

Das allmähliche Aufkündigen der Zukunft

Mark Fisher

Übersetzt aus dem Englischen von Thomas Atzert

Auszug aus *Gespenster meines Lebens*, Fuego Verlag

Dieser Auszug wurde zu Bildungszwecken für den Lesekreis Navigating Contradictions erstellt.

Zeit gibt es hier keine, jetzt nicht mehr.

Die letzte Folge der britischen Fernsehserie *Sapphire and Steel* endete mit Bildern, die geradezu dafür gemacht schienen, in meinem jugendlichen Kopf noch eine ganze Weile herumzuspuken. Sapphire und Steel, die beiden Titelhelden, gespielt von Joanna Lumley und David McCallum, finden sich in etwas wieder, was wie ein Tankstellencafé aus den 1940ern wirkt. Im Radio läuft ruhiger Big-Band-Jazz im Stil Glenn Millers. Ein weiteres Paar, ein Mann und eine Frau, deren Kleidung das Flair der vierziger Jahre verstärkt, sitzen an einem Nachbartisch. Die Frau, nunmehr im Stehen, sagt: »Das ist die Falle. Hier ist nirgendwo – auf immer und ewig.« Sie und ihr Begleiter verschwinden daraufhin, ihre gespenstischen Konturen verblassen, danach nichts mehr. Sapphire und Steel geraten in Panik. Sie betrachten die spärliche Einrichtung des Cafés, auf der Suche nach etwas, das ihnen zur Flucht dienen könnte. Es gibt nichts. Schließlich reißen sie die Vorhänge zurück, doch draußen ist nur schwarze Leere, in der Sterne funkeln. Einer Raumkapsel gleich treibt, so scheint es, das Café durch die Tiefen des Alls.¹

Sehe ich mir heute diese ganz außergewöhnliche Schlusssequenz an, lassen mich die Bilder, das Café und wie es da im Weltall treibt, irgendwie an eine Kombination aus Edward Hopper und René Magritte denken. Solche Bezüge waren mir damals freilich unbekannt; und als ich später dann mit Hopper und Magritte in Berührung kam, erinnerten sie mich umgekehrt tatsächlich zunächst an *Sapphire and Steel*. Damals, im August 1982, war ich gerade fünfzehn geworden. Es sollten mehr als zwanzig Jahre vergehen, bevor ich die Bilder wiedersah. Doch dank VHS, DVD und YouTube scheint inzwischen praktisch alles jederzeit verfügbar. Unter den Bedingungen digitaler Erinnerung geht der Verlust selbst verloren.

Der Abstand von dreißig Jahren lässt *Sapphire and Steel* in noch stärkerem Maße seltsam und fremd erscheinen. Es war Science Fiction ohne das genreübliche Drumherum, ohne Raumschiffe, Laserwaffen oder anthropomorphe Gegner: Es gab lediglich das zerfasernde Gefüge im Korridor der Zeit, in dem unheilbringende Wesen herumgeistern und sich dabei der Schwachstellen und Risse im chronologischen Kontinuum bedienen. Von *Sapphire und Steel* wissen wir nur, dass sie »Ermittler« besonderer Art waren, vermutlich nicht menschlich, ausgesandt von einer mysteriösen »Behörde«, um jene Störungen in der Zeit zu beheben. »Ausgangspunkt von *Sapphire and Steel*«, erklärt Peter J. Hammond, der Schöpfer der Serie, »war mein Wunsch, eine Detektivgeschichte zu schreiben, in der ›Zeit‹ eine wichtige Rolle spielen sollte. Mich hat das Phänomen Zeit immer schon interessiert, insbesondere auch die Vorstellungswelten von J. B. Priestley oder H. G. Wells, aber ich wollte mich dem Thema anders nähern. Statt also die Protagonisten rückwärts oder vorwärts durch die Zeit reisen zu lassen, sollte es um Brüche in der Zeit gehen, und nachdem diese Prämisse feststand, merkte ich, wieviel Potential darin steckte, zwei Agenten zu zeigen, deren Aufgabe es war, Brüche in der Zeit zu beheben.«²

