiefacher, Walzer. Die Äußerungen handwerklicher Imperfektion, kalkuliert eingesetzter spieltechnischer Nicht-Virtuosität und einer betonten Nicht-Produktion der Songs¹⁸ übernehmen hörbar die Funktion des in Rap-Songs hineingeschnittenen Knackens und Kratzens von alten Vinylplatten: Ohne die Zitathaftigkeit oder den Montagecharakter plakativ auszustellen, etwas, wodurch sie sich von traditionellen Collagen unterscheiden, enttarnen sich die Stücke auf diese Weise als Bastelarbeiten oder machen sich doch zumindest als solche erahnbar.

¹⁸ Was sich allerdings durch die Produzententätigkeit von David Lowery (gestern Camper van Beethoven, heute Cracker, alliierter Freund, der sich als konföderiertes Bandmitglied bezeichnet) entscheidend änderte: „Vor David hatten wir zehn Jahre lang hyperdemokratisch miteinander musiziert und alles gleich laut abgemischt. David ließ uns von A bis Z durchspielen, schaltete uns aber beim Abmischen höchst kreativ dauernd aus und ein. [...] (Inzwischen schreiben wir unsere Songs gleich so, wie David sie mixt.)“ (Meinecke 1996: 60)

Die in ihnen bewußt zum Stilmittel gemachten Vereinfachungen, die Reduziertheit kann bis hin zu einem bewußten Vermeiden schwieriger Passagen in Coverversionen reichen, wie ein bereits zitiertes Freund und Förderer zu ihrer Live-Interpretation von „My funny Valentine“ bemerkte: „According to expert witnesses, their trombone and trumpet front-line avoid the more difficult of the tune by the obvious device of omitting them.“ (Peel 1985) Ein in dutzendfacher Einspielung vorliegender Bar-Jazz-Standard von Richard Rodgers und Lorenz Hart wird in ihrer Version zu mehr als nur einer originellen Formulierung dessen, was sie zuvor im formelhaften Slogan „Niemals die Verbrüderung“ gefaßt hatten, dient nicht nur zur Enttarnung durch das Hervorrufen von Irritationen. In der Coverversion wiederholt sich ein Original denn auch nie einfach in einer anderen, die Handschrift des Interpreten betonenden Variante als Hommage, die sie gleichzeitig auch immer ist. Es finden sich in ihr Kontexte und Zusammenhänge aufgerufen, die hinweisen auf musikalische Vergangenheiten, welche verschüttet oder vergessen aktualisiert und neu aufgeladen werden. Deutlicher noch als im Zitatfragment läßt sich so Gegenwart kommentieren, wie dies durch das Original in der Übersetzung geschieht. Das unweigerlich Abweichungen produzierenden Nachspielen kann auch bewußt zur Aussage gemacht werden. Beispielsweise durch falsche Besetzungen der Gesangparts in einer Reihe von Coverversionen - Michaela Melián übernimmt die männlichen Gesangparts¹⁹ - lassen sich so Effekte hervorrufen, die dem jeweiligen Stück Widerhaken geben. Mit Coverversionen - Beatles-Songs zum Beispiel - kann man sich auch enttarnen, sich in Kontexte stellen, deutlich machen, wo man sich hingehörig meint. Was überhaupt ist eine Coverversion? Wie läßt sich die Frage angesichts eines Songs wie „Venus im Pelz #2“ (auf *Goes Underground*, 1984) beantworten, das schon dem Titel nach mit Velvet Undergrounds „Venus in Furs“ korrespondiert, und in dem verschiedene Tonfälle jener Band in einem Stück verdichtet, gleichsam imitiert werden? Dabei handelt es sich um eine Hommage natürlich auch an Sacher-Masoch, die die Funktion eines vielfachen Verweises übernimmt, ein Stück, dem es gelingt, „in der

¹⁹ Am prominentesten vielleicht: „I wish I could 'Sprechen Sie Deutsch'“, ein nachgespielter G.I.Song (auf *Double Peel Session*, 1989), der von den unangenehmen Folgen erzählt, die es haben kann, spricht man als Besatzungssoldat die fremde Sprache nicht. Ein doppelte Brechung stellt sich ein, wenn Thomas Meinecke anstelle von Marilyn Monroe „She acts like a woman should“ (auf *International*) singt. In dem Stück, das von einem Mann geschrieben wurde, beschreibt eine Frau, wie sie sich den Vorstellung ihres Mannes entsprechend wie eine Frau verhält, um ihm zu gefallen: „THEN I ACT LIKE A WOMAN/ AND HE'S GOT A WOMAN/ WHO ACTS LIKE A WOMAN/ LIKE A WOMAN SHOULD.“

eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben.“ (Benjamin 1972: 16) Ein Echo, eine Rückkoppelung. „My funky Ballantine’s“ (*In Dixieland*, 1987) ist solch ein doppelter Widerhall im eigenen Werk, viel später. Was nach streng strategischem Vorgehen, nach Analyse, Berechnung, Planung klingen mag, tatsächlich auch so klingt, verdankt sich bei FSK stets der erklärten Liebe zum Material, das nie kabarettistisch, das heißt auf billige Weise deunziatorisch missbraucht wird. Verstanden haben wird das auch jener amerikanischen Kritiker, der schrieb: „The Bavarian eccentrics of FSK ... blew minds with their anarchic hybrid of beer hall bonhomie and Camper Van Beethoven-style avant-folk sport. Deliciously typical of their worlds’ collide charm were the doleful waltz ‘When It Rains in Texas (It snows on the Rhine)’, written by ex-Camper David Lowery (who also played with the band), and ‘Sonny Sharrock’s Splectrum’, a duffy Cajun-flavored bow to the esteemed free-jazz guitarist.“ (Fricke 1992) Anhand eben jenes „Jodlers für Sonny Sharrock“, so der korrekte Titel, findet sich ihre Art einer Rekontextualisierung des musikalischen Materials gut beschrieben, und gleich auch die Absicht hinter solchen Transpositionen erklärt: „The Sonny Sharrock thing is quite funny; people ask, ‘Why do you sing about Sonny Sharrock and then yodel?’ I think you can do a love song as a waltz and then you don’t have to fuck in three-quarter rhythms, you know? Folk music can have any subject and I really like Sonny Sharrock’s guitar playing, so I thought we should write a song about it. We thought, OK, let’s do it, and we found a yodel on some Wilf Carter record; we wanted to cover that yodel part anyway and I just had this Sonny Sharrock idea, so we just put it together.“ (Meinecke in: Meyer 1990: 73) Der Jodel ehrt den Freejazzer, zu dessen fließendem Gitarrenspiel der ruckartiger Rhythmus des Songs im Cajun- und Countrystil einen deutlichen Kontrast abgibt. Und bot sich schon früher an, aus einer Überschrift - „In every dreamhome a yodel“ (NME, 3.8.1985) - einen Verweis werden zu lassen auf das „Re-make/Re-Model“ der Band, die als erste pophistorisches Bewußtsein und die damit einhergehende Verfügbarkeit aller Stile auf höchst originelle Art zu Songs umgearbeitet hatte, welche ihre eigene Künstlichkeit und Konstruiertheit deutlich ausstellten: Roxy Music, *avant la lettre* ein Modell für New Wave. Auf dem zweiten Album (*For your Pleasure*, 1973) - Amanda Lear posiert als Covermodell - findet sich die Referenz als Musikstück und Hit: „In Every Dream Home A Headache.“

