

›KICK OUT THE JAMS, ...‹

VORLÄUFIGE NOTIZEN ZU POP, PROTEST UND POLITIK

I.

›Brothers and Sisters: I wanna see a sea of hands out there. Let me see a sea of hands. I want everybody to kick up some noise. I wanna hear some revolution out there, brothers, I wanna hear a little revolution. Brothers and sisters, the time has come for each and every one of you to decide whether you are gonna be the problem, or whether you are gonna be the solution. You must choose, brothers, you must choose. It takes 5 seconds, 5 seconds of decision. 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 MC5!‹ – Brother J. C. Crawford, das sechste Mitglied der MC5, beim Konzert 1968.

›THE MC5 are a very good, very determined rock band. In the old days when people weren't too bothered about listening to them, they used to leap off the stage and blow a saxophone in people's ears, or throw money at the audience – anything to get a reaction.‹ Caroline Boucher, ›MC5 Problem‹ (in: ›Disc & Music Echo‹, 8. August 1970)

›Kick out the Jams‹, von MC5, das sind die Motor City Five, eine 1964 in Detroit gegründete Prä- oder vielmehr Proto-Punk-Band. Motor City, Motown – das ist Detroit wegen seiner Automobilindustrie; hier errichtete Henry Ford 1903 seine Fabriken. Zehn Jahre später veränderte dann die Einführung des Fließbandes, das sich zuvor schon in den Schlachthöfen für die Massenverarbeitung als äußerst rentabel erwies, nicht nur die Automobilproduktion maßgeblich, sondern die gesamte

kapitalistische Gesellschaft: was 1913 in den Ford-Werken begann, wird Ende der zwanziger Jahre erstmals als Fordismus bezeichnet. Gemeint ist damit eine an Effizienz und Effektivität ausgerichtete Wirtschaft standardisierter Massenproduktion, die zunehmend als befriedete Konsumgesellschaft erscheint, mit Lohnerhöhungen zur Steigerung der Massenkaufkraft, Volksaktien und partiellen Mitbestimmungsrechten in den Fabriken.

Die »Roaring Twenties« in den Vereinigten Staaten, die »Goldenen Zwanziger« in der Weimarer Republik: das war auch eine Zeit der »Hoffnung, dass endlich einmal alles so bleiben möge, wie es ist, ein Bedürfnis nach Ruhe, nach stationären Zuständen« (Peter Brückner), also die scheinbar Wirklichkeit gewordene Ideologie einer realkapitalistischen Lebensweise, die Stabilisierung des ›American Way of Life‹. Innerhalb weniger Jahre entwickelte sich damals unter dem Paradigma des Massenkonsumismus eine neue gesellschaftliche Klasse, die mit ihrer Lebensweise zugleich eine neue Kultur etablierte, die sich schließlich als verallgemeinerte Kultur, eben als Angestelltenkultur ubiquitär ausdehnte und sukzessive die gesamte Gesellschaft zu umfassen begann.

Auf die ökonomische Krise Ende der Zwanziger reagierte die Politik in unterschiedlicher Weise totalitär-restriktiv: Europa wurde vom faschistischen und nationalsozialistischen Terror überschattet, ebenso Asien (Japan); die Sowjetunion erstickte ihr sozialistisches Experiment mit der Brutalität des stalinistischen Regimes, in Südamerika regierte ein gemäßigter Sozialfaschismus, während die kolonialisierten und imperial okkupierten Länder um ihre nationalstaatliche Unanhängigkeit zu kämpfen begannen (China, Indien, Karibik). Und in den Vereinigten Staaten formierte sich nach dem Programm des New Deal zumindest nominell eine Gesellschaft, die mit der »Kultur« als »whole way of life« verschmolz. Adorno und Horkheimer haben dies 1944 in ihrer Gemeinschaftsarbeit ›Dialektik der Aufklärung‹ als Kulturindustrie analysiert.

Der Kapitalismus stellt längst nicht mehr nur die rein ökonomischen Produktionsverhältnisse dar, sondern dringt in alle Lebensbereiche vor, manifestiert sich als Durchsetzung der Tauschlogik im Alltag der Menschen: Verdinglichung, Entfremdung erfasst als Fetischismus die gesamte Gesellschaft – und zwar strukturell, immanent und konstitutiv. Herrschaft wird anonym, Gewalt wird unsichtbar – und doch gerinnt das gesellschaftliche Zwangsverhältnis zum System: die Kulturindustrie als »total verwaltete Welt«.

Kulturindustrie meint: Alle Kultur wird zur Ware. Das betrifft auch die Politik, deren repräsentativer Charakter seit dem Ersten Weltkrieg vollständig im Umbruch begriffen ist (Politik wird zu einer Frage der öffentlichen Inszenierung, der Bilder und der sozialen Beziehungen dieser Bilder; »das Politische«, wie Carl Schmitt es nennt, löst sich vom Staat und wird zum allgemeinen Bindemittel des sozialen Verkehrs)

Das Politische ist von der Reklame nicht mehr zu trennen; Propaganda verschmilzt mit der Werbung, dem Advertisement (Public Relations). In affirmativer Weise hat Edward Bernays, Neffe von Sigmund Freud, dafür mit den von ihm mitentwickelten PR-Kampagnen (vor allem durch sein Buch ›Propaganda‹ von 1928) den Grundstein gelegt. In kritischer Weise hat Max Horkheimer diesen Mechanismus herausgearbeitet, wonach sich Reklame mit Politik zum kulturindustriellen System verdichtet:

»Noch die Fassade verrät die Überholtheit der Marktwirtschaft. Die Reklameschilder in allen Ländern sind ihre Monumente. Ihr Ausdruck ist lächerlich. Zu den Passanten sprechen sie wie törichte Erwachsene mit Kindern oder Tieren, in einem verlogenen zutraulichen Jargon. Wie Kindern wird denn auch den Massen etwas vorgespiegelt: dass sie als selbständige Subjekte die Freiheit hätten, sich die Waren auszuwählen. Doch ist die Wahl schon weithin diktiert. Seit Jahrzehnten gibt es ganze Sphären des Verbrauchs, in denen bloß die Etiketten verschieden sind. Die bunte Welt der Qualitäten, an der man sich ergötzt, steht auf dem Papier. Wenn die Reklame stets für die faux frais der bürgerlichen Warenwirtschaft charakteristisch war, so hat sie früher als Mittel der Bedürfnissteigerung eine progressive Funktion ausgeübt. Heute wird noch dem Käufer eine ideologische Reverenz erwiesen, die er nicht

einmal ganz glauben soll. Die Reklame für die großen Markenartikel versteht er bereits als nationale Parolen aufzunehmen, denen man nicht widersprechen darf. In den faschistischen Ländern kommt die Disziplin, an welche die Reklame appelliert, zu sich selbst. An den Plakaten erfahren dort die Menschen, was sie wirklich sind: Soldaten. Die Reklame wird richtig. Der strikte staatliche Befehl, der bei totalitären Wahlen von allen Mauern droht, entspricht der modernen Organisation der Wirtschaft genauer als die einerlei bunten Beleuchtungseffekte in den Einkaufszentren und Vergnügungsvierteln der Welt.«¹

Deshalb heißt der Abschnitt über Kulturindustrie in der ›Dialektik der Aufklärung‹ im Untertitel »Aufklärung als Massenbetrug«.

