

FRIKTIONEN

Beiträge zu Politik und Gegenwartskultur

Ausgabe 21/2012

Space is the place

Editorial	S. 2
Ruhm	S. 3
Flächenland	S. 5
Making of	S. 9
Der Angriff auf die Bühne	S. 9
Wartezimmer	S. 11
Aus dem Plattenarchiv	S. 12

Editorial

Hallo Zusammen,

Wir schreiben das Jahr 2012 – die Bewohner der Erde dringen in Galaxien vor, die noch nie ein Mensch zuvor gesehen hat. Die Stichwörter heißen ‚Krise‘ und ‚Normalität‘, eine Normalität, die nach dem Verlust einer funktionierenden Geldwirtschaft neu geschrieben wird. Die kommenden Jahre werden zeigen, ob man die habituellen Institutionen von großen Gesellschaftsformationen weiterlaufen lassen kann, nachdem man die Kernelemente Kreditwirtschaft und an die Wirtschaftsentwicklung gekoppelte Geldpolitik implizit herausgeschossen hat. Dazu allgemeine Ratlosigkeit bei der Beantwortung der Frage wie den in dieser Situation ‚Werte‘ erhalten werden können. Dass uns dazu allgemein nichts einfällt ist kein Wunder, waren doch die letzten 150 Jahre von mannigfaltigen Aktivitäten geprägt, die kaum einen anderen Effekt hatten als vor allem all das umzubauen, was noch jenseits des marktlichen Systems existiert hat. Die Friktionen sind nach wie vor allem die Zeit wert, die man sich fürs Lesen und Schreiben nimmt. In diesem Sinne viel Spaß mit der vorliegenden Nummer 21.

Nach wie vor gilt die Einladung für ‚Friktionen‘ zu schreiben, zu zeichnen oder zu fotografieren. Wem's gefällt, kann das Magazin per Newsletter bei friktionen@web.de abonnieren.

München, September 2012

Impressum:

Friktionen erscheint in unregelmäßigen Abständen in elektronischer Form.

Herstellung, Redaktion, Beiträge und Verantwortlicher im Sinne des Presserechts:
Matthias Hofmann
Perhamerstr. 32
80687 München

Ruhm

Nie endender Ruhm – ein Motiv, das sich sogar bis in die Saga von Harry Potter hinein gefressen hat. In ‚Harry Potter und der Feuerkelch‘, dem vierten Band dieser erfolgreichen Kinderbuchserie, wird genau das dem Sieger eines magischen Wettstreits versprochen. Am Ende gibt's dann doch nur Stress. Etwas geht schief beim Ruhmerwerb, das Böse ist wiedererweckt und ein Kombattant ist tot. Und all das für Ruhm und – oft im selben Atemzug genannt – Ehre, die, das muss zur Verteidigung des Protagonisten gesagt werden, eigentlich gar nicht das Thema von Potter ist.

Außerhalb der Literatur, quasi in Echt- und der Jetztzeit ist eher selten von Ruhm die Rede. Er wirkt wie ein soziales Konstrukt, dem ein Hauch von vergangener Kriegergesellschaft anhaftet. Heutzutage ist man eher berühmt und mit diesem Attribut auch recht zahlreich unterwegs. Das mediale System produziert Berühmtheit als Prominenz zur Aufmerksamkeitsbindung, als kognitiver Anker für die Unterhaltungsflächen, die uns umgeben. Selten ist noch nachvollziehbar warum es dabei Huber und nicht Demirovic getroffen hat. Sind diese Figuren der Boulevardmagazine und Unterhaltungsformate aber denn auch ruhmreich? Intuitiv würde man diese Frage verneinen. Wie kam oder kommt Ruhm dann zustande?

In vormodernen Zeiten war Mord und Totschlag ein probates Mittel zum Ruhmerwerb, aber selbst bei dieser Vorgehensweise waren Regeln zu beachten. Unter Missachtung jedweder Vorstellungen von Effizienz ging es um den offenen Wettstreit, den ‚fairen‘ Wettkampf, kurz: Um die soziale Konstruktion einer Arena, in der man mit Fug und Recht davon ausgehen konnte, dass der, der am Ende übrig bleibt, auch der Beste im Hinhalten war. Ein Sieg durch Regelverletzung war und ist mitnichten ruhmreich. Der Sieg gegen den Mogler dagegen, das ‚Trotzdem‘, kann dagegen durchaus hilfreich sein bei der Ruhmakkumulation. Dies ist der schwache Abglanz eines elementaren Motivs des Ruhmerwerbs, nämlich der Idee des Siegs gegen das Übermächtige durch außergewöhnliche persönliche Fähigkeiten und nahezu außermenschliches Engagement. Hier geht es um das Aussetzen des Wahrscheinlichen durch Einsatz äußerst seltener persönliche Talente.

Diese Überlegungen zeigen schon erste, wahrscheinlich elementare Elemente des sozialen Diskursfelds um den ‚Ruhm‘. Ruhm gibt es offensichtlich vor allem für komparative Leistungen und deren ‚Abliefern‘ im obersten Segment der möglichen Performance. Eine persönliche Zuschreibung dieser Leistung muss plausibel sein in Abgrenzung von Fatum oder Fortuna.

Es geht also offensichtlich schon um das, was bei dem etwas grätigen politischen Renaissancephilosophen Niccolo Machiavelli als Virtù bezeichnet wurde.¹ Darüber hinaus – und das konterkariert das Weiterdenken in Richtung Machiavelli – muss es sich offensichtlich auch um Taten handeln, die der positiven Selbstversicherung der jeweiligen gesellschaftlichen Spielregeln dient. Es sind eben nicht die Regelbrecher, nicht diejenigen, denen jedes Mittel zur Erreichung ihrer Ziele recht ist, die den Ruhm erwerben. Er fällt jenen zu, die Außergewöhnliches leisten, obwohl oder gerade weil sie die aktuelle gesellschaftliche Konvention oder gewünschte ethische Prinzipien beachten und gegebenenfalls verstärken. Es geht hier auch um die Verschmelzung von persönlicher Überhöhung und gesellschaftlicher

¹ Niccolo Machiavelli – Der Fürst, Reclam, Stuttgart 1961 (1532).

Bestätigung im Sinne von ‚vorbildlichem, wenn auch kaum erreichbarem Verhalten‘. Es geht auch um den Nachweis, dass unter den aktuellen gesellschaftlichen Spielregeln das Gute und das Besondere möglich ist. Wenn man selbst nichts Vergleichbares zustande bringt, dann liegt das wohl an der eigenen Mittelmäßigkeit und selbstverständlich nicht an den Grundstrukturen des Systems.