Hammond hatte zuvor als Drehbuchautor für Krimiserien wie *The Gentle Touch* (dt. *Auf die sanfte Tour*) und *Hunter's Walk* gearbeitet und darüber hinaus auch für Fantasy-Kinderserien wie *Ace of Wands* und *Dramarama* geschrieben. Mit *Sapphire and Steel* erzielte er als Autor einen Erfolg, an den anzuknüpfen ihm später nicht noch einmal gelingen sollte. Die Voraussetzungen für derartige phantastische Geschichten im öffentlichen Fernsehen schwanden in den 1980er Jahren, als die britischen Medien sich zunehmend dem Diktat einer neoliberalen »Besatzungsmacht« beugten, wie Denis Potter, selbst Fernsehautor, es einmal formulierte. Heutzutage jedenfalls scheint kaum noch vorstellbar, auch das eine Folge jener neoliberalen Okkupation, wie solch eine Serie es jemals zur besten Sendezeit ins Fernsehen schaffen konnte – und das ausgerechnet auf ITV, dem damals einzigen kommerziellen Sender des Landes. Tatsächlich gab es seinerzeit in Britannien überhaupt nur drei Fernsehkanäle: BBC 1, BBC 2 und eben ITV; erst einige Monate nach dem Ende der Serie sollte Channel 4 auf Sendung gehen.

Gemessen an Erwartungen, wie *Star Wars* sie geweckt hatte, kam *Sapphire and Steel* recht billig und verspielt daher. Selbst 1982 sahen die Chroma-Key-Tricks wenig überzeugend aus, und der Umstand, dass es nur minimalistische Kulissen und eine recht überschaubare Besetzung gab (tatsächlich wirkten bei den meisten »Aufträgen« neben Lumley und McCallum nur eine Hand voll anderer mit), erweckte eher den Eindruck einer Theaterproduktion. Dennoch entstand keine plumpe Vertrautheit, wie man sie aus dem zeitgenössischen Wohnküchennaturalismus kannte. *Sapphire and Steel* hatte mehr mit der rätselhaften und bedrückenden Atmosphäre gemein, wie sie Stücke Harold

Pinters schaffen, die in den siebziger Jahren des Öfteren im Programm der BBC auftauchten.

Aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts betrachtet, wirken eine ganze Reihe von Dingen an der Serie bemerkenswert. Erstens die kompromisslose Weigerung, dem Publikum »entgegenzukommen«, wie wir das gewöhnlich erwarten. Zum Teil sind die Gründe konzeptioneller Art: *Sapphire and Steel* bleibt kryptisch, die Geschichten und die Hintergründe werden niemals vollständig offengelegt, geschweige denn erklärt. Die Serie steht weniger *Star Wars* als den BBC-Adaptionen von John Le Carrés Smiley-Romanen nahe – *Tinker Tailor Soldier Spy* (dt. *Dame, König, As, Spion*) war als Miniserie 1979 auf Sendung, die erste Folge der Nachfolgeproduktion *Smiley's People* (dt. *Agent in eigener Sache*) lief einen Monat nach dem Ende von *Sapphire and Steel*. Doch auch die emotionale Grundhaltung des Ganzen ist bemerkenswert: Beiden Protagonisten und der Serie insgesamt fehlt vollkommen die Wärme und die ironische Art, die heute in Unterhaltungsformaten als selbstverständlich gelten. McCallums Steel begegnet anderen, deren Wege er wider Willen kreuzt, mit technokratischer Teilnahmslosigkeit, und obwohl er stets seine Aufgabe im Auge behält, ist er leicht reizbar, ungeduldig und häufig genervt von der Art und Weise, wie Menschen durch ihr Leben stolpern. Lumleys Sapphire wirkt sympathischer, auch wenn man dabei das Gefühl nicht los wird, ihre offenkundige Zuneigung Menschen gegenüber habe etwas von der gutmütigen Begeisterung vieler Halter für ihre Vierbeiner. Die emotionale Kälte, die *Sapphire and Steel* von Anfang an auszeichnet, bekommt zudem mit dem letzten Auftrag eine eindeutig pessimistische Färbung. Die Le-Carré-Parallelen verdichten sich in dem dunklen Verdacht, die Protagonisten seien, ganz wie in *Tinker Tailor Soldier Spy*, von der eigenen Seite verraten worden.