3.

Die Kulturindustrie funktioniert hermetisch, produziert in Standards und Stereotypen das, was Gramsci die hegemoniale Kultur bzw. kulturelle Hegemonie genannt hat. Tatsächlich operiert die kulturindustrielle Gesellschaft in ihrer Hochphase als Block, als »universeller Verblendungszusammenhang«: es ist der unter das Profitmotiv subsumierte »affirmative Charakter der Kultur« (Horkheimer, Marcuse). »Kritik« an dem System der Kulturindustrie findet kaum noch einen Ort jenseits von diesem. Selbst die politischen Avantgarden wie die künstlerischen Avantgarden werden von der Kulturindustrie absorbiert und depotenziert: an der warenökonomischen, werbe-ikonografischen Assimilation des Surrealismus in den zwanziger Jahren lässt sich das ebenso exemplarisch zeigen wie an der Integration der U.S.-amerikanischen Gewerkschaftsbewegung, insbesondere in Hinblick auf die

¹ Max Horkheimer, ›Die Juden und Europa‹, in: Ders. et al., ›Wirtschaft, Recht und Staat im Nationalsozialismus. Analysen des Instituts für Sozialforschung 1939–1942‹, hg. von Helmut Dubiel und Alfons Söllner, Frankfurt am Main 1981, S. 35.

Kulturproduktion (Streiks bei Disney, Oscar, Production-Code, Hollywood-Ten etc.).

Das hat auch damit zu tun, dass die »Kritik« sich in den Künsten zu diesem Zeitpunkt politisch noch immer als ästhetische (sowie ästhetisch als politische) Strategie artikuliert. Allerdings kann die Ästhetik als zentrale Ideologie des bürgerlichen Bewusstseins (wie Terry Eagleton herausgearbeitet hat) ohne weiteres als kulturindustrielles Verfahren übernommen werden. (Übrigens nicht zuletzt insofern, als dass die »politische« Dimension der Ästhetik in Technik und schließlich Technologie überführt und aufgelöst wird; was bei Eisenstein und viel später etwa Rocha, Godard oder auch Kubrick als Montage oder Kameraführung noch politisch verstanden werden konnte, ist von ›Star Wars‹ bis ›Avatar‹ vollends durch die schiere Begeisterung für technische Tricks überlagert.) Kritisch-theoretisch hat diese Veränderung Walter Benjamin 1936 in seinem Essay ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ nachgewiesen und als »Ästhetisierung der Politik« charakterisiert.

Für den Status von Politik und Kunst in der Kulturindustrie, die sich in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts konsolidiert, ist festzuhalten:

a) Politik. – Der Kulturindustrie gelingt unter Aufrechterhaltung und schließlich Stabilisierung der spätkapitalistischen Gesellschaft eine falsche Verwirklichung der Hauptforderung der Avantgarde, Kunst in Lebenspraxis zu überführen. Mit anderen Worten: die »Ästhetisierung der Politik« läuft auf eine »Politisierung aller Lebensbereiche« hinaus. »Geschäfte zu machen«, und das heißt sich der alltäglichen Wiederkehr von Lohnarbeit, Konsum und Verwaltung mit Hingabe bereitwillig zu unterwerfen, wird zu einer »Tätigkeit, die ihrerseits eine politische Angelegenheit darstellt«, mindestens weil dies der Sicherung des nationalen Wohlstands und sonstiger sozialökonomischer Interessen dient.² – Das heißt aber: weil innerhalb der Kulturindustrie (und

² Vgl. dazu: Herbert Marcuse, ›Feindanalysen. Über die Deutschen‹, Lüneburg 1998, S. 24.

spätestens im Verlauf der vierziger Jahre zeigt sich, dass es nur noch ein ›Innerhalb‹ gibt) alles politisch ist, sofern die kulturellen Aktivitäten in ihrer Gesamtheit das System aufrechterhalten oder zumindest Reklame dafür machen, wird ›die Politik‹ in der Kultur nur noch dort kenntlich, wo sie auch deutlich ›das Politische‹ anspricht oder ausspricht: als unmittelbares Bekenntnis zu Staat und Nation, oder als Gegenpropaganda und Gegenreklame. Vereinfacht: »politisch« ist nur noch die Kultur, wo Gesellschaft *als Problem* der Staatlichkeit adressiert wird (deswegen ist ein Kriminalfilm nicht unbedingt politisch, ›The Jazz-Singer‹ sowenig wie ›Bambi‹, allerdings ›Kuhle Wampe‹, ›Triumph des Willens‹ oder ›Things to Come‹; und deswegen sind Kriegsfilme tendenziell politisch, aber zum Beispiel ›Sissi‹ nicht ...).

b) Kunst. – Die Kunst und die Künste organisieren sich in der Kulturindustrie neu: Kunst wird zum Betrieb und damit räumlich ebenso wie zeitlich in die Kulturindustrie eingefügt, tritt aber gleichzeitig in ästhetische Konfrontation zur Gesellschaft – und damit auch in (scheinbare) Opposition zur Kulturindustrie. Das heißt innerhalb der Kulturindustrie behalten die Künste eine besondere, prädestinierte, zum Beispiel gehobene und erhabene Position – im Museum, in den Akademien, in den Opernhäusern und Theatern. Damit werden die Künste gleichzeitig aus der Gesellschaft genau an den Stellen herausgeschnitten, wo sie, als Avantgarden ebenso wie in ihrer klassischen Legitimationsfunktion eigentlich gerade erst in die Lebenspraxis eingedrungen waren: In den Massenmedien oder als Interieur, als Mode oder allgemeines Bildungsgut. Und indem die Künste in der Aura des ästhetischen Scheins gefangen bleiben, können sie allerdings in durchaus radikaler, wenn nicht revolutionärer Weise »politisch« erscheinen, in Bildern, Romanen, Kompositionen etwa Staat und Gesellschaft direkt angreifen. – Sicher ist: diese politische Kritik bleibt, solange sie im Modus der Ästhetik stattfindet, folgenlos; und gerade kraft der Ästhetik können die Menschen selbst an die schockierendste Kunst gewöhnt werden.