Diese ursprünglich zur Kommunikation von Berg zu Berg dienenden Silbenreihungen, diese semantisch leeren Elemente eines Singens ohne Worte, bei dem schnell zwischen Kopf- und Bruststimme gewechselt wird, drücken die Anwesenheit eines Sprechers aus, lassen aber keine Verständigung auf der Grundlage eines Sprechverhaltens zu, das Sinnverstehen als gegeben voraussetzt. (Nettl 1973: 79) Jodel-Elemente sind zahlreich in FSKs Stücken - in einigen - „Blue Yodel für Herbert Wehner“ (*Goes Underground*, 1984), „Blue Yodel für Lino Ventura“ (*In Dixieland*, 1987) - wird das musikalische Spielmittel gleich titelgebend, nach dem Vorbild von so vielen Jimmy Rodgers Songs. „Chester Burnett wollte immer jodeln können wie sein großes Vorbild, der weiße Country- & -Western-Sänger Jimmie Rodgers. Chester Burnett lernte es nie. Er begann stattdessen zu heulen wie ein Wolf. Der Rest ist Legende und Musikgeschichte: Aus Chester Burnett wurde einer der größten schwarzen Bluesänger, Howlin’ Wolf. Wo hatte Jimmie Rodgers eigentlich das Jodeln her?“ (Wolfen 1995: 33) Eine Frage nach der Herkunft, auf die sich eine Antwort findet: „While we do find the use of falsetto in various continents, *true yodeling* is rare outside the Alpine region.“ (Nettl 1973: 79, meine Hervorhebung, N.P.) Als Monogenealogie ließe sich ein solcher Versuch bezeichnen, den „wahren Jodel“ an einem Ort zu sich kommen zu lassen. Ein Versuch, der laut Jacques Derrida nichts als eine „Mystifikation in der Geschichte der Kultur“ darstellen würde. Denn es ist, wie er schreibt, „einer Kultur eigen, daß sie nicht mit sich selber identisch ist.“ [Im Original kursiv.]: „Es gibt keinen Selbstbezug, keine Identifikation mit sich selber ohne Kultur - ohne eine Kultur des Selbst als Kultur des anderen, ohne eine Kultur des doppelten Genetivs und des Von-sich-selber-sich-Unterscheidens, des Unterscheidens, das mit einem Selbst einhergeht.“ (Derrida 1992: 12f.) Tatsächlich erweist sich die Herkunft dessen, was als stilbildend, klassisch, als „oldest of country music devices“ (Melody Maker, 17.8.1985) gilt, als ungesichert, die Quelle als nicht auffindbar: „The blue yodel is Rodgers’ unique contribution to American folksong, but the origin of the form is unknown and lends itself to a great deal of speculation. In the nineteenth century, Swiss groups, touring through the Midwest, popularized their brand of yodeling, and their styles were copied later by some American popular singers. Alan Lomax maintains that Rodgers’ yodel was directly inspired by the Swiss style, and by that alone. [Fußnote: Alan Lomax: The Folk Songs of North America, New York 1960, S.281] This explanation seems to simple, however, for Rodgers’ yodel was unlike the

swiss model. His was more of a wail or moan which was used to intensify the mood being expressed in his song. Perhaps partially influenced by the Swiss style, Rodgers' yodel was his own unique creation, produced by factors in his native environment. As in the case of the blues form, Negro influence again may have been a contributory factor, particularly through the field hollers and the work shouts. Or perhaps the yodel may have ventured into the South through the influence of Mexican song, characterized by shouts and wails which were similar to the hillbilly yodel. The blue yodel, too, may originally have been carried into the low South by cowboys returning to their southern homes from brief employment on the ranges of the West. [Footnote: Mrs. Rodgers maintains that the blue yodels were first 'flung out over the Texas plains' in the years before Rodgers' commercial career began, when the Rodgers family moved to the Southwest in quest of railroad employment (My Husband, Jimmie Rodgers, p.92).]" (Malone 1968: 95f.) Jodeln - in seiner amerikanischen Variante - erweist sich somit als ein nicht ursprünglicheres Stilmittel als jeder beliebig gesampelte Loop. Das Echo auf den Yodel? Ein Jodel. So antwortet in „When it rains in Texas, it snows on the Rhine“ (*Son of Kraut*, 1991) auf David Lowery (Hillybilly-Stil) Wilfried Petzi (Alpen). Er eignet sich gut, nicht nur Rustikalität zu signalisieren und den musikalischen Verwertungskonsens des Underground-Umfeldes zu verstören, sondern liefert einen hörbaren Verweis auf die Verbindungen zwischen europäischer Musik und amerikanischen Stilformen, die von europäischer Herkunft, sich schon lange eigenständig weiterentwickelt und umgeformt hatten. Zwischenresümee: „F.S.K. started off as an experimental punk band, then crossed the line back into the realm of traditional pop music. Of course, German traditional folk music had crossed the Atlantic years ago with the German settlers of Texas, so they came looking for their roots in this country.“ (Lowery 1994: 79)

„Deutschland liegt in Texas“ heißt es im „Walzer für Charles Sealsfield“²⁰, und auf dem Cover des Albums, auf dem das Stück zu finden ist, werden ausgewählte Stücke zweisprachig ihren „Quellen und Spuren / Sources and Traces“ zugeordnet: „Böhmisches/Bohemian (Texas), Alpin/Alpine (Rocky Mountains),

²⁰ Eine Hommage an den deutsch-mährische Dichter namens Karl Anton Postl. Dieser wurde, 1823 nach Amerika ausgewandert und in Texas ansässig geworden, ein Jahrzehnt später in die Schweiz zurückkehrt, mit seinem Romanen, in denen er vom Kampf der Indianer, der Erhebung der Mexikaner gegen Spanien berichtete und Erzählungen aus dem amerikanischen Südwesten einbaute, populär.

Französisch/French (Louisiana), Südwestdeutsch/South West German (Pennsylvania)“ (*Original Gasman Band*, 1989)²¹. Die Entdeckung dieses Deutschlands in der Fremde, das sich seit der Mitte des letzten Jahrhunderts im Laufe der Jahrzehnte und durch transatlantische Importe selbst entfremdet hatte, machten FSK als Fans auf den seit Mitte der Achtziger erschienenen Alben zu ihrem Etappenziel und schickten sich an, damit die Wurzeln der eigenen Musik zu entdecken - und sie wieder-, d.h. weiterzuverwenden. Ohne ethnologische Motivation. Ohne konservistischen Gestus, der auf die Rehabilitierung einer vorgeblich originären Volksliedkultur zielt, die selbst nichts als ein vielfacher Bastard ist. Diese operativ herbeigeführte Entwurzelung des Songmaterials, die sich ergebenden mehrfachen Brechungen durch die Wiederverwendung, ermöglichte vielmehr überhaupt einen Umgang mit dem Kanon der eigenen Tradition.

„Was man haßt und fürchtet, läßt sich auch und gerade bannen, indem man es festhält oder archiviert, wie es ist. Man muß nur cool genug sein und wahrscheinlich ein Fremder im eigenen Land und in den verschiedenen Welten wie Warhol mit seinem wertfreien und daher geschärften Blick des Ethnologen.“ (Barkhausen 1993: 885) Das Eigene im Fremden wird zum Spiegel, in dem das Eigene verzerrt und fremd erschien, gebannt durch Festhalten? Aber „cool“? „Wertfrei“? Das Eigene im Fremden zu entdecken, läßt es überhaupt erst zu, über das Eigene zu sprechen. Über Deutschland. „Wenn ich über etwas rede - Reden über das eigene Land: Deutschland-, worauf sich meine Denkfüße stellen müssen, wenn ich denke, dann kann ich ganz schwer über sagen.“ (Kluge 1987: 41) So wurde die Ferne für die Freiwillige Selbstkontrolle - zumindest temporär - zur Bedingung für eine Beschäftigung mit der unbeobachtbaren Vertrautheit und Nähe mit sich selbst.²² Wie aber läßt sich darüber sprechen? „Wir setzen die Unterschiedlichkeit unserer Beobachtungen an die Stelle einer Beschreibung der Identität Deutschlands. Wir fliegen Zitate, Desiderate und Distinktionen ein. Wir stecken uns mit unserem Verfahren an: Als können wir uns mit Deutschland gegen Deutschland impfen.“ (Baecker, Hüser, Stanitzek 1991: 9) Dieses Immunisierungsverfahren, als das drei

²¹ Im Januar 1917 spielte die "Original Dixieland Jazz Band" - die fünf weißen Musiker Nick LaRocca, Eddie Edwards, Larry Shields, Henry Ragas, Tony Sparbaro - im APEDA-Studio in New York die ersten Schallplattenaufnahmen des Jazz ein. "Dixie Jazz Band One Step" und "Livery Stable Blues" lauteten die Titel der ersten technisch reproduzierten Jazzstücke (auf *Original Dixieland Jazz Band*, RCA).