Ein weiteres Element ist die beiläufige Musik Cyril Ornadels. Wie Nick Edwards feststellt, sorgen »Ornadels für ein kleines Ensemble (vorwiegend aus Holzblasinstrumenten) arrangierte Kompositionen, die großzügig mit elektronischen Effekten (wie Ringmodulationen oder Echo/Hall) arbeiten, um die Dramatik und das nur angedeutete Ungeheuerliche zu intensivieren, für weitaus mehr Schauer und sind atmosphärisch dichter als alles, was heutzutage im medialen Mainstream zu finden sein dürfte«.³

Sapphire and Steel verfolgte nicht zuletzt die Absicht, Geistergeschichten aus einem viktorianischen Umfeld herauszulösen und auf heutige belebte oder auch gerade verlassene Schauplätze zu verlagern. Ihr erwähnter letzter Auftrag führt die beiden Agenten zu einer kleinen Tankstelle. An den Fenstern und Wänden der Werkstatt und des angrenzenden Cafés prangen Firmenlogos: *Access*, *7 Up*, *Castrol GTX*, *LV*. Dieser

»Zwischenort« ist ein Paradebeispiel dessen, was der Anthropologe Marc Augé 1992 in seiner gleichnamigen Studie *Non-lieux*, »Nicht-Orte«, nennen sollte – typische Orte des Transits wie Einkaufszentren oder Flughäfen, wie sie die Räumlichkeit des Spätkapitalismus zunehmend bestimmen.⁴ Tatsächlich ist die provinzielle Tankstelle in *Sapphire and Steel* auf eine eigenartige Weise anheimelnd, verglichen jedenfalls mit den typischen geklonten Monstren, die sich in den darauffolgenden dreißig Jahren an den Autobahnen breit machten.

Die Aufgabe, die auf Sapphire und Steel bei ihrem letzten Auftrag wartet, ist wie immer ein Problem in der Ordnung der Zeit. An der Tankstelle gibt es Echos aus der Vergangenheit: Ständig tauchen Bilder und Personen aus den Jahren 1925 und 1948 wieder auf, sodass, wie Silver, ein Agentenkollege der beiden Protagonisten, es formuliert, »die Zeiten sich auf eine Art vermischen, zusammenstoßen und durcheinandergeraten, die keinerlei Sinn ergibt«. Anachronismen und das Ineinanderrutschen einzelner, diskreter Zeitabschnitte markieren in der gesamten Serie symptomatisch den Zusammenbruch zeitlicher Ordnung. Bereits bei einem der vorhergehenden Aufträge bemängelte Steel nicht zuletzt die menschliche Angewohnheit, Gegenstände aus unterschiedlichen Epochen wahllos zusammenzustellen, löse solche zeitlichen Anomalien aus. Beim letzten Auftrag nun schlägt die anachronistische Störung in Stasis um: Die Zeit kommt zum Stillstand. Die Tankstelle befindet sich »in einem Loch, in einem Vakuum«. Noch immer »fahren Autos, doch sie fahren nirgendwohin«. Die Verkehrsgeräusche verschmelzen zu einem Brummen in einer akustischen Endlosschleife. »Zeit gibt es hier keine, jetzt nicht mehr«, stellt Silver fest. Die ganze Szenerie wirkt wie eine Eins-zu-eins-Übertragung eines Passus aus Harold Pinters Stück *No Man's Land*: »Sie sind im Niemandsland. Das sich nie regt, sich nie ändert, nie älter wird, doch ewig bleibt, eisig und stumm.«⁵ Hammond berichtet, dass er eigentlich nicht beabsichtigt hatte, die Serie hier enden zu lassen. Er hatte gedacht, dass sie, nach einer Pause, irgendwann eine Fortsetzung finden würde. Doch es kam zu keiner Fortsetzung – jedenfalls nicht im Fernsehen. 2004 kehrten Sapphire und Steel in einer Hörspielreihe mit neuen Abenteuern zurück, doch weder Hammond noch McCallum oder Lumley wirkten dabei mit, und auch die Zielgruppe war inzwischen keineswegs mehr die Fernsehöffentlichkeit, sondern jene Art Nischenpublikum, wie die digitale Kultur es typischerweise bedient. In einem endlosen Schwebezustand, ohne Hoffnung auf einen Ausweg und ohne dass eine umfassende Erklärung für ihre missliche Lage – so wenig wie für ihre Herkunft – gegeben würde, erscheint das Gefangensein Sapphires und Steels in diesem Café im Nirgendwo wie der Vorgeschmack eines verallgemeinerten Zustands, in dem das Leben weitergeht, doch die Zeit irgendwie zum Stillstand gekommen ist.

