

**Life is but a memory –
Popmusik als Medium biographischer
Selbstverständigung**

Marcus S. Kleiner

Summary:

In the texts of Hornby, Smith and Holland-Moritz pop is not understood as the medium of politics, of society, of the revolution, of resistance, of protests; rather, they are politics of one's own self with and by pop music. In so far the analyses of the texts of Hornby, Smith and Holland-Moritz are based on four guiding questions defined in this article: Which knowledge, which valuations of pop music are presented? Which events and situations are connected with pop music? What about the relations between pop and the pop music fans? Theses considerations are completed with the following questions: Can the abovementioned texts contribute to a pop archive and to arsenals of imagination of individual politics of one's own self? Is all this a contribution to an empowerment of the individual as well as to a social memory of popular culture?

Zusammenfassung:

In den Texten von Hornby, Smith und Holland-Moritz wird Pop nicht als Medium der Politik der Gesellschaft beziehungsweise der Revolution, des Widerstands, des Protests oder des Aufbruchs verstanden, sondern als eine Politik des Selbst mit und durch Popmusik. Daher richtet der Autor seine Analysen der Texte von Hornby, Smith und Holland-Moritz an vier Leitfragen aus: Welches Wissen über und welche Bewertungskategorien von Popmusik werden vorgestellt? Welche Erlebnisse und Situationen werden mit Popmusik verbunden? In welchem Verhältnis stehen Popmusik und Popmusik-Fan? Abgeschlossen werden seine Überlegungen durch die Frage, ob die behandelten Pop-Texte, als Pop-Archive und Imaginationsarsenale einer individuellen Politik des Selbst einen Beitrag zur Selbsternächtigung des Einzelnen und zum sozialen Gedächtnis der Populären Kultur leisten.

It's memories that I'm stealing.
(Tom Waits)

Selbstreferentialität und Historisierung gehören zu den konstitutiven Motoren der Popkultur, die wesentlich story telling, ein permanenter Dialog mit sich und ihrer Geschichte ist. Von einer subjektiven Perspektive aus betrachtet ist Popkultur ein daraus resultierendes Imaginationsarsenal und eine Möglichkeitswelt von Identitätsangeboten. Nicht zuletzt fungiert Popkultur auch als Sozialisationsagentur und Weiterklärungs-, bzw. -bewältigungsmodell. Diese individuellen Bedeutungsdimensionen, die zugleich konstitutive soziale Funktionen der Popkultur sind, brauchen, um kontinuierlich identifizierbar und kommunizierbar zu sein, Archive (etwa Musik, Lifestyles, Clubs, Mode, Fotografien, Zeitschriften, Literatur, Filme, Wissenschaft oder Kunst), Protagonisten und Kommunikatoren (z.B. Stars, Künstler oder Journalisten), damit Popkultur für den Popkultur-Rezipienten bzw. Fan immer wieder zur repräsentativen Kultur (vgl. Tenbruck 1990; Göttlich/Gebhardt/Albrecht 2002) werden kann.¹

Aus der Perspektive des Pop-Rezipienten ist die Performance und Individualität seiner Popkultur entscheidend, also die eigensinnig Aneignung und/oder Modifikation popkultureller Bezugsrahmen, die u.a. von Geschmackspräferenzen, persönlichem Erleben, individuellen Lebensgefühl oder Affektabindungen an Pop-Wirklichkeiten bestimmt wird. Man könnte hier auch von *popkultureller Selbstermächtigung* sprechen oder, mit Blick auf Foucault, von *kultivierter Selbstgestaltung* bzw. *Techniken der Selbstkultivierung*, also einem *popkulturellen Ethos der Lebensführung*.

Bonz (2001b: 12) beschreibt diese lebensweltliche Bedeutung von Pop als den die „Individuen durchdringenden Eindruck von Wirklichkeit, wie er sich erst einstellt, wenn man in einer Kultur identifiziert ist. Demnach ist der Begriff von der starken Identifikation mit Pop synonym zur Annahme eines popkulturellen Rahmens oder Mediums, in dem sich Geschmacksurteile formulieren lassen, Ansichten und Überzeugungen finden, Wünsche und Lebensentwürfe Gestalt annehmen.“

Eine an dieser Perspektive orientierte *Popkulturgeschichtsschreibung* liefert individualisierte und diskontinuierliche „Pop-Splitter“ (Bonz 2001a), Erinnerungsarbeit und, im besten Falle, *Vivifikationen* von gelebter und/oder konsumierter Popkulturgeschichte, die zunächst und zumeist die eigene Geschichte *mit* sowie *durch* Pop darstellen. Der gemeinsamen Nenner der individuellen Pop-Gedächtnisse ist zunächst und zumeist die Negation bzw. Differenzarbeit – und zwar mit Fokus auf das kollektive, soziale Bezugssystem Popkultur.

Der subjektiven *Spur* des Lebens und Schreibens über Pop, denn Reden über Popkultur ist hierbei immer zugleich ein Reden über sich selbst, werde ich mit Blick auf drei literarische *Pop-Archive* nachspüren, in deren Zentrum Popmusik steht: Nick Hornby (*31 Songs*), D. Holland-Moritz (*Lovers Club*) und Rob Sheffield (*Love is a Mix Tape*). Hierbei wird diskutiert, wie Pop-Geschichte in *autobiographischen* Pop-Erzählungen konstituiert und kommuniziert sowie re-inszeniert und dadurch beim Schreiben (re-)aktualisiert wird. Als konstitutive Voraussetzung für das legitime Schreiben über Pop erscheint in diesen Texten ein latenter *Existentialismus* und *Sensualismus* des Pop-Lebens und Pop-Erlebens. Der Hauptfokus dieser Poppgeschichtsschreibungen liegt auf den 1960er-1990er Jahren (vgl. Kleiner 2008a).

Hornby (2004) entzieht sich bewusst, im Gegensatz zu Holland-Moritz (2002), einer (re-)konstruierten und Verbindlichkeit beanspruchenden Homogenisierung seines Lebens sowie der Popkulturgeschichte, in

²

Sieben weitere Beispiele, die in diesem Kontext thematisiert werden müssten, Rainald Goetz (u.a. 1998, 1999; vgl. hierzu Kleiner 2004), Roel Bentz van den Berg (1999, 2001), Diederich Diederichsen (2002), Gilles Smith (2002), Frank Witzel/Klaus Walter/Thomas Meinecke (2004), Rocko Shamoni (2000, 2006) und Kerstin Grether (2007), können aufgrund des begrenzten Schreibraums nicht explizit diskutiert werden. Unterteilt werden können diese Bände, zusammen mit den, in diesem Beitrag diskutierten, in drei Bereiche: zum einen die Texte, in denen Pop-Leben und Pop-Erleben im Vordergrund steht und bei denen story telling das Medium der Kommunikation von Poppgeschichte ist (Gilles Smith; Nick Hornby; Roel Bentz van den Berg; Rocko Shamoni; Rob Sheffield und Kerstin Grether); zweitens, Texte, die einen fast ausschließlich intellektualistischen Stil zur Poppgeschichtsschreibung verwenden und Popmusik sowie Popkultur im Spannungsfeld von Diskurs, Kunst und Politik beschreiben (Diederich Diederichsen; Rainald Goetz; Frank Witzel/Klaus Walter/Thomas Meinecke); drittens, einen Text, der im Spannungsfeld der beiden vorausgehenden Texte angesiedelt ist und gerade auf das Scheitern zwischen Pop-Leben sowie Pop-Erleben und Diskurs-Pop hinweist (D. Holland Moritz).