²² Die Alben *Son Of Kraut*, *The Sound Of Music* und *International* wurden alle in Richmond/Virginia eingespielt.

Wüstensöhne ihre Annäherung ans große D beschreiben, ähnelt dem, was FSK in ihrer Auseinandersetzung mit *Deutschland Deutschland* seit ihrer ersten EP verfolgen. Notwendigerweise als Beschreibung von Beschreibungen, da Deutschland - ein Name, der sich als Synonym für „Identität“ lesen läßt - nicht anders als vermittelt existiert. Eben nicht als Deutschland, nur als „Deutschland“, in den herbeizitierten vielstimmigen Sprechweisen, den nebeneinander montierten Bildern, Kitschigem und Trivialem, dem Banalen und Ernstem, in den Reden über die Nation, in der Tagesschau, in den Schaufenstern, in den Büchern von gestern, den Zeitungsartikeln (von heute), den Kinofilmen (von morgen), den idealisierten, Hochkulturpathos ausstellenden und dabei stereotypen Pamphleten, den deutschen Symbolen, den Klischees der Touristenpostkarten, den politischen Parolen, Leerformeln von Kathedern, den Trinkerliedern, den zahlreichen Namen von Schauspielerinnen, Politikern, Sporthelden, Schriftstellern, Musikern, Terroristinnen, die FSKs Lieder besingen, nennen, auftauchen lassen, überzeichnen, brechen, aneinanderreihen. Weshalb es Sinn macht, daß die Songs abgefaßt wurden in einer Sprache, die das Land spricht. Vielleicht sollte man besser sagen: in einer Sprache, in der im Land über das Land gesprochen wird, weil sie „durch radikale Nachahmung“ (Kluge 1975: 217) gegen das gestellt werden kann, was sie garantieren soll: Identität. An und in ihr auf diese Weise das Sperrige zu finden und diejenigen Elemente herauszuarbeiten, die sich gegen den selbstvergessenen Klang der Rede, das selbstverständliche Sprechen, jenen Sprachgebrauchs, der auf Verständigung und Erzeugen eines Gemeinsinns aus ist, wird zu ihrem Konstruktionsprinzip. Half zum richtigen Zeitpunkt verhindern, was noch in den frühen Neue-Deutsche-Welle-Jahren als ein erstrangiges Projekt auszumachen gewesen war: das Finden, Anknüpfen oder Neugründen einer deutschen Identität durch Bezugnehmen auf abgerissene Weill-Eislersche Traditionen. FSKs Songs entlarven nicht selbstgerecht: Stereotypes findet sich eben nicht einfach bloßgestellt, es wird immer auch, verzerrt in Darstellung gebracht, zum Spiegel für den Hörer, der sich so seinerseits konfrontiert sieht mit den eigenen eingefahrenen Vorstellungen, Meinungen und Sichtweisen - während er sich beim Fußwippen ertappt. So verfolgen die Stücke eine Gegenstrategie, die nicht einfach hinausläuft „auf die ganze Hilf- und Trostlosigkeit von Devisen wie ‘Halt’s Maul Deutschland!’“ (Anzeige ‘Werbung für ein T-Shirt mit diesem Aufdruck’, Spex 5/1990) oder ‘Nie wieder Deutschland!’ (Anzeige ‘Aufruf zu einer Demonstration unter diesem

Motto’), taz vom 10.5.1990), die noch in der Geste des Schlußmachens selbstvergessen wiederholen, womit sie Schluß machen wollen.“ (Stanitzek 1991: 47)

Anstelle der Argumentation, die immer einen Verlust an Sinnlichkeit bedeutet, bringen FSK eben darum ein rhetorisches Verfahren des indirekten Bennens als ein Lob der Oberfläche in Anwendung: „Die Oberfläche ist eine Art Deckname, welche die Dinge vor einer endgültigen Zuschreibung, vor Verhausschweinung bewahrt. Das Sichtbare an den Dingen macht sie ja gerade unsichtbar: das Prädikat verdeckt sich selbst.“²³

Das Deutschsingen wird zur Kritik an Forderungen gegenüber *der Kultur*, sie möge eine national-identitätsgründende und einheitsstiftende Funktion übernehmen,²⁴ in dieser Weise sind ihre Stücke als politisch zu verstehen, wie Meinecke es formuliert: „Nicht unsere Identität finden wir in den muttersprachlichen Texten, sondern unsere Abweichung, nicht ihrer Verständlichkeit, sondern der konstruktiven Reibung am Formalen halber schreiben wir Songtexte auf deutsch. Was jahrelang als Argument gegen das Singen in Deutsch herhielt, gilt nunmehr als Herausforderung, eben dies zu tun, als Chance, Genres zu erneuern, Identitäten zu überschreiten.“ (Meinecke 1994: 83) Sie kolportierten und verschnitten die Makulatur gängiger Reden, schrieb Hubert Winkels einmal über Meineckes Kurzprosastücke, seine Texte betrieben ein „polemisch motiviertes ‘Recycling des Bedeutungsabfalls’“ (Botho Strauß).“ (Winkels 1991: 208) *Recycling*, ein deutsches Wort, das zweite, das man am Goethe Institut New York zu lernen hat. So jedenfalls berichtet Mark Lilla, „Humboldt-Stipendiat an der Freien Universität Berlin und Gastforscher am Einstein-Forum Postdam“, wie es auf der Zeitungsseite heißt, auf dem ihn die F.A.Z. am 16.2.1996 Platz einräumt: „Das erste deutsche Wort, das ich gelernt habe, war ‘Mülldeponie’. Nicht ‘haben’ oder ‘sein’, ‘Tisch’ oder ‘Stuhl’ und gewiß nicht ‘Heimweh’, ‘Sehnsucht’ oder ‘Wahlverwandtschaften’. Im Goethe-Institut von New York schrieb die Lehrerin als

²³ Palzer 1993: 35. Man höre: „Tania“ auf: Camper van Beethoven, *My Revolutionary Sweetheart*, 1989. Man lese: Kohn/Weir 1975.

²⁴ Solche Order zu geben, bleibt Chefsache: [Frage:] *Bei der Diskussion um den Standort Deutschland zum Beispiel spielt die Kultur keine Rolle. In Frankreich gibt es dieses Defizit in der Politik nicht.* [Klaus Kinkel:] [W]ir müssen wissen, daß natürlich Kultur auch zum Standort Deutschland gehört und zwar zwingend und dringend, daß wir das stärker artikulieren und deutlicher in die politische Arbeit einfließen lassen müssen. (...) Wir müssen die Intellektuellen, die Eliten und die Kultur szene gewinnen, nicht unbedingt für eine Partei - obwohl das auch schön wäre -, sondern für ein positives Engagement in der und für die Gesellschaft. Das ist das, was fehlt.“ (Süddeutsche Zeitung, 13./14.1.96)

