

Tom Holert

“Dispell them”

Anti-Pop und Pop-Philosophie: Ist eine andere Politik des Populären möglich?

Aus: *Deleuze und die Künste*, hg. von Peter Gente, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006
(im Erscheinen)

1. Die drei Buchstaben der Dritten Welt

Einer viel zitierten Stelle des Kafkabuchs von Gilles Deleuze und Félix Guattari zufolge ist „Pop“ das, was sich der herrschenden Sprache nicht fügt, sondern in ihr gewissermaßen *von unten* spricht. Es handelt sich um eine kurze, schnelle Passage in dem Buch über die „kleine Literatur“, und das Pop-Wort wird danach auch nur noch selten von den beiden Autoren verwendet. Als ob sie dieser Begriffsperson nicht recht trauen würden, als wären sie sich über ihre konzeptuelle Kreativität nicht so einig (oder produktiv uneins) wie bei anderen Begriffen ihres gemeinsamen und individuellen Philosophierens. Trotzdem (oder gerade deswegen) handelt es sich um ein begriffliches Ereignis, das Aufmerksamkeit auf sich zieht und Fortführungen nahelegt. „Popmusik, Poppilosophie, Popliteratur“, so Deleuze und Guattari, bilden die Dritte Welt in der Ersten der Idiome. Aber gerade als Unterdrücktes erschließt Pop Auswege und Fluchtlinien, die es einer Sprache erlauben, sich selbst zu entkommen – im Minderheitlich-Werden.¹ Minderheitssprachen, heißt es in einem anderen Text von Deleuze, sind „nicht einfach Subsprachen, Idiolekte oder Dialekte, sondern potentielle Mittel, die Mehrheitssprache in ein Minderheitlich-Werden all ihrer Dimensionen und Elemente zu überführen.“²

Daß „Pop“ von Deleuze und Guattari nicht als Kategorie des Mehrheitlichen, sondern als Flieh-Kraft verstanden wird, irritiert zunächst. Angesichts der inzwischen globalen Dominanz der Popkultur ist man versucht, diese Definition als eine Aneignung oder Entwendung von Bedeutung zu lesen. Auch um 1975, als das Buch über Kafka und die *littérature mineure* erschienen ist, konnte der Signifikant „Pop“ nicht mehr problemlos auf das Signifikat des Widerständigen und Irregulären eines

¹ „Was man gemeinhin Pop nennt – Popmusik, Poppilosophie, Popliteratur: *Wörterflucht*. Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch machen, das Unterdrückte der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegensustellen, die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung finden, die Regionen der sprachlichen Dritten Welt, durch die eine Sprache entkommt, eine Verkettung in sich schließt.“ (Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* [1975], a. d. Französischen v. Burkhart Kroeber, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 38f.)

² Gilles Deleuze, „Philosophie und Minderheit“ [1978], in: G.D., *Kleine Schriften*, a.d. Französischen v. K.D. Schacht, Berlin: Merve 1980, S. 27-29, hier: 29.

etwaigen unterdrückten „populus“ (der Arbeiter, der Jugendlichen, der ethnischen Minderheiten usw.) bezogen werden. Die einst scharfe Grenze zwischen den legitimen und illegitimen Künsten war bereits durchlässig geworden. Die Deregulierungen des kulturellen Kapitalismus hatten längst begonnen, die einfache vertikale Ordnung des Oben und Unten, in der sich die Prozesse kultureller Ein- und Ausschließung in den bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaften noch organisieren ließen, zu verwirren. In der neuen globalen Allgemeinkultur besitzt die alte Topologie von Hochkultur und populärer Kultur allenfalls residuale Geltung. Das „populäre Spektakel“ des Zirkus, des Melodrams, des Kinos oder des TV-Sports, das jenen Geschmack am *Fest* befriedigen konnte, den Pierre Bourdieu als das zentrale Merkmal der „populären Ästhetik“ bezeichnete, hatte in den 1970er Jahren bereits begonnen, weniger eine Absage an die Offizialkultur als deren integriertes Gegenüber zu sein. Das „offene Drauflos-Reden“ und das „offene Gelächter“, die befreien, „indem sie die soziale Welt auf den Kopf stellen, indem sie die Konventionen, Anstand und Sitte, für Momente außer Kraft setzen“ (Bourdieu)³, hatten das meiste von ihrer karnevalesk-revolutionäre Kraft eingebüßt – in den Arenen des integrierten Populären, wo diese Suspensionen der guten Ordnung auf vielfache Weise simuliert wurden. Heute sind die Intensitäten der Überschreitung, des Anstößigen und anderer Normverletzungen entscheidende Faktoren einer kapitalistischen Ökonomie der Affekte und Aufmerksamkeiten. Man findet den Zugang zu ihnen auf den Märkten des Ereignisses. Und die drei Buchstaben „Pop“ dienen als Wegweiser zu den Orten des Konsums von Intensitäten und Differenzen, wo nicht selten „Pop-Beflissenheit“ (Katja Diefenbach)⁴ herrscht.

Selbst Punk, einer der großen molekularen Aufstände gegen die Korporatisierung von Jugend- und Popkultur, etwa zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Kafkabuchs ausbrechend, wurde bereichsweise von Impresarios wie Malcolm McLaren gemanagt, die ihre subversive Energie aus Kapitalismus- und Spektakelkritik bezogen, indem sie die „Kritik“-Anteile darin methodisch überlasen. Parallel zu den ersten Höhepunkten der Subkulturforschung der 1970er-Jahre läuteten sie damit die Phase der postsubkulturellen Vermarktung von Differenz (als Pop) ein. Beizeiten hat sich der kulturelle Kapitalismus die Optionen auf die Rendite-Potenziale des Pop gesichert; Widerspruchsgeist und Widerständigkeit, die man mit Pop assoziiert, werden nostalgisch erinnert und kommerzialisiert, ohne daß der Skandal, mit Pop Kultur und/oder Politik zu machen, für die kritische Beobachtung noch ein Problem darstellen würde. Das heißt: mit „Pop“ scheint keine Infragestellung politischer Hierarchien und kultureller Hegemonien mehr möglich, keine Explosion oder Implosion des „kleinen“ Populären in den Raum der „großen“ Kunst, kein molekularer Aufstand gegen die molaren Zustände. Pop ist nunmehr Teil einer offiziellen Repräsentationskultur mit Saxophon- und E-Gitarre-spielenden Staatschefs, mit pop-gerechten Inszenierungen der Macht – eine „Staatsprache“ (Deleuze/Guattari).

Selbst wenn das Wort „Pop“ um 1975 noch jenen deterritorialisierenden Effekt gehabt haben sollte, den die Verknüpfung mit dem Wort „Philosophie“ (zu „Pop-Philosophie“) nur verstärken konnte, so darf man vermuten, daß Deleuze und Guattari zum damaligen Zeitpunkt bereits damit rechneten, wie zweideutig und provokant eine positive (An)Wendung des Dreibuchstabenbegriffs ist. Wahrscheinlich war diese Inanspruchnahme auch eine Geste, die sich – nebenbei: typisch „pop“ – gegen einen gewissen links-kulturkritischen Konsens richtete, der in Pop eine Quelle von zeitge-

³ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979], a.d. Französischen v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 67.

⁴ Katja Diefenbach, „Poststrukturalistische Mikropolitiken bei Guattari, Deleuze und Foucault“, 2001, <http://www.wurf-sache.de/gomo/gm0506.htm>

nössischem Dekor und revolutionärer Jugendlichkeit erkannt haben mag, ihn aber ansonsten als unterschätzenswertes oder geradewegs verdächtiges Phänomen ablehnte.