Das allmähliche Aufkündigen der Zukunft

Ich möchte in diesem Buch die Behauptung untermauern, dass die Kultur des 21. Jahrhunderts durch einen die Zeit suspendierenden Stillstand und eine Unbeweglichkeit gekennzeichnet ist, wie Sapphire und Steel ihnen bei ihrem letzten Auftrag begegnen. Doch diese Stasis ist verborgen (und begraben) unter einer oberflächlichen Gier nach »Neuheit« und ständiger Bewegung. Das Durcheinandergeraten der Zeit, das Ineinanderfließen verschiedener Zeiten ist keiner Erwähnung mehr wert; es hat sich so verallgemeinert, dass wir es nicht einmal mehr bemerken.

In seinem Buch *After the Future* beschreibt Franco Berardi (Bifo), wie »das allmähliche Aufkündigen der Zukunft in den 1970ern und 1980ern an Fahrt aufnahm«, und er präzisiert:

»Dabei steht ›Zukunft‹ nicht einfach für die Richtung der Zeit. Eher denke ich an psychologische Dispositionen in einer kulturellen Situation, die durch fortschreitende Modernisierung charakterisiert zu sein scheint, oder auch an die im Verlauf des langen Aufstiegs der Moderne fabrizierten kulturellen Erwartungen, die in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg einen Höhepunkt erreichten. In derartige Erwartungen schreibt sich der konzeptionelle Bezugsrahmen einer unendlich voranschreitenden Entwicklung ein, wenn auch unterschiedlich ausgeformt: als hegelmарxistische Mythologie der *Aufhebung*, auf der die neue Totalität des Kommunismus gründet, als bourgeoise Mythologie einer linearen Entwicklung von Wohlstand und Demokratie, als technokratische Mythologie von der Allmacht der Wissenschaft etc.

Meine Generation wuchs in der Blütezeit einer solchen mythologischen Temporalisierung auf, und es ist sehr schwer, wenn nicht unmöglich, das wieder los zu werden und die Wirklichkeit nicht durch die Brille einer solchen Zeitwahrnehmung zu betrachten. Ich werde wohl niemals im Leben in der Lage sein, mich an diese neue Realität zu gewöhnen, ganz gleich, wie evident, unmissverständlich oder auch dramatisch die gesellschaftliche Konstellation dies nahelegt.«⁶

Bifo gehört der Generation vor mir an, doch stehen wir, was den Bruch in der Wahrnehmung der Zeit anbelangt, beide auf derselben Seite. Wie er werde ich wohl niemals wirklich imstande sein, mich auf die Paradoxien dieser neuen Situation einzustellen. Nun liegt die Versuchung ziemlich nahe, von hier aus in ein nur allzu vertrautes Narrativ zu verfallen, nämlich den Alten anzulasten, mit dem Neuen nicht

zurechtzukommen und lediglich zu beklagen, zu ihrer Zeit sei es besser gewesen. Doch gerade dieses Bild – einschließlich der Annahme, die Jungen stünden automatisch an der Spitze des kulturellen Wandels – ist heute überholt.

Es ist weniger das Besorgnis erregende oder Unverständnis auslösende »Neue« als vielmehr gerade das schiere Fortbestehen identifizierbarer Formen, das all jene verstört, deren Erwartungen in früheren Zeiten geprägt wurden. Nirgendwo wird dies deutlicher als in der populären Musikkultur. Die Veränderungen und Umbrüche im Pop dienten vielen von uns, die in den Sechzigern, Siebzigern oder Achtzigern aufwuchsen, als Maßstab und Gradmesser für einen sich vollziehenden kulturellen Wandel – wie auch für den Lauf der Zeit im Allgemeinen. Doch die Musik des beginnenden 21. Jahrhunderts löst gerade dies nicht mehr aus; der »Zukunftsschock« ist verschwunden. Ein einfaches Gedankenexperiment illustriert dies schlagend: Stellen wir uns vor, ein beliebiges in letzter Zeit veröffentlichtes Stück würde durch die Zeit zurückgebeamt, meinetwegen ins Jahr 1995, und lief dort im Radio. Beim Publikum hielte sich die Überraschung in Grenzen. Ein Schock für die Hörerinnen und Hörer von 1995 wäre im Gegenteil wohl eher die Vertrautheit des Sounds: Sollte die Musik sich tatsächlich in den kommenden zwei Jahrzehnten so wenig verändern? Der Gegensatz zu den raschen Stilwechseln der 1960er bis 1990er Jahre ist unverkennbar: Ein 93er Jungle-Track beispielsweise hätte sich für Leute im Jahr 1989 so unerhört neu angehört, dass damit alles, was für sie Musik war oder hätte sein können, in Frage gestellt gewesen wäre. Beherrschte die experimentelle Popkultur im 20. Jahrhundert ein rekombinatorisches Delirium, getragen von der Emphase unbegrenzt verfügbarer Neuheit, so lastet auf dem 21. Jahrhundert der Alp der Endlichkeit und Erschöpfung. So fühlt sich keine Zukunft an. Oder vielmehr: Es fühlt sich an, als hätte das 21. Jahrhundert noch nicht einmal begonnen. Wir sitzen in der Falle des 20. Jahrhunderts, so wie Sapphire und Steel damals in ihrem Tankstellencafé.