erstes auf die Wandtafel: die Mülldeponie;-, -n.“ So beginnt, was so endet: „Es ist kein Zufall, sondern ein Zeichen der Zeit, daß das zweite deutsche Wort, das ich im Goethe-Institut lernte, ‘Recycling’ war.“ Dort, wo einem nicht „Sein und Haben“ zu sagen beigebracht wird, sondern die Wiederverwendung von bereits benutztem Zeug, wie wir erfahren. Zwischen der mageren Pointe bleibt Platz. Genug allerdings, um aus der Klage über die „Allegie gegen alles, was für sie nach dem Wert der deutschen Bildung riecht“ und darüber, „noch eine unangenehme Diskussion über Ausländerfeindlichkeit oder Trümmerliteratur ertragen [zu] müssen“, eine über’n großen Teich losgeschickte Forderung abzuleiten: „Der einzige mögliche Zweck einer deutschen Kulturpolitik, die nicht provinziell sein wollte, ist es, diese menschliche - eben nicht nur die deutsche - Zivilisation zu kultivieren und zu schützen. (...) Aber vielleicht ist es schon zu spät.“ Traurige Trotzigkeit scheint diesen hehren Auftrag an die Nation zu diktieren. Die Zeit drängt. Wie immer. Gestern noch inmitten „meiner Goethe-Kameraden“ - „den Wahrheit suchenden polnischen Philosophen, der Schönheit suchenden japanischen Musikerin, dem Heiligkeit suchenden mexikanischen Priester“ - , heute schon in Berlin und Postdam, wird hier jemand zum Kulturkrieger. Was diesem jemand nach eigener Aussage zunächst nicht mehr als die „notwendige Bedingung meiner geistigen Entwicklung“ war, findet sich jetzt und an entsprechender Stelle in den Dienst des Nationalen genommen, instrumentalisiert: die „Konservierung und Verbreitung der literarischen, poetischen, philosophischen und wissenschaftlichen Schätze der Sprache“, zu dem Besten ein Feuilleton hier neue transatlantische Bündnisse stiftet, indem es bezeichnenderweise einen der gestrigen Besatzer, heute voller Verlangen nach Aufnahme in der deutsche Kulturgemeinschaft, für sich sprechen läßt. Um über Deutschland zu reden, lassen auch FSK amerikanische Stimmen zu Wort kommen. Indem sie G.I.-Songs anstimmen (auch imitieren). Ideales Material, um auf *Son of Kraut* (1991) und *The Sound of Music* (1993) ein bei der Vereinigung beobachtetes Land zu besingen. Denn diese im Nachkriegsdeutschland dank AFN populären und heute beinahe vollständig vergessenen Lieder zeugen von einem Bild des Landes zwischen Auschwitz und Wirtschaftswunder, in dem sich München an den Rhein versetzt findet (vgl. „Lonely River Rhine“ auf *The Sound of Music*), und liefern gelungene Beispiele für den von Fehlinterpretationen und Sentimentalität bestimmten Import amerikanischer Alltagskultur ins zwischen Hölderlin und Elvis geratene Deutschland, dessen Grenzen irgendwo zwischen Chile, Namibia und

Gütersloh über den Balkan verlaufen. Litaneien anderer Kameraden also, denen immer eher nach Unterhaltung, Zerstreuung, Fronttheater²⁵, Wegkommen aus Deutschland der Sinn stand: „[O]b Rekrut oder Veteran, seine Interessen sind wesentlich primitiver Natur: 1) Eine deutsche Frau finden und mit ihr schlafen. 2) Eine Flasch Cognac kaufen bzw. stehlen und sich betrinken. 3) Heimkehren. Hier steht er nun, der Eroberer mit seiner locker geschnittenen Kleidung, fett, überernährt, allein, leicht enttäuscht, nicht sehend, noch weniger verstehend, eine Tafel Schokolade in der einen Tasche, in der anderen ein Päckchen Zigaretten: Das ist ungefähr alles, was der Eroberer anzubieten hat. Der Durchschnittsamerikaner in Europa war in der Anfangszeit kein schlechter Kerl gewesen. Er hatte tapfer gekämpft, und seine Kameraden waren zu Tausenden gestorben. Er war großzügig, und zwar zu den alliierten Völkern ebenso wie zu den Feinden. Dennoch scheiterte er als Repräsentant unserer Demokratie, des amerikanischen Lebenstils und der amerikanischen Armee. Der G.I. ist eine Banause. Seine Haltung ist von einem Überlegenheitskomplex geprägt. Es ist unglaublich, wie naiv und dumm er oft sein kann, ohne sich dessen bewußt zu sein: Ob es die Männer sind, die eine Bevölkerung an den wenigen Prostituierten, Betrunkenen oder Schiebern messen, denen sie begegnen, ob die aus ihren Holzhäusern aus den Südstaaten herübergekommenen Farmer, die sich über die Steinhäuser der europäischen Landwirte lustig machen, oder die Analphabeten aus Brooklyn, Texas und Los Angeles, die die reichen Traditionen und Bräuche der alten europäischen Gemeinschaften verspotten. Die Völker Europas sind der G.I.s überdrüssig geworden. Sie sind so lärmend, so grob und oft so widerlich, daß alle sich freuen werden, den letzten amerikanischen Soldaten abrücken zu sehen.“ (publiziert im April 1946 in der amerikanischen Wochenzeitung *Christian Century*, zitiert in: Knauer 1987: 205f.) „Yankee goes home“, bringen FSK vier Jahrzehnte später dem (wenig später) tatsächlich abziehenden feindlichen Alliierten, fremden Besatzer und befreundeten Bündnispartner auf *In Dixieland* ein verfrühtes Ständchen. Es ist ein Trauermarsch in lockerer und unpräziser, an Wallace Davenport erinnernden Spielweise, in dem ein ungestimmtes Klavier Bar-Blues-Töne dahinklimpert, tiefe Bläser beabsichtig

²⁵ „Ich hatte nie das Bedürfnis aufzuklären, die Welt zu verbessern, andere Leute auf meine Seite zu ziehen, sondern ich hatte immer nur den Wunsch, für die zu schreiben, die sich dadurch nur bestätigt finden können. Und natürlich gegen die, die genau damit auf die Barrikaden getrieben werden. Ich glaube, es ist immer noch so. Es geht nur darum, die Truppe zusammenzuhalten. Man macht sozusagen Fronttheater.“ (Meinecke 1992)

dissonante Töne spielen, welche in Blue Notes übergehen. Der Anti-Militärkapellensong aber wendet sich nicht, wie vielleicht zu erwarten, schließlich doch noch in ein Stück New Orleans-typische Ausgelassenheit, sondern gibt sich bis zum Schluß ganz der Rührseeligkeit hin: „Yankee goes home ... 40 Jahre sind kein Pappenstil... Yankee goes home, vielen Dank für die schöne Tanzmusik, Oh, Yankee go home, sag leise Adieu, Good-bye und schau niemals zurück... Pack es ein, dein schönes Schießgewehr, denn Yankee go home, wir liebten uns sowieso längst viel zu sehr... Yankee goes home... Ein letzter Kuß vor dem großen Zapfenstreich, Oh, Yankee go home und nimm mich mit nach über'n ganz großen Teich... nach Louisiana...“ So bricht dann jene Fernweh durch, die Sehnsucht nach jenem Land, daß unser Unterbewußtsein kolonialisiert habe, wie es in Wim Wenders Film „Im Lauf der Zeit“ heißt. FSKs Songs machen sich das bewußt, flüchten nicht wie dieser Autor ins Verdrängen oder ins Idealisieren eines Amerikabildes, das stilisiert zum Traumata wird. Die Wendung, die der Song in der letzten Zeile nimmt, ist auch so hörbar als eine Kritik an einem in der deutschen Linken weitverbreiteten Antiamerikanismus und der in ihm gründenden Forderung nach einem deutschen Sonderweg als Integrationsmittel für eine Allianz mit der sogenannten Neuer Rechten. Ohne daß der Begriff Heimat damit entproblematisiert wäre. Denn doch auch dort, fern dem, was Heimatland genannt wird, „mag es selbst Cincinnati sein“, „unter dem Rhein bin ich mein“ („Unter dem Rhein“, 1993). Heimat reist mit, Fremde kommt nach Hause. „Selbst dieser Fluß erinnert mich an einen anderen Fluß,“ bemerkt in „Ein amerikanischer Freund“ Dennis Hopper, der Schauspieler, beim Blick auf die Elbe. Doch solches Pathos, Wenders-typisch unerträglich, spart sich das Gehörte.