Ist man einmal ins Geschäft mit dem Ruhm reingerutscht, gibt es durchaus Verselbstständigungstendenzen. Von der Ruhmakkumulation war schon die Rede und in der Tat scheint Ruhm, einmal erworben, auch Zinsen zu bringen. Es ist eine Zuschreibung, die, einmal etabliert, Vorschusslorbeeren verteilt und gegenüber Kritik bis zu einem gewissen Grad immunisiert. Das Handeln des Ruhmreichen wird im Licht dieser Zuschreibung interpretiert. Wenn er nichts falsch macht und sich an die Spielregeln hält, werden auch durchschnittliche Leistungen sein Konto aufbessern. Es ist also auf den ersten Blick mitnichten ein Effekt, der die soziale Gleichheit fördert. Das kann man auch schwerlich von einem Konzept verlangen, das aus einer Zeit stammt, in der diese neuzeitliche Idee eher häretischen Charakter hatte. Entsprechend assoziiert man dieses Diskursfeld auch eher mit Männern als mit Frauen. Hier zeigt sich einmal mehr die begriffliche Anbindung an die patriarchalische Kriegergesellschaft. Ruhm wird dabei eine gewisse Langlebigkeit unterstellt. Das unterscheidet ihn wohl von der medial generierten Prominenz mit ihren kurzen, fast religiösen Zyklen von Überhöhung und anschließender opfernder Demütigung. Der Prominente eignet sich für diesen psychopathologischen Verwertungsprozess, weil seine Bekanntheit für keinen Wert steht, nicht normativ aufgeladen ist. Verfällt der Ruhm eines Helden, ist auch das gesellschaftliche Prinzip bzw. der Wert gescheitert, den er repräsentiert.

Hier zeigt sich auch eine Einfallstelle, die einen milden bzw. differenzierten Umgang mit dem Phänomen nahe legt. Die vermeintliche soziale Ungleichheit, die Herausgehobenheit desjenigen, der nicht nur berühmt, sondern auch ruhmreich ist, kann durchaus Teil eines sozialen Spiels sein. Es ist nicht von vorne herein entschieden, ob der Ruhm einer Person ihm selbst, als Teil seiner Identität zugeschrieben wird, oder ob es um die Rolle, das Bild geht, das hier vermittelt wird und ob diese Vermittlung als Teil des sozialen Spiels anerkannt ist. Handelt es sich hier um die symbolische Suspendierung des ‚Normalen‘, das – jenseits der konkreten Person – auf einen Wert verweisen soll oder um die Hervorhebung einer Person als vermeintlich mit sich selbst identischer? Oder anders gesagt: Ist es der authentische und übermächtige Peter Huber selbst der hier Held ist oder nur seine Legende, der sich zwar alle anschließen, aber wissend, dass niemand so sein kann wie es echter Ruhm vorschreibt.

Hier geht es um die Verfasstheit einer Gesellschaft und ihr Potential Glamour, Rolle, den Auftritt im öffentlichen Raum als etwas anzuerkennen, das als Nichtidentisches mit dem Ich funktioniert, als etwas, das die dröge Vernunft der Immanenz und der stabilen Identität für einen gewissen Zeitraum suspendiert und Räume für eine andere Außenwelt öffnet. Folgt man den Thesen von Robert Pfaller, ist diese Fähigkeit in den westlichen Gesellschaften in die Krise geraten (145ff).² Wenn man das Rühmen des Helden, die Hervorhebung als ein gesellschaftliches Spiel begreift, in dem alle Beteiligten wissen, dass sie hier einer Konstruktion aufsitzen, die Lustgewinn als ichfremdes Spiel mit sich bringen soll, kann der ruhmreiche Held durchaus unterhaltsam sein. Problematisch wird das Ganze vor allem dann,

² Pfaller, Robert – Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft, Frankfurt am Main, 2010, S. 145ff.

wenn man diese Helden nicht als Figur auffasst, sondern als eine Identität, die „so ist“. In diesem Fall ist der Dekonstruktionsreflex ebenso nachvollziehbar wie sinnlos. Das Problem liegt in der Unterstellung des Authentischen und der Leugnung von symbolischen Besetzungen.

Flächenland

Das Flächenland – eine gedankliche Spielerei aus dem Jahr 1884. Im Flächenland gibt es keine dritte Dimension. Man begegnet Strichen und Punkten, vermutlich in verschiedenen Farben.³ Ästhetik muss da erst wieder neu entwickelt werden. Wenn ein Gesicht zur Linie wird, zählen wohl andere Kriterien für Schönheit. Für Bayern, Österreich und die Schweiz wäre eine Transformation ins Flächenland freilich eine Katastrophe. Das pittoreske Alpenpanorama als Hintergrund für eine Maß Bier auf einer Plakatwerbung wäre dann hinfällig – nicht mehr als eine Linie in Grauschattierungen. In der dritten Dimension geht es offensichtlich doch bunter aber auch komplizierter zu – ein Faktum, das Tendenzen zur Simplifizierung befördert. Komplexität hat eine gefährliche Nähe zum Kontrollverlust und bedarf deswegen klärender Perspektiven und wenn es die Postulierung vermeintlich determinierender Faktoren ist, die dann als Variablen oder statische Rahmenbedingungen in Denkansätzen vernachlässigt werden dürfen. Doch darum soll es jetzt weniger gehen als um die Simplifizierungen, die der Einsatz von technischen Artefakten mit sich bringt. Artefakte, die durch ihre Standardisierung und Massengebrauch schon selbst zu sozialen Normen geronnen sind. Die Rede ist vom Papier und seinen hauptsächlich verwendeten Größen im Büroalltag.

Nun ist die Verschriftlichung einer Gesellschaft und die Einführung von Druckverfahren unbestritten ein kultureller Fortschritt.⁴ Beim reinem Text lässt sich erst einmal kaum ein Zusammenhang zwischen der Vermittlung von Bedeutung und Papierformat oder Layoutfragen erkennen. Lassen wir Kriterien wie Lesbarkeit, Überschriftenstrukturierung oder Spezialanforderungen der Poesie einmal außen vor, spielt die Druckaufbereitung kaum eine Rolle bei der Vermittlung des Sinns von Texten. Sie ist auch in den seltensten Fällen handlungsleitend beim Verfassen.⁵ Ähnlich gering ist der Einfluss auf die Rezeption. Der Schlüssel liegt hier in der Sprache selbst. Das Zeichen, das Wort als Ansammlung von Lettern hat wenig Einfluss auf Reflexionen beim Leser, auf die Entstehung von Vorstellungsräumen und Denklinien.