Letztlich kann man nur spekulieren, warum die Autoren nicht vom Populären, sondern eben genau von „Pop“ sprechen. Deleuze hat sich bereits in *Differenz und Wiederholung* kurz mit Andy Warhols Serialitäten und der Pop Art beschäftigt. Er stand zudem in engem Kontakt zu dem jüngeren Philosophen und Musiker Richard Pinhas, der in den 1970er Jahren mit den *progressive rock*-Bands Schizo und Heldon eine wichtige Rolle in der experimentellen Rockszene Frankreich spielte.⁵ Eine Affinität zu bestimmten Pop-Phänomenen war vorhanden. Andererseits sollte durch die Rede von „Pop“ im Kafkabuch wohl auch jede Nähe zur Mythologie einer populären Kultur oder eines ethnologischen Romantizismus vermieden werden. Keine Schwärmerei für das Vernakulare! Keine Kontemplation der volkstümlichen Äußerungsweisen! Aber zugleich eben auch die Zurückweisung der Massenkultur, der Kontroll-Funktionen des Fernsehens, der Territorialisierungen des Pop. Das Bejahende in der Verwendung des Pop-Wortes enthält eine Verneinung desselben: die Erfindung dessen, was gerade nicht Pop ist.⁶

Deshalb bietet diese spezifische Rede von Pop wenig Halt für Inanspruchnahmen durch etwaige Apologeten, die Pop als einen Modus befreit-befreienden Konsums, als einen Schutzraum der Selbstbehauptungen von Jugendlichen oder als eine große sinnverweigernde Artikulation begreifen, die einer gesellschaftlich und politisch formierten Mehrheit offensteht. Alles, was konsolidierende Auffassungen von Pop an Sicherheiten oder Strategien versprechen, scheint in diesem unerhörten Pop-Verständnis außer Kraft gesetzt.

Weniger Strategie als Poetologie, zieht sich Pop als einer von vielen Leitfäden durch Deleuzes und Guattaris gemeinsam geschriebene Bücher, die als polylinguales, polyphones Zerreden und Zerschreiben der eigenen Sprache, ihrer Verkleinerung und Unterentwicklung inszeniert sind. Sie erklären das Minderheitlich-Werden zum Prinzip einer prinzipienlosen Philosophie, orientieren sich nicht an Anfang oder Ende, an oben oder unten, sondern zur Mitte hin, als Pragmatik des Intermezzos. Eine rhizomatische „Logik des UND“⁷, die auf das „sein“ verzichtet. Denn in der Konjunktion liege genug Kraft, um das Verb „sein“ zu erschüttern.

Der Begriff „Pop-Philosophie“ scheint Nietzsches „Künstlerphilosophie“ oder „Kunstphilosophie“ aufzunehmen. Er erinnert aber auch an die „Popularphilosophie“ der Aufklärung, an eine Philosophie der Zugänglichkeit, der guten, auch moralistischen, auf Instruktion des Populus gerichteten Verständlichkeit, gegründet im *sensus communis*. Dieser Bezug mag im Zusammenhang des aufklärungskritischen Diskurses der Autoren fehl am Platz wirken. Doch berühren sich Pop-Philosophie und Popularphilosophie durchaus. Über den Popularphilosophen Christian Garve, einen Zeitgenossen Goethes, heißt es, daß für ihn ‚Popularität‘ „als Form der Mitteilung nur der nach außen getretene Mitteilungsgehalt“ sei und nicht ein Instrument der (herablassenden) Popularisierung; Popularität umfasse für Garve „Autor und Publikum, darf deren Kommunikationsweise bezeichnen,

⁵ Vgl. Timothy S. Murphy/ Daniel W. Smith, "What I Hear Is Thinking Too: Deleuze and Guattari Go Pop", in: *Echo - a music-centered journal*, Vol. 3, No. 1, Spring 2001, www.humnet.ucla.edu/echo/volume3-issue1/smithmurphy/deleuze_and_guattari.pdf

⁶ Vgl. Ian Buchahan, "Deleuze and Pop Music", *Deleuze-Guattari discussion list*, August 1997, <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-August-1997/buchanan.html>

⁷ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* [1980], a.d. Französischen v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, S. 41.

weil beide Seiten als rasonierende konvergierend gedacht werden."⁸ Gegen das transzendente und systematische Philosophieren, und hier besonders gegen Kant, setzte Garve das Prinzip des „Selbstdenkens“: „Intellektuelle Vollkommenheit“ gewinnen die Gedanken nach Garve erst, „wenn der Mensch sie ... vermöge eines eignen völlig unabhängigen Gebrauchs seines Verstandes gefunden hat.“⁹

Etwas von der Aufhebung der Grenze von Produzent und Publikum, die Garve einforderte, sowie von der erwähnten Ethik (oder Ästhetik) des Selbstdenkens schwingt in der Definition von Pop mit, die Deleuze und Guattari anbieten. Über das erste gemeinsame Buch, den *Anti-Ödipus*, sagte Deleuze, es sei noch zu eng verbunden gewesen mit den universitären, gelehrten Wissensapparaten und noch „nicht die erträumte Pop-Philosophie oder Pop-Analyse“.¹⁰ In den Dialogen mit Claire Parnet gesteht Deleuze diesen seinen Pop-Wunsch erneut: „Professor, der ich bin, wünschte ich mir, einmal eine Vorlesung so halten zu können wie [Bob] Dylan, erstaunlich als Produzent mehr denn als Autor, einen Song komponiert. [...] Sehr lange Vorbereitung, doch ohne Methode, ohne Regeln und Rezepte.“¹¹ Die anti-institutionelle, anti-konventionelle Improvisation dient zugleich einer Enthierarchisierung oder Egalisierung der Zugangsmöglichkeiten zu Wissen sowie zu der Lizenz, dieses Wissen auf unerwartete, das Neue realisierende Weise zu verknüpfen und schöpferisch zu verketten. Doch Deleuze und Guattari werden weiter von der Pop-Philosophie träumen, auch nach den nächsten und letzten Büchern. Dieser Traum von der Pop-Philosophie ist ein konstitutiver Traum. Es ist der auf Dauer gestellte Abschied von aller Scholastik, von jedem scholastisch codierten und disziplinierten Wissen. Der Verzicht auf die „richtige“ Methode ist die Methode, die eigene Idiotie in die Idiosynkrasie eines Denkstils umzuwenden.¹²

„RHIZOMATIK = POP-ANALYSE“ steht in Versalien in *Tausend Plateaus*, wobei es für die Funktion von „Pop“ innerhalb der Konzept-Gefüge von Deleuze und Guattari nicht unwichtig ist zu erwähnen, daß zwei Seiten zuvor die Gleichung mit der Reihe „RHIZOMATIK = SCHIZOANALYSE = STRATOANALYSE = PRAGMATIK = MIKROPOLITIK“ eröffnet wird. Pop-Analyse ist danach, analog zu Schizo- und Strato-Analyse, zu Pragmatik und Mikropolitik, eine rhizomatische und *insofern* populäre Aktivität: „... selbst wenn das Volk etwas anderes zu tun hat als es [= das antikulturelle Buch, T.H.] zu lesen, selbst wenn die Blöcke an universitärer Kultur oder Pseudowissenschaftlichkeit darin noch zu genau oder schwerfällig sind.“¹³

Die Rhizomatik selbst, die wurzellose, mannigfaltige, Fluchtlinien-ziehende Anti-Wissenschaft, ist eine Spielart des Pop: Pop als Analyseverfahren, das an der Grenze des Lesens und des Buches operiert – weniger diskursiv als intensiv;¹⁴ Pop als Korrektur der offiziellen, etablierten Kultur, als

⁸ Kurt Wölfel, „Nachwort“, in: Christian Garve, *Popularphilosophische Schriften*, Bd. II [Deutsche Nachdruck/Reihe 18. Jahrhundert], Stuttgart: Metzler 1947, S. 47*.

⁹ Zit. ebd., S. 49*.