FSKs „transatlantisches Feedback“ - Titel des ersten Stücks auf *The Sound of Music* - ist eine Rückkoppelung in beide Richtungen. Kein störungsfreier Austausch, kein leicht abzuwickelndes Import-Export-Geschäft. Führt wie jeder Übersetzungsakt zu Umschreibungen und Veränderungen und Mißverständnisse, über die jener heimwehkranke G.I. in „I wish I could 'Sprechen Sie Deutsch““ klagt. Die als verwertbar verstanden werden müssen: „Vieles unseres transatlantischen Austausches beruht auf konstruktiven Mißverständnissen zwischen dem amerikanischen Bild von Deutschland und dem deutschen Bild von Amerika. Diese Mißverständnisse haben, so glaube ich, die interessantesten Sachen hervorgebracht und sich gleichzeitig weit ab von jedem Identitätstaumel.“ (Meinecke 1995)

Kommentierungen der Songs auf den Covern und in den Beiheften zum einen durch kurze Beschreibungen der Stücke (auf englisch) und zum anderen durch Kritiken aus der englischsprachigen Presse dienen aber nicht nur wie die Coverversionen als Enttarnungen, dazu, die Zitathaftigkeit als Konzept und das Konstruktionsverfahren der Stücke kenntlich zu machen. Sie könnten auch gelesen werden als „fast schon pädagogisch anmutenden Erklärungen“, die „auf ein latent vorhandenes Mißtrauen, falsch verstanden zu werden“ (Kunz/Oy 1996: 55), reagieren. Sicherungsmaßnahmen vor der Vereinnahmung von falscher Seite? Kontextrahmen? Lesen wir sie als Fußnoten. Wozu dienen die? Als Autoritätsmarken können sie auf Namen verweisen, die sie nennen, hinter denen aber immer Texte stecken, Zusammenhänge, neue Konstellationen. Trotz der zahlreichen Binnenverweise ist es nicht ein hermetisches Bezugsuniversum, das so mit ihrer Hilfe errichtet wird. Die die Stücke begleitenden Hinweise führen in neue Zusammenhänge und Bezüge, die von den lesenden Hörern selbst assoziativ aufzurufen oder forschend zu erschließen sind, und denen gegenüber die Songs ihrerseits als Kommentare fungieren. Indem sie sich in bestimmte zeitliche und örtliche Umstände einschreiben, sind die Stücke damit zunächst als aktuelle Problemanzeigen lesbar, um dann aus dieser Kontextfestlegung befreit, immer neue Lektüren hervorzurufen.²⁶ „Der Film stellt sich im Kopf des Zuschauers zusammen, und er ist nicht ein Kunstwerk, das auf der Leinwand für sich lebt. Der Film muß deswegen mit den Assoziationen arbeiten, die, soweit berechenbar, soweit sie vorstellbar sind, vom Autor im Zuschauer ausgelöst werden.“ (Kluge 1966: 491) Alexander Kluges in Bezug auf den Autorenfilm formulierte Forderung nach einer Ästhetik, die assoziativreich Wirkungsoffenheit zuläßt, mag man auf eigene Weise in FSKs mit

²⁶ Buchstäblich: Zum Live-Programm 1990 wurden auf einer Literaturliste jedem Stück ein Buch zugeordnet - „Biergarten Polka“ - Taschenkalender für die sozialistische Landwirtschaft 1990; „Petticoat Schottische“ - Amanda Lear: Wer hat Angst vor Amanda Lear?; „Did you see Jackie Robinson hit that ball“ - Ishmael Reed: De Mayor of Harlem; „Jack Lemon O.M.U.“ - Hans Scheugl: Sexualität und Neurose im Film; „Yankee goes home“ - Die alte Straßenverkehrsordnung. Dokumente der RAF; „Komm gib mir deine Hand“ - Hubert Fichte: Detlev Imitationen „Grünspan“; „Jodler für Sonny Sharrock“ - Ekkehard Jost: Jazzmusiker. Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik; „Budweiser Polka“ - Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens; „The Wall“ - Ernst Jünger: Der gordische Knoten; „Musikanten 3-4-Go“ - Jacob Aranza: Backward Masking Unmasked. Backward Satanic Messages of Rock and Roll exposed; „Bahnsteig Walzer“ - Laurence Sterne: A Sentimental Journey; „Walzer für Charles Sealsfield“ - Charles Sealsfield: Das Cajütenbuch oder nationale Charakteristiken; „Jole Blon“ - Hans Speidel: Invasion 1944; „Drunk“ - Thomas Bernhard: Die Billigesser; „M wie München“ - Erich Mühsam: Von Eisner bis Leviné; „Pennsylvanisch Schnitzelbank“ - Delamore Schwartz: In dreams begin responsibilities and other stories. (abgedruckt in: Spex 10/1990)

kombinatorischer Intelligenz gefertigten Musik-Text-Montagen verwirklicht finden. Diese Popsongs sind Popsongs. Zugleich entwerfen sie ein Gegenmodell zur Popsongnorm, sind die Ergebnisse einer notwendigerweise von innen her zu leistenden, das (Wieder)Lesen voraussetzenden und herausfordernden Operation, die das eingeführte Format benutzen und es gebrauchen, einsetzen, verfälschen, spiegeln muß, ohne letztlich als Verfahrensart von ihm lösbar zu sein. Nicht kontrollierbar in ihren Effekten, wodurch sie für die notwendige Unruhe und einen Widerstand gegenüber Common-Sense-Postulaten sorgen können, die in Diskursen Störendes rubrizieren oder ausschließen helfen.²⁷

Staat ist mit diesen Liedern nicht zu machen wie mit den zu Grenzbefestigungen ausgebauten Schriftsätze, die zu entdecken ein Blick in die Zeitungen genügt. Da kann ist dann beispielsweise zu lesen: „In vier Jahrzehnten hat sich vom amerikanischen Rock'n'Roll eine allumfassende Rock- und Popmusik entwickelt, die in ihren Verästelungen selbst von Eingeweihten kaum mehr erfaßt werden kann. Aus der einen Muttersprache des Rock'n'Roll für Jugendliche ist ein babylonisches Sprachgewirr der aktuellen Popmusik für alle entstanden. Dabei haben offenbar die historischen Stile nicht an Attraktivität verloren: der Garagen-Klang des frühen Beat behauptet sich neben dem High-Tech-Sound des Art-Rock. Im folgenden Beitrag wird versucht, ein wenig Ordnung in das Chaos der populären Musik zu bringen. F.A.Z.“ (Kemper 1995: 37) Kurzum: Der Verwirrung ist zu begegnen, mit einer Stimme, unterzeichnet in Frankfurt. Einer vermeldeten Bedrohung der einen Sprache der Identität²⁸, vormals als garantiert angenommen durch die „Muttersprache Rock'n'Roll“²⁹, wird hier von Seiten der als Autorität zeichnenden

²⁷ „Man darf niemals aufhören, den dominierenden Begriff Demokratie in Unruhe zu versetzen: die sympathische, republikanische und universelle Brüderlichkeit kann jederzeit das Symbolische des Blutes wiederkehren lassen, die Nation, die Ethnie oder den sublimierten Anthrozismus. Andererseits wird man auf diese Notwendigkeit nicht angemessen reagieren, wenn man nicht in anderer Weise denkt und schreibt, also nicht ohne irgendwelche Gewalt gegenüber leichtfertigen Lektüren und ausgetretenen Pfaden der Legitimierung auszuüben. Besonders auf dem Gebiet der Politik, wo man glaubt, den abschüssigen Bahnen folgen, die vereinfachende und nach Übereinstimmung suchende Rhetorik rechtfertigen, dem Leser oder dem Wähler nicht allzuviel Mühe abverlangen zu dürfen.“ (Derrida 1994: 1)