Diese Vermittlungsstruktur ändert sich fundamental in dem Moment, in dem aus Text Illustration und erläuternde Grafik wird. In diesen Fällen ist das Visuelle das vermittelnde Moment, ist entscheidender Teil der Botschaft und diese Botschaft ist in gewisser Weise zuerst einmal eine des Flächenlands. Das Bild, die Grafik, das Chart – alle müssen nicht nur mit zwei Dimensionen zurande kommen, sondern

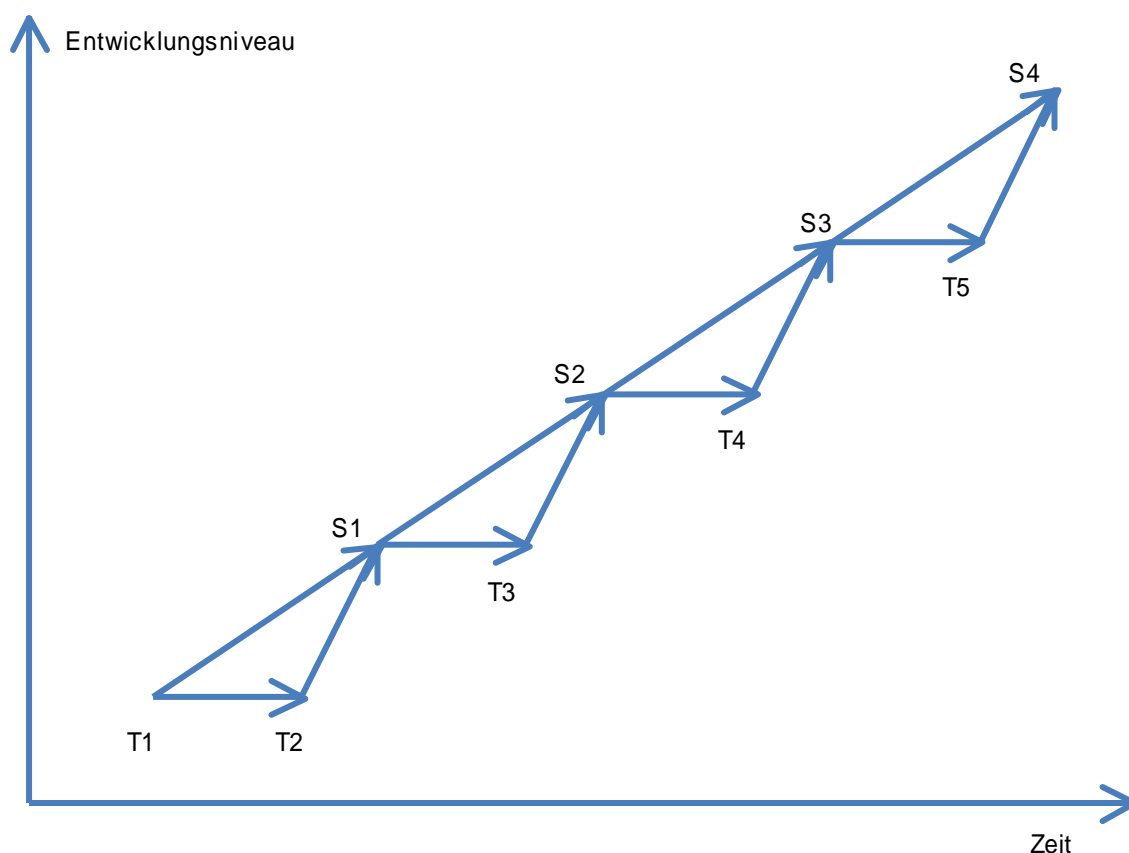
³ Die Kurzgeschichte von Edwin Abbott Abbott ist eine mathematische Satire auf die standesbewusste viktorianische Gesellschaft in England.

⁴ Das kann man als Kulturpessimist natürlich auch bestreiten. Hier steht die Fähigkeit, abstrakte Gedankenfiguren über Raum und Zeit zu konservieren gegen das Phänomen der Vermassung des Wortes, seine Banalisierung in der Unterhaltung und seine Überhöhung als vermeintliche ‚Information‘. Immerhin wahrscheinlich bleibt die These, dass Gesellschaften moderner Ausdehnung ohne eine Schriftkultur nicht zusammenzuhalten sind.

⁵ Es soll nicht verschwiegen werden, dass diese These auf eine etwas überhebliche Weise die Produktionsbedingungen bestimmter Arten von Gebrauchstexten außen vor lässt. So werden Zeitungstexte in ihrer Länge und Formulierung sehr wohl auf das Gesamtlayout hin ausgerichtet. Stark produktionskostenorientierte Trivialliteratur kann auch recht rigide Vorgaben für Längen und Formate machen. Trotzdem bleibt der Text als gelebter Text in seiner Bedeutung weitgehend der gleiche, auch wenn er in anderen Layout neu veröffentlicht werden würde.

normalerweise auch mit den Ausprägungen dieser Dimensionen, die DIN A4 oder das Letterformat vorgibt. Das Bild ist jetzt eine zweidimensionale Projektion und Grafiken haben dann auch die dementsprechende Ausdehnung. In diesen Dimensionen muss eine ‚Aufbereitung‘ stattfinden, eine Anpassung an die Rahmenbedingungen, die zeitgleich auch Aussage ist. Die Ambivalenz, die Mehrdeutigkeit ist vor allem eine Sache des Textes, ein Graf kann höchstens diffus in seiner Bedeutung, in seiner Repräsentation sein.

DIN A4 ist endlich und diese Endlichkeit wird Teil des Denkens, Teil der Darstellung bei allen Formen grafischer Aufbereitung menschlicher Phänomene. Wir schneiden zurecht und gewöhnen uns daran für das Flächenland zurecht zu schneiden. Setzen wir als Beispiel einen Versuch, das Denkmodell der Dialektik⁶ grafisch aufzubereiten. Das könnte dann so aussehen:



Vor der Erstellung dieser schlichten Grafik stand die Entscheidung welche Aspekte einer dialektischen Entwicklung / einer dialektische Methode / einer Entwicklung der Produktivkräfte die beiden Dimensionen des Papiers bevölkern dürfen. Die Frage nach der Ästhetik spielt dabei keine unerhebliche Rolle obwohl genau das mit dem eigentlichen Denken erst einmal wenig zu tun hat.⁷ Wir haben uns also für ein Design entschieden, soll heißen haben Achsen gelegt und Darstellungslogiken definiert. Im konkreten Fall: es soll eine Zeitachse geben und eine Achse für das nicht näher bestimmte Entwick-

⁶ Sie kann natürlich mehr sein als Denkmodell und wurde im Laufe der Philosophiegeschichte auch schon als mehr behandelt.