a)

›This machine kills fascists‹, hat Woody Guthrie auf seine Gitarre geschrieben. Aber das stimmt nicht, diese Maschine bringt keine Faschisten um. Vielmehr ist es so, dass die Gitarre eine Maschine ist, auf die man etwas draufschreiben kann, zum Beispiel: ›This machine kills fascists.‹

Ideologie der Kultur wie Gegenkultur: die suggestive Kraft der Ästhetik, wonach Widerspruch bereits als Widerstand erscheint. Insofern war der Eulenspygel ein gut gewählter Name für die längst vergessene Progressiv-Politrock-Band der frühen Siebziger.

b)

Ob bei Hanns Eisler, Nina Simone oder Guthrie und Pete Seeger, später Gil Scott-Heron oder Joan Baez, schließlich Ton Steine Scherben oder Rage Against The Machine: Der Text ›macht‹ den Protest; aber, und das ist entscheidend, der Text macht auch Protest möglich, ja verpflichtet vielleicht sogar dazu. Phil Ochs nannte sich einen singenden Journalisten.

Die immanenten Widersprüche der Kulturindustrie und dann der Popkultur sind keine bloße Dichotomie zwischen E und U oder Hoch- und Massenkultur, sondern Ausdruck der gesellschaftlichen Antagonismen, die sich in den *konfusen Verhältnissen von Öffentlichkeit und Privatsphäre, Freizeit und Beruf, Freiheit und Eigentum sowie Kunst und Alltag* sedimentieren. Seit jeher ist Protestmusik von diesen Widersprüchen bestimmt: Politisch reklamiert der Protest die Gegenöffentlichkeit, die Aufklärung und die kritisch-sachliche Information (›darüber singen, wie es wirklich ist‹), ästhetisch allerdings – und das lässt sich in der Linie von Agit-Prop und Arbeiterliedern über Folk bis Punk und Hardcore zeigen – droht der Protest allenthalben im Kitsch zu erstarren.

c)

Der Gradmesser des Protests ist Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit: ästhetisch ist das die Authentizität, politisch die Integrität. Dabei bilden das Politische und das Ästhetische eine Symbiose: je dichter nämlich die Verkettung des Authentischen mit dem Integren, desto »echter« und »ehrlicher« kann sich der Protest gerieren.

d)

Zwischenfrage: Ist es eigentlich Protest, wenn man für den Bau von Staudämmen singt, so wie Woody Guthrie es getan hat? Oder für die Wahl eines Präsidenten, wie Pete Seeger, aber auch Pink?

5.

»Die intimsten Reaktionen der Menschen sind ihnen selbst gegenüber so vollkommen verdinglicht, dass die Idee des ihnen Eigentümlichen nur in äußerster Abstraktheit noch fortbesteht: personality bedeutet ihnen kaum mehr etwas anderes als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselschweiß und Emotionen. Das ist der Triumph der Reklame in der Kulturindustrie, die zwangshafte Mimesis der Konsumenten an die zugleich durchschauten Kulturwaren.«³

Der britische Künstler Richard Hamilton fertigt für die Ausstellung ›This is tomorrow‹ 1956 ein Plakat mit dem Titel: ›Just what is it that makes today's Home so different so appealing‹. Eine Collage, ein Wohnzimmer, zwei Menschen in einer intimen Situation, umringt von den technischen Errungenschaften der Massenkultur, des ›American Way of Life‹. *Das ist Politik*. Auf dem Plakat ist erstmals öffentlich im Kunstkontext von ›Pop‹ die Rede: Das lautmalerische Wort ist als Warenmarke zu sehen.

Pop beginnt als Kunst, als Pop-Art. Der Verdienst der Pop-Art ist es, dass sie die durch die Kulturindustrie vollzogene Ästhetisierung der

³ Adorno und Horkheimer, ›Dialektik der Aufklärung‹, GS Bd. 3, S. 191.

Politik beziehungsweise Politisierung aller Lebensbereiche offensiv und affirmativ als Programm einer »different« und »appealing« Lebensweise, nämlich als emphatisch sich mit dem Spektakel identifizierenden Lebensstil verteidigt.

In einem auf den 16. Januar 1957 Brief an befreundete Künstler definiert Hamilton: »Pop Art is: popular, transient, expendable, low-cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, and Big Business.« Das ist Politik, und zu einem Zeitpunkt, wo Pop noch nicht als gewöhnliche und allgemeine Kultur etabliert war, sogar eine Politik des Protests. Denn was Hamilton hier definiert, ist keine Zustandsbeschreibung (jedenfalls nicht für das Großbritannien der Nachkriegszeit), sondern es sind Stichworte, die allesamt als Forderungen, als Provokationen verstanden werden müssen. – Sofern Pop in irgendeiner Weise Protest ist, hat er als politischen Maßstab immer diese Forderungen (wenn auch vielleicht nicht immer alle auf einmal). Mit anderen Worten: Es sind politische Forderungen, die der Pop, um als Pop ernst genommen zu werden, immer unter Protest von einer oder gegen eine Kultur eingeklagt hat, die eben nicht populär, jung, sexy, witzig etc. ist.

Das Problem sei vorweggenommen: Was passiert, wenn diese Forderungen alle eingelöst sind beziehungsweise niemand, der ein positives Verständnis von Pop hat, mehr Zweifel hegt, dass Hamiltons Definitionskatalog eine Zustandsbeschreibung ist, ergo Popkultur, egal wie sie sich zeigt, immer auch Protestkultur ist, immer auch eine politische Position, eine lautstarke, wilde, rauschhafte Nonkonformität?

6.

Ausdruck

»Marx stellt den Kausalzusammenhang zwischen Wirtschaft und Kultur dar. Hier kommt es auf den Ausdruckszusammenhang an. Nicht die wirtschaftliche Entstehung der Kultur sondern der Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kultur ist darzustellen.« Benjamin, ›Das Passagen-Werk‹ (GS Bd. V-1, S. 573 f.)

›Leichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten.«⁴ Pop hingegen ist das gute Gewissen der ernsten Kunst: er weiß um seine Überlegenheit, mit der er die Kunst getrost der Geschichte überantworten kann. Denn Pop bestimmt heute den Zeitgeist, ist Ausdruck der Gegenwart; und die Gegenwart wird schließlich zum Ausdruck des Pop.

Pop ist auch das gute Gewissen der schlechten Gesellschaft: mit einer gewissen Süffisanz kann er behaupten, eben mit dieser Gesellschaft nichts zu tun zu haben. (So wie der Sohn oder die Tochter, die doch Kinder ihrer Eltern sind, sagen, dass sie mit ihren Eltern, dem Leben ihrer Eltern, deren Einstellungen wie Vorstellungen nichts zu tun haben oder zumindest nichts zu tun haben wollen.)

Dabei hat die Popkultur keineswegs eine bessere oder andere Gesellschaft in petto; sie kennt keine Utopie, sondern allein die räumlich beschränkten, temporären Zonen dann & wann gelingender Augenblicke.

Der Protest der Popkultur lebt von der Inszenierung, nämlich von der Fähigkeit, die Symbole, Bilder, Zeichen für einen Moment lang lebendig werden zu lassen.

Woodstock versus Burg Waldeck.

Woodstock.

7.

Ab 1964 regiert in Brasilien das Militär. Ein paar Jahre zuvor veröffentlicht João Gilberto ›Chega de saudade‹; die Lied markiert den Beginn der Bossa Nova. Schon 1959 war in dem Film ›Orfeu Negro‹ (Regie Marcel Camus) die Musik von Luiz Bonfá und Tom Jobim zu hören: ›Manhã de Carnaval‹ und ›A Felicidade‹ – das sind auch

⁴ Adorno und Horkheimer, ›Dialektik der Aufklärung‹, GS Bd. 3, S. 157.

Protestsongs. Aber gegen den alltäglichen Terror der Militärdiktatur reicht das nicht.

Dann kommt die Tropicália-Bewegung, die sich zwischen Pop-Kunst (Lydia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles etc.) und Pop-Musik (Os Mutantes, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Chico Buarque, Tom Zé etc.) etabliert – im Fernsehen: Ein Schlagerfestival eskaliert, Veloso singt ›E proibido proibir‹ – »Es ist verboten zu verbieten«.

8.

Anekdote

Kleine Geschichte. – Neben dem Golden Pudel Club hat eine noble Luxusbar aufgemacht. Heute ist Eröffnungsfeier. Vor dem Pudel demonstriert man; ein junger Mann reiht sich ein, findet sich plötzlich in der ersten Reihe der Kette – im gegenüber ein Großaufgebot der Hamburger Polizei. Es wird geschoben und geschubst, größere Konfrontationen bleiben aus. Ein Polizist fragt: »Sind sie nicht der Sänger von Blumfeld? Ich bin ein Fan!« – Später sind noch die Gäste von der Eröffnungsfeier der Luxusbar in den Pudel rüber gegangen. Im Pudel war die Musik besser.

9.

Geschmack

Pop wiederholt als Lebensstil die bürgerliche Ideologie des Geschmacksurteils, ohne Urteil. Der Geschmack wird auch zum Maßstab des Protests: Im Grunde wäre ja alles in der Popkultur irgendwie ›Protest‹ – jeder Schlager, jede Talkshow, jedes Werbeplakat. Doch erst der distinguierte Geschmack vermag den Protest als »echt«, als »authentisch« zu garantieren. – Umgekehrt erhält der distinguierte Geschmack seine Belohnung darin, dass er noch dem letzten Scheiß einen Moment von authentischem Protest, von Subversivität und Dissidenz abgewinnen darf.

IO.

»In der Kultur – wenn wir dieses Wort gebrauchen, lassen wir immer die wissenschaftlichen oder pädagogischen Aspekte der Kultur beiseite, wenn auch die Konfusion offensichtlich auf der Ebene der großen wissenschaftlichen Theorien oder der allgemeinen Lehrkonzepte spürbar ist; wir bezeichnen mit diesem Wort eine aus der Ästhetik, den Gefühlen und Lebensweisen zusammengesetzte Gesamtheit, die Reaktion einer Epoche auf das alltägliche Leben – in der Kultur laufen die partielle Annektierung der neuen Werte und die bewusst anti-kulturelle Produktion mit den Mitteln der Großindustrie (Roman, Film), eine natürliche Folge der Verdummung der Jugend in Schule und Familie, als konfusionistische, konterrevolutionäre Verfahren parallel.« Guy Debord⁵

Die beschämende Banalität des Pop-Protests: dass er bestenfalls zum Gegenstand macht, was das Selbstverständlichste wäre, zum Beispiel: das kein Mensch mehr hungert, keiner mehr missbraucht und gefoltert wird. – Was ist das aber für eine Gesellschaft, die auf Milliarden Fernsehbildschirme übertragen und mit Millionen Zuschauern vor Ort in einem ungeheuren Monumentalkonzertevent das Spektakel selbst als probates Mittel empfiehlt, wenigstens gegen das Elend der Welt eine bescheidene Stimme zu erheben?

›Protest‹ wird zu einem einzigen Symbol, das in seiner Universalität von allen bedeutet werden kann, aber eigentlich nichts mehr bedeutet.

Spektakel. Gewalt des Spektakels.

⁵ Guy Debord, ›Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz‹, in: [S. I.], ›Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten‹, aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Roberto Ohrt, Hamburg 1995, S. 29.

II.

Der Pop als Protest: eine gewaltige Symbolik, praktisch harmlos und banal.

Man kann sagen, dass es eine Art *Halo-Effekt* gibt: Eine Ästhetik des Als-ob. Nehme Che Guevara als Emblem und nenne die Band Rage Against The Machine. Manchmal reicht es aber auch, einen Song über eine Stadt zu machen, zum Beispiel ›Philadelphia‹, und die Armut zu beschreiben oder in Bildern zu zeigen, wie schlecht es den Leuten geht, wie es Bruce Springsteen getan hat.

12.

Dialektik der Popkultur (1)

Pop als Möglichkeit, Protest zu artikulieren (d. h. Widerspruch, oder zumindest Einspruch, ggf. sogar »radikale Kritik«), zugleich aber als Wirklichkeit, die Widersprüche, Einsprüche, Radikalismen der Kritik zu kanalisieren, abzuschwächen oder – zu bagatellisieren. Genau das charakterisiert den Pop als die kulturelle Matrix der Gesellschaft des Spektakels.