²⁸ „... als Teil einer Immunisierungsstrategie, mit der sie primär sich und ihre Texte behaupten wollen. Schließlich sind ihre Texte immer schon geschrieben: es sind ja immer dieselben Texte, die sie schreiben. Der Anlaß wird immer beliebiger, ihre Absicht ist entscheidend: Es muß immer etwas geben, das nicht dazugehören darf - bis es nur noch zwei Sprachen gibt, die jeweils eigene und die von vornherein auszuschließende.“ (Distelmeyer 1996)

²⁹ „Auf höchster Verständnisstufe führt Sprache in philosophischer Wertung unmittelbar zum Kern der geistig-kulturellen Existenz eines Volkes. Sprache ist sozusagen ein 'genetischer Fingerabdruck'

Zeitung für Deutschland mit einem Versprechen begegnet: zu kategorisieren, Ordnung zu schaffen, aufzuräumen, die Dinge an ihren Platz zu stellen, Verstehbarkeit und damit jene Handhabbarkeit herzustellen, die business as usual garantiert. Dem gegenüber würden sich FSKs Stücke als recht sperrig erweisen, die die zur Errichtung eines Herrschaftssystems des Sinns eingetüten strengen Interpretationsunternehmungen auf ein immer wieder Neues in Frage zu stellen versuchen. Durch ein nicht abschließbares und zuweilen verwirrendes Spiel mit Verweisen. Schule macht das sicher nicht. Weder steht zu erwarten, damit goldene Schallplatten zu gewinnen, noch läßt sich mit einem solchen gegenwartsbezogenen, mit historischem Bewußtsein ausgestattetem, sich Formatierungszwängen durch selbstreflexive Ironie entziehendem Schreibverfahren den Hegern und Pflegern zu Diensten sein. Warum aber auch, denn „für ein no-hit-wonder ist der Weg das Ziel. Nenn mich einen Dachshund...“ („Dachshund Walzer“, 1996) Dieser - auf deutsch: Dackel - weiß von keiner Notwendigkeit, Kontextabschlußargumente zu setzen, und nicht von der Plausibilität als Bewertungskriterium im wissenschaftlichen Diskurs.³⁰

der unverwechselbaren kulturellen Identität.“ Da haben wir es. So schön blumig und doch recht eindeutig steht es in dem Bericht der Bundesregierung über die *Stellung der deutschen Sprache in der Welt* vom 1. Oktober 1993. Es lohnt sich, etwas genauer hinzusehen. Bemerkenswert ist etwa die biologische Metapher, deren Brisanz die am leichtesten erkennen, die ein Echo hören aus völkischer Zeit. Ein genetischer Fingerabdruck, das ist nicht etwas, was man wählt, es wird einem mitgegeben. Um Identität geht es, um diesen gegenwärtig ebensosoft berufenen wie mißbrauchten Begriff kommen wird nicht herum.“ (Coulmas 1995: 121) Rockmusiker - „von Elvis Presley bis Axl Rose“ - waren, so weiß der FAZ-Kritiker, immer Dolmetscher: „Sie übersetzten den vagen Wunsch nach „Mehr“ in eine kommunizierbare Mitteilung.“ Für die Gegenwart hingegen, in der sich Realität den „Techno-Jüngern“ „als ein Netzwerk organisierter Sprachlosigkeit“ darstelle, werden Mitteilungsstörungen konstatiert. Wer sich gegen Übersetzungsversuche sperrt und mitteilt, er habe anderes im Sinn als Mitteilung und Sinn, wird kurzerhand für sprachlos erklärt, also als kommunikationsunfähig aus dem Diskurs ausgeschlossen. Ganz ähnlich die Gründe, mit denen das „Scheitern“ und der „Fehler“ von Texten behauptet wird, die sich - wie anderorts festgehalten - „über permanente Schnitte, Schläge, Brüche organisieren“, in denen „Beats, Scratches und Cuts [...]“ nicht analysiert, kommentiert oder theoretisiert, sondern, ganz einfach, hingeschrieben [werden] und in denen nie „nur eine Stimme, ein Signifikat, eine große Bedeutung herauszufiltern“ versucht wird, und die doch als „der schönste Material-Mix“ irgendwann „auf die Nerven“ gehen können (Schumacher 1994: 300f.): „Sie reproduzieren lediglich. Sie haben kein eigenes Gesetz, sondern befolgen brav die Befehle eines unzusammenhängenden Außen. Damit sind sie eine artistische Tautologie: zusammenhanglose Zusammenhanglosigkeit.“ (Raddatz 1993) Ist genaues Hinhören und Lesen, das erst Differenzierungen erkennen läßt, eine Frage des Alters? Ist tatsächlich allein das Geburtsdatum des Lesers „der Hauptfehler“ einer solchen Kritik an Rainald Goetz' „Festung“, wie Raddatz mit reichlich plumper Selbstironie anmerkt?

³⁰ „Gerade beim Eingeständnis von Unabgeschlossenheit, Supplementarität usw. bleiben zumindest zwei nicht entscheidbare Fragen offen: einmal die Letztabegründung der für die Untersuchung gewählten Leitdifferenz, die darum notwendig wird, weil Wissenschaft die Aufgabe zugeordnet wird, über den Code 'wahr-falsch' Eindeutigkeiten herzustellen [vgl. dazu Niklas Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1990]; und zweitens die Stoppregeln für die Kürze und

Er erklimmt auch keine Höhenkämme, die sich anderswo Hitparaden und Bestenlisten nennen.³¹ „Aufs Jagen erpicht, wie kaum ein anderer Hund, würde er zur Verfolgung jedes Wildes verwendet werden können, besäße er nicht die Unarten, auf seinen Herrn wenig oder nicht zu achten und das Erjagte gewöhnlich anzuschneiden. Alle Dackel haben eine sehr feine Spürnase und ein außerordentlich feines Gehör, Mut und Verstand in hohem Grade, Tapferkeit und Ausdauer [...]“ (Beharrungsvermögen würde es Alexander Kluge vermutlich nennen.³²) „Er mag früher wegen seines Ungehorsams soviel Prügel bekommen haben, wie er will - ganz gleichviel; der Jäger mag pfeifen, rufen, nach ihm suchen - hilft alles nichts: Solange er das Wild vor Augen hat oder dessen Fährte verfolgt, geht er seinen eigenen Weg mit einer Willkür, welche bei Hunden geradezu beispielslos ist.“ (Jahn 1966: 81) - Schon ist zuviel angeschnitten worden, hier nun gilt es auszusetzen und auf Folgekommunikation zu hoffen. FSK machen weiter,³³ und immer „funny, perceptive, and repeatedly pleasurable.“ (Rhodes 1988)

Literaturverzeichnis

American Folklife Center (Hg.) (1982): *Ethnic Recordings in America*, Washington.
 Baecker, Dirk / Hüser, Rembert / Stanitzek, Georg (1991): *Wir Wüstensöhne*, in: dies.: *Gelegenheit. Diebe. 3x deutsche Motive*, Bielefeld, S. 7-9.
 Barkhausen, Cord (1993): *Das Medium der Medien*, in: *Merkur* 534/535 (1993), S. 877-886.

Länge von Argumentationszusammenhängen, die Abschließbarkeit von Texten (Plausibilität) usw.“ (Fohrmann 1995: 177)

³¹ „O (Obsessions)-Ton Literaturwissenschaft. 'Höhenkämme', Iros, verfolgen uns (nicht erst seither) mehr oder weniger abgefahren (...) auf Schritt und Tritt. Dabei sagt die Apostrophierung eines Textes als Kammliteratur in erster Linie etwas über den Beobachter aus. Wer Namen auf Gipfel plaziert, verfügt über die Landschaft. Kann massiv aus der Tasche ziehen, von oben runter bestellen. Die Wahrnehmung des Lesers wird dabei delegiert.“ (Hüser 1994: 128f.)