¹ Diese Auffassung wird einerseits von Simmels (1989) These, dass sich die soziale Wirklichkeit stets im Spannungsfeld von subjektiver und objektiver Kultur konstituiere, getragen. Andererseits von der These Berger und Luckmanns 1996, dass der Mensch stets Produkt und Produzent der Gesellschaft zugleich sei.

dem keine verallgemeinerbare Kanonisierung der eigenen Ausführungen beansprucht und entsprechend die *absolute* Subjektivität der eigenen Rede über Pop in den Vordergrund gestellt wird – das Gleiche gilt für Sheffield. Zudem wird bei Hornby und Sheffield Pop nicht, wie bei Holland-Moritz, als Medium der Revolution, des Widerstands, des Protests oder des Aufbruchs verstanden, sondern vielmehr als eine *Politik des Selbst mit und durch Popmusik*.

Vier Leitfragen bestimmen die Analyse der Texte von Hornby, Holland-Moritz und Sheffield: Welches Wissen über und welche Bewertungskategorien von Popmusik werden vorgestellt? Welche Erlebnisse und Situation werden mit Popmusik verbunden? In welchem Verhältnis stehen Popmusik und Popmusik-Fan? Abgeschlossen werden die Überlegungen durch die Frage, ob die behandelten Pop-Texte, als *Pop-Archive* und *Imaginationsarsenale* einer individuellen *Politik des Selbst* (Göttlich/Winter 2000), einen Beitrag zur *Selbstvermächtigung* des Einzelnen und zum sozialen *Gedächtnis* der Populären Kultur leisten.

1. Pop, Popkultur, Populäre Kultur – Eine Grenzziehung

Die Begriffe Pop und Popkultur sowie die mit ihnen assoziierten Diskurse und Lebenswirklichkeiten, nehmen spätestens seit Ende der 1960er Jahre einen konstitutiven Einfluss auf gesellschaftliche *Selbstverständigungsdiskurse* und *Selbstbeschreibungen*. Man spricht seitdem etwa intensiv über Pop-Musik, Pop-Stars, Pop-Art, Pop-Politik, Pop-Literatur, Pop-Visionen oder Pop-Mode. Zudem werden zahlreiche Erscheinungen populärer Kultur, wie z.B. Filme, Comics, Mode oder Lifestyles, mit dem Attribut Pop bzw. Popkultur oder dem Adjektiv poppig bzw. popkulturell versehen. Die Beantwortung der Frage, wann etwas anfängt und aufhört, Pop bzw. Popkultur zu sein, fällt bis heute schwer – ebenfalls, ob es Bereiche gibt, die sich der *Pop-Werdung* konstitutiv entziehen (können). Die Perspektive von Pop bzw. Popkultur kann mit dem Begriff „Pop Unlimited“ (Höller 2001: 12) beschrieben werden.

Grundsätzlich wird die Auseinandersetzung mit Pop und Popkultur von zwei Perspektiven bestimmt, in denen sich die grundlegende Ambivalenz aller Popkultur bzw. popkulturindustrieller Güter, in Diskursen und als lebensweltliches Phänomen, widerspiegelt: *Pop als Markt* und *Pop als Rebellion*. Aus dieser Perspektive lassen sich zwei *semantische Felder*, mit denen das Phänomen Pop belegt wird, unterscheiden: Einerseits wird Pop als authentisch, ehrlich, glaubwürdig, grenzüberschreitend, umstürzlerisch, subkulturell, provokant, aktiv, echt, sozial- und

sprachkritisch bezeichnet und ist in diesem Sinne ein Medium der Rebellion, der Revolution, des Widerstandes, des Protests, des Aufbruchs und der Emmanzipation – letzlich gelebte Aufklärung und autonome Selbstdiskonstitution.³

Die Selbstbeschreibung von Pop im Spannungsfeld von *Affirmation* und *Subversion* ist bereits in der Worthbedeutung von Pop enthalten: In der Herkunft des Wortes Pop aus dem Englischen bedeutet Pop einerseits *populär* und könnte im Sinne dieser binären Opposition auf seine konsumistischen, affirmativen Tendenzen verweisen. Andererseits bedeutet Pop *Stoff* und *Knall*, womit seine subversiven Tendenzen angedeutet werden könnten (vgl. Kleiner 2006, 2008b).

Pop, Popkultur und Populäre Kultur dürfen nicht synonym verwendet werden, eben so wenig, wie Populäre Kultur mit der Gesamtkultur gleichgesetzt werden kann. Pop und Popkultur sind Bestandteile Populärer Kultur. Unter Pop verstehe ich im Wesentlichen einen weit gefassten musikzentrierten Traditionsbegriff, der seine Geburtsstunde irgendwo in den 1950er Jahren in Amerika hat (vgl. Ullmaier 1995: 9). Mit Popkultur werden alle Formen der Vergemeinschaftung bezeichnet, die von diesem Pop-Verständnis ausgehen. Programmatisch formuliert: *Als es Pop und Popkultur noch nicht gab, gab es schon die Populärkultur.*

Populäre Kultur kann „insgesamt als der kommerzialisierte, gesellschaftliche Bereich verstanden werden, der Themen industriell produziert, massenmedial vermittelt und durch zahlmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen mit Vergnügen (als Informations- und Unterhaltungsangebote) genutzt und weiterverarbeitet wird“ (Jäcke 2004: 21). Populäre Kultur wird hierbei wesentlich als Unterhaltungskultur aufgefasst. Die Epoche des Populären beginnt aus dieser Perspektive ab Mitte des 19. Jahrhunderts (vgl. Hügel 2003).⁴

³ Pop wird hier mit Konfrontation und Subversion gleichgesetzt, ist, im Sinne von Diederichsen (1990: 275), „Pop I (60er bis 80er, spezifischer Pop)“ und wendet sich gegen etablierte Kunst-, Kultur- und Politikbegriffe. Andererseits wird Pop mit Konsum, Party, Profit, Unterhaltung, Lifestyle, Mainstream assoziiert und als Marken- bzw. Warenartikel deklariert. Pop wird in diesem Verständnis als Affirmation aufgefasst und von Diederichsen (ebd.) als „Pop II (90er, allgemeiner Pop)“ bezeichnet, womit gemeint ist, dass alles Pop sein kann, „vom Theatertreffen bis zur Theorie, von der sozialdemokratischen Kandidatenkür bis zur Kulturtatstrophe.“

⁴ Hügel (2003: 17) erläutert den Zusammenhang von Populärer Kultur und/als Unterhaltungskultur wie folgt: „Wird Populäre Kultur als unterhaltende Kultur verstanden, erlaubt das, sie als eigenständiges System und trotzdem im Zusammenhang mit der Gesamtkultur zu begreifen, wenn Unterhaltung nicht

2. Nick Hornby: Pop-Leben, Pop-Erleben, Pop-Listen

Well the night's bursting open
 These two lanes will take us anywhere
 We got one last chance to make it real
 To trade in these wings on some wheels
 Climb in back
 Heaven's waiting on down the tracks
 Oh-oh come take my hand
 Riding out tonight to case the promised land
 Oh-oh Thunder Road, oh Thunder Road
 Oh Thunder Road
 Lying out there like a killer in the sun
 Hey I know it's late we can make it if we run
 Oh Thunder Road sit tight take hold
 Thunder Road. (Bruce Springsteen)