¹⁰ Gilles Deleuze, „Brief an Michel Cresolle“ [1973], in: Deleuze, *Kleine Schriften*, S. 7–23, hier: 15.

¹¹ Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialoge* [1977], a.d. Französischen v. Bernd Schwibs, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 15f.

¹² Vgl. John Rajchman, *The Deleuze Connections*, London/Cambridge, MA: MIT 2000, S. 38.

¹³ Ebd., S. 40.

¹⁴ “[...] Thousand Plateaus, whatever its elitist difficulties, is also pop-scientific philosophy. [...] Interdisciplinary synthesis for ginger adventurers. [...] Despite its ‘literary bent’, much politically incisive French philosophy still grasps an vital echo of predisciplinarity via the ‘history and philosophy of science.’ [...] It is no wonder, then, that Deleuze and Guattari have been able to produce tools that work where ‘reading’ cannot.” (Benjamin Hoh, “Humanoid Perception. Politics at the Arrival of the Figure” [1996], Anm. 2, <http://www.antipop-Per.com/papers/000165.shtml>)

Abweichung von den Normen statisch-erratischer Begriffssysteme, die vom „Volk“ mit seiner spezifischen Pragmatik vollzogen wird, ohne daß hierbei eine Vorstellung von der historischen Macht des Volks im Spiel wäre.

Es ist nicht das Volk, das Geschichte macht, wie es Bertolt Brecht visionierte, als er seinen „kämpferischen Begriff“ der Volkstümlichkeit gegen die nationalsozialistische Ideologie des Völkischen ins Spiel brachte;¹⁵ Brechts poetologische Wendung vom „Volkstümlichwerden“¹⁶ ist nicht zu verwechseln mit der Poetologie des Minoritär-Werdens bei Deleuze und Guattari. Es geht letzteren nicht um die Produktion eines politischen, revolutionären Subjekts mit dem Ziel, dieses die Macht ergreifen zu lassen, sondern um eine produktive Schwächung der politischen und kulturellen Mehrheiten, der dominanten Sprach- und Lebensweisen, der molaren Einheiten. Diese Schwächung ist keine Strategie, die zur mehr oder weniger freien Verfügung stünde; die man sich aneignen oder die man lehren könnte. Sie ist vielmehr das Resultat eines Prozesses ohne Autor und Intentionalität, ohne Stabilität und Konstanz. „Sogar und vor allem im Bereich der Theorie ist ein prekäres und pragmatisches Gerüst mehr wert als ein Abklatsch von Begriffen, deren Einschnitte und Fortschritte nichts ändern.“¹⁷

Ein solches Verständnis von analytischer Pop-Praxis als wesentlich instabil, experimentell und lokal läßt sich nur schwer mit den Gebrauchsweisen und Konzeptionen von Pop vereinbaren, die einerseits vom Marketing und seinen Demographien und andererseits in den akademischen und nicht-akademischen Studien zur Popmusik vorherrschen. In einem Aufsatz über Deleuzes und Guattaris Verhältnis zur Popmusik betonen Timothy S. Murphy und Daniel W. Smith, daß Pop hier weniger als quantitativer denn als qualitativer Begriff zu betrachten sei; auch handle es sich gerade *nicht* um eine Bezeichnung im Rahmen einer Gattungsordnung (wie Jazz, Rock, Pop, Soul usw.). „Pop“ sei für Deleuze und Guattari stets bezogen auf das „produktive Potential einer jeden Musik“.¹⁸

Man muss es wiederholen: Eine solche Rede von Pop wirkt, überträgt man sie auf die Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts, notwendig widerständig, ja kontrafaktisch, angesichts von Regierungsparteien westeuropäischer Demokratien, die sich Pop-Beauftragte leisten, während allenthalben Pop-Lehrstühle, Pop-Museen und Pop-Messen zugleich auf die Krise von Pop (als Kandidat auf den Anspruch, als minderheitliches Idiom zu gelten) wie auf die Akzeptanz der Popkultur in „großer“ Politik, Bildung und Ökonomie verweisen. Wie also könnte man dennoch weiterhin von so etwas wie „Pop-Philosophie“ sprechen, ohne einer ideologischen Illusion anheimzufallen? Wie ließe sich die biokulturelle Maschine „Pop“ konzeptuell rekonfigurieren, eine Maschine, die inzwischen darauf programmiert scheint, fortwährend neue Mittel und Ideen für die Produktion und Vermarktung von Waren, auch der Ware „Demokratie“ zu generieren? Die naheliegende Vermutung, beim Kompositum „Pop-Philosophie“ sei es Deleuze und Guattari um eine bestimmte (oder unbestimmte) Art, über „Pop“ zu philosophieren gegangen, führt jedenfalls in die Irre. Pop-Philosophie ist keine Philosophie des Pop, sondern ein Philosophieren im Modus und im Milieu des Pop, ohne das, was allgemein für Pop gehalten wird, zu affirmieren.

Die intensive Benutzung der Sprache, die Deleuze und Guattari bei Kafka entdecken, die ungeheure

¹⁵ Bertolt Brecht, „Volkstümlichkeit und Realismus“ [1938], in: B.B., *Gesammelte Werke 19* [Schriften zur Literatur und Kunst 2], Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 325.

¹⁶ Ebd., S. 331.

¹⁷ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 41.

¹⁸ Murphy/Smith, „What I Hear Is Thinking Too: Deleuze and Guattari Go Pop“.

Schöpfungskraft „wie ein Hund zu schreiben“ – welcher Zusammenhang mit Pop ergibt sich hier? Zum einen wäre noch einmal zu betonen, daß „Pop“ im Kafkabuch als „Ausweg“ bezeichnet wird, als „Ausweg für die Sprache, für die Musik, für das Schreiben“, als „*Wörterflucht*“ (im Original auf Deutsch). In dieser Bestimmung von Pop als Ausweg steckt das Versprechen, das auch Anrufungen von Pop als einer Methode oder Technik des Deplazierens, der Verrückung und Entortung, der Gewinnung einer Position von illegitimer/angemaßter Souveränität im Kampf der Generationen, der Lebensentwürfe, der kulturellen Politiken anhaftet. Aber der Einsatz von „Pop“ im Diskurs von Deleuze und Guattari ist gewissermaßen unrein, unpassend; er entzieht sich geläufigen Semantiken. Es ist ein „Pop“, der sich gegenüber den Territorialisierungen der entwickelten kapitalistischen *pop culture*, ihren Kanonbildungen, ihren Narrativen von Erfolg, Glamour, Professionalität, Machtnähe und verzehrender Existenzweise, ihren Vermarktungsroutinen und Businessplänen deterritorialisierend verhält. Nicht extensiv, sondern intensiv. Nicht mitspielend, sondern abfahrend. Mit Giorgio Agamben ließe sich von einem „profanierenden“ Gebrauch der Rede vom Pop sprechen (der Profanierung des Profanen schlechthin), die den entprofanierenden „Vorkehrungen der Medien“ zuvorkommt, so daß sich die „Möglichkeit eines neuen Gebrauchs, einer neuen Erfahrung des Wortes auftut.“¹⁹

2. Was es bedeutet, nicht um jeden Preis populär sein zu wollen

“In our circle and in the circle of people who are lyricists and MCs, we're known as the cats on some next. When we got together doing beats and writing, our agenda wasn't to be popular. Anti-Pop felt so true to what we were doing because when we were making joints straight to tape it was all about how ill we could be, how far we could push the limit but still stay within the realm of lyrical skills. So that's what we still try to hold down.” (M. Sayyid, Anti-Pop Consortium)

“Even though we have an individual voice, we're not trying to create some new subgenre. At the end of the day, it's beats and rhymes and lyrics. A lot of guys that come out, they're so disgruntled with the state of the game, and our title being Anti-Pop easily lends itself to that, but it's not really a matter of being frustrated or disgruntled. It's just a matter of having an agenda to rep individually.” (High Priest, Anti-Pop Consortium)²⁰

Eine Geschichte und eine Theorie der Popkultur ist vorstellbar, die sich mit nichts anderem beschäftigte als mit den Neuvermessungen und Überschreitungen dessen, was es heißt, „to be popular“. Daß das Volk fehle, ist eine von Deleuze gern zitierte Äußerung Paul Klees. „Das Volk fehlt und zugeich fehlt es nicht. Das Volk fehlt, das heißt, jene grundlegende Affinität zwischen einem Kunstwerk und einem Volk, das noch nicht existiert, ist nicht klar und wird niemals klar sein. Es gibt kein

¹⁹ Giorgio Agamben, *Profanierungen*, a.d. Italienischen v. Marianne Schneider, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 87.