13.

a)

»Intellektuelle, deren realen gesellschaftlichen Entwicklungschancen reduziert sind, projizieren ihr Gesellschaftsbild in ästhetische Attitüden.« Wolf Lepenies, ›Der Italo-Western – Ästhetik und Gewalt‹ (in: Karsten Witte (Hg.), ›Ideologiekritik der Traumfabrik‹, Frankfurt am Main 1972, S. 32)

Popkultur ist Protestkultur, das ist das eine. Das andere: Popkultur wird zur Protestkultur diskursiviert. Das heißt erst mit dem Popdiskurs etabliert sich auch ein für den Pop spezifischer Diskurs des Politischen.

Pop-Protest ist folgenlos (sonst wäre es kein Protest, sondern Revolution).

»Protest« ist eine Figuration der Popkultur, wobei Popkultur einmal mehr die Kontrollierbarkeit und Sublimierungsmöglichkeit emanzipatorischer Ansprüche gewährleistet.

In derselben Phase der Popkultur, in der sich diese Folgenlosigkeit des Protests abzeichnete, nämlich in den späten Sechzigern und frühen Siebzigern, die den Punk, aber auch Disco, P-Funk, Fusion oder Prog-Rock hervorgebracht haben, etabliert sich langsam ein Diskurs, der sich mit einem gewissen Fanatismus auf den Pop konzentriert, beweisen zu wollen, dass diese Formen des kulturellen Protests doch subversiv, dissident und schließlich effektiv sind. (Man mag einwenden, dass das auch schon die Cultural Studies Mitte der Sechziger gemacht haben; allerdings ging es hier noch, zumindest was die ernst zu nehmende radikale Forschung der Cultural Studies angeht, um eine klassenanalytische Verortung der Jugendkulturen und ihre sozialen emanzipatorischen Potenziale; in dem sich entfaltenden Popdiskurs der siebziger und schließlich achtziger ff. Jahre geht es jedoch allein um die Popphänomene selbst. Der Popdiskurs ist redundant.)

b)

Popdiskurs.

1.) Ideologie des Popdiskurses: dass Pop eine ideale Sprechsituation sei, die trotz der, oder vielmehr gerade wegen der herrschenden Verhältnisse möglich wäre.

2.) Diskurs ist Macht, die sich in Herrschaft reproduziert. Dabei geht es nicht nur um die »Sprecherposition(en)«.

Harold Laswell: »Who says what in which channel to whom with what effect?« Diese Frage ist kritisch auf den Popdiskurs zu beziehen, nämlich mit dem Zusatz: »... and who is why interested in that question?«
Beziehungsweise: »... and who does what expect from what (possible) answers to that question?«

c)

Zwischenfragen: Was will man eigentlich herausbekommen, wenn man das Verhältnis von Protest und Pop untersucht? Und wer will hier etwas herausbekommen? Wer entscheidet über die Maßstäbe von Protest und Politik? Und wer darf sagen, dass die eine Musik sehr politisch, radikal, eigensinnig und widerständig ist, die andere Musik aber unpolitisch, einfältig, dumm und angepasst? – War denn eigentlich die Popkultur jemals eine Protestkultur, oder ist das eine Andichtung der Theorien über den Pop? Und für wen ist die Klärung des Verhältnisses von Pop und Protest überhaupt relevant?

Und plötzlich – ab Mitte der Neunziger – diese Not, dem Pop unbedingt ein *politisches* Protestpotenzial attestieren zu wollen. Worum geht es dabei? Um Politik, um Protest? Oder geht es um Sinn, um Bedeutung? (Das heißt: geht es *nur* um Sinn, *bloß* um Bedeutung?)

Was im Pop als Protest möglich ist, ist nicht nur Teil des Pop, akzidentiell, sondern ein den Pop substanziell konstituierendes Element.

14.

Es wird versucht, aus ästhetischen Vorlieben Konsequenzen fürs Politische abzuleiten, indem man die ästhetischen Vorlieben politisch kontextualisiert. Was dabei »Politik« sei, scheint seit achtundsechzig (also seitdem Achtundsechziger in den akademischen Diskursen die entsprechend diskursleitenden Positionen besetzen) klar und insofern ohne weiteres voraussetzbar: »Politik« schein insofern einem *common sense* zu folgen und bräuchte nicht weiter »erklärt« zu werden; stattdessen konzentriert man sich auf »die Ästhetik« oder überhaupt »ästhetische« Konzepte, mit denen eine *je schon als politisch deklarierte Kunst* akademisch-theoretisch gehaltvoll als politische Kunst hypostasiert werden kann. (Die Protestrhetorik dient insofern auch der identifikatorischen Selbstbehauptung des »Poptheoretikers«; die perennierende Hypostasierung dissidenter oder subversiver Potenziale

im Pop legitimiert nicht nur die fakultative Verankerung der Popkultur im akademischen Betrieb, sondern qualifiziert einen nachgerade als Experten – und zwar unabhängig von der empirischen Faktizität der behaupteten Pop-Widerständigkeit.)

15.

Die Poptheorie (wie übrigens überhaupt der gegenwärtige Kunstdiskurs) versucht, eine ›starke Ästhetik‹ zu formulieren, bei der ein ›starker‹ (nämlich gesellschaftlich relevanter und praxisfähiger) Politikbegriff immer schon vorausgesetzt ist; das heißt man operiert mit einer ›starken Ästhetik‹, die ihre Stärke gerade aus den Ansprüchen eines vermeintlich radikalen Politikverständnisses ableitet. – Eine ›starke‹ oder ›machtvolle‹ Ästhetik kaschiert allerdings die faktische Ohnmacht den sozialen Verhältnissen gegenüber.

Es gehört zu den Symptomen der gegenwärtigen Kultur, dass sie sich im Bereich der Künste oder wo sie künstlerisch auftritt mit ihrem Protest immer aggressiver, hysterischer und militanter präsentiert, – während sich die systemische Ordnung der gesellschaftlichen Totalität mit einer immer größeren Gelassenheit als Selbstverständlichkeit behauptet.

Wollte man zunächst noch den Protest verbieten, weil man glaubte, dass der Pop gefährlich werden könne, hat man sich Schritt für Schritt auf die Moden des Pop und die Lautstärke seines Protests eingelassen. Man hat die jungen Leute ermahnt: »Sei Pop, aber vergiss nicht die Schule und nicht den Beruf!« – »Protestiert so viel ihr wollt, aber seid zum Abendbrot wieder zuhause!« – »Wenn ihr schon dagegen seid, dann wascht euch doch bitte und zieht euch ordentlich an!« – Aber schließlich gilt auch hier: Hunde die bellen, beißen nicht. Die Protestkultur, die einmal eine Einübung des Ungehorsams sein wollte, hat sich längst als Garantie des Gehorsams erwiesen.