Das allmähliche Aufkündigen der Zukunft ist von einer Deflation der Erwartungen begleitet. Es wird heute nur wenige geben, die überzeugt sind, in nächster Zeit sei mit der Veröffentlichung eines Albums vergleichbarer Größe wie meinetwegen *Funhouse* von den Stooges oder wie *There's a Riot Goin' On* von Sly and the Family Stone zu rechnen. Und noch weniger erwarten wir einen epochalen Bruch, wie ihn vielleicht die Beatles oder Disco brachten. Das Gefühl, zu spät dran zu sein, den Goldrausch verpasst zu haben, ist heute omnipräsent, auch wenn es allenthalben bestritten wird. Nun wird, wer die Ödnis der Gegenwart mit dem fruchtbaren Boden vergangener Zeiten vergleicht, gern und schnell der »Nostalgie« beschuldigt, doch setzen heutige Künstler in einer Weise auf längst etablierte Stilmittel, die zumindest nahelegt, eine Art *formaler Nostalgie* halte die Gegenwart in ihrem Griff – mehr dazu gleich.

Nicht, dass gar nichts passiert wäre in diesen Jahren des allmählichen Aufkündigens der Zukunft. Ganz im Gegenteil: Jene drei Jahrzehnte waren Zeiten massiven Wandels und traumatischer Veränderungen. In Großbritannien markierte die Wahl Margaret Thatchers zur Premierministerin das Ende der mitunter schwierigen Kompromisse, die den sozialen »Konsens« der Nachkriegszeit kennzeichneten. Thatchers neoliberales politisches Programm wurde begleitet und verstärkt durch eine transnationale Restrukturierung der kapitalistischen Ökonomie. Der Übergang zum sogenannten Postfordismus – mitsamt Globalisierung, einer Allgegenwart von Computern und der Prekarisierung der Lohnarbeit – führte zu einer totalen Umwälzung der Art und Weise, wie Arbeit und Freizeit organisiert waren. In den vergangenen zehn, fünfzehn Jahren schließlich verwandelten Internet und Mobilkommunikation die Struktur unserer Alltagserfahrungen grundlegend, teilweise bis zur Unkenntlichkeit. Immer deutlicher wird spürbar, vielleicht gerade aufgrund dieser ganzen Entwicklungen, dass Kunst und Kultur die Fähigkeit verloren haben, unsere Gegenwart zu fassen und zu artikulieren. Natürlich könnte es auch sein, dass es in einem gewissen, letztlich entscheidenden Sinn gar keine Gegenwart mehr gibt, die sich fassen und artikulieren ließe.

Betrachten wir nur das Schicksal der sogenannten futuristischen Musik. Im Popmusikbereich hat »futuristisch« schon lange aufgehört, sich auf eine zu erwartende, andersgeartete Zukunft zu beziehen; stattdessen bezeichnet das Konzept etablierte Stilmittel, ähnlich der Verwendung einer bestimmten Typographie. Als »futuristisch« gilt uns immer noch etwas in der Art der Musik von Kraftwerk, auch wenn deren Musik heute ebenso betagt ist wie es Glenn Millers Big-Band-Jazz in den frühen 1970ern war, als die deutsche Gruppe erstmals mit Synthesizern experimentierte.