²⁰ Abbey Goodman, "Anti-Pop Consortium Do The Math: Beats/Lyrics=Heat. Electronic rap act sticks to formula while avoiding being formulaic", Bericht von "MTVNews" vom 4. August 2002, auf der Website des Musikvideosenders VH1, http://www.vh1.com/artists/news/1453329/04082002/anti_pop_consortium.jhtml

Kunstwerk, das sich nicht auf ein Volk berufen würde, das noch nicht existiert."²¹ Dieser Bezug des Kunstwerks zum Volk, das (noch) fehlt, ist eine Art virtueller Populismus, eine Popularität ohne Objekt, aber auch ohne Subjekt. Die Popularität, wie sie viele als die Popularität des oder der anderen erleben, also eine Popularität als Eigenschaft einer Person oder eines kulturellen Produkts, einer Eigenschaft, die einem selbst fehlt, die man aber deshalb um so mehr begehrt, ist von der Popularität, deren Referenz ein Noch-Nicht des Volkes ist, radikal verschieden.

Man nehme den Fall jener Popularität, die im amerikanischen „popular“ semantisch von der Beliebtheit einer Mitschülerin oder dem hohen sozialen Ansehen des Kapitäns eines Highschool-Football-Teams bis zur Prominenz eines Superstars in der globalen Unterhaltungsindustrie reichen kann. Popularität ist hier eine Position, die einen Endpunkt markiert. Sie muß verteidigt und erweitert werden, um nicht zu verfallen. Populäre Formate und Genres wie Fernsehserien, Kinofilme oder Popsongs haben nicht ohne Grund immer wieder das Leiden derer zum Inhalt, denen wenn nicht das Volk, so doch die Popularität fehlt. „To be popular“, das erweist sich aus der Perspektive der Unpopulären als fragwürdig flach, aber zugleich unendlich reich. Die aristokratische oder volkstribunenhafte Überlegenheit der „populären“ Mitschülerin ist der Glanz von aktueller Gefolgschaft und Bewunderung, die nicht authentisch sein muß, um konkrete Machteffekte zu entfalten und Wunschproduktionen der „unpopulären“ Begehrenden oder Verdrossenen auszulösen, denen niemand folgt, die aber selbst eine Art Volk im Werden sind, die Popularität als Zumutung und als Mangel erlebt und sich darüber wünschend (er)findet. Wie die Geschichte der Künste und der Popkultur immer wieder gezeigt hat, kann genau diese Erfahrung, unpopulär zu sein, die Kunstwerke für ein Volk schaffen, das (noch) nicht existiert.

Die oben zitierten Interviewstatements von M. Sayyid und High Priest, Mitgliedern des (inzwischen aufgelösten) New Yorker Underground-HipHop-Projekts Anti-Pop Consortium aus dem Jahr 2002, kreisen um die Frage, wie sich das „Anti“ im Namen der Gruppe begründen ließe. Was es bedeutet, nicht in erster Linie auf Popularität aus zu sein, ohne deshalb gleich die Regeln und Anerkennungsspiele des HipHop zu verwerfen. Sie dokumentieren darin auch einen bestimmten Entwicklungsstand in der Geschichte der wechselnden Beziehungen zum Referenten und Adressaten von HipHop. Wann war oder ist HipHop die Kultur eines Volkes, das noch im Werden ist, ein Entwurf, eine Bewegung? Und wann eine Kultur, deren Popularität sich in den Sicherheiten der musikalischen Formeln und performativen Stereotype eingerichtet hat?

Diese Geschichte zählte, glaubt man den verschiedenen jubiläumsfixierten Versuchen der Kulturindustrie, HipHop zu periodisieren,²² zum Zeitpunkt des Interviews zwischen zwanzig und dreißig Jahre. In einer ambivalenzgesättigten Polemik zur Lage beschrieb Greg Tate im Januar 2005 die Popularisierung von HipHop als Transformation einer *populären* Folk-Kultur in ein *populistisches* Unternehmen:

²¹ „Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que cette affinité fondamentale entre l'oeuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas, ne sera jamais claire. Il n'y a pas d'oeuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore.“ (Gilles Deleuze, „Qu'est-ce que l'acte de création“ [1987], in: Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, hg. v. David Lapoujade, Paris: Minuit 2003, S. 291-302, hier: 302).

²² Das *Time*-Magazine feierte in seiner Ausgabe vom 8. Februar 1999 den 20-jährigen Geburtstag der „HipHop Nation“ mit einer Titelgeschichte; sechs Jahre später bereits wurde, etwa vom Magazin *Vibe*, der 30. Geburtstag von HipHop begangen.

„Möglich, daß HipHop als eine Volkskultur begonnen hat, die durch ihre Isolation von der Mehrheitsgesellschaft definiert war. Aber angesichts der Tatsache, daß HipHop in dem selben Amerika entstanden ist, dem wir die *coon show* verdanken, war seine Volkstümlichkeit dazu verurteilt auszubluten, sobald sie damit anfang, eben jenen Mainstream zu unterhalten, aus dem ihre Urheber einst ausgeschlossen worden waren. Ohne Zweifel, bevor HipHop einen Namen hatte, war es eine Volkskultur – konkret sichtbar im Bild der Leute in Brooklyn und in der South Bronx der 1980er Jahre: *styling*, *wilding* und *profiling* wie in dem Photobuch *Back in the Days* von Jamel Shabazz. Doch mit dem Augenblick, in dem ‚Rapper's Delight‘ Platin einspielte, wurde die Volkskultur HipHop zu HipHop, der *sideshow* der amerikanischen Unterhaltungsindustrie.“²³

Das Problem, so Tate, ist dabei weniger der Ausverkauf eines vermeintlich authentischen afro-amerikanischen *vernacular* an die Kulturindustrie als vielmehr der Rassismus des Mainstreams, der nicht etwa neu ist, sondern weit in die Geschichte der Ausbeutung afro-amerikanischer Kultur zurückreicht. Die Inklusion von HipHop in die amerikanische Popkulturindustrie, gern als Erfolgsstory mißverstanden, wird teuer bezahlt, denn die kommunikative Plattform, die HipHop als Teil einer breiten politischen Bewegung des schwarzen Amerika in den 1980er und frühen 1990er Jahren gewesen ist, wurde weitgehend zu Gunsten eines politischen wie kulturellen Populismus aufgegeben. In seiner Hochphase war HipHop ein Vehikel und Medium eines emanzipativ-aufklärerischen Projekts im Kampf gegen rassistische Strukturen und für eine andere Sichtbarkeit schwarzer Kultur. Doch im Laufe der 1990er Jahre wurde HipHop auf eine ökonomisch-ästhetische Formel gebracht, mit der sich – nunmehr für ein überwiegend nicht-schwarzes Publikum – alle möglichen rassistischen und sexistischen Phantasien über das „echte Leben“ in den ärmeren, segregierten Zonen der amerikanischen Städte, über Sexualität und Gewalt der Benachteiligten oder über die glamouröse Primitivität des Parvenüs aus dem Ghetto organisieren ließen. Diese Projektionen sind gleichsam die dystopische Kehrseite jener produktiven Drittwelt-Werdung der dominanten Sprache, die Deleuze und Guattari als Ausweg des Pop charakterisiert haben.