31 Songs erschien 2002 und schildert in 25 Essays, welche Songs im Leben von Hornby eine wichtige Rolle spielen.⁵ Dabei erzählt er von sich selbst sowie den Momenten, in denen er *mit* Pop Grenzsituationen erlebte und die seine Erinnerung an diese Momente mitbestimmen. Beispiele hierfür sind etwa das Ende seiner Ehe und seine Scheidung (Ben Folds Five, „Smoke“) oder der Autismus seines Sohnes Dany (Gregory Isaacs, „Puff The Magic Dragon“). Dies geschieht entgegen seinem Vorhaben, zur Musik selbst vorzudringen und kein Erinnerungsbuch, das Raum-Zeit-Personen-Verbindungen aufarbeitet, vorzulegen. Gerade durch das konsequente Ignorieren dieses Vorhabens schafft Hornby Momente der Intimität zwischen Text und Leser, aus denen einerseits Möglichkeiten der Identifikation und der Erinnerung an die Erfahrungen mit der Popgeschichte der Leser erzeugt werden können. Andererseits bemüht sich Hornby nicht um Transparenz und Anschlussfähigkeit um jeden Preis, inszeniert seine Autorschaft nicht als Autorität. Wer die Songs nicht kennt oder schätzt, seine existentiellen Rahmungen nicht nachvollziehen kann

bzw. will, *spult* einfach zum nächsten Song weiter. Beide Positionen besitzen eine starke Unmittelbarkeit, weil Hornby Pop als eine konstitutiv sinnliche Erfahrung, ein Pop-Leben und Pop-Erleben, beschreibt.

Auffallend sind zunächst drei Aspekte: zum einen, dass Hornby, wie schon in seinem Roman *High Fidelity*, Pop v.a. über Listen definiert, durch die der *legitimate* Popmusik-Fan unterschieden werden kann.⁶ Rigitde in *High Fidelity* und symbolisiert durch den Plattenladen des Protagonisten und Pop-Snobs Rob, der als Sperrzone des exquisiten Geschmacks gilt, sowie durch seine permanente Erstellung von *Best-off-Listen* zu unterschiedlichsten existentiellen Situationen (Trennung, Liebe, Tod usw.). Selbstironisch in *31 Songs* durch die bewusste, sich von Superlativen zu Superlativen treibende Inszenierung der *radikalen* Subjektivität seiner Rede über Pop. Andererseits die große Disparität seiner Song-Auswahl: Rock, Pop, Soul, Punk-Rock und elektronische Musik unterschiedlichster *Spielarten*, Evergreens, weniger prominente und aktuelle Songs, *Bruce Springsteen*, *Led Zeppelin*, *Bob Dylan*, *Suicide*, *Nelly Furtado* und *Soulwax* reihen sich aneinander. Nicht zuletzt durchzieht alle Texte die Auseinandersetzung mit dem Älterwerden *mit* Pop, wobei vier Aspekte im Vordergrund stehen:⁷ erstens, eine *widerständige Integration*, etwa von Musik, die in früheren Jahren einen entscheidenden Einfluss auf

⁶ Im Feld des Pop-Diskurses spielen Pop-Musik-Listen eine konstitutive Rolle, denn sie erfüllen nicht nur kommunikative Funktionen (z.B. als Selbstverständigungsdiskurs von Journalisten und Fans), sondern geben zusätzlich Orientierung in einer unübersichtlichen Pop-Musik-Kultur. Dies gilt völlig unabhängig davon, ob die vorgenommene Hierarchisierung geteilt wird: Zustimmung wie Ablehnung rekurrieren auf eigene Wertungsschemata, deren Bedeutsamkeit durch die entsprechenden Listen bestätigt oder in Frage gestellt wird (Vgl. Kleiner/Nieland 2008).

⁷ Dem story telling von Hornby kann eine Anekdote zum Thema Pop und Alter an die Seite gestellt werden: In einem Gespräch mit dem Verfasser, Olaf Sanders, Christoph Jacke und Marc Calmbach, im Kontext der von Rainer Winter 2005 in Klagenfurt veranstalteten Tagung „The Landscapes of Cultural Studies“, hat der amerikanische Popkulturforscher Larry Grossberg deutlich gemacht, dass er sich mit Ende 50 nicht mehr legitimiert fühle, über (aktuelle) Popkultur zu schreiben, weil er keinen lebensweltlichen und verstehenden Bezug mehr zu ihr, ihren Produkten, Protagonisten und Fans habe. Diese Involvertheit sei aber die Grundvoraussetzung für das Schreiben über und Leben mit Pop – was aber nicht bedeute, dass (vergangene und aktuelle) Popmusik und Popkultur für ihn keine existentielle Bedeutung mehr hätten. Das Älterwerden, Geschichte werden bzw. sein der Popkultur sowie ihrer Fans ist in der Popkulturforschung bisher nicht dezidiert und systematisch erforscht worden. Diesem Thema widme ich mich in einer aktuellen Studie (vgl. Kleiner 2009).

jede Art von Amusement ist, sondern Teilhabe an sowohl ästhetisch zweideutig produzierten als auch zweideutig rezipierten, medial vermittelten [...] Ereignissen und Artefakten aufgefasst wird. Unterhaltung in diesem Sinne ist eine von anderen sozialen und kulturellen Zwecken (etwa Belehrung und Information) geschiedene, selbstständige Institution und Funktion und verleiht als Zentralbegriff der Populären Kultur auch dieser selbst institutionelle Selbstständigkeit.“

⁵ Die Songs, an denen Hornby seine Ausführungen festmacht, werden jeweils in Klammern angegeben.

Hornby hatte (etwa Punk oder Heavy Metal), aber gegenwärtig nicht mehr zum zentralen (pop-)kulturellen Bezugssystem gehört (Led Zeppelin, „Heartbreaker“); zweitens, *Exklusion*, z.B. von der Club Culture oder anderen Festen und Interaktionsritualen der Jugend-/Popkultur (vgl. ebd.: 131ff., 141); drittens, *inszenierte Generationsgeschmackskämpfe*, als Mittel, sich auch im Alter popkulturell lebendig zu fühlen: „Uns über die Vorlieben unserer Kinder zu mokieren gehört zu den wenigen Freuden, die uns bleiben, wenn wir irgendwann alt, überflüssig und kulturell marginalisiert sind“ (ebd.: 78); viertens, das, zumindest partielle, *Reiferverwerden der Popmusik*, die „ihrem eigenen fortschreitenden Alter wie dem ihres Publikums gerecht wird“ (ebd.: 140) – als Beispiele nennt Hornby u.a. *Tom Waits*, *Elvis Costello* und *London Wainright*.

Das Alter spielt für Hornby (ebd.: 44) auch bei der Rezeption von Popmusik eine zentrale Rolle. Popmusik muss jeweils im *richtigen Alter und zur richtigen Zeit* gehört werden, also beim Erscheinen – Hornby bezieht sich hier u.a. auf „Like a Rolling Stone“ (1966) von Bob Dylan und „Anarchy in the UK“ (1976) von den Sex Pistols. Nur in diesen historischen Kontexten besitzen sie ihre ureigne historische *Durchschlagskraft*. Das permanente Zitieren dieser Songs bzw. ihre erzwungene Stellvertreterschaft zu unterschiedlichsten Anlässen, lässt sie hingegen zu *leerer Rhetorik* werden.⁸ Implizit weist Hornby darauf hin, dass jede Zeit ihre eigenen großen Songs braucht, die ihren Kommentar zur sozialen und kulturellen Wirklichkeit eigenständig zum Ausdruck bringt.