Wo gibt es für das 21. Jahrhundert etwas Kraftwerk Vergleichbares? Entsprang die Musik von Kraftwerk einem Moment der Unzufriedenheit dem Etablierten gegenüber, so charakterisiert die Gegenwart ein seltsames Arrangement mit der Vergangenheit. Mehr noch, die Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Gegenwart selbst bricht gerade zusammen. 1981 schienen die sechziger Jahre weit ferner als heute. Seither ist in der Kultur die Zeit kollabiert, und lineare Entwicklung wich einer merkwürdigen Simultaneität.

Zwei Beispiele mögen genügen, diese seltsame Zeitlichkeit zu illustrieren. Als ich das Video zur 2005er Single »I Bet You Look Good On The Dancefloor« von den Arctic Monkeys zum ersten Mal sah, glaubte ich ernsthaft, es sei irgendein verschollenes Stück aus der Zeit um 1980. Alles in dem Video – Licht, Kleidung, Haarschnitte – erweckte den Eindruck, es handle sich um einen Ausschnitt aus *The Old Grey Whistle Test*, der »seriösen« Rockmusik-Show jener Zeit auf BBC 2. Zudem gab es zwischen Look und Sound

keinerlei Diskrepanz. Zumindest beim oberflächlichen Hören hätte das Ganze genauso gut von einer Post-Punk-Gruppe aus den frühen Achtzigern stammen können. Analog zum oben beschriebenen Gedankenexperiment ist »I Bet You Look Good On The Dancefloor« deshalb durchaus als ein Beitrag in *The Old Grey Whistle Test* vorstellbar, ohne das Publikum von 1980 zu verwirren. Und den Verweis auf »1984« im Chorus hätten damalige Hörerinnen und Hörer – wie ich auch – ebenso gut auf die Zukunft beziehen können.

Das Ganze ist allemal frappierend. Drehen wir die Zeit von 1980 aus 25 Jahre zurück, gelangen wir zu den Anfängen des Rock'n'Roll. Doch Musik, die an Buddy Holly oder Elvis erinnerte, hätte in den Achtzigern unzeitgemäß geklungen. Natürlich erschienen damals solche Stücke, aber sie galten als *Retro* und wurden entsprechend vermarktet. Wenn die Arctic Monkeys 2005 nicht als Retro-Gruppe angesehen wurden, so nicht zuletzt deshalb, weil es kein »Jetzt« gab, von dem sich ihre Rückwendung abhob. In den 1990ern war es möglich, etwas wie das Revival des Britpop durch den Vergleich mit experimentellen Strömungen im britischen Dance Underground oder im US-amerikanischen R&B einzuordnen. Doch 2005 hatte die Innovationsrate auf beiden Gebieten immens nachgelassen. Auch wenn die britische Dance-Szene sehr viel lebendiger als Rock bleibt, beschränkt sich der Wandel auf verschwindend geringe, inkrementelle und überwiegend nur von Eingeweihten wahrnehmbare Veränderungen – es gibt keinen der Umbrüche, wie sie in den Neunzigern zu hören waren, als Rave von Jungle und Jungle von Garage abgelöst wurde. Während ich diese Zeilen schreibe, erinnert eine der dominanten Strömungen im Pop – der globalisierte Club-Sound, der R&B verdrängt hat – überdeutlich an Euro-Trance, einen besonders langweiligen europäischen Cocktail aus den 1990ern, zusammengerührt aus den fadeiten Bestandteilen von House und Techno.

Zweites Beispiel. Zum ersten Mal hörte ich »Valerie« in der Version von Amy Winehouse, als ich durch ein Einkaufszentrum lief, im Übrigen vielleicht der perfekte Ort für das Stück. Bis dahin hatte für mich festgestanden, dass die Zutons, eine Indie-Rock-Band, »Valerie« erstmals aufgenommen hatten; doch der antiquierte Sixties-Soul-Sound der nun gehörten Aufnahme und auch der Gesang (den ich beim flüchtigen Hören zunächst nicht als den von Amy Winehouse identifizierte) erschütterten vorübergehend meine Überzeugung: Handelte es sich bei der Aufnahme der Zutons nicht um ein Cover dieser offenbar »älteren« Nummer, die ich bislang nur noch nicht gehört hatte? Natürlich dauerte es nicht lange zu erkennen, dass der Sixties-Soul-Sound lediglich eine Simulation war und hier der Zutons-Song gecovert wurde, arrangiert in dem aufgemotzten Retro-Stil, auf den sich Mark Ronson, der Produzent des Albums, spezialisiert hatte.