⁷ Diese Argumentation setzt implizit auf die durchaus problematische Voraussetzung, dass es so etwas wie ‚reines‘ konzeptionelles Denken jenseits einer Visualisierung gibt, einen Ansatz, den hier im Rahmen der Argumentation eigentlich bezweifelt wird. Hier spielen Fragen der kognitiven Voraussetzungen von Denken und Memotechnik hinein. Das Visuelle scheint für die Erinnerbarkeit zumindest eine große Unterstützung darzustellen, wie immer auch das Verhältnis zum Abstrakten letztlich aussehen mag.

lungsniveau. Jedes Paradigma / jeder Entwicklungsstand wird anhand dessen verortet: Entwicklungshöhe und Entstehungszeitraum. Die Anordnung von vertikal und horizontal folgt dabei erst einmal rein ästhetischen Gründen. ‚Wege‘ zur Antithese und Synthese werden mit Pfeilen gekennzeichnet. Schon haben wir ein optische Aufbereitung, die bereits alle Verkürzungen enthält, die Flächenland und DIN A4 nötig machen. Die Antithese, der Widerspruch entwickelt sich beispielsweise aus der These (T1-T5), zeitlich nachgelagert. Das gibt uns die Grafik mit. Die Elemente des Widerspruchs, ihre partielle Koexistenz, das Verhältnis von Idee und gesellschaftlicher Formation in diesen Phasen – alles nicht Bestandteil der Versuchsgrafik. Die Synthese (S1-S4) liegt nach diesem Chart zeitlich später und woanders. Es führen Wege von These und Antithese dorthin. Ein müder Abklatsch des Konzepts der Aufhebung in der Synthese, des modifizierten Enthaltenseins im neuen Paradigma / der neuen Produktionsformation. Die Anzahl der dargestellten Zyklen richtet sich nach Darstellungsgröße und Dokumentenformat.

Zweifellos gibt es immer wieder Versuche die Zweidimensionalität von Darstellung und Modell durch Einsatz farblicher Differenzierung oder neuer Liniencharakterisierung aufzubrechen, aber letztlich handelt es sich in diesen Fällen doch nur um eine Addition mehrerer zweidimensionaler Darstellungen, die man in vielen Fällen auch über mehrere Blätter verteilen könnte.⁸ Der Einsatz von Computern im Publikations- und Erstellungsprozess hat erst einmal nichts an den Beschränkungen geändert, sondern

Spruch des Monats
Es nützt nichts, aufeinander Power zu
pointen.

lediglich zu einer Inflation von grafisch gestützten Darstellungsformen geführt. Die Werkzeuge, die zur Verfügung gestellt werden, erleichtern die Generierung von Grafiken, die ‚gut‘ aussehen. Oder anders ausgedrückt: die Produktionskosten der

Verbildlichung von Konzepten und deren Änderbarkeit sinken signifikant.⁹ In der Konzeption von Darstellungen orientieren sich die Programme aber nach wie vor an den Dimensionen des Flächenlands. Das Computerzeitalter hat das Phänomen der Druckaufbereitung erst einmal weiter normiert. Während im professionellen Druck-, Publikations- und Buchgeschäft alle möglichen Formate Anwendung fanden, ist der Bürodruk in den meisten Fällen bei A4 stehen geblieben. Die verlustfreie Druckbarkeit steht dementsprechend immer noch im Hintergrund der meisten Softwarekonzepte. Auch wenn die Papierform bei der Verbreitung der jeweiligen Abbildungen inzwischen die Ausnahme darstellt, bekommt man heute Projektionen eines DIN A4-Papiers per Beamer oder Großmonitor an eine Wand zu sehen.

Das Internet hat hier nur bedingt Neues zu bieten. Technologisch entstand Html als Darstellungscodex für Internetseiten erst einmal aus dem Bedürfnis Textseiten mit Layoutinformationen zu versehen. Beim Aufbau grafisch orientierter Netzinhalte werden ähnliche Einschränkungen wirksam wie bei Druckaufbereitungen für Papier. Der Pixel bekommt die Rolle des Millimeters und jetzt wird für Bild-

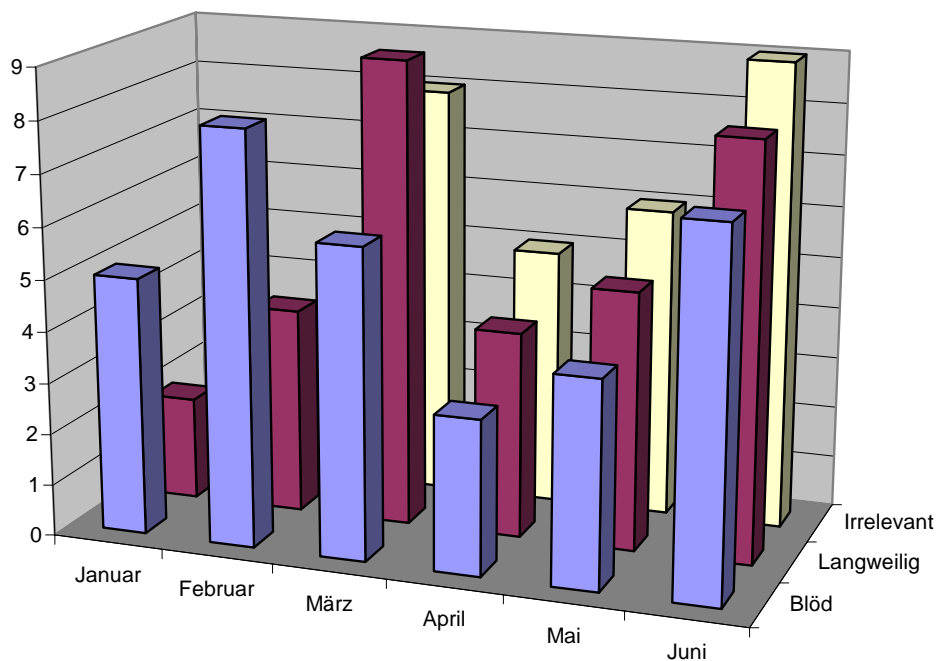
⁸ Es ist eben auch in diesem Fall nicht möglich wirklich die Topologie zweier unabhängiger Variablen darzustellen, eine wird immer fixiert – und es wird von Phänomenen ausgegangen, die mit Variablen hinreichend beschrieben werden können.

⁹ Freilich ist das ganze ein Rattenrennen, in dem es um die Aufrüstung in Design und Stilen bei gleichzeitig bestenfalls unveränderter Inhaltsebene geht. Wahrscheinlich sind die Aufwendungen für Grafikerstellungen in den letzten 30 Jahren gleich geblieben, der Computereinsatz hat nur die optische Aufbereitung nach vorne gebracht.

schirmauflösungen optimiert. Was aber ist, so könnte man fragen, mit der Verlinkung, der Königs-
 waffe der nichtlinearen, nutzerorientierten Zusammenstellung von Inhalten? Tatsächlich besteht die
 Möglichkeit des lexikalischen Bewegens durch einen Text, das Zusammenstellen eines neuen Narrati-
 vus. Das gilt aber eben vor allem für Texte. Ich kann Hotspots in Grafiken setzen, Zoombereiche und
 Verzweigungen. Doch was dann kommt, ist vor allem ein neuer Layer in 2D.