16.

›Der kategorische Imperativ der Kulturindustrie hat, zum Unterschied vom Kantischen, mit der Freiheit nichts mehr gemein. Er lautet: du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken. Anpassung tritt kraft der Ideologie der Kulturindustrie anstelle von Bewusstsein ...‹⁶ – Mit dem Pop ist die Freiheit zurückgekehrt, vermutlich gerade, weil sie als Ideologie nichts mehr taugt: Wo nämlich Ideologie, also das, was in der kritischen Theorie als notwendig falsches Bewusstsein bezeichnet wird, mit den gesellschaftlichen Produktionsbedingungen soweit verschmolzen ist, dass es ganz gleichgültig ist, ob die Erklärungen über die Welt wie sie ist irrationaler Unfug, Lüge oder ein chaotisches Sammelsurium von Halbwahrheiten sind, kann durchaus auch wieder ein dem Kantischen ähnlicher kategorischer Imperativ postuliert werden, der sich auf die ›Freiheit‹ der Menschen als Konsumenten kapriziert. Die Freiheit der Popkultur wird zur Amalgamierung oder Legierung der strukturellen Unfreiheit des Systems. Anders noch als zu Zeiten der Kulturindustrie ist Anpassung keine ›kulturelle Leistung‹ mehr, sondern vollzieht sich auf subjektkonstitutiver Ebene als Vergesellschaftung (im Begriff der kritischen Theorie als Herrschaft und integrative Gewalt, in Begriffen des Poststrukturalismus als Normierungs- und Disziplinarmacht und Gouvernamentalität); insofern ist die Kultur frei geworden, um als Bühne des Nonkonformismus bespielt werden zu können. So findet sich im Pop schließlich etwas in schlecht idealistischer Weise vom Kantischen kategorischen Imperativ realisiert, als Anweisung, wonach die Maxime des Handelns jederzeit zum allgemeinen Gesetz werden könne – weil sie ja schon längst allgemeines Gesetz ist.

17.

In einer Kultur, die als Einheit oder sogar hermetischer Block funktioniert, ist Protest nicht möglich, aber auch nicht nötig. Es wäre

⁶ Adorno, ›Résumé über Kulturindustrie‹, in: GS Bd. 10·1, S. 343.

einigermaßen idiotisch, würde man Schillers ›Räuber‹ oder Beethovens Neunte Sinfonie als »Protestkultur« klassifizieren.

Protestkultur ist rein formal eine Abweichung der standardisierten Massenkultur, gleichwohl aber der Bereich innerhalb der allgemeinen Kultur, wo Hochkultur und ihre künstlerischen Derivate (Avantgarde, Experiment, Schock, Skandal etc.) popularisiert werden können. Überhaupt setzt kultureller Protest die Diversifizierung der Kultur in plurale Kulturen voraus; erste Elemente einer Protestkultur wird man deshalb nicht vor der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts finden, wo sich die Massenkultur aus der Hochkultur heraus entwickelt.

Des Weiteren ist für die Protestkultur eine Verankerung in den materiellen Lebensverhältnissen nötig; erst wo Kultur nicht mehr ausschließlich eine Angelegenheit der idealisierten Sphäre des Geistigen ist, ist Protest möglich. Protest braucht nämlich als Probe auf das Exempel die alltägliche Nachvollziehbarkeit, also die praktische Konkretisierung, – und nicht die kontemplative Haltung geistiger Abstraktion.

18.

Dialektik der Popkultur (2)

Die Mainstreamkultur kann keine Protestkultur werden; aber umgekehrt: Protestkultur kann zur Mainstreamkultur werden.

19.

Die sechziger Jahre erschienen als Protestkultur wahrscheinlich deshalb so bedrohlich (anders als die darauf folgenden Siebziger, die in jeder Hinsicht kulturell und sozial viel radikaler waren), weil man glaubte, dass diese Protestkultur zur neuen Allgemeinkultur werden beziehungsweise Kultur als Totalität delegitimieren und ersetzen könnte, *und dass das gefährlich sei.*

In den siebziger Jahren kristallisierte sich aus der Furcht langsam ein Wunsch: dass der Pop die langsam das Ende der ökonomischen Prosperität ankündigende Gesellschaft stabilisieren könnte. War der »Protest« zunächst noch ein Zugeständnis, zeigte er sich alsbald, um 1980, als tragendes Element der Stabilisierung. Unsicherheit bestand nur darin, dass man noch nicht die gerade jetzt entstehenden neuen Formen des Pop (HipHop, Techno, New Wave, Metal etc.) einschätzen beziehungsweise kontrollieren konnte. (Diederichsen sprach in den achtziger Jahren von einer semiotischen Katastrophe: auch die Zeichen des Protests vervielfältigten sich, überlagerten und überwucherten sich bis zur Unkenntlichkeit – ein »Aufstand der Zeichen«, wie Baudrillard es nannte, der aber zugleich nur in einer kaum noch zu dechiffrierenden Symbolik als Aufstand erkennbar oder zu bedeuten ist.)

Zusatz. – Tatsächlich beförderte die Protestkultur – ohne dass es irgend ihre Absicht war – eine Nivellierung der Kultur (und zwar nicht zuletzt durch die Kulturalisierung des Protests, die Fortsetzung der Ästhetisierung der Politik), wie es sich in den postmodernen Achtzigern zeigte, so dass dann in den neunziger Jahren die Protestkultur zur Mainstreamkultur werden konnte, sich in der Transformation von Pop I zum Pop II verallgemeinerte.

20.

Protest

Auch wenn die ›Konferenz der Tiere‹, ›Ab durch die Hecke‹, Biene Maja oder Kimba der Löwe es allenthalben nahe legen – Tiere protestieren nicht. Wenn sie es in der Fabelwelt, deren Grundmotive bekanntlich bis zu den alten Mythen und in die Religion zurückreichen, doch tun, dann nur, weil ihnen etwas sehr Menschliches, ja Modernes angedichtet wird: In der Tierwelt findet sich Protest, wenn diese Welt zur Gesellschaft wird, mehr noch: zur *politischen* Gesellschaft.

Das heißt: Ohne Politik kein Protest. Die Politik wird dann, wenn sich der Staat (also die Polis) ins Politische überformt, zum Feld – *ein*

ausschließlich diskursives Feld? –, zum kulturellen Aktionsraum und damit zur Bühne des Protests.