Popmusik ist für Hornby ein ständiger Lebensbegleiter, ein Medium der Selbstbeschreibung sowie Selbsterklärung, und, zumindest bedingt, eine *Existenzhilfe*, z.B. als Mutmacher in fatalen Zeiten (u.a. Bruce Springsteen, „Thunder Road“ / Van Morrison, „Caravan“). Popmusik vermittelt sich ihm durch ein unmittelbares Angesprochensein und/oder das Wiedererkennen von existenziellen Situationen in den Songs, aus dem ein substanzielles Verstehen der Musik entsteht und mitunter Selbsterkenntnis folgt – diesseits der Frage oder des Wissens, ob bzw. das es bessere Songs gibt. Dieses Angesprochensein gelingt v.a. dadurch, dass Popmusik zunächst und zumeist eine *gesetzte Befindlichkeit* beim Rezipienten erzeugt sowie ein unmittelbares Involviersein, das rational nicht auflösbar

sowie nicht diskursiv ist und auf ein (durchaus spirituelles) *Mehr* an Wirklichkeit hindeutet (Rufus Wainwright, „One Man Guy“).

Diese Funktionen kann Popmusik aufgrund des ihr von Hornby zugeschriebenen Authentizitätseffekts besitzen, d.h. durch die Fähigkeit, ihre Hörer vom *Wahrheitsgehalt* eines Songs zu überzeugen. Konkret geht es hierbei u.a. um die Entschiedenheit, sein Leben unter allen Umständen nach den eigenen Maßstäben zu leben und sich nicht verbiegen zu lassen. Dies kann als *Vorbild- und Orientierungsfunktion* von Popmusik bezeichnet werden.

Weiterhin ist Popmusik für Hornby ein *Suchtfaktor*, das z.B. in dem Verlangen zum Ausdruck kommt, einen Song immer und immer wieder zu hören, oder auch nach Jahrzehnten immer noch *Pop-Junkie* zu sein, der beständig nach neuem Stoff sucht. Als Popsüchtiger lässt sich Hornby häufig von banalen Effekten der Musik verführen, die er nicht erkennt, weil er nicht selbst Musiker ist. Dies stellt für ihn kein Problem dar, weil gerade die Einfachheit und unmittelbare Anschlussfähigkeit ein Gütesiegel der Popmusik ist. Songs über Liebe symbolisieren diese beiden Aspekte mustergültig und gehören daher zu den erfolgreichsten Themen der Popmusik. Entscheidend ist hierbei nicht, ob der Songwriter etwas Neues zum Thema zu sagen hat, sondern nur, ob es ihm gelingt, die einzelnen Seiten von Liebesgeschichten (z.B. Glück, Trauer, Ekstase, Schmerz) mit Leichtigkeit zu inszenieren. Pop wird so zu einem großen, grenz- und völkerüberschreitendem *get-together* und Massenerlebnis. Zum *Sucht-faktor Pop* gehört seine Sammlerleidenschaft.

Mit diesem Suchtfaktor verbindet sich Hornbys *hermeneutische Wollust*, einen Song *erobern, knacken bzw. flach-legen* zu wollen (Nelly Furtado, „I'm Like a Bird“) (vgl. Adorno in *Bibliographische Grillen*). Apropos *Flach-legen*. Popmusik und Sex bilden für Hornby eine, wenn gleich wenig produktive, Liaison. Als Urszene der Interaktion beider führt er die Frage an, mit welcher musikalischen Untermalung er das *erste Mal* erleben wollte. „Samba Pa Ti“ von *Santana* erschien Hornby seinerzeit für den besten „Soundtrack zum Sex“ (Hornby 2004: 31). Allerdings besteht für den Pop-Fan bereits eine so große Intimität zwischen ihm und dem Song, dass der auserwählte Song eher die *Unwahrscheinlichkeit* von Sex, als sexuelle Highlights verspricht: „Die meisten Stücke sind eigentlich eher Sexersatz als die musikalische Begleitung dazu – Musik für Leute, die keinen Sex zu erwarten haben (oder erst wenn sie zu Hause sind). Könnte man zu ‚Let's Get It On' ficken, ohne zu lachen?“ (ebd.: 31f.).

Dass Popmusik zumeist „billig, einfallslos, schlecht geschrieben, aalglatt produziert, hirnverbrannt, repetitiv und pubertär ist“ und „die meisten Popsongs zynisch auf eine Zielgruppe zugeschnitten sind“ (ebd.: 8

⁸ Ein Beispiel aus der deutschen Musiklandschaft wäre etwa der Song „Macht kaputt, was Euch kaputt machen“ von Ton, Steine, Scherben, der als Motto der Sponti-Bewegung im Kielwasser der 1968er Bewegung (vgl. Sichtermann/Johler/Stahl 2003), auch heute noch als Sinnbild der Studentenrevolution und Musterbeispiel politischer Popmusik permanent zitiert wird (vgl. zum Zusammenhang von Pop und Politik grundsätzlich Nieland 2008).

19), heißt nicht, dass man sich nicht auch von aktueller Popmusik (dem Mainstream) einfangen bzw. begeistern lassen kann und nur die Popmusik aus den *guten, alten Zeiten*, also den 1960er und 1970er Jahren, hören muss.

So stößt Hornby (ebd.: 47ff.) immer wieder auf Unerwartetes in der aktuellen Popmusik. Er bezieht sich hierbei etwa auf den Song „*You Had Time*“ von *Ani DiFranco*, der seine Eindringlichkeit daraus gewinnt, dass er „im Gegensatz zu den meisten Stücken über Trennung, bei denen das gebrochene Herz im Vordergrund steht, von Unschlüssigkeit und Stillstand handelt“ (ebd.: 49). Andererseits lehnt Hornby das popmusikalische *Nervatuum* ab, das einen Kanon an großer Musik aufstellt, die man als gebildeter Pop-Snob einfach besitzen muss und deren Qualität unhinterfragt feststellt.⁹ Mit dieser Zurückweisung geht auch eine Relativierung von Pop-Mythen einher, hier in der Form von *Bob Dylan*, an anderer Stelle mit Blick auf die *Beatles* und der weit verbreiteten Meinung, dass sie die ultimative Verkörperung der Popmusik der 1960er Jahre seien.

Ein Großteil der Popmusik ist, aus der Perspektive von Hornby, durchaus ein Wegwerfprodukt. Das Wissen um die eigene Vergänglichkeit und Begrenztheit ist für ihn aber gerade das produktiv Selbstreflexive sowie ihr strategischer Vorteil gegenüber der Hochkultur, die alle ihre kulturellen Güter auf Dauer stellen möchte und diese Selbstreflexivität nicht kennt.

Der Aufbau popmusikalischer Bewertungskategorien, orientiert sich in den *popkulturellen Anfängen* an Stereotypen in Form von vorgelebtem Pop-Wissen und Pop-Mythen, weil der eigenen Urteilskompetenz nicht getraut wird. Der größte Teil des eigenen Pop-Wissens, das einen entscheidenden Einfluss auf die Ausbildung eines Bewertungskanons nimmt, ist fremdvermittelt – und zwar durch *signifikante* (Eltern, Freunde, Partner) und *generalisierte Andere* (z.B. durch Popstars, Ältere in der Schule, jugendkulturelle Szenen, Journalisten oder Besitzer von Plattenläden).

So waren in Hornbys Heavy Metal-Phase *kreischende* Gittaren, die Lautstärke der Musik oder die Songtitel, die entscheidenden Gütekriterien. Die Ausbildung eines musikalischen Selbstvertrauens, eigensinniger Bewertungsmuster und eines daraus resultierenden souveränen Umgangs mit Musik erforderten, so Hornby (ebd.: 23ff.), jahrelange Erfahrungen mit Pop, um etwa nicht nur die Musik zu schätzen, die die jeweilige jugendkulturelle Szenezughörigkeit vorgibt (Led Zeppelin, „Heart-

breaker“). Gerade jugendkulturelle Verwurzelungen, Hornby (ebd.: 119ff.) erläutert dies mit Blick auf seine Punk-Phase, führen häufig zum voreingenommenen und undifferenzierten Pop-Snobismus, durch den der Blick auf die Vielfalt der Popmusik versperrt wird. Insofern führt Hornby (ebd.: 64ff.) auch ein Plädoyer für den melodiösen, einfachen Pop und gegen das *Diktat* der guten Popmusik, die stets provozierend, verstörend, widerständig, subversiv und bedrohlich sein muss.