Ronsons Produktionen illustrieren beinahe mustergültig, was Fredric Jameson die »Nostalgie-Welle« nennt. Jameson identifizierte diese Tendenz bereits Anfang der 1980er Jahre in bemerkenswert vorausschauenden Essays zur Postmoderne.⁷ »Valerie« oder die Arctic Monkeys sind für das postmoderne Retro so typisch durch die Art und Weise, wie der Anachronismus umgesetzt wird. Sie klingen »historisch« genug, um die Performance beim ersten Hören als einer nachgemachten Vergangenheit zugehörig durchgehen zu lassen, doch gleichzeitig stimmt irgendwas nicht. Diskrepanzen in der Textur – Ergebnis moderner Studio- und Aufnahmetechniken – verweisen darauf, dass sie weder der Gegenwart noch der Vergangenheit angehören, sondern einer vermeintlich »zeitlosen« Epoche, ewigen Sechzigern oder ewigen Achtzigern. Deren »klassischer« Sound kann dank neuer Technologie immer wieder aufpoliert werden und lässt dabei die Zwänge seines historischen Entstehungszusammenhangs ganz hinter sich.

Wenn Jameson eine Nostalgiewelle diagnostiziert, so bezeichnet dies – und es ist wichtig, sich darüber im Klaren zu sein – kein psychologisches Phänomen. Tatsächlich schließt Jamesons theoretischer Ansatz das Psychologische sogar eher aus, da die Nostalgiewelle, die er vor Augen hat, in dem Moment ins Rollen kommt, da ein historisches Verständnis von Zeit zusammenbricht. Eine Gestalt, die in der Lage ist, echte Sehnsucht nach der Vergangenheit zu zeigen und auszudrücken, gehört hingegen geradezu paradigmatisch zur Moderne – zu denken wäre etwa an die überragende Art, in der Marcel Proust oder James Joyce das Einholen verlorener Zeit zum Gegenstand machen. Jamesons Nostalgiewelle ist daher eher im Sinn einer *formalen* Hinwendung zu Techniken und Formen der Vergangenheit zu verstehen, eine Konsequenz der Absage an die mit der Moderne verbundene Anforderung, zeitgenössische Erfahrung zum Maßstab der Innovation kultureller Formen zu machen. Jamesons Beispiel ist der heute halb vergessene Film *Body Heat* (dt. *Heißblütig – Kaltblütig*) von Lawrence Kasdan aus dem Jahr 1981, der, obwohl die Handlung »eigentlich« in den Achtzigern situiert ist, den Eindruck erweckt, als spiele er in den dreißiger Jahren. *Body Heat* sei, so Jameson,

»technisch gesehen kein Nostalgiefilm, da der Ort der Handlung eine zeitgenössische Kleinstadt in Florida ist, nicht weit von Miami. Tatsächlich aber bleibt diese Zeitgenossenschaft sehr unklar. [...] Technisch gesehen [...] sind die Objekte (die Autos beispielsweise) Produkte der 1980er Jahre, doch alles in dem Film ist darauf angelegt, diese unmittelbaren zeitgenössischen Bezüge zu verschleiern und es so zu ermöglichen, ihn zugleich als einen Nostalgiefilm zu rezipieren – als eine Erzählung, die in einer undefinierten nostalgischen Vergangenheit angesiedelt ist, den »ewigen« dreißiger Jahren etwa, außerhalb der Geschichte. Äußerst symptomatisch scheint mir, dass der Stil von Nostalgiefilmen heute auch Produktionen besetzt und

kolonisiert, die in der Jetztzeit spielen, ganz so als ob wir, aus welchen Gründen auch immer, nicht in der Lage wären, uns auf unsere eigene Gegenwart zu konzentrieren, als ob uns die Fähigkeit abhandengekommen wäre, unsere Gegenwartserfahrung ästhetisch darzustellen. Doch wenn das zutrifft, ist es zugleich ein schreckliches Armutszeugnis für den Konsumkapitalismus – oder zumindest ein alarmierendes und pathologisches Symptom einer Gesellschaft, die außerstande ist, sich mit Zeit und Geschichte auseinanderzusetzen.«⁸