Es gibt demgegenüber Spielwelten, die die dritte Dimension aufrichten. Als Abbild mehr oder weniger
 konkreter Erlebnisräume, die sich an ‚echten‘ Bewegungsmustern orientieren, finden sie breiten An-
 klang und stellen State of the Art in der Spieleproduktion dar. Anders ist das im Bereich der wissen-
 schaftlichen oder betriebswirtschaftlichen Visualisierung von Inhalten. Technisch wäre es durchaus
 denkbar Grafiken dreidimensional zu entwerfen und ‚begehbar‘ zu machen. Der Nutzer ‚läuft‘ im Chart
 herum, kann die Darstellung von allen Seiten aus und aus allen Perspektiven betrachten. Es gibt
 wenig genutzte Ansätze in diese Richtung. Excel bietet die Möglichkeit Daten als dreidimensionale Bal-
 kengrafik aufzubauen, bei einmaliger Definition der Sichtachse. Beliebt sind solche Darstellungen aber
 nicht.¹⁰

Excels Fluchtversuch aus dem Flächenland



Die Frage des Aufwands scheint hier nur ein Aspekt zu sein, die Frage der Themaverfehlung ein
 anderer. Es scheint so zu sein, als ob ein interaktives Chart in 3D die Hauptfunktion bisheriger grafi-
 scher Aufbereitungen nicht mehr erfüllen könnte, nämlich eine intersubjektiv gültige Komplexitätsre-
 duktion. Das 2D-Chart friert eine spezifische Sicht auf die Welt ein, macht sie bearbeitbar und

¹⁰ Am weitesten ist dieser Ansatz wohl im Bereich der technischen Konstruktion entwickelt. Handelsübliche
 CAD-Programme, setzen auf den dreidimensionalen Entwurf von Maschinenbauteilen oder Architekturen. Die
 tatsächlichen Pläne oder Zusammenbauzeichnungen sind dann nur noch zweidimensionale Ableitungen oder
 Perspektivenbilder auf das dreidimensionale Gebilde.

diskutierbar.¹¹ Bei der 3D-Version kann oder muss ich demgegenüber erst noch selbst Standpunkt in der Darstellungstopologie beziehen. Das Konzept selbst macht die Angabe eines Standorts als Basis für eine Diskussion nötig. Sie beginnt letztlich mit der Frage welche Perspektive ich einnehme. Dabei nimmt das 3D-Chart erst einmal viele Schwächen seiner kleinen Schwester mit. Es ist nur eine Dimension mehr, nur eine Achse mehr, die genutzt werden kann. Die meisten Problemstellungen von Reduktion und Vereinfachung bestehen hier auch. Trotzdem scheint schon diese Ebene, obwohl inzwischen technisch möglich – unser an 2D geschultes Abstraktionsvermögen bei weitem zu sprengen.

Making of

Wir saßen beim Frühstück und haben uns das Making of dazu angesehen. Man versteht die Dinge einfach besser mit einem Making of. ‚Was ist das eigentlich: Frühstück?‘ haben wir uns gedacht, ‚ist es nur der Verzehr des Essens oder auch dessen Zubereitung? Geht es um das Ganze oder nur die erste Hälfte? Und wie mit der halbierten Spiegelung umgehen, in der wir in der zweiten Hälfte des Frühstücks die Doku zur ersten Hälfte sehen ohne die zweite zu dokumentieren und was bedeutet das dann genau für unser Sein im Verhältnis zur Nahrungsaufnahme als authentische Lebensäußerung und zu sich selbst?‘ Wir haben uns dabei ganz bedeutungsschwanger gefühlt und wollen auch weiter Kunst machen.

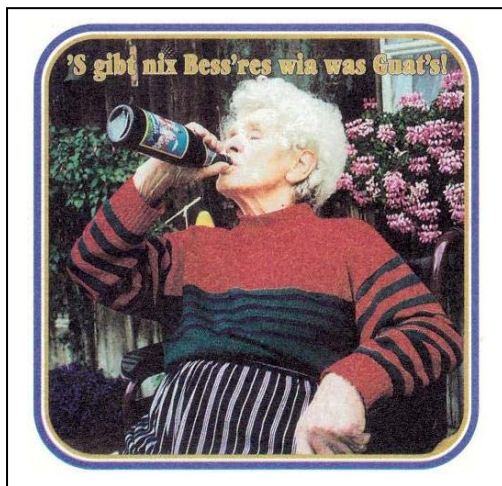
Der Angriff auf die Bühne

1977: London hat den Artrock satt. London kotzt beim Klang eines Gitarrensolos. London ist voll auf Punk. Eine neue Jugendbewegung macht sich auf den Weg durch die Institutionen. Es wird wahrscheinlich die letzte sein, die vom weißen Mittelstand getragen wird, bevor die postmoderne Globalisierung die Idee der generational-antithetischen Popkulturentwicklung wegschütten wird, auflösen in Entertainmentformaten, die das in 50 Jahren Geschaffene immer wieder plündert, ohne dabei mehr sein zu wollen als sie sind: Produkte.¹² Optisch und musikalisch hatte man jedenfalls schnell ausgemacht was es mit dem Punk, der neuen Bewegung, auf sich hatte. Absurde Verstümmelungen des Lederjackenoutfits der 50er Jahre mit Nieten und Lackstiftbekritzeln im Bereich Mode und verzerrte, übersichtliche Akkordfolgen im Bereich der Musik. Auf Basis dieser verdichteten und gleichzeitig schließenden Ästhetik beginnt Vermarktung und Ausbrennen in den kommenden drei Jahren. Akteure der Gründerzeit berichten allerdings von einem breiteren Spektrum musikalischer Optionen für einen ‚Punk‘. Die kommerziell bedeutungslosen Projekte der Anfangszeit boten eine Vielfalt, die vor

¹¹ Das geschieht dann interessanterweise wieder textuell. Fälle von ‚Gegencharts‘ sind eher selten. Hier zeigt sich erneut die diskursive Enge des Kommunikationsmittels Grafik. Als Fan von nichtlinearen Kulturentwicklungsmodellen könnte man dann vielleicht sagen, Powerpoint sei die Rückkehr der Höhlenmalerei plus Atomkraft minus unbegrenzter Fläche. Wer an weiterführenden Grätigkeiten in dieser Richtung interessiert ist, dem sei Markus Metz und Georg Seeßlen – Blödmaschinen. Die Fabrikation von Stupidität, Frankfurt am Main 2011, S. 91f empfohlen.