Hornby beendet sein Buch mit einem Bericht vom Besuch eines Konzerts der *Patti Smith-Group*, das ihn sehr begeisterte, und hebt, mit Blick auf den Song „*Pissing In a River*“, nochmals die herausragende (individuelle und kulturelle) Bedeutung der Popmusik hervor: „Anders gesagt, es ist ein Popsong, und wie viele andere Popsongs vermag er nahezu alles.“

3. D. Holland-Moritz: Solingen Prayer

You know the day destroys the night
Night divides the day

Tried to run
Tried to hide

Break on through to the other side
Break on through to the other side
Break on through to the other side, yeah
We chased our pleasures here
Dug our treasures there
But can you still recall
The time we cried
Break on through to the other side. (The Doors)

Tummelt sich Hornby im Pop-Mainstream, führt Holland-Moritz in die Welten der Gegen- bzw. Subkulturen der 1970er Jahren, in denen aus seiner Perspektive Rock'n'Roll musikalisch den Ton angab. Steht bei Hornby das unmittelbare Pop-Leben und Pop-Erleben sowie die überwiegend gelingende Identifikation mit Pop im Vordergrund, scheitert der Erzähler im Text von Holland-Moritz fortwährend beim Versuch, das popkulturelle Leben und Erleben existuell einzuholen, das seine *Gegenkultur-Helden*, wie z.B. Musiker (etwa *Jim Morrison* und die *Doors*, *Alice Cooper*, *Rolling Stones*, *Velvet Underground*, *Eric Burdon & The Animals*, *Iggy and The Stooges*) oder Literaten (u.a. *William S. Burroughs*, *Jack Kerouac*, *Alain Ginsberg*, *Rolf Dieter Brinkmann*, *Walter Serner*) ihm lebensweltlich sowie in ihren Produktionen vorlebten und das von

⁹ Pop-Snobs dieser Art sind in Deutschland etwa Diedrich Diederichsen und Martin Büsser.

Wissenschaftlern theoretisch nobilitiert wurde (z.B. von Rolf Schwender, Herbert Marcuse, Theodore Roszak).¹⁰

Lovers Club (Holland-Moritz 2002), der Name einer ehemaligen Diskothek in Köln, erschien 2002 und präsentierte die Erinnerung eines *Local Hero* der Gegenkultur in der Solinger Provinz. Geschrieben im Pathos der dritten Person, dass Distanz zwischen dem empirischen Ich und dem Subjekt des Textes schafft.

Rockmusik und die Rituale der Gegenkultur erschienen dem Erzähler als Versprechen auf „ein Fest der Freude“ (ebd.: 7), als Autorität, Orientierung, Selbstfindungs- und -verwirklichungstreisen sowie als *Break on through zu einer anderen Wirklichkeit* (Stichwort: *Psychedelic Revolution*). Schäfer (2003) erläutert den Zusammenhang von Musik und Provinz in *Lovers Club* wie folgt: „Es geht auch hier nicht ohne Popmusik. Sie ist notwendiger, integraler Bestandteil der provinziellen Landschaft, erfrischender Wind, der in der Enge die Weite immerhin erahnen lässt, der Kosmopolitismus erfahrbar macht, wo sonst nur die Heimattümelei der Alten wäre.“

Als *Medien* der Revolution gegen die herrschenden, regressiven Verhältnisse sowie deren Subversion, fungierten für die Solinger Post-Hippie- bzw. Post-68er-Jugend, Drogen, Alkohol, Musik, Sex, Kino und Bücher. Hierdurch sollte der Weg zur vermeintlich *wirklichen Wirklichkeit* eröffnet, die Welt des Scheins überwunden und ins Sein vorgedrungen werden: „Wollten sie nicht alle dieses Einswerden mit dem Himmel und der Hölle, Geborgenheit, Freunde, das Allumfassende bis hin zur Todesnähe“ (ebd.: 8).

Zum wiederkehrenden Arsenal der gegenkulturellen Rituale und Situationen gehörten: Szenezugehörigkeit, Nächte an Baggerseen, Outsider- und Underground-Romantik, Neue Sinnlichkeit/Sensibilität, Kiffen, Trips, Sexgeschichten, härtere Drogen (v.a. Heroin), erste Drogentote, Selbstmorde, Rock'n'Roll-Authentizismus, Funktionsverweigerung, Coolness und Landkommunen. Dies alles einerseits entfernt von der Esoterik der Posthippies und dem Handeln linker Aktivisten andererseits.

Weiterhin gehörten zur gegenkulturellen Lebenswelt des *Local Hero* zwei Aspekte: zum einen das Spannungsfeld von Urbanität und Natur. Die Stadt ist die Gegenwelt zur Provinz, der Ort, an dem sich Wirklichkeit ereignet und erfahrbar ist – zumeist als Inszenierung, die Veräußerlichung erfordert. Die Natur ist wiederum die Gegenwelt zur Stadt, die Kontemplation und Verinnerlichung ermöglicht sowie mit, teilweise mystischer, *Ursprünglichkeit* verbunden wird: als Ort der Rettung, Reinigung oder Erneuerung. Zum anderen die *Club Culture* sowie andere pop/gegenkulturellen Orte, an denen Pop-/Gegenkultur live und in Echtzeit erfahrbar war, ob als Disco, Pub oder Konzertort (u.a. *Ratinger Hof*, Düsseldorf; *Lovers Club*, Köln; *Op d'r Eck*, Düsseldorf, *Sonne Fout*, Düsseldorf; *Creamcheese*, Düsseldorf; *Big Pub*, Remscheid; *Munks*, Solingen; *Dortmunder Westfalenhalle*; *SO 36*, Berlin-Kreuzberg).¹¹

Der gegenkulturelle Lebensentwurf, den der Erzähler in *Lovers Club* memoriert, ist allerdings daran gescheitert, das alle Bezugssysteme (Musik, Filme, Drogen, Sex, Literatur, Theorie etc.) kein authentisches und/oder alternatives Leben bzw. ein *Mehr* an Wirklichkeit ermöglichen, sondern lediglich als Muster bzw. vorgefertigte *Ich-Schablonen*, die aus gegenkulturellen *Wir-Utopien* geronnen sind, nachgelebt und nicht in den jeweiligen Lebenswelten integriert werden konnten.

4. Rob Sheffield: Gemischte Gefühle

You do something to me
something deep inside
I'm hanging on the wire
for a love I'll never find
You do something wonderful
then chase it all away
Mixing my emotions
that throws me back again
Hanging on the wire
I'm waiting for the change

¹⁰ Dieses Spannungsfeld verweist implizit auf eine Unterscheidung von Dieterichsen (2002: XXVII): „Pop-Musik kommt immer in zwei Formen vor, das gilt bis heute: als Vertretung und als Versprechen. Entweder ermöglicht sie mir den Eintritt in die Welt oder sie verspricht mir eine andere Welt. Entweder zeigt sie ein Bild von Leuten, zu denen ich mich stellen könnte, auf dem soche wie ich schon da sind, oder sie entwirft ein Bild einer leeren und neuen Welt, zu der sie zwar keinen Zugang weiß, außer diesen imaginären, die sie mir aber als Hoffnung anbietet.“

¹¹ Schäfer (2003) kommentiert das permanente Unterwegssein als für eine Provinz-Szene essenzielle „Überlandsmobilität“: „Im Grunde findet sich hier ein Raumgreifen, eine Sehnsucht nach Freiheit, wie man sie von der Beat-Generation kennt und die nicht weit entfernt ist von Jack Kerouacs vorgelebter On-the-Road-Ideologie. Entscheidend dabei ist, dass es sich um eine imaginäre Flucht handelt, um den Versuch, durch forciertes Kilometerfressen einem bestehenden Zustand zu entkommen.“

I'm dancing through the fire
Just to catch a flame
to feel real again. (Paul Weller)

In Rob Sheffields Liebeserklärung an seine verstorbene Frau *Renée*¹², die er 2007 in *Love is a Mix Tape* veröffentlichte, ist Popmusik das existentielle Kommunikations- und Interaktionsmedium schlechthin. Ohne Popmusik kein Leben und kein Lieben – so könnte Sheffields Haltung programmatisch zusammengefasst werden.