Und Protest kann auch nur dann und dort als Protest ausgemacht werden, wo sich eine Situation als politisch darstellt. Dazu gehört auch eine gewisse kollektive Organisation, eine Verallgemeinerung des Protest-Anliegens; dies ist, zumeist sogar auch, wenn es eine unmittelbar aus den Geschäften der Politik sich ergebende politische Verallgemeinerung ist, immer eine *kulturelle Verallgemeinerung* des Protests, schließlich eine Kulturalisierung des Protests. (Die These von Adorno und Horkheimer war, dass Kulturindustrie sich in Reklame auflöst; und tatsächlich kommt das Wort ›Pop‹ aus der Werbesprache. Schon seit den fünfziger Jahren gehört es zu den Pop-Strategien, die Protestsymbolik als Emblem der Reklame zu assimilieren: allenthalben ist von Revolution die Rede und jeder subversiv anmutende Typus der Popkultur taucht früher oder später in der Werbung wieder auf: und zwar als subversiver Typus. Hierbei ist übrigens nicht zu übersehen, dass die Depotenzierung des Protests vor allem über ironische oder sarkastische Denunziation funktioniert. – Zudem: den protestierenden Akteur als ohnmächtige, schwache Witzfigur lächerlich zu machen und zusammen mit den anderen entmündigten Idioten vorzuführen, ist indes ein integraler Mechanismus der Popkultur; es hat allerdings ein paar Jahrzehnte gebraucht, bis das als Erfolgsrezept erkannt wurde: wahrscheinlich konnte dies erst durch das Privatfernsehen, das von den aufklärerischen Aufgaben des öffentlich-rechtlichen Medienbetriebs weitgehend befreit agieren darf, stichhaltig erprobt werden: nämlich nicht politisch, um die Leute gesellschaftlich bei der Stange zu halten, sondern aus rein ökonomischen Erwägungen.)

Protest ist zunächst eine rein formale Reaktion von Menschen, die in spezifischen Kontexten als spezifische Akteure eingebunden sind (das heißt auch eingebunden werden oder auch eingebunden sein wollen): Empörung, Einspruch, Widerspruch gehören zu dieser Haltung.

Die Kulturalisierung des Protests ist ein Prozess – ein Prozess, der das Politische lediglich als Matrix nutzt, nicht als Movens (und das ist für das dialektische Verhältnis von Kultur und Politik entscheidend). Das Resultat dieses Prozesses ist eine Protestkultur.

Protestkultur ist eine sich als »Kultur« identifizierende Formierung, die nur innerhalb des Politischen stattfinden kann, die aber gleichzeitig davon ausgeht, dass a) »Kultur« und »Politik« zwei getrennte Sphären seien, und dass b) die Protestkultur sich das Politische überhaupt erst einmal (wieder) aneignen müsse.

Und diese Aneignung wird zur wesentlichen Charakteristik des Protests; also ungeachtet der konkreten Inhalte der Protestkultur reklamiert sie als Protestmotiv ihre politische Relevanz, wenn nicht das Politische selbst; postuliert wird im Namen der Protestkultur, dass sie politisch sei, während die übrige, Nicht-Protest-Kultur unpolitisch sei. Das gerinnt zur Ideologie, wonach Protest die Politisierung der Kultur sei.

Protest und Politik stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander. – Protest ist immer schon eine kulturelle Form der Politik, auch wenn er sich scheinbar a-kulturell und nur politisch äußert (zum Beispiel ein gewerkschaftlicher Protest gegen Stellenabbau etc.). Das heißt »Protest« ist als Möglichkeit politischen Handelns nur artikulierbar, wenn sich das Politische selbst sich als »Kultur« manifestiert.

Insofern lässt sich auch (pop-) kultureller Protest nicht in politischen Protest transformieren. Denn das Politische kommt ja ohnehin nur kulturell zum Ausdruck. – Die Sprache des Protests: Das Politische ist die Grammatik, das Kulturelle die Semantik. Man kann aber nicht die Grammatik in die Semantik übersetzen.

21.

Rückkopplungen

»Madonna steht auf der Bühne in London und spielt für oder gegen die G8 und Hunger: das größte Konzert der Welt, für oder gegen das im Pop-Universum letzte Problem: Hunger. Wir sind im Hyde Park beim Live-8-Spektakel, 2. Juli 2005. Zu Madonnas Auftritt wird eine junge Frau aus Äthiopien vorgeführt, die als Kind fast verhungert wäre; sie darf etwas in ihrer Sprache sagen. Weil sie kein Englisch versteht, bleibt sie irritiert und peinlich auf der Bühne stehen, während

Madonna die Menge – und man sagt jetzt ja Multitude – animiert: ›Are you ready for a revolution!‹ Das wiederholt sie so lange, bis jeder eingewilligt hat. Dann kommt kurz die Musikshow und schon spielt die nächste Gruppe.« R. B., ›Pop und das Authentische‹ (in: Streifzüge 35, Wien 2005)

›Kick out the Jams‹. Die Platte von MC5 erscheint 1969; es ist das erste Album der Band. Gesungen wurde: ›Kick out the jams, motherfuckers.« Nach Anweisungen der Plattenfirma wurde das geändert in: ›Kick out the jams, brothers and sisters.« – Das Album wird ein Riesenerfolg, macht die Musiker zu Stars, die sich fortan ein angemessenes Luxusleben leisten wollen, mit schnellen Autos und großzügigen Anwesen. Der Manager John Sinclair, Anführer der ›White Panther‹, Kiffer und später Blues-Experte und DJ, trennt sich von der Band mit den Worten: ›Ihr wolltet größer sein als die Beatles, und ich wollte, dass ihr größer werdet als Mao.« – Aber ist das eigentlich die Alternative, die kritische Gegenüberstellung: Beatles oder Mao – Beatles als Pop, Mao als Politik?

›Kick out the jams, motherfuckers!‹ – was soll das eigentlich heißen? In der Regel wird der Satz im Kontext des kulturevolutionären Zeitgeistes der Protestbewegungen der Sechziger gedeutet: ›Schmeißt alle Hemmungen weg, ihr Arschlöcher!‹ (›rororo Rocklexikon‹). Tatsächlich ist das ein Mythos:

›People said ›oh wow, kick out the jams means break down restrictions‹ etc., and it made good copy, but when we wrote it we didn't have that in mind. We first used the phrase when we were the house band at a ballroom in Detroit, and we played there every week with another band from the area. We got in the habit, being the sort of punks we are, of screaming at them to get off the stage, to kick out the jams, meaning stop jamming. We were saying it all the time and it became a sort of esoteric phrase. Now, I think people can get what they like out of it; that's one of the good things about rock and roll.«⁷

⁷ MC5-Gitarrist Wayne Kramer, zit. n. Caroline Boucher, ›MC5 Problem‹, in: ›Disc & Music Echo‹, 8. August 1970.