¹² Eine Situation, die an den Beginn der popkulturellen Entwicklung erinnert. Die Kontrolle der Industrie auf Inhalte und Veröffentlichungsmöglichkeiten waren damals deutlich größer als in den Jahrzehnten danach. Die Ausweitung des Pop auf den Mittelstand als Konsumptionsfläche hat die Möglichkeiten der Künstler signifikant erweitert und ab Mitte der sechziger Jahre zu Stil- und Produktionsexplosionen geführt.

allem gegen das artifizielle und aufwändige Rockgeschäft des damaligen Mainstreams ausgerichtet waren. Es ging eben auch um einen neuen Veranstaltungsstil. Ein erheblicher Teil der Punkgeschichte in ihrer Gründerzeit hatte nicht so sehr mit spezifischen musikalischen Ausdrucksformen zu tun, sondern drehte sich vor allem um eine Auflösung der bestehenden Herrschaftsstruktur zwischen Bühne und Publikum.¹³ In der klassischen Konstruktion des Rockgeschäfts hält der (erfolgreiche) Musiker alle Trümpfe gegenüber dem Publikum. Er ist der Herausgehobene, der abgeschirmte Star, die Projektionsfläche für Teenagerphantasien. Obwohl das Konzert eine bezahlte Dienstleistung ist, ist sie dem normalen Kunden-Lieferantenverhältnis in gewisser Weise enthoben. Unter dem Signum der Kunst stellt die Band den einzigen Sender dar. Das Publikum ‚darf‘ auf Aufforderung reagieren (Refrains mitsingen) und natürlich applaudieren. Darüber hinaus ist es, vor allem im Stadionrock der 70er Jahre, Kulisse. Eine Kulisse, die bezahlt um Kulisse zu sein und sich selbst als Teil eines Ereignisses begreifen zu dürfen. Punk greift mehr oder minder an allen Punkten dieser Verdinglichungsstruktur an. Der auf der Bühne agierende Punker kann nicht mehr als sein Publikum: daher der aggressive Dilettantismus. Der auf die Bühne geworfene Punker ist nicht schöner als sein Publikum: daher die Verunstaltung und Umbewertung von Alltagsaccessoires und Kleidungsstücken älterer Jugendkulturen. Der auf der Bühne tobende Punker sieht sein Publikum nicht als Kulisse: daher die Vorliebe für kleine Clubs, einfaches Equipment und das interagierende Stagediving. All das sollte die Herrschaft der Bühne beenden und den Raum öffnen, in dem die Darbietung von Musik stattfindet. Der Habitus der Gabe, des Geschenks der Kunst von der Bühne herunter sollte ersetzt werden durch die Gemeinschaft der neuen Subkultur, in der der Künstler sich nur durch den Willen etwas von sich zu geben von seinem Publikum unterscheidet. Es ging um ein ‚Du kannst das auch‘, das in jeder Ritze der Ablehnung von Handwerk und hochwertigem Equipment steckte.



Der auf der Bühne tobende Punker sieht sein Publikum nicht als Kulisse: daher die Vorliebe für kleine Clubs, einfaches Equipment und das interagierende Stagediving. All das sollte die Herrschaft der Bühne beenden und den Raum öffnen, in dem die Darbietung von Musik stattfindet. Der Habitus der Gabe, des Geschenks der Kunst von der Bühne herunter sollte ersetzt werden durch die Gemeinschaft der neuen Subkultur, in der der Künstler sich nur durch den Willen etwas von sich zu geben von seinem Publikum unterscheidet. Es ging um ein ‚Du kannst das auch‘, das in jeder Ritze der Ablehnung von Handwerk und hochwertigem Equipment steckte.

Wir sind hier Zeuge eines Scheiterns geworden. Auch wenn der Punk in einem distanzierenden Kraftakt von der Popkultur seiner Zeit den Abstand zwischen Künstler und Publikum verringern konnte, ist ein Ende der Herrschaft der Bühne in der Veranstaltungsform ‚Konzert‘ und ‚Festival‘ nicht gelungen. Wirklich neue Formen der Darbietung von Livemusik konnten sich nicht einmal innerhalb des Punk langfristig etablieren. Die Bewegung öffnete zwar die Tore für vitale Strukturen unterhalb der großen Musikindustrie und hinterließ einen lebendigen Musikbetrieb, der sich nicht an den technischen Standards der großen Industrieprodukte orientierte, aber das Konzert blieb das Konzert. Kleiner zwar, mit weniger Distanz, aber mit einem eindeutigen Sender. Die Band bzw. der Künstler bestimmte auch hier den Verlauf des Abends, das Programm, die Stimmung. Im Punk selbst blieb die ritualisierte Form der sublimativen Triebabfuhr, der Pogo als Residuum der ehemaligen Revolte. Eine Korrektur, keine

Wir sind hier Zeuge eines Scheiterns geworden. Auch wenn der Punk in einem distanzierenden Kraftakt von der Popkultur seiner Zeit den Abstand zwischen Künstler und Publikum verringern konnte, ist ein Ende der Herrschaft der Bühne in der Veranstaltungsform ‚Konzert‘ und ‚Festival‘ nicht gelungen. Wirklich neue Formen der Darbietung von Livemusik konnten sich nicht einmal innerhalb des Punk langfristig etablieren. Die Bewegung öffnete zwar die Tore für vitale Strukturen unterhalb der großen Musikindustrie und hinterließ einen lebendigen Musikbetrieb, der sich nicht an den technischen Standards der großen Industrieprodukte orientierte, aber das Konzert blieb das Konzert. Kleiner zwar, mit weniger Distanz, aber mit einem eindeutigen Sender. Die Band bzw. der Künstler bestimmte auch hier den Verlauf des Abends, das Programm, die Stimmung. Im Punk selbst blieb die ritualisierte Form der sublimativen Triebabfuhr, der Pogo als Residuum der ehemaligen Revolte. Eine Korrektur, keine

¹³ Für Düsseldorf lässt sich das gut anhand von Jürgen Teipels Buch ‚Verschwende Deine Jugend‘ nachvollziehen (Frankfurt am Main 2001).

Revolution hatte stattgefunden. Die Bühne gehörte nicht mehr nur Königen, die nach wie vor in Stadien und großen Hallen residierten, jetzt durften auch neue Landesfürsten auf die Bühnen der kleinen Clubs um bei ihrem segmentierten Publikum Hof zu halten.

Offensichtlich erfüllt die herausgehobene Position ‚da oben‘ Bedürfnisse, die über den reinen Genuss von Musik hinausgehen. Es liegt auf der Hand, dass ein marktförmig organisiertes System der Musikproduktion den Künstler als Identifikationssystem, als kognitiven Anker braucht und insofern eine Stütze des Konzertsystems als Überhöhungsmaschine des Künstlers ist. Eine Erklärung für das Scheitern der Revolte kann das allein aber noch nicht sein.¹⁴ Selbst relativ machtvolle Industrieakteure vermögen es nicht Institutionen gegen grundlegende Bedürfnisse des Publikums langfristig durchzusetzen. Wenn man psychoanalytisch durchsetzte Kulturtheorien heranzieht, bleibt festzustellen, dass hier ein Versuch unternommen wurde mit der Nivellierung zwischen Publikum und Künstler, das Besondere zu tilgen. Der Raum der Bühne, der der Profanität des Alltags in gewisser Weise enthoben ist¹⁵ kann als das Heilige in der Alltagskultur interpretiert werden, das in seiner Herausgehobenheit aus der Immanenz bestimmte Sublimationsbedürfnisse befriedigt.¹⁶ Die Umkehr, der Aufruf zum ‚auch Du kannst das‘ ist dann langweilig, ganz abgesehen davon, dass es aus Sicht des Künstlers einer gehörigen Portion Größe bedarf, dieses Angebot an die eigenen narzisstischen Anteile auszuschlagen. Folgt man dieser Perspektive weiter, dann ist das Scheitern des Punks bei der Dekonstruktion der Bühnensituation gleichbedeutend mit der Rettung des Besonderen und des Erhabenen in der Popkultur. Enthält dabei die freiwillige Einnahme der Zuschauerposition, die jeder Konzertbesuch darstellt, wirklich einen reaktionären Impetus? Immerhin nimmt ein Verzicht auf diese kulturelle Praxis die Möglichkeit an stellvertretenden Tabubrüchen teilzuhaben. Der Künstler ‚benimmt sich daneben‘, er nimmt sich das Recht der Außeralltäglichkeit¹⁷ und das tut er einerseits entgegen seinem Publikum, andererseits aber auch stellvertretend. Diese Subversion der Bühne kann schlecht in einem ‚für alle‘ verwirklicht werden. Es handelt sich dann nicht mehr um Kunst oder Popkultur, sondern um Revolte. Die asketischeren Weiterentwicklungen des Punk wollten in gewisser Weise genau dorthin, Selbstauflösung in der Bewegung riskierend aber nicht erreichend. Letztlich gibt es zu wenige, die Musik machen um kein Star zu sein. Und fast keiner von denen ist interessant genug um ihm Aufmerksamkeit zu widmen.