³² Siehe dazu: Alexander Kluge im Gespräch mit Niklas Luhmann (Kluge 1994)

³³ „Musikalisch arbeiten beide - fast gleichalte - Bands in diesem Jahr an der Sichtung neuer Räume. Die Zitronen im Lande No Wave ('81), FSK in einem süddeutschen, quasi ausländischen Paralleluniversum, in dem sie den Referenzraum Country wegen Überfüllung mit falschen Freunden verlassen und den Referenzraum Roxy Munich Disco betreten, der aber auch bald wegen Überfüllung geschlossen werden könnte. Trotzdem scheinen F.S.K. und Die Goldenen Zitronen einen Punkt erreicht zu haben, an dem es immer weitergehen kann, wo historisches Scheitern in der Wahl der Waffen nicht das Scheitern der Band als Projekt bedeutet, sondern in ihrem Selbstverständnis als Motor einer permanenten Selbstreflexion eingebaut ist.“ (Walter 1996: 33)

- Benjamin, Walter (1972): Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV, Frankfurt/M., S. 9-21.
- Böhringer, Hannes (1990): *Attention im claire-obscur: Die Avantgarde*, in: Brack, Karlheinz / Gente, Peter / Paris, Heide / Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute*, Leipzig, S. 14-32.
- Coulmas, Florian (1995): *Muttersprache - auf Gedeih und Verderb?*, in: *Merkur* 551 (1995), S. 120-128.
- Dax, Max (1992): Thomas Meinecke im Interview, in: *Alert* 4 (1992).
- Derrida, Jacques (1992): *Das andere Kap*, in: ders.: *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*, Frankfurt/M.. (Erstdruck in *Liber. Europäische Kulturzeitschrift*, 10 (1990), Nr.3.)
- Ders. (1994): Interview mit Robert Maggiori, in: *Le cahier livres des Libération*, 24.11.1994; unter: <http://www.lake.de/home/lake/hydra/force.html>.
- Diederichsen, Diedrich (1982): *Freiwillige Selbstkontrolle*, in: *Sounds* 9(1982).
- Distelmeyer, Jochen (1996): *Kunze und andere deutsche Texte. Ein Interview mit Jochen Distelmeyer*, in: *Spex* 11 (1996).
- Dooley, Donald H. (1963): *Royalty of Polka Bands Meet in Milwaukee to Make Album* in: *Milwaukee Journal*, 8.2.1963, zitiert in: *American Folklife Center* (Hg.) (1982): *Ethnic Recordings in America*, Washington.
- Drechsler, Clara (1980): *Shunt Zick-Zack-Tour*, in: *Spex* 12 (1980).
- Flaum, Eric (1987): *The Mekons*, in: *The Bob* 9-10 (1987).
- Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (1988): *Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M., S. 9-21.
- Fohrmann, Jürgen (1995): *Selbstreflexion der Literaturwissenschaft*, in: ders. / Müller, Harro (Hg.): *Literaturwissenschaft*, München, S. 157-177.
- Fricke, David (1992), in: *Rolling Stone* (amerik. Ausgabe), zitiert in: *Booklet zu The Sound of Music*.
- Frith, Simon (1981): *Jugendkultur und Rockmusik*, Reinbek bei Hamburg.
- Goetz, Rainald (1986): *Gewinner und Verlierer*, in: ders.: *Hirn*, Frankfurt/M., S. 32-56 (Erstdruck in: *Spex* 2 (1984)).
- Hebdige, Dick (1987): *Cut'n'Mix; Culture, Identity and Caribbean Music*, London.
- Heiser, Jörg (1995a): *F.S.K., Bei Alfred*, in: *Spex* 7 (1995).
- Ders. (1995b): *FSK. Zwischenstation Sehnsucht*, in: *Spex* 10 (1995).
- Hilsberg, Alfred (1979), in: *Sounds*, 10 (1979).

- Himmel, Gustav Adolf, (o.J.): Nachwort, in: Clemens, Samuel L: Zu Fuß durch Europa, Göttingen, S. 472-475.
- Hüser, Rembert (1994): Frozen Fritz, in: Jeismann, Michael (Hg.): Obsessionen. Beherrschende Gedanken im wissenschaftlichen Zeitalter, Frankfurt/M., S. 116-153.
- Jahn, Theo (1966): Der farbige Brehm. Ein großes Tierbuch mit 120 Farbtafeln, Freiburg.
- Jameson, Fredric (1986): Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen / Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg, S. 45-102.
- Kaes, Anton (1995): New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?, in: Baßler, Moritz (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, Frankfurt/M., S. 251-267.
- Kemper, Peter (1995): Der Kampf um das richtige T-Shirt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.4.1995.
- Kluge, Alexander (1966), in: Filmkritik 9 (1966).
- Ders. (1975): Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft, in: ders.: Gelegenheitsarbeit einer Slavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt/M., S. 215-222.
- Ders. (1987): Rede über das eigene Land: Deutschland, in: ders.: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist, Anna Wilde, Berlin.
- Ders. (1994): „Vorsicht vor zu raschem Verstehen“. Talkshow mit Niklas Luhmann über Unterscheidungsvermögen. (gesendet von SAT1 am 14.7.1994)
- Knauer, Sebastian (1987): Lieben wir die USA? Was die Deutschen über die Amerikaner denken, Hamburg.
- Kohn, Howard / Weiss, David (1975): Tania's World, in: Rolling Stone, 23.10.1975.
- Kunz, Thomas / Oy, Gottfried (1996): Flowerkraut. Wer die Silbe „sauer“ nur aus dem Restaurant kennt, wird FSK nicht verstehen, in: links 7/8 (1996).
- Leitgeb, Hanna / Willms, Johannes (1996): Kulturarbeit kommt allen zugute. Ein Gespräch mit Klaus Kinkel über neue Ansätze in der auswärtigen Kulturpolitik, in: Süddeutsche Zeitung 13./14.1.1996.
- Lilla, Mark (1996): Goethes Mülldeponie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.2. 1996.
- Lowery, David (1994), in: Rolling Stone (amerik. Ausgabe), 14.7.1994.

- Malone, Bill C. (1968): Country Music U.S.A., Austin.
- Meinecke, Thomas (1983): Neue Hinweise: In Westeuropa Dämmerlicht 1981, in: Mode & Verzweiflung Nr.6, Sommer (1983).
- Ders. (1986): „Und Alle! Was bisher geschah“, in: Wolfgang Flatz u.a. (Hg.): Katalog Hautnah, München, S. 51-55.
- Ders. (1992):, in: Alert 4 (1992).
- Ders. (1994): Alles Mist, in: Spiegel Spezial („Pop und Politik“), 2 (1994).
- Ders. (1995), in: Jazzthetik 2 (1995).
- Ders. (1996a): The Church of John F. Kennedy, Frankfurt/M..
- Ders. (1996b): Deutsch-Amerikanische Freundschaft, in: Rolling Stone (dt. Ausgabe) 5 (1996).
- Mesh, Frederick C. (Hg.) (1984): New Webster's Ninth Collegiate Dictionary, Springfield.
- Meyer, Bill (1990): FSK. Post-Marxism, Sonny Sharrock & Yodeling, in: Option (1990).
- Nettl, Bruno (1973): Folk and traditional music of the western continents, New Jersey.
- Palzer, Thomas (1993): Mit den Waffen einer Frau: Tania, in: Melián, Michaela: Combat und Survival, Katalog Kunstverein München 1993, S. 31-36.
- Peel, John (1985), in: The Observer, 11.8.1985.
- Plath, Nils (1995): Freiwillige Selbstkontrolle. Ein Gespräch mit Michaela Melián und Thomas Meinecke, in: Jazzthetik 2 (1995).
- Raddatz, Fritz J. (1993): z.Zt. wird allseits sehr viel Bier getrunken. Zertrümmerungsästhetik light: Rainald Goetz in fünf Taschenbüchern., in: Die Zeit, 12.11.1993.
- Rhodes, Mark (1988): Freiwillige Selbstkontrolle: In Dixieland, in: Option (1988).
- Schumacher, Eckhard (1994): Zeittotschläger. Rainald Goetz' Festung, in: Drews, Jörg (Hg.): Vergangene Gegenwart - Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994, Bielefeld, S. 277-308.
- Stanitzek, Georg (1991): Kuckuck, in: Baecker, Dirk / Hüser, Rembert / Stanitzek, Georg: Gelegenheit. Diebe. 3x deutsche Motive, Bielefeld, S.11-80.
- Terkessidis, Mark (1995): Kulturmampf. Volk, Nation, der Westen und die Neue Rechte, Köln.