Der springende Punkt ist nun aber, daß trotz dieser ideologischen Reduktionen auf ein konsumistisches Differenz-Genießen HipHop zu einem globalen Idiom werden konnte, über das nicht nur weltweit Umsätze, sondern auch weiterhin Widerstände realisiert werden. Greg Tate:

„Denn in seinem Herzen ist HipHop ein radikales, revolutionäres Unternehmen geblieben und zwar aus keinem anderen Grund als dem, daß er dafür sorgt, daß Menschen afrikanischer Herkunft in der konsensuellen Halluzination-Simulation-Zwielicht-Zone digitalisierter Massenerstreuung, als das wir unsere Leben im Matrix-haften, konservativ-christiani-

²³ "Hiphop may have begun as a folk culture, defined by its isolation from mainstream society, but being that it was formed within the America that gave us the coon show, its folksiness was born to be bled once it began entertaining the same mainstream that had once excluded its originators. And have no doubt, before hiphop had a name it was a folk culture – literally visible in the way you see folk in Brooklyn and the South Bronx of the ,80s, styling, wilding, and profiling in Jamel Shabazz's photograph book *Back in the Days*. But from the moment 'Rapper's Delight' went platinum, hiphop the folk culture became hiphop the American entertainment-industry sideshow." (Greg Tate, "Hiphop Turns 30. Whatcha Celebratin' for?", in: *Village Voice*, 4. Januar 2005, <http://www.villagevoice.com/news/0501,tate,59766,2.html>)

sierten, durch Fox goebbelsierten 21. Jahrhundert bezeichnen, nicht unsichtbar gemacht, vergessen oder ausgeschlossen werden. Und auch deswegen, weil ‚Rasse‘ zum ersten Mal in unserem Leben nirgendwo als Thema in den Kampagnen präsidentialer Politik zu finden war. Und weil HipHop der einzige Ort ist, an dem wir eine größere Anzahl schwarzer Menschen als etwas anderes erleben können denn als Sitcom-Dekoration – auch deshalb hält er die Möglichkeit offen, mit Hilfe des nächsten lyrischen Genies, das das Leiden ihrer Leute mit der richtigen Dosis von Rhythmus und Krach artikuliert, um sowohl den Bourgeois zu erreichen als auch den Boulevard zu rocken, aus der Box auszubrechen."²⁴

Wirkung und Reichweite von HipHop, „the selling power of the Black Vernacular“ (Tate), stehen demnach verschiedenen Interessen und Unternehmen zur Verfügung: Politiken der Sichtbarkeit ebenso wie Ökonomien der Aufmerksamkeit, sozialen Kämpfen ebenso wie globalen Marketingstrategien.

Nie zuvor sei Marginalität in der Kultur ein derart produktiver Raum gewesen, schrieb Stuart Hall 1992 in einem Essay über das „Schwarze“ in der „schwarzen Populärkultur“.²⁵ Halls Text durchzieht eine ähnliche Ambivalenz zwischen dem „Optimismus des Willens“ und dem „Pessimismus des Intellekts“ wie Tates Resümee der HipHop-Geschichte. Das Populäre in *popular culture* verspricht einen Zugang zu den Erfahrungen, Genüssen, Erinnerungen, Traditionen der einfachen Leute, des Volkes. Je sozial und politisch abgedrängter und ausgegrenzter eine Bevölkerungsgruppe ist, desto größer deren kulturelle Anziehungskraft. Doch Hall sieht in dieser Attraktivität der dominierten Minderheit für eine differenzkonsumierende Mehrheit auch eine Chance kulturpolitischer Interventionen. Das Feld der Populärkultur, spätestens seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs auch ein fortwährend expandierender, weltumspannender Markt, ist zur wichtigsten Austragungsstätte der Kämpfe um kulturelle Hegemonie geworden. Da die Popkultur der Gegenwart in entscheidendem Maße durch schwarze Kultur, und hier besonders durch Musik und die Bilder schwarzer Körperlichkeit, geprägt ist, wurde der Signifikant „black“ zu einer hoch gehandelten ökonomisch-kulturellen Währung. Unter Einsatz des mit dieser Währung verbundenen kulturellen Kapitals ließen sich gewisse Fortschritte und eine (zumindest kulturelle) Sichtbarkeit der schwarzen Minderheiten erstreiten. Voraussetzung hierfür war ein gewisser strategischer Essentialismus, mit dem die „black experience“ zum Garanten einer homogenen, authentischen Kultur konstruiert wurde. Hall anerkennt die historische Bedeutung dieser Konstruktion, die als Teil eines Kampfes um Selbstbehauptung zu sehen sei. Aber er hält eine derart mythisierende Selbst- wie Fremdwahrnehmung der schwarzen Populärkultur zugleich für politisch nicht mehr angemessen, da sie die tatsächliche Heterogenität und die Differentialität innerhalb dieser Kultur ignorieren würde. Unter den vielfachen Bedin-

²⁴ "Because at heart, hiphop remains a radical, revolutionary enterprise for no other reason than its rendering people of African descent anything but invisible, forgettable, and dismissible in the consensual hallucination-simulacrum twilight zone of digitized mass distractions we call our lives in the matrixized, conservative-Christianized, Goebbel-sized-by-Fox 21st century. And because, for the first time in our lives, race was nowhere to be found as a campaign issue in presidential politics and because hiphop is the only place we can see large numbers of Black people being anything other than sitcom window dressing, it maintains the potential to break out of the box at the flip of the next lyrical genius who can articulate her people's suffering with the right doses of rhythm and noise to reach the bourgeois and still rock the boulevard." (Ebd.)

²⁵ Vgl. Stuart Hall, „What Is this ‚Black‘ in Black Popular Culture?“ [1992], in: Stuart Hall, *Critical Dialogues in Cultural Studies*, hg. v. David Morley u. Kuan-Hsing Chen, London/New York: Routledge, 1996, S. 465-475, hier: 467.

gungen postkolonialer Diaspora und postmoderner Differenzökonomie garantiere der Signifikant „black“ nichts – keine einheitliche Erfahrung, keine progressive Politik. Zumal dann nicht, wenn man der Illusion eines „schwarzen Lebens“ nachhängt, das „outside of representation“ stattfindet. Hall, kategorisch: „There is no escape from the politics of representation.“²⁶

Man kann vor diesem Hintergrund erahnen, was es bedeutet, sich als afro-amerikanischer Hip-Hop-Act gegen allzu schnelle Verwechslungen und Vereinnahmungen mit einem „Anti“ vor dem „Pop“ zu wappnen. In den Interviewäußerungen des Anti-Pop Consortium schwingt unterschwellig manches von dem mit, was Autoren wie Tate und Hall in ihren Texten diskutieren. Das Verhältnis von Authentizität und Popularität spielt ebenso eine Rolle wie die Projektionen auf HipHop als Maschine der sozialen Mobilität in einer Ökonomie, die den gesellschaftlich Marginalisierten Aufstiegsmöglichkeiten bietet, wenn diese sich im Gegenzug auf die Performance eben jener phantasmatischen Authentizität einer „black experience“ oder die vorbehaltlose, voyeuristisch genießbare Visualität ihrer Körper beschränken. Sprechen Sayyid und Priest davon, daß sie einerseits keine Ambitionen hatten, „populär“ zu werden, andererseits aber auch die vielen Beschwerden über den verkommenen Zustand der HipHop-Kultur nicht teilen wollen, dann argumentieren sie freilich in einem besonderen diskursiven Raum innerhalb dieser Kultur, genauer gesagt: auf dem Gebiet des Underground-HipHop. Hier wahrt man aus unterschiedlichen Gründen Distanz zur kommerziellen HipHop-Kultur des sogenannten Mainstream, die Verweigerung einer bestimmten Form von Popularität gehört zum Selbstverständnis einer Underground-Identität dazu.