Wartezimmer

Wir: Im Wartezimmer der Ambulanz.

Sie: Verdacht auf Schulterpolster.

Die aktuelle Mode kann man eigentlich nur als einen Verfallsprozess auffassen.

¹⁴ Eine Revolte, die implizit später im Techno erneut versucht wurde und dann in einer Abspaltung einer neuen Eventform, dem ‚Rave‘ geendet hat.

¹⁵ Nicht umsonst sind gerade die Normverstöße von Rockstars Kernelemente popkultureller Mythen, Stichwort verwüstetes Hotelzimmer, angezündete Gitarre.

¹⁶ Pfaller, Robert – Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur, Frankfurt am Main 2008.

¹⁷ Auch wenn das immer seltener vorkommt und die entsprechenden Akteure heute fast durchgängig als ‚schwierig‘ gelten. Der Topos des leistungsorientierten, fast protestantischen Abliefern setzt sich auch in einer Branche durch, in der die eigentliche Leistung an sich in ihrer Außeralltäglichkeit liegt. Es handelt sich offensichtlich um die Zeit, die Stars zum Sterben zu schicken.

Aus dem Plattenarchiv

MC5 – Kick out the Jams (1969)

'Brothers and Sisters, I wanna see your hands out there, I wanna see your hands.

I want everybody to kick out some noise.

In want to hear some revolution out there, brother. I want to hear a little revolution.

Brothers and Sisters, the time has come for each and everyone of you to decide whether you are gonna be the problem or you are gonna be the solution.

You must choose brothers, you must choose.

It takes five seconds, five seconds of decision.

Five seconds to realize your purpose here on the planet.

It takes five seconds to realize, that it's time to move.

It's time to get down with it brothers!

It's time to testify and I want to know: Are you ready to testify? Are you ready?

I give you a testimonial: The MC 5!

Mit dieser merkwürdigen Mischung aus Predigt und Revolutionsaufruf beginnt das 1968 live in Detroit aufgenommene Debütalbum der Motor City Five (MC5). Die Motorstadt steht nicht nur im Bandnamen, sondern ist auch der urbane Bezugspunkt der Band, die in ihrer aktiven Zeit im studentisch geprägten Anne Arbour 60 km westlich von Detroit lebte. Wenn man die erste Predigt, die diesen live aufgenommenen Erstling eröffnet, überstanden hat, wird man erst einmal von der produktionstechnischen Frechheit des Ganzen überfahren. Die Stimme von Sänger Rob Tyner ertrinkt in den Hi-Hats und einem übersteuerten Gitarrent Teppich. Wir sind hier ganz offensichtlich Zeuge eines der Geburtswerke des 70er Jahre Garagenrock. Obwohl bei einer großen Plattenfirma veröffentlicht, geht es hier um den groben Klotz, um eine Uferlosigkeit, die sich in unpointierter Produktion und ausufernder Energie zeigt. MC5 hauen alles raus und zwar jetzt. Das Ganze wird symmetriert durch Texte, die ein linksradikal-hedonistisches Sendungsbewusstsein par excellence zeigen. Revolution, Sex, Drogen, dicke Autos und die Krone des studentischen Undergrounds von Anne Arbour waren die Mindestzielsetzungen der Band, die sich mit diesem Programm und dem dazu passenden Habitus recht schnell zur örtlichen Skandalnudel mauserte. Bei MC5 gab es keinen Beuteverzicht und keine Askese in ihrer Ausformulierung der Revolte und das spannte dann wohl auch die Reibungsflächen zu rationalistischeren Spektren der 68er-Bewegung auf.

Im Rückblick bekommen sie gerne die Label ‚legendär‘ und einflussreich zugeschrieben. Die geografisch gar nicht so weit entfernten Stooges wären ohne MC5 wohl nicht was sie waren und der amerikanische Punk hat sich von der Ignoranz der Band gegenüber jeglichen Standards einer guten Produktion so einiges abgeschaut. Dabei sind die MC5 in ihrer Position als halbbekannte aber wichtige Vorläufer späterer Entwicklungen in der unglücklichsten aller Positionen, die in der Popgeschichte zu vergeben sind. Das Tückische an der Einordnung als Wegbereiter ist, dass damit die Einschätzung vermittelt wird, hier hätte man etwas Unfertiges und Unvollständiges vor sich. Quasi ein Produkt einer noch nicht vollständig vollzogenen Dialektik, noch halb verpuppt, das kommende Allgemeine einer Typologie noch nicht verwirklicht habend. Als Vorläufer für etwas anderes zu gelten ist damit eine

genealogische Sinnzuschreibung des künstlerischen Wirkens, auf die man als Band keinen Einfluss hat. Sie steht nicht im eigenen Sinnzusammenhang dessen was man tut. Von Außen und später betrachtet ist man – plausiblerweise – kaum Meister dessen, was da noch kommt und sich zum Genre verfestigt. Das amorphe Werden klebt an der Wirkungsgeschichte wie Geburtsschleim.

Dabei steht die Band für einen Teil US-amerikanischer Sozialgeschichte, die man in Europa nicht unbedingt auf dem Schirm hat. Studentischer Linksradikalismus in Michigan. Der Kleinstadt Anne Arbour wird heute, unabhängig vom Wirken der Rockrabauken, noch etwas von diesem Flair zugeschrieben. Dabei unterliegt sie einer Ambivalenz, die man fast als Brennspiegel des liberalen Amerika auffassen könnte. In Anne Arbour liegt eines der größten Footballstadien der USA. Fast die gesamte Einwohnerzahl der Stadt passt hinein. Die Spiele sind seit Jahrzehnten fast immer ausverkauft. Das war zu Zeiten der MC5 und ihres studentischen Umfelds auch schon so. Eine echte Störung des hegemonialen Diskurses bzw. des gemeindlichen Ritus ist trotz dem Griff nach der drogengeschwängerten, lauten Revolutionskrone auch in dieser Zeit nicht gelungen.