- Theweleit, Klaus (1995): *One + One*. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Berlin.
- Twain, Mark (o.J.): *Zu Fuß durch Europa*, Göttingen.
- Walter, Klaus (1996): *Verschwinde deine Jugend. Die Goldenen Zitronen*, in: *Spex* 10 (1996).
- Ward, Ed (1995): 'Live fast, love hard, die young'. Die Geschichte der Country Music - ein verspäteter Nachruf, in: *Konkret* 12 (1995).
- Watson, Don (1985): *Diskempfertig*, in: *New Musical Express (NME)*, 17.8.1985.
- Winkels, Hubert (1991): *Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre*, Frankfurt/M..
- Wolfen, Adrian (1995): *Rare Rillen. Rare Reflektionen. Populäre Musik im Zeitalter der Diskurse*, in: *Jazzthetik* 2 (1995).

Auswahl-Diskographie (Stand: Frühjahr 1998):

Freiwillige Selbstkontrolle, 7" EP, ZickZack, FRG 1980; *Teilnehmende Beobachtung*, 7" EP, ZickZack, FRG 1981; *Stürmer*, LP, ZickZack, FRG 1981 (wiederveröffentlicht 1988); *Magic Moments*, EP, ZickZack, FRG 1983; *Ca C'est Le Blues*, LP, ZickZack, FRG 1984; *Goes Underground*, LP, ZickZack, FRG 1985; *Last Orders*, EP, ZickZack, FRG 1986; *Continental Breakfast*, LP, Ediesta/Red Rhino, UK 1987; *American Sector*, EP, Ediesta/Red Rhino, UK 1987; *In Dixieland*, LP/CD, ZickZack, FRG 1987; *Original Gasman Band*, LP/CD, ZickZack, FRG 1989; *Double Peel Session*, LP/CD, Strange Fruit, UK 1989; *Budweiser Polka b/w Cannonball Yodel*, 7" Single, Sub-Up, FRG 1990; *Son Of Kraut* LP/CD, FRG 1991; *The Sound Of Music*, CD/Doppel-LP, Sub-Up, FRG 1993; *The German-American Octet*, CD, Return to Sender/Normal, FRG 1994; *F.S.K. bei Alfred. 44 Exitos Populares 1980-1989*, Doppel-CD, ZickZack, FRG 1995; *International*, LP/CD, Sub-Up, FRG 1996; *4 Instrumentals*, EP, Disko B, FRG 1997; dazu diverse Compilation-Beiträge.

Münsteraner Einführungen

– Interdisziplinäre Einführungen –

Band 2

LIT

Thomas Düllo; Christian Berthold;
Jutta Greis; Peter Wiechens (Hrsg.)

Einführung in die Kulturwissenschaft

LIT

INHALT

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Einführung in die Kulturwissenschaft / Thomas Düllo; Christian Berthold; Jutta Greis; Peter Wiechens (Hrsg.) . – Münster : LIT, 1998
(Münsteraner Einführungen: Interdisziplinäre Einführungen ; 2.)
ISBN 3-8258-2999-5

NE: Düllo, Thomas (Hrsg.); GT

© LIT VERLAG

Dieckstr. 73 48145 Münster Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72

ANDRÉ SUHR / PETER WIECHENS

Einführung

3

RALF KONERSMANN

Das Haus des Menschen
Themen und Thesen der Kulturphilosophie

19

JOSEF FRÜCHTL

Über den postaffirmativen Charakter der Kultur

39

JOHANNES BELLMANN

Kontingenzkultur
Bildungstheoretische Überlegungen zur Entfremdung
und Beheimatung in der Kultur

59

HARALD FUNKE / MARKUS SCHROER

Kann Kultur denn Stunde sein?
Zu den Idiosynkrasien der Sozialstrukturanalyse

94

TORSTEN HITZ

Probleme der Interdisziplinarität

126

CHRISTIAN BERTHOLD / JUTTA GREIS

Prometheus' Erben -
über Arbeit, Individualität, Gefühl und Verstand

135

CORNELIE BECKER

Ein Drehbuch für sich allein
Entwürfe gelingenden Lebens von Virginia Woolf bis Judith Butler

171

THOMAS DÜLLO

Normalisierung und Wiederverzauberung
Antworten der Popular Culture auf den Prozeß der Modernisierung

204

NILS PLATH

Diskaempferting, Entbluegrassens -
die Freiwillige Selbstkontrolle liest

260

CARSTEN WINTER

Die Rolle der Medien im Kontext von Kulturwandel
Ansätze und Probleme ihrer kulturwissenschaftlichen Bestimmung

295

PETER WIECHENS

Hypertext und Künstlerbuch
Das Buch nach dem Ende des Buches

328

ANHANG

THOMAS DÜLLO

Go-Betweening als praxisorientiertes Bildungsziel -
Konzeption und Potential des Magisternebenfachs
Angewandte Kulturwissenschaften in Münster

348

ZU DEN AUTOREN

370

ABBILDUNGSNACHWEISE

373

EINFÜHRUNG

ANDRÉ SUHR / PETER WIECHENS

,Einführung in die Kulturwissenschaft“ - dieser Titel, unter dem die Beiträge des vorliegenden Bandes versammelt sind, benennt ein Paradox und stellt zugleich eine Provokation dar. Denn zunächst erweckt er den Anschein, als sollte in eine wissenschaftliche Disziplin eingeführt werden, die sich von anderen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen unterscheidet. Bei genauerem Hinsehen läßt sich jedoch leicht erkennen, daß ein solcher Anspruch nicht aufrechterhalten werden kann. Kulturwissenschaft ist keine wissenschaftliche Disziplin, zumindest nicht in dem Sinne, wie dies etwa für die Philosophie, die Geschichtswissenschaft, die Soziologie, die Ethnologie oder die Literaturwissenschaft gilt. Weder kann sie wie diese auf einen historischen Entwicklungs- und Traditionszusammenhang zurückblicken, noch ist sie in der Lage, sich von diesen Disziplinen durch Angabe spezifischer Theorien, Methoden und Forschungsbereiche abzugrenzen. Vielmehr bedient sie sich der Forschungsperspektiven, Forschungsmethoden und Forschungsresultate gerade der etablierten geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen, die sie auf mehr oder weniger zufällige und eklektische Weise zusammenstellt. Darüber hinaus erhebt sie aber damit implizit und explizit den Anspruch, einen Ort der 'interdisziplinären' Vermittlung des in den Geistes- und Sozialwissenschaften produzierten Wissens zu besetzen, den die angestammten, traditionellen Disziplinen aufgrund ihrer inneren Verzweigung und Differenzierung nicht (mehr) einzunehmen vermögen. Obwohl also Kulturwissenschaft keine wissenschaftliche Disziplin im eigentlichen Sinne ist, scheint sie dennoch für sich eine - die einzelnen Disziplinen überschreitende - Reflexionsfunktion zu reklamieren. Kulturwissenschaft ist demnach sowohl 'weniger' als auch 'mehr' als eine geistes- oder sozialwissenschaftliche Disziplin.