Die Aussagen der beiden skizzieren das Spannungsfeld von ästhetischer Individualität und disziplinärer Genrelogik, von Innovation und Tradition einer Sprache aus „beats and rhymes and lyrics“. Gegenüber einer in der Szene verbreiteten Mißgelauntheit, die sich als kritisch (miß)versteht, setzen APC auf einen produktiven Vorwärtsdrang, der sein Ziel im Möglichkeitsraum eines Darüber oder Hinüber findet: „it was all about how ill we could be“. Wie „krank“ (also: unberechenbar, überraschend, cool) kann man werden; (wie kann man rappen und reimen wie ein Hund?); wie weit kann man gehen, ohne zu weit zu gehen, das heißt, in den Grenzen der „lyrical skills“ verbleibend; wie gelingt es, „to rep individually“, sich und seine „agenda“ auf individuelle Weise in die Öffentlichkeit zu tragen?

„To rep“, zu „repräsentieren“, ist der Transfer eines Lokalen und Individuellen in das Globale und Kollektive; „to represent“, das bedeutet hier, sich selbst das Delegat eines spezifischen kulturellen Ortes, einer sozialen Welt, eines Volkes zu geben, den Auftrag, diesen Ort und diese Welt in der nationalen und/oder globalen Öffentlichkeit zu vertreten. Ein solcher Begriff von „Repräsentation“ unterscheidet sich von dem, den Stuart Hall meint, wenn er davon spricht, es gebe keine Erfahrung, die nicht repräsentiert würde. Die Rapperin oder der Turntablist, die sich auf eine öffentliche Bühne stellen und dort „repräsentieren“, agieren wie lebende Schnittstellen zu den lokalen Erfahrungsräumen, die sie stellvertretend verkörpern. Den Auftrag eines Kollektivs jedoch scheinen APC nicht mehr einlösen zu wollen – „to rep individually“ deutet darauf hin, daß die Verpflichtung auf die Außendarstellung eines Soziotops gelockert werden soll.

Auch der Name Anti-Pop Consortium ist nicht einfach Programm, verweist aber auf die Komplexität der Begriffe und Praktiken, die geläufigerweise als „Pop“ bezeichnet werden. HipHop, die spezifische Popkultur, in der die Sound- und Literatur-Experimente des Anti-Pop Consortium ihren historisch-referenziellen und sozialen Resonanzraum haben, ist ein System, das sich seit seinen Anfängen immer wieder verzweigt und vervielfältigt hat: in Pop mit großem „P“ und Zwischen-,

²⁶ Ebd., S. 473.

oder eben auch: Anti-Pop. Die Legenden der HipHop-Kultur sind Legenden einer urbanen Folklore, eines spontan/organisierten Populären in den Vierteln der afroamerikanischen Minderheit in den Großstädten der USA. Die Kollektivität der Posse, die Festivität der Block-Parties, der Wettstreit der MCs und der gern in den Kategorien der strukturalen Anthropologie als Bricolage (v)erklärte Einsatz von Kulturtechniken in Verbindung mit Mikrofonen, Mischpulten, Soundsystemen, Farbsprühdosen, Vinylschallplatten, Plattenspielern (und seit den frühen 1980er-Jahren: Computern mit Sampling-Software) fügte sich zu einer Maschine vielfältiger populärer Expressivität. All dies ist inzwischen umfassend historiographisch aufgearbeitet, dokumentiert und archiviert, ausgeweitet zu einer Kultur-, Kunst- und Technikgeschichte. Auch durch diese Vermessungs- und Diskursivierungsanstrengungen, die begleitet (und zunehmend ersetzt) werden vom Merchandising sämtlicher Accessoires dieser Kultur, ist HipHop zum vielleicht einflußreichsten Paradigma des Populären, der populären Kultur geworden.

Denn aus einer lokalen Kultur, die sich an den Produkten der Massenkultur bediente, um sie in Do-it-Yourself-Verfahren neu zu kombinieren und ihnen ungeahnte ästhetische Ereignisse zu entlocken, entwickelte sich eine in den Massenmedien gesendete und durch massenkulturelle Vermarktungs- und Repräsentationsapparate verbreitete globale Popkultur, deren Erfolg, wie der so vieler anderer Popkulturen davor und danach, nicht unerheblich auf der Rückversicherung in der Authentizität des Lokalen beruht. Die gesellschaftliche Marginalität, die sich in der behaupteten Authentizität der Lebensverhältnisse in dieser Marginalität verkörpert, wurde zu einem der schlagkräftigsten aller Verkaufsargumente. Bis heute sind die Geschichten vom Aufstieg des kriminellen, vaterlosen Rappers aus dem Ghetto zum Pascha-Despoten in einem der goldverzierten Paläste des Unterhaltungsgeschäfts der Stoff, aus dem die Populärkultur ihre Mythen schöpft.

Das Konzept Anti-Pop hingegen richtet sich gegen eine Auffassung vom „großen“, „mehrheitlichen“ Populären, die aus HipHop eine perfekt funktionierende Ware gemacht hat, in der die Erinnerungen und Verbeugungen vor dem „kleinen“, „minderheitlichen“ Populären einer kollektiven Verkettung von mikrologischen Gesten, Bewegungen, Haltungen, Tönen, *skills*, von „beats and rhymes and lyrics“, bestenfalls eine sentimentale Reminiszenz, zumeist aber eine kalkulierte Rhetorik des Authentischen sind. Auf dem Cover ihrer CD *Tragic Episode* (75 Ark Records, 2000) schreiben Anti-Pop Consortium:

„Verbietet euch die Freiheit der Nostalgie. Romantik ist Sklaverei. Als ‚Anti-Pop Consortium‘ muß man mit gewissen ‚offensichtlichen Konnotationen‘ leben. Entbuchstabiert diese. Die meisten sind ungenau. Wir sind postmoderne Vampirjäger, die analoge Pfähle in binäre Herzen treiben. Wir sind dreidimensional. Wir leben, lieben, weinen, bluten und fühlen. Wir fürchten die Zukunft nicht. Unser Ziel ist es, den regierenden Körper des kollektiven Denkens zu beeinflussen. Als Klangkörper verkünden wir ‚stört das Gleichgewicht!‘ Unsere Vergangenheit ist eure Zukunft. Wir werden euch zermalmen.“²⁷

²⁷ "Do not allow yourself the liberty of nostalgia. Romance is slavery. As the 'Anti-Pop Consortium' there are certain 'obvious connotations'. Dispell them. Most of them are inaccurate. We are post-modern vampire killers, driving analogue stakes through binary hearts. We are three-dimensional. We live, love, cry, bleed and feel. We do not fear the future. Our aim is to influence the governing body of collective thought. As sound bodies we proclaim 'disturb the equilibrium'. Our past is your future. We will crush you."

Das Naheliegende, die bequemen Bedeutungen – sie sollen auseinandergenommen werden. Dabei klingt die Forderung „dispell them“ wie der Slogan einer dekonstruktivistischen Sprachkritik, aber auch wie der Titel eines produktionsästhetischen Programms. Die Musik zu diesem in hochtrabender Rhetorik gefaßten Statement, dessen Phrasierung die Pamphlete der historischen Avantgarden nachahmt, läßt die Sprachen von HipHop, Jazz und modernistisch-elektroakustischen Klangexperimenten aufeinanderprallen, auseinanderstieben, um sie zugleich digital/analog miteinander zu verschalten. Die promiskuen, blasphemischen Sprach- und Sound-Assemblagen, die Verschiebung der Akzente und Aufmerksamkeiten, die im HipHop immer schon die Gesetze von Melodie und Harmonik vergessen ließen, werden hier weiter reduziert und re-editiert. Die Worte der Rap-Texte mutieren zu Soundbausteinen, nicht ohne semantische Funktionen, aber doch derart eingebettet und vernetzt, daß ihr Flow zum Teil einer mal flüssigen, mal kristallin-verschachtelten Klangarchitektur wird. APC schneiden und stellen Elemente des sonischen Universums von HipHop aus, speisen sie in eine Spoken-Word-Echokammer ein.