Tote Hosen – Damenwahl (1986)

Die achtziger Jahre waren voll von Akteuren, die den aus den USA und England herübergeschwappten Punk germanisierten. Die Toten Hosen aus Düsseldorf waren in der ersten Phase ihrer Laufbahn nicht einmal besonders auffällig innerhalb dieser Entwicklung. ‚Damenwahl‘, ihre dritte Platte aus dem Jahr 1986 änderte das und stellt gleichzeitig eine erste Zäsur im Schaffen der Hosen auf dem Weg in den Mainstream dar. Das Album schiebt das Anschlussfähige in ihrem Sound in den Vordergrund. Die Produktion wird klarer und die eingängigen, von Chorgesang geprägten Refrains dominieren Songs, die insgesamt langsamer werden. ‚Damenwahl‘ wird zusammen mit ihrer Schlagerplatte ‚Never mind the Hosen – Here’s Die Roten Rosen‘, über die sie gelernt haben, wie sich Krawall und musikalische Eingängigkeit verbinden lassen und ihrem Live-Album ‚Bis zum bitteren Ende‘ zur Achsenzeit der Band. Sowohl kommerziell als auch ästhetisch finden sich hier Tastbewegungen in Richtung Rockmainstream, die in dem ‚Konzept‘-Album ‚Ein kleines bisschen Horrorschau‘ von 1988 ihren Abschluss finden. Für die Hosen selbst ist auch das noch Punk geblieben, auch wenn man hier eher von runderneuertem Deutschrock für eine neue Generation sprechen sollte. Es sollte sich als die kommerziell erfolgreichste Strategie bei der Ausdifferenzierung dieses neuen Genres erweisen. Die Funpunkversion (z.B. Abstürzende Brieftauben) hat nicht überlebt, die Intellektuellenfraktion (Goldene Zitronen) das Massenpublikum trotz hoher Credibility in der Subkultur verfehlt und den Weg ins staatlich subventionierte Theater gefunden.

Fast 30 Jahre nach der ersten LP stellen die Toten Hosen die einzige massenwirksam zu Ende erzählte Geschichte des deutschen Punk dar und diese Geschichte kann – ähnlich wie bei den Rolling Stones nur in Stadionkonzerten und der fortwährenden Imitation des eigenen ehemaligen Selbst bestehen. Fluchtversuche hat es gegeben. 1993 wollten die Hosen zurück in kleine Clubs, zur intimen und ‚authentischen‘ Atmosphäre ihrer angeblichen Wurzeln. Unter dem Decknamen ‚Das Katastrophenkommmando‘ wurden kleine Veranstaltungsorte gebucht und eine Tour für die ‚echten‘ Fans durchgezogen. Als Versuch eines demokratischen Zugangs zu den unvermittelten Hosen musste ein solcher

Ansatz scheitern. Er ist schlicht nur eine Verschiebung der Zugangsbeschränkung. Es geht dann nicht um mehr Geld, sondern um Kenntnis der entsprechenden subkulturellen Codes und Kanäle. Konzerte mit diesem Konzept verkommen schnell zu einem positionalen Gut, bei dem das Exklusive dabei gewesen sein mehr zählt als die eigentliche Veranstaltung, ein Effekt, der sonst eigentlich nur ex-post den ersten Konzerten später erfolgreicher Bands unfreiwillig zukommt.

Wenn die Band keine einschneidenden Fehler macht, ist sie auf ihren Status als Stadionband verwiesen. Sie wird weiter Lebenszeichen und Mid-Range-Hits produzieren und ansonsten in Habitus und Optik Punk-Zitate einbauen. Der Verzicht auf gitarristische Virtuosität, die sie von klassischen Rockbands noch unterscheidet, passt gut in eine Zeit, die das kompakte und zielorientierte in den Vordergrund stellt. Rock ohne selbstverliebtes und musikalisch kaum zugängliches Virtuositum ist der bessere Rock für die Postmoderne.

Aus ‚Damenwahl‘ konnten 1986 nur Propheten diese Entwicklung heraushören. Es ist eine unterhaltssame Deutschpunkplatte, ein bisschen zu catchy und langsam für die Puristen, ein bisschen zu wenig Politik für die Politpunks. Jenseits der Grabenkämpfe der Entstehungszeit kann man ‚Damenwahl‘ aber auch heute problemlos zu sich nehmen.

Spermbirds – Something to Prove (1986)

Die Konsumtion von Werken aus Gründerzeiten einer Subkultur bedarf nicht selten einer Motivation, die über einen vorurteilslosen Genuss, dessen was vorliegt¹⁸ hinaus geht. Soll heißen: Sperrig ist, was am Anfang steht, mag man es in einer kulturellen Absetzbewegung noch so sehr als Kult verklären. Die Spermbirds aus Kaiserslautern, ihres Zeichens Gründungsikone des deutschen Hardcore bilden in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Die Produktion ihrer frühen Platten ist gefällig und transparent ohne dadurch der rohen Energie des Genres gleich die Spitze zu nehmen. Die Verzögerung, mit der das Neue in diesem Fall über den Teich gekommen ist, half den Spermbirds gleich ein relativ komplettes Bild einer Bewegung zu einem Stil zusammenschmelzen. Obwohl sich ihr Material und ihr Können selbst trägt, scheint doch auch die kongeniale Epigonie durch ‚Something to Prove‘, ihrer 1. Platte. Die Platte setzte 1986 die lokalen Standards im deutschen Hardcore. Auf Jahre hinaus, waren sie die Messlatte, wenn man aus Deutschland kam. Bis ihr lebenswürdiges Festhalten an den Independent-Strukturen dazu führte, dass die Zeit über sie hinweg ging. 30 Jahre sind eine Ewigkeit in der Popkultur. In Bereichen, die auf das Liveerlebnis und die physische Energie kleiner Clubs setzt, ist es ein kaum zu überbrückendes Zeitalter. Die Spermbirds, inzwischen wiedervereint, nähern sich langsam dieser Grenze. ‚Something to Prove‘, heute eine 26 Jahre alte Produktion merkt man das kaum an. Sie ist heute noch lautlärmend und fordert ihren Platz in der Welt.

¹⁸ Der französische Soziologe Pierre Bourdieu glaubt im Gegensatz zu Immanuel Kant nicht, dass es so etwas wie einen vorurteilslosen Genuss überhaupt gibt (vgl. Pierre Bourdieu – Die feinen Unterschiede, Frankfurt am Main 1987). Auch im hier angesprochenen Fall mag es um die positionale Verteidigung eines frühen ‚Insider‘- oder Gründerstatus gehen, der dem Konsum beigemischt ist.