Die Liebe von Sheffeld und *Renée* wurde, ebenso wie ihr Zugang zur, ihr Verstehen von und ihr Umgang mit der Welt, von einem intensiven Pop-Leben sowie Pop-Erleben bestimmt. Zugleich ist Popmusik für Sheffeld das entscheidende Medium seines Erinnerns an *Renée*, seiner Trauerarbeit und auch die Basis für einen existuellen Neuanfang (neue Stadt, neue Wohnung, neue Musik, neue Freunde, neue Liebe, vgl. Sheffeld 2007: 235ff.).

Im Zentrum seines Pop-Lebens steht ein Faible für Mix-Tapes.¹³ Entsprechend tragen alle Kapitel seines Buches die Titel von Mix-Tapes, wie etwa *rumblefish*, *sheena wa a man*, *paramount hotel* oder *blue ridge gold*, die er oder *Renée* aufgenommen haben: „Ich habe mein ganzes Leben um meine Liebe zur Musik gebaut, ich umgebe mich mit ihr. Ich bin immer auf der Jagd nach meinem nächsten Lieblingssong. Aber ich höre nie auf, meine alten Mixe zu spielen. Jeder Fan macht sie. Die Zeiten, die man durchlebt hat, die Menschen, mit denen man sie durchlebt hat – nichts erweckt all das wieder so zum Leben wie ein altes Mix-Tape. Es ist besser darin, Erinnerungen zu speichern, als das Gehirn selbst. Jedes Mix-Tape erzählt eine Geschichte. Zusammengefügt ergeben sie die Geschichte eines Lebens“ (ebd.: 39). Für Sheffeld sind Mix-Tapes mehr als nur themenorientierte Zusammenstellungen von Songs, sondern v.a. Medien biographischer Selbstverständigung bzw. Identitätsarchive¹⁴, die Identität

selbst zu einem *Mix* bzw. zu einem *Erinnerungskörper* machen¹⁵: „Heute Nacht habe ich das Gefühl, als ob mein ganzer Körper aus Erinnerungen besteht. Ich bin ein Mix-Tape, eine Kassette, die so oft zurückgespielt wurde, dass man die Fingerabdrücke auf dem Band hören kann“ (ebd.: 24).

Das Anhören unterschiedlicher Mix-Tapes dient Sheffield nicht nur zur Erinnerung an *Renée* und zur Aufarbeitung ihrer gemeinsamen Geschichte. Vielmehr versucht er damit, gegen das Vergessen anzukämpfen (vgl. ebd.: 24f.), auch nach ihrem Tod musikvermittelt mit *Renée* in Beziehung zu bleiben, die erinnernde Suche nach der verlorenen, gemeinsamen Zeit bzw. der Gegenwart der Vergangenheit. Zum *Kampf* gegen das Vergessen gehört es für ihn auch, „gut in ‚Renée‘ [zu] sein“ (ebd.: 23), d.h. alles, was sie auszeichnete, sich immer wieder in Erinnerung zu rufen, um dadurch ihren Verlust bewältigen zu können: „Meine Mix-Tapes waren die Rettungsringe, an die ich mich klammerte“ (ebd.: 174).

¹⁵ Ohne Musik als Speichermedium ist für Sheffield, neben Leben und Lieben, auch kein Erinnern möglich. Der Hauptfokus von Sheffields Erinnern liegt zwar auf seiner Beziehung zu *Renée*. Allerdings präsentiert er auch anhand von Mix-Tapes andere Erinnerungssplitter seiner Biographie, wie etwa ein Erlebnis mit seinem Vater, als DJ bei einer Schultanzparty oder im Sommerferienlager (vgl. ebd.: 28ff., 40ff., 52ff.). Dies verdeutlicht, dass bei Sheffield schon seit frühster Jugend alles von Popmusik dominiert und die Welt in Popmusikkategorien wahrgenommen wird. Entsprechend zeigten ihm in den Jugendjahren seine Musik-Helden (z.B. Lou Reed, Bob Dylan, David Bowie), dass ein anderes Leben, ein Mehr an Leben in der Gegenwart und Zukunft möglich ist (vgl. ebd.: 56f.) bzw. sie fungierten als Freunde und Ratgeber in allen existentiellen Situationen (vgl. ebd.: 148f.), gaben Antworten auf die großen Existenzfragen (vgl. ebd.: 200). Zu seinem intensiven Pop-Leben gesellte sich in seiner Studienzeit ein Pop-Eskapismus: „Ich studierte im vierten Jahr in Yale, an meinem Walkman angeschlossen und meistens auf der Flucht vor der Welt. [...] Ich verbrachte die meiste Zeit in meinem Zimmer. Verliebt in meine Wände, verbunkerte ich mich in Fanzines und Alben vor der Welt“ (64f.; vgl. 66f.). Nach *Renées* Tod wiederholte sich diese Situation insofem, dass Sheffield an seinem Walkmann angeschlossen Nächte lang damit verbrachte, vom Garten aus in den gegenüberliegenden Wald zu starren, um mit seiner Leere, seiner Verzweiflung, seiner Trauer usw. fertig zu werden (vgl. ebd. 173ff.).

¹² Ihre Beziehungsbiographie fasst Sheffield (2007: 27) kurz zusammen: „Kennengelernt haben wir uns am 17. September 1989. Geheiratet haben wir am 3. Juli 1991. Wir waren fünf Jahre und zehn Monate verheiratet. Am 11. Mai 1997 ist *Renée* sehr plötzlich und unerwartet zu Hause in meiner Gegenwart an einer Lungenembolie gestorben. Sie war 31. Beerdigt ist sie in Pulaski County, Virginia, am Hang eines Hügels neben einem Wal-Mart.“

¹³ Alben spielen, ähnlich wie bei Hornby, für Sheffield nur eine untergeordnete Rolle, seine Leidenschaft für Musik wird viel stärker von Songs bestimmt.

¹⁴ An anderer Stelle betont Sheffield (2007: 36), dass ein Mix-Tape zusammen zu stellen, ein Akt des personalen Geschichteschreibens ist.