Das ›Rolling Stone‹-Magazine hat das Album ›Kick out the Jams‹ in die Liste »500 Greatest Albums of all Time« aufgenommen.

Ein Jahr zuvor, im November 1968 veröffentlichen die Beatles das so genannte weiße Album (Design Richard Hamilton, in minimalistischer Abgrenzung zu dem ›Sgt. Pepper's‹-Album, von dem Pop-Art-Kollegen Peter Blake gestaltet), darauf den Track ›Revolution 9‹, eine experimentelle Klangcollage – mit knapp über acht Minuten das längste Stück der Beatles. Man kann, wenn man will, einiges hören vom Geist der damaligen Zeit: Mai 68 in Paris, die Ermordung von Martin Luther King, den Vietnamkrieg und den Aufstand der Unterdrückten, Streiks und Revolten, Notstand und Opposition, die Krise und den drohenden Zusammenbruch der befriedeten Konsumgesellschaft.

Doch die Aufregung legt sich, kann in den nachfolgenden Jahrzehnten nicht zuletzt popkulturell beruhigt werden, von kleineren Zwischenfällen einmal abgesehen.

Dann kommt Techno und alles, was dazugehört. 1981 – im selben Jahr als Mtv den Sendebetrieb aufnimmt – kommt die Roland TR-808 auf den Markt, zwei Jahre später, 1983 die Roland TR-909. Es dauert noch ein gutes Jahrzehnt, bis die Bewegung, die sich hiernach entwickelt, vom Popdiskurs als Protestbewegung registriert wird. Als schließlich in den Neunzigern die Partys von der Polizei aufgelöst werden, das Versammlungsrecht gegen Raver und Clubbesucher angewendet wird, scheint irgendwie klar, dass auch die Musik ohne Text ein Protestpotenzial hat. Ein Potenzial indes, dessen ›Politics‹ man nicht im Material zu finden glaubt, sondern im Immateriellen, im buchstäblich Ästhetischen, in den Körpern, dem Begehren und der Sinnlichkeit. Die Poptheorie attestiert das mit eindringlichen Hypostasierungen, die Subversion, Dissidenz, Widerstand und noch einmal Ästhetik und Politik immer wieder neu zu erfinden behaupten.

Je wortgewaltiger allerdings die Versuche werden, im Pop qualitativ wie quantitativ eine Multitude des Protests zu verorten, desto paralysierter die radikale Kritik und desto ohnmächtiger die objektive Phantasie. Schon Ende der Sechziger, als eben keineswegs entschieden war, ob eine Parole wie »Kick out the Jams!« auf emanzipatorische Selbstermächtigung

oder bloß Kompensation persönlicher Animositäten zielt, ob ›Revolution 9‹ eine nur musiktechnische Spielerei oder wirklich eine materialästhetische Revolte ist, konnte an der Dialektik der Kultur nicht übersehen werden, dass sie im selben Maße eine »repressive Toleranz« wie eine »neue Sensibilität« freisetzt, wie Marcuse es diagnostizierte. Pop zeigte sich damals fähig, einer vermeintlich »Große Weigerung« einen ästhetischen Ausdruck zu geben, um genau diese »Große Weigerung« als wirkliche Bewegung zu vereiteln. Dies vollzog sich weniger durch unmittelbare Repression, als vielmehr durch eine »Banalisierung der subversiven Entdeckungen«, wie es die Situationisten diagnostizierten; diese Banalisierung ermöglichte es schlussendlich, im Schein der Nonkonformität die Diktatur des Konformismus zu bestätigen. Ideologisch ist das eine Strategie der Konfusion: Auch der Protest lässt sich solange verwirren, chaotisieren, aufblasen, kopieren, aus der Form bringen etc., um ihn so von jedem Inhalt zu entleeren, bis seine Momente des Widerstands bestenfalls noch Bagatelldelikte sind, oberflächliche Sachbeschädigungen, *Stencils*, *Tags*, *Graffitis* ...

›Stop the music and go home!‹ heißt es zu Beginn von Daft Punks ›Revolution 909‹ (auf ›Homework‹, 1997). Die Musiker Thomas Bangalter und Guy-Manuel de Homem-Christo erklären: »Wir glaube nicht, dass die Ordnungshüter hinter der Musik her sind. Angeblich sind sie hinter den Drogen her, aber die gibt es nicht nur auf den Partys, die von der Polizei aufgelöst werden. Drogen finden sich auch bei jedem Rockkonzert. Die Musik der Rockkonzerte verstehen sie, aber die Musik der House-Partys nicht. Sie glauben, dass diese Musik stumpf und dumm ist.«

In dem Video (von Roman Coppola) ist in der Eingangssequenz ein Polizeieinsatz zu sehen: Eine House-Party wird gestürmt, Leute laufen panisch und schreiend umher. Eine junge Raverin wird von einem der beiden Polizisten gestellt. Sie sieht am T-Shirt-Kragenbündchen des Polizisten einen Tomatensoßenfleck. Die Kamera folgt dem Blick, dann wird eine Geschichte in Bildern erzählt: Keimlinge von Tomatenpflanzen, Tomatenplantagen, Ernte, Gemüseabteilung im Supermarkt, eine ältere Frau kauft ein, kocht zuhause Tomatensoße, für Spagetti, Essen für ihren Sohn (vermutlich): das ist der Polizist. Er hat die mit Tomatensoße durchtränkten Nudeln in einer Plastikbox, fährt mit einem Kollegen im

Dienstwagen Streife. Sie machen Pause, die Spagetti werden aus der Plastikbox gegessen. Per Funk werden sie zum Einsatz gerufen, der Polizist bekleckert sich. Die gesamte Eingangssequenz wird wiederholt, bis zu der Szene, wo die junge Raverin am Kragen den Fleck sieht. Der Polizist bemerkt den starrenden, erstaunten Blick der Frau, sucht, an sich hinuntersehend, worauf sie starrt ... Dadurch ist er für einen Moment abgelenkt – und einige Leute, schließlich auch die Raverin können weglaufen.

Das ist das Politische wenn Pop Protest ist.

(Roger Behrens, Januar 2011)