Das Ergebnis dieser poetisch-dialogischen Datenprozessionen tritt durchaus selbstbewußt auf, im Duktus anspruchsvoll bis an die Schwelle zum Elitären. Zugrunde liegt eine durchweg intellektuelle, dekonstruktivistische Vorgehensweise. Im Idiom von HipHop wird gegen dessen eigene Protokolle und Phraseologien agitiert. Zugleich weiß man bei APC um die Anmaßung und Vergeblichkeit, die in diesem Ab- und Auflehnungsgestus stecken können. Deshalb sollen die „Konnotationen“, die auf der Hand liegen, sobald sich ein künstlerisches Kollektiv einen „Anti“-Namen gibt, auseinandergeredet werden. Das Dagegen ist nicht im Sinne eines bipolaren Antagonismus zu verstehen. Es ist ein vieldimensionales Modulieren, Memorieren, Minimieren und Maximieren.

Die „Dreidimensionalität“ des APC, diese sich bizarr in Szene setzende, intensive maschinische Körperschaft aus „postmodernen Vampirjägern“ und „Klangkörpern“, attackiert dominante Denkmuster und verursacht dadurch Gleichgewichtsstörungen. Die Chronologie ist verwickelt, des einen Vergangenheit entpuppt sich als des anderen Zukunft, „unsubstantiated occurrences“, wie es an einer Stelle auf der CD-Hülle von *Tragic Epilogue* heißt, sind in dieser Geschichte nicht ausgeschlossen. Schon gar nicht legt sich diese Methode, das „große“ Populäre in Klammern zu setzen, ohne das „kleine“ Populäre zu sentimentalisieren, auf ein Medium fest.²⁸ Die künstlerische Produktion entsteht aus der Öffnung der Genre- und Mediengrenzen, aus einem Tauschverkehr zwischen Bild und Wort, der wechselseitigen Anwendung und Einfügung, Rekombination der Elemente. In der Terminologie von Deleuze und Guattari sind es Prozesse der Deterritorialisierung, die diese Entwicklung eines anderen, mittleren Populären im Sinne des APC einleiten und formieren.

3. Pop als „Legendenbildung“?

Mit der potentiellen Methodologie des Anti-Pop versucht das Anti-Pop Consortium, Festlegungen der afro-amerikanischen Popkultur und des HipHop zu entgehen, ohne sich im Triumph eines Traditionsbruchs zu genügen. Auch der poetologische Begriff des Pop bei Deleuze und Guattari vermeidet Festlegungen auf Genres, Medien, Disziplinen, wobei seine Radikalität nicht in der Überschreitung der Disziplinen oder im Tabubruch liegt, sondern in der produktiven Unterentwicklung.

²⁸ „You're coming into an open poetry form, coming from an art background, so when you take the visualisations of the art stuff into poetry and applying that to what you started in HipHop, that's where our writing comes from.“ (Beans, Mitglied des Anti Pop-Consortium, zit. n.: Peter Shapiro, „Oral Pleasure“, in: *The Wire. Adventures in Modern Music*, Nr. 197, Juli 2000, S. 24-31, hier: 29).

Der Präfix „Pop“ wird zu einem Bindeglied, einem Differential zwischen Kunst und Philosophie, er markiert einen Modus der Deterritorialisierung als Flucht in die kommende Gemeinschaft, auf der Suche nach dem Volk, das (noch) fehlt. Um dieser Auffassung von Pop zu folgen, ist es erforderlich, von den einschlägigen Formen der Diskursivierung des Populären abzuweichen. Pop wäre so nicht etwa Ausdruck einer bestimmten Kultur oder Gemeinschaft von tatsächlich existierenden Personen, sondern eine transformative Verkettung von Singularitäten. Die Wissenschaften des Pop, namentlich die *cultural studies*, tendieren allerdings dazu, eine bestimmte populäre Ausdrucksweise mit der Partikularität der Interessen einer gesellschaftlichen oder kulturellen Gruppierung zu verknüpfen – beispielsweise im Namen der „black experience“, das heißt im Namen von ethnisch codierter „Identität“ oder „agency“. Brian Massumi hat diese Verkennung von überschießenden Beziehungen, des Kommenden der Gemeinschaft und der nicht-personalen oder über-personalen Exzesse einer fortwährenden Transformation als eine Ersetzung des Affekts durch das Interesse bezeichnet.²⁹ Wahrhaft radikale *cultural studies* hingegen würden nicht den Segmentaritäten des Interesses, sondern den Prozeß- und Fluchtlinien folgen, die die Affekte eröffnen; sie würden riskieren, weder ihre eigenen Interessen zu verteidigen noch die anderer zu repräsentieren. Massumi schlägt vor, diese Form von affizierter Interesselosigkeit mit Deleuze als Funktion von *intercesseurs* (Fürsprechern) zu beschreiben.³⁰ Als „politische Wissenspraxis“ mit einem „inkluisiven, nicht urteilenden Ansatz“ wären *cultural studies* eine Ethik, eine Weise der Sorge des Zusammenkommens, des Zusammengehörens, und damit unweigerlich politisch. Zu dieser Politizität könnte das gemeinsame Fabulieren gehören, wie Deleuze sagt; dann würde die Ausflucht aus der dominanten Sprache mit Hilfe von „Fürsprechern“ möglich, die jemanden, der ansonsten den vorherbestimmten Diskurs der Herrschenden hielte, „beim Legendenbilden erwischen“ und damit die „Bewegung der Konstitution eines Volkes erfassen.“³¹

Eine andere Pop-Wissenschaft also, eine, die sich auf die Prozeß- und Fluchtlinien der Affekte begibt – und damit in die schöpferische Risikozone von Desidentifizierung und Desubjektivierung. Welche Rolle würde für sie (mit ihr) die Entwicklung der Kommunikationstechnologien spielen, die Veränderung der technischen Bedingungen von Produktivität? Ist Technologie in der Position, Fürsprecherin zu sein?

Nimmt man die elektronischen Musiken seit den 1980er Jahren, zu denen auch HipHop zählt, dann läßt sich feststellen, daß deren Distributionswege, Netzwerke und ästhetischen wie sozialen Ausdrucksformen nicht ohne die wachsende Verfügbarkeit von Personal Computern zu denken sind. Im Anschluß an Deleuze und Guattari machen Murphy und Smith geltend: Einer ganzen Generation von Musikern sei der Klang, jenseits traditioneller musikalischer Formen und Notationen, zu einer taktilen, digital reproduzierbaren, gestalt- und speicherbaren Substanz geworden. Ja, man könne hier in einem anderen, älteren Sinne als dem kulturindustriekritischen von Popmusik-als-Ware von einer tatsächlich „populären“ Kunst sprechen – einer von Amateuren gebastelten, erfundenen Musik, geschaffen unter Voraussetzungen, die mit denen korrespondieren, die zum Blues geführt hätten oder zu den Ausdrucksweisen der Gegenkulturen der 1960er und 1970er Jahre.

Die Produzent/innen aktueller Popmusik arbeiten unter den Bedingungen dieser Informations- oder

²⁹ Vgl. Brian Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham/London: Duke University Press 2002, S. 253f.

³⁰ Ebd., S. 255.