Ihre gesamte Beziehungsgeschichte wurde von Popmusik¹⁶ bestimmt. Musik hat beide zusammengebracht¹⁷ und auch, obwohl sie nicht viel gemeinsam hatten, zusammengehalten (vgl. ebd.: 18, 88)¹⁸; sie haben Tapes zu allen möglichen Situationen erstellt, wie z.B. Tapes zum Knutschen, Tanzen, Einschlafen, Spülen oder Autofahren (vgl. ebd. 15); Musik stelle ein körperliche Verbindung zwischen ihnen her (vgl. ebd.: 88); fast alles an Renée wird von Sheffield als musikalisch wahrgenommen (vgl. ebd.: 16f.); beide sind permanent auf der Suche nach neuen Lieblingssongs; ihr Musikkonsum und -erleben konnte nicht ohne den anderen geschehen; bei ihrer Hochzeit war die entscheidende Frage die nach dem richtigen Song für den Hochzeitstanz – geworden ist es *Thirteen*

¹⁶ Die Musik, die beide hörten, ist ein Crossover durch unterschiedlichste popmusikalische Genre von den 1960ern bis zur Gegenwart. Die folgende kategoriale Unterteilung könnte noch kleinteiliger vorgenommen werden, soll hier aber nur zur allgemeinen Veranschaulichung dienen: Punk Rock (u.a. Buzzcocks, Ramones), Soul (u.a. Al Green, Aretha Franklin, Steve Wonder), Country (u.a. Hank Williams, George Jones, Wanda Jackson, Johnny Cash), RnB (u.a.), Rock (u.a. Fats Domino, The Knack, The Rolling Stones, Led Zeppelin, Neil Young), Hard Rock (u.a. Van Halen, Aerosmith), Pop (u.a. The Beatles, The Monkees, Blondie, The Smiths, Michael Jackson, U2, Prince, Boy George, Madonna), Alternative (u.a. New Order, Hüsker Dü, Pavement, Replacements, Nirvana, Dinosaur Jr., L7, Shonen Knife, Weezer) usw.

¹⁷ „Als ich Renée in Charlottesville, Virginia, kennen gelernt habe, waren wir beide 23. Der Barkkeeper im Eastern Standard legte ein Tape mit Big Stars ‚Radio City‘ auf, und sie war die einzige andere Person im Raum, die ebenfalls aufhorchte. Also haben wir zusammen Bourbon getrunken und über Musik geredet. [...] Renée war ein cooles Krawall-Punk-Mädchen aus den Appalachen. Ihr Lieblingsong war ‚Let’s Spend the Night Together‘ von den Rolling Stones. Ihr Lieblingsalbum Slanted and Enchanted von Pavement. [...] Ihre Stimme war angefüllt mit einem atemlosen Knistern der Musik. [...] Ihre erste Platte war ‚Get Down Tonight‘ von KC & The Sunshine Band. KC war ihre erste Liebe. Ich war ihre letzte“ (ebd.: 15ff.).

¹⁸ Auch bei seiner ersten Freundin Marcella (vgl. ebd.: 63ff.) und bei seiner ersten Freundin nach Renée (vgl. ebd.: 235ff.) ist der Musik-Bezug ausschlaggebend, um überhaupt eine Beziehung aufzubauen sowie führen zu können. Eine Phantasie dominiert hierbei: „Jedes mal, wenn ich mich in eine Frau verknallte, habe ich die gleiche Phantasie: Ich stelle mich uns beide als Synthie-Pop-Duo vor. Egal wer ist und wie wir uns kennenlernen, die Synthie-Pop-Phantasie muss funktionieren, sonst verpufft meine Verliebtheit schnell wieder“ (ebd.: 152). Allerdings hatte keine Frau, dies legen zumindest seine Ausführungen nahe, Sheffield demnäfig berührt und in ihren Bann gezogen, wie das bei Renée der Fall war. Das einleitende Paul Weller-Zitat soll diesen Leseindruck pointiert zusammenfassen.

von *Big Star* (vgl. ebd.: 99); auch der Name ihres Hundes, *Duane*, hat einen Musikbezug – er bezieht sich auf *Duane Allman*, den Gitarrist der *Allmann Brothers* (vgl. ebd.: 109). Nach Renées Tod bedeutete weiterzuleben, neu anzufangen, ganz wesentlich auch Musik neu hören zu lernen, neue Musik für ein neues Leben zu finden, Musik, die er nicht mit Renée teilen konnte. Musik wurde hierbei zu einem konstitutiven Medium der *Emanzipation* von Renée.

5. Fazit: Popmusik als Medium des Erinnerns und einer Politik des Selbst

Can you now recall all that you have known

Will you never fall

When the light has flown

Tell me all that you may know

Show me what you have to show

Won’t you come and say

If you know the way to blue. (Nick Drake)

Ein englisches, ein deutsches und ein amerikanisches *Pop-Archiv* wurden gesichtet – mit Blick auf die Frage nach dem Zusammenhang von *Poplärer Kultur*, hier am Beispiel der Popmusik, *Sozialem Gedächtnis* und einer popkulturellen *Politik des Selbst*.

Beschrieben wurde zunächst ein zirkulärer Verweisungszusammenhang zwischen dem *Außen* (Sozialisation *mit* und *durch* Popmusik sowie Popkultur) und dem *Innen* (Psychologie sowie *Seelenleben* des Individuums, die/das durch die Aneignung von Pop-Wissen und der Internalisierung von Pop-Werten mitgeformt wird), der *Oberfläche* (Beschreibung der Konstitution der Identität des Individuums, die konstitutiv popkulturell bestimmt ist) und der *Tiefe* (Selbstkenntnis durch popkulturelle Angebot, v.a. aber durch Popmusik, und Selbstauslegung durch den Text). In diesem Verweisungszusammenhang kommt es, wie die Ausführungen von Hornby, Holland-Moritz und Sheffield gezeigt haben, zu permanenten Interdependenzen zwischen dem individuellen und sozialen Pop-Gedächtnis, dem *Alten* und *Neuen* der Popmusik sowie Popkultur, durch die beide Gedächtnisse allererst ihre genuine Ausprägung erhalten, Popmusik und Popkultur stets dynamische und sich verändernde Wirklichkeiten darstellen.

Geordnet wird dieser Verweisungszusammenhang einerseits durch das *empirische Ich*, dessen Name auf dem Buchdeckel steht. Insofern stellen alle Texte *Archäologien* individueller Pop-Gedächtnisse dar.

Andererseits werden die Erzählungen durch das *Subjekt des Textes* mitbestimmt, das *auto(r)biographisch* in die Erinnerungsarbeit eingreift, d.h. gelebte (Pop-)Geschichte verändert (vgl. zum Begriff der *Auto(r)biographie* Bogdal 1999). Dies allein schon deshalb, weil die Aktualität und Performanz der beschriebenen Erfahrungen und Erlebnisse nur aus der Erinnerung (re-)konstruiert werden können. Zudem müssen sie der Form und Intention der Erzählung angepasst werden.¹⁹ Nicht zuletzt sind die Autoren der Pop-Erzählungen in ihren Schilderungen, zumindest teilweise, nicht *souverän*, also *Herr* über ihre Ausführungen, weil ihr Pop-Wissen wesentlich fremdvermittelt ist und sie sich daher in einem nicht unerheblichen Ausmaß auf bereits präformierte Pop-Wirklichkeiten beziehen müssen.

Andererseits gewinnen sie gerade durch die eigensinnigen Themenwahlen und Darstellungsformen ihre Originalität, die die *Bedingung der Möglichkeit* ist, dass sie Einblicke in Pop-Wirklichkeiten anschlussfähig und differenziert vermitteln können sowie als Speichermedien für Pop-Wissen die Möglichkeit bieten, dieses zu *konservieren* und kommunizieren. Die Individualität der Rede über die eigene Geschichte *mit* und *durch* Pop besitzt darüber hinaus den Vorteil großer Unmittelbarkeit, Lebensweltlichkeit und Detailvielfalt, durch die es möglich wird, unterschiedlichste Aspekte der Popmusik- und Popkulturgeschichte zu entdecken, die sich nur selten dem Diktat des Allgemeinen unterordnen. Das sind Aspekte, die systematisierende und verallgemeinernde Popgeschichtsschreibungen nicht realisieren können, weil sie immer das *Idealtypische* der Pop-Geschichte herausarbeiten müssen. Pop-Geschichte ist aber zunächst und zumeist die Geschichte ihrer Fans sowie Rezipienten, die polymorph und polyvalent mit Pop umgehen.

Die Frage, ob die autobiographischen Pop-Erzählungen einen objektiven Wahrheitsgehalt oder eine überindividuelle Bedeutung besitzen, stellt sich vor diesem Hintergrund nicht mehr. Die Entscheidung für oder gegen eine autobiographische Pop-Geschichte wird genau so entschieden, wie die für oder gegen einen Popsong, d.h. u.a. durch die Geschmackspräferenzen des Lesers/Hörers, sein Pop-Wissen oder das Identifikations- sowie Wiedererkennungspotential des Textes/Songs. Letztlich handelt es sich bei aller autobiographischen Erinnerungsarbeit stets um *auto(r)biographische* Erinnerungskonstruktionen.

Die Erinnerungsarbeit der Pop-Erzählungen von Hornby und Shefield stellen darüber hinaus jeweils eine *Vivifikation* von gelebter und/oder konsumierter Popkulturgeschichte als Identitätsgeschichte dar, aus der immer wieder eine *erweiterte Gegenwart* für das Leben und Erleben der Autoren entsteht und sich, zumindest partiell, Zukunftserspektiven ergeben. Bei Holland-Moritz ist *Einnern* hingegen wesentlich *Trauerarbeit*²⁰, ein Wissen um das Scheitern popkultureller Lebensentwürfe und Utopien, aus dem kein *Werden* entsteht.

Bibliographie

- Bentz van den Berg, Roel (1999): *Luftgitarre. Bowie, Springsteen und all die anderen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bentz van den Berg, Roel (2001): *Die unsichtbare Faust. Magische Momente der Popkultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1996): *Die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt/M.: S. Fischer.
- Bogdal, Klaus-Michael (1999): „Hinter der Blindtür. Thomas Bernhards Auto(r)biographie.“ In: Ders.: *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag: 172-193.
- Bonz, Jochen (Hg.) (2001a): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bonz, Jochen (2001b): „Vorwort.“ In: Ders. (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 9-16.
- Diederichsen, Diedrich (1999): „Ist was Pop?“ In: Ders.: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch: 272-286.
- Diederichsen, Diedrich (2002): *Sexbeat. 1972 bis heute*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Goetz, Rainald (1998): *Rave*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Goetz, Rainald (1999): *Celebration. 90s Nacht Pop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Göttlich, Udo/Winter, Rainer (Hgg.) (2000): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur*. Köln: Herbert von Halem.

¹⁹ Vgl. in diesem Kontext die grundlegende philosophische Diskussion von Thomä (2007) zum Einsatz der Erzählung im zu lebenden Leben selbst und der Auffassung, dass dem menschlichen Leben selbst, der Art, wie es gelebt wird, etwas Erzählerisches zugeschrieben werden kann.

²⁰ Zum Thema Einnern als Trauerarbeit vgl. grundsätzlich Ricoeur (1988ff., 2004).

- Göttlich, Udo/Gebhardt, Winfried/Albrecht, Clemens (Hgg.) (2002): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln: Herbert von Halem.
- Grether, Kerstin (2007): *Zungenküß. Du nennst es Kosmetik, ich nem es Rock'n Roll. Musikgeschichten 1990 bis heute*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Holland-Moritz, D. (2002): *Lovers Club. Eine Stimme aus dem Off*. Berlin: Merve.
- Höller, Christian (2001): „Pop Unlimited? Imagetransfers und Bildproduktion in der aktuellen Popkultur.“ In: Ders. (Hg.): *Pop Unlimited? Imagetransfers in der aktuellen Popkultur*. Wien: Turia & Kant: 11-27.
- Hornby, Nick (2004): *31 Songs*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Hügel, Hans-Otto (2003): „Einführung.“ In: Ders. (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler: 1-22.
- Jacke, Christoph (2004): *Medien(sub)kultur. Geschichten, Diskurse, Entwürfe*. Bielefeld: Transcript.
- Kleiner, Marcus S. (2003): „Das große Erleben. Pop im Kopfkino von Dr. Dr. Rainald Goetz.“ In: Marvin Chlada/Gerd Dembowksi/Deniz Ünlü (Hgg.): *Alles Pop? Kapitalismus & Subversion*. Aschaffenburg: Alibri: 156-170.
- Kleiner, Marcus S. (2006): „Widerstandsthetorik. Zum Subversionsmodell im Pop-Diskurs.“ In: Karl Siegbert Rehberg (Hg.): *Soziale Ungleichheit – Kulturelle Unterschiede. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München 2004*. Frankfurt/M./New York: Campus: 4272-4282.
- Kleiner, Marcus S. (2008a): „Story Tellers. Pop-Geschichte in auto(n)-biographischen Pop-Erzählungen.“ In: Spiel. *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*. 24/2 Themenheft: *Populäre Kultur und Soziales Gedächtnis*.
- Kleiner, Marcus S. (2008b): „Pop fight Pop. Leben und Theorie im Widerstreit.“ In: Marcus S. Kleiner/Enno Stahl/Dirk Matejovski (Hgg.): *Pop in Rheinkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region*. Essen: Klartext.
- Kleiner, Marcus S./Nieland, Jörg-Uwe (Hgg.) (2008), „Kill your ideals! Negativisten und Kanonbildung.“ In: Thomas Phelps/Dietrich Helms (Hgg.): *No time für losers. Kanonbildung in der Popmusik*. Bielefeld: Transcript.
- Kleiner, Marcus S. (2009): *Pop und Alter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Nieland, Jörg-Uwe (2008): *Pop und Politik. Zur Annäherung von zwei Sphären der Mediengesellschaft*. Köln: Herbert von Halem.
- Ricoeur, Paul (1988ff.): *Zeit und Erzählung*. 3 Bde., München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ricoeur, Paul (2004): *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schäfer, Frank (2003): „Bloß weg hier!“ In: *Jungle World*, 5 (22. Januar 2003). URL: www.jungle-world.com/seiten/2003/04/153.php (abgerufen am 11.04.2007).
- Schamoni, Rocko (2000): *Risiko des Ruhns*. Reinbek: Rowohlt.
- Schamoni, Rocko (2006): *Dorfpunkts*. Reinbek: Rowohlt.
- Sheffield, Rob (2007): *Love is a Mix Tape. Eine Geschichte von Liebe, Leid und lauter Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Sichtermann, Kai/Johler, Jens/Stahl, Christian (2003): *Keine Macht für Niemand. Die Geschichte der Ton Steine Scherben*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Simmel, Georg (1989): „Die Arbeitsteilung als Ursache für das Auseinandertreten der subjektiven und objektiven Kultur.“ In: Ders.: *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 95-127.
- Smith, Gilles (2002): *Lost in Music. Eine Pop-Odyssee*. München: Heyne.
- Tenbruck, Friedrich H. (1990): „Repräsentative Kultur.“ In: Hans Haferkamp (Hg.): *Sozialstruktur und Kultur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp: 20-35.
- Thomä, Dieter (2007): *Erzähle dich selbst. Lebensgeschichte als philosophisches Problem*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Ullmaier, Johannes (1995): „Pop und Destruktion. Einleitende Bemerkungen zur Kategorie der Destruktion und zum Vitalismusproblem.“ In: *testcard. beiträge zur popgeschichte Nr. I: Pop und Destruktion*. Mainz: Ventil: 9-21.
- Witzel, Frank/Walter, Klaus/Meinecke, Thomas (Hgg.) (2004): *Plattenspieler*. Hamburg: Nautius.