³¹ Gilles Deleuze, „Die Fürsprecher“ [1985], in: G,D, *Unterhandlungen 1972-1990*, a.d. Französischen v. Gustav Roßler, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 175-196, hier: 182.

Netzwerkgesellschaften, gehen aus ihnen hervor und in sie ein. Doch auch wenn ihre Musik in den technifizierten Umwelten entsteht, ist sie doch nicht mit deren herrschenden (Techno-)Logiken identisch. Sie vermischt sich mit den Alltagspraktiken, hybridisiert, durchquert das Alltägliche auf der Suche nach anderen, prozessualen und singularisierenden „Modalitäten der Produktion von Subjektivität“ (Guattari).³² Als solche, als Fluchtlinien-ziehende Kunst konstituiert sie, wie Murphy und Smith mit Michael Hardt und Antonio Negri vermuten, „einen Index politischer Potentialitäten, die noch verschmelzen müssen.“³³ In der Verbindung einer im computerisierten Alltag entwickelten, anti-professionellen Pop-Kunst mit den alltäglichen Weisen, datenverarbeitende Maschinen zu ge- und mißbrauchen, wäre also eine Politik zu entziffern. Deleuze und Guattari fragen sich, wie Pop kraft der Immanenz seiner Singularitäten den Überwachungs- und Ideologiefunktionen entgeht und gegen deren Zumutungen eine schöpferische Indifferenz und Autonomie kultiviert, ob also „die Klangmoleküle der Popmusik nicht doch, hier und heute, ein Volk neuer Art ausschwärmen lassen, dem Radiobefehle, Computerkontrollen und die atomare Bedrohung völlig gleichgültig sind.“³⁴

Man könnte einwenden, daß eine solche Konzentration auf die „Klangmoleküle“, also auf die sonischen Ereignisse der Popmusik, wesentliche (etwa visuell-gestalterische oder performative) Aspekte von Pop unterschlägt. Müßte man nicht genauso auch von „Bildmolekülen“ und „Körpermolekülen“ sprechen? Aber das ändert nichts an der Beobachtung (die zugleich die Artikulation eines Wunsches ist), daß die Singularitäten und Ereignisse des Pop neue Kollektivitäten hervorbringen, die die alten Beziehungen zwischen Künstler und Volk erschüttern und damit auch eine spezifische Affekt-Politik begründen, die wiederum immer gefährdet ist, die eigenen Singularisierungen in kapitalistische Individualisierungsdynamiken einfließen zu lassen, die Ströme der Wünsche und die Ströme der Waren und der Finanzen unterschiedslos (indifferent) zu behandeln. Deleuze und Guattari hatten eine dreigeteilte Charakteristik einer „kleinen Literatur“ vorgeschlagen: „Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Ausaggerkettung.“³⁵ Sind die „politischen Potentialitäten“ (Smith/Murphy) eine logische Konsequenz der kapitalistischen Demokratisierung/Popularisierung der Produktionsmittel und der Wissen? Oder entwickelt die Macht in der Kontrollgesellschaft ihre immer „demokratischeren“ Befehlsmechanismen auch deshalb, weil es eine Macht der Immanenz ist, die sich durch die Gehirne und Körper der Individuen ausbreitet? Eine Macht, die durch soziotechnische Maschinen ausgeübt wird, mit denen die Gehirne (in Kommunikationssystemen, Informationsnetzwerken usw.) und die Körper (in Wohlfahrtssystemen, Überwachungsumgebungen usw.) immer unmittelbarer stimuliert und kontrolliert werden?³⁶ Anders als in den Disziplinargesellschaften, in denen die biopolitische Regulation nicht die Gesamtheit der produktiven Praktiken und Sozialisation erfaßt und mit Widerständen gerechnet werden muß, die zum Gegenstand disziplinärer Maßnahmen werden, ist die Macht in der Kontrollgesellschaft durch und durch biopolitisch, das heißt aber auch: offen, qualitativ und affektiv.³⁷ Sie schränkt nicht ein und reguliert, sondern aktiviert und mobilisiert. Hardt und Negri sprechen von dem Paradox einer Macht, die, während sie jedes Element sozialen Lebens vereinheitlicht und umschließt, im selben Moment einen neuen Kontext, ein neues Milieu maximaler Pluralität und

³² Félix Guattari, „De la production de subjectivité“, in: *Chimères*, Nr. 4, Winter 1987, S. 1-19, hier: 19

³³ Smith/Murphy, „What I Hear Is Thinking Too: Deleuze and Guattari Go Pop“.

³⁴ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 472.

³⁵ Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 27.

³⁶ Michael Hardt/Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press 2000, S. 23

³⁷ Ebd., S. 24

unkontrollierbarer Singularität enthüllt, ein Ereignismilieu.³⁸ Guattari hat die Interaktionen mit der Maschine (die Entstehung eines je spezifischen Maschinen-Phylums) in einer postfordistischen Arbeitswelt, die techno-wissenschaftliche Reorganisation der Arbeit, als Chance für neue Subjektivierungsprozesse begriffen, die „eine weniger am ‚totalen Ich‘ des Arbeiters fixierte Haltung“ (Henning Schmidgen) eröffnen.³⁹ Freilich, Guattari wußte von der Zweiseitigkeit dieser Reorganisation. Ihm war klar, daß die Subjektivität von Dispositiven der Macht und des Wissens kontrolliert wird, die die „technischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Innovationen in den Dienst der rückwärtsgerichtetsten Figuren des Gesellschaftlichen stellen.“⁴⁰

Eine Politik des Populären, eine Pop-Politik, muß sich diese Verschiebungen vergegenwärtigen und die biopolitisch-ökotechnische Dimension transformieren, in der sie sich als Politik ereignet. Die Grenze zwischen dem Großen und dem Kleinen, dem Unterdrückenden und dem Unterdrückten im Modell der Kontrollgesellschaft, mit dem Hardt und Negri ausgehend von Deleuze arbeiten, löst sich auf. Differenz und Resistenz finden sich nicht mehr ausschließlich an den Rändern, man findet sie überall – als generative Kraft oder Spannung, die auf unterschiedlichste Weise benutzt werden können. Deshalb wird es zugleich immer leichter und immer schwieriger, die pop-philosophischen, pop-literarischen oder pop-musikalischen Orte der „Nicht-Kultur“, „Unterentwicklung“ und „Dritten Welt“ aufzuspüren, durch die hindurch oder von denen aus eine Ausflucht möglich wäre. Eben diese deterritorialisierenden Regionen des Minderen und Minderheitlichen, der Nonkonformität und der Vielfältigkeit entstehen ja nicht nur in den Prozeßlinien der Affekte oder den Ereignissen des schöpferischen Singulären, sondern auch in Folge eines radikal dezentrierten biopolitischen Organisierens, Stimulierens und Überwachens.

Die deterritorialisierende, decodierende Produktivität der Dritten-in-der-Ersten-Welt, die Stuart Hall oder Deleuze und Guattari als Pop oder das Populäre bestimmen, vereinigt und vermengt sich immer wieder mit den Territorialisierungen und Übercodierungen eines immer integrativeren Populären. Die Einschließung der dissidenten, populären Kräfte in den „weltweit integrierten Kapitalismus“ (Guattari) ist die konstitutive Krise des Populären. Das Anti-Pop Consortium trägt diese Krise im Namen. Und sowohl das Ent-Buchstabieren der in sie selbst gesetzten Erwartungen als auch der Verzicht darauf, „populär“ zu sein, sind Gesten der Nichtakzeptanz dieser Logik – wohl wissend, daß die Ausflucht des Pop auch ein Engpaß sein kann.

³⁸ Ebd., S. 25

³⁹ Henning Schmidgen, *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink, 1997, S. 68.

⁴⁰ Guattari, „De la production de subjectivité“, S. 18f.