Die Weigerung, sich explizit auf die Vergangenheit zu beziehen, verhindert, dass *Body Heat* tatsächlich zu einem in einer früheren Zeit situierten Nostalgiefilm wird. Das Ergebnis ist ein Anachronismus besonderer Art, und paradoxerweise charakterisieren das »Verschleiern des Zeitgenössischen« und das »Schwinden von Historizität« zunehmend unsere kulturelle Erfahrung.⁹ Als ein weiteres Beispiel der von ihm beschriebenen Nostalgiewelle führt Jameson *Star Wars* an:

»Eine der prägenden kulturellen Erfahrungen der Generationen, die zwischen den 1930er und den 1950er Jahren aufwuchsen, waren Samstagnachmittagsserien in der Art von Buck Rogers: Da gab es außerirdische Schurken, wahre amerikanische Helden, Protagonistinnen in Not, Todesstrahlen und Weltuntergangsszenarien, und am Ende den Cliffhanger, dessen wundersamer Ausgang erst am Samstag darauf zu bestaunen war. *Star Wars* bringt diese Erfahrung in der Form eines Pastiche wieder zurück – ohne solche Serien zu parodieren, schließlich sind sie seit langem ausgestorben. *Star Wars* ist daher keine sinnfreie Satire auf jene toten Formen, sondern befriedigt vielmehr ein tiefes (und vielleicht sogar unterdrücktes?) Verlangen, sie zurückzuholen; so entsteht ein komplexes Objekt, bei dem auf einer ersten Ebene Kinder und Jugendliche die Abenteuer als solche rezipieren können, während das erwachsene Publikum ein tieferes und im eigentlichen Sinn nostalgisches Verlangen zu befriedigen in der Lage ist: das Begehren, in jene alten Zeiten zurückzukehren und die Erfahrung jener überaus merkwürdigen ästhetischen Artefakte noch einmal zu durchleben.«¹⁰

Es ist in diesem Fall keine Sehnsucht nach einer bestimmten Zeit oder Epoche (und falls doch, so allenfalls indirekt): Die Nostalgie, die Jameson hier beschreibt, ist die nach einer *Form*. Der postmoderne Anachronismus findet in *Star Wars* in besonderer Weise seinen Niederschlag, nicht zuletzt durch die Art, wie hier Technologie eingesetzt wird, um die Archaik der Form zu bemänteln. Die eigenen Ursprünge in verstaubten

Abenteuererien werden eskamotiert, und dank nie dagewesener, mithilfe modernster Technologie geschaffener Special Effects kann *Star Wars* als »neu« erscheinen. Baut Kraftwerk in geradezu paradigmatisch moderner Weise auf Technologie, um neue Formen hervortreten zu lassen, so dient der Einsatz von Technologie im Nostalgiemodus lediglich dem Zweck, das Alte aufzupolieren. Das Ziel lautet, das Verschwinden der Zukunft als ihr Gegenteil zu maskieren.

Die Zukunft verschwand nicht über Nacht. Bifos Formel vom »allmählichen Aufkündigen der Zukunft« ist so treffend, weil sie das sukzessive, doch zugleich unaufhaltsame Erodieren von Zukunft im Verlauf der vergangenen rund drei Jahrzehnte zu fassen erlaubt. Die späten 1970er und frühen 1980er waren zweifellos der Moment, als die gegenwärtige Krise kultureller Zeitlichkeit zum ersten Mal zu spüren war, doch sollte es noch bis ins erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts dauern, bis der von Simon Reynolds als »Dyschronie« bezeichnete Zustand endemisch wurde. Diese Dyschronie, diese temporale Disjunktion, sollte sich unheimlich anfühlen, doch die Prädominanz dessen, was Reynolds »Retromanie«¹¹ nennt, führt dazu, dass dieser Zustand jedwede Dimension des *Unheimlichen* verloren hat: Der Anachronismus wird nunmehr als selbstverständlich hingenommen. Die von Jameson beschriebene Postmoderne mit ihren Vorlieben für Retrospektive und Pastiche wurde naturalisiert. Nehmen wir nur die erstaunlichen Erfolge von Adele: Obgleich ihre Musik nicht als Retro daherkommt, gibt es an den Stücken nichts für das 21. Jahrhundert Charakteristisches. Wie so viele Produktionen in der zeitgenössischen Popkultur vermitteln Adeles Alben ein vages doch bleibendes Gefühl von Vergangenheit, ohne an einen spezifischen historischen Moment zu erinnern.

Jameson sieht im postmodernen »Schwinden von Historizität« die »Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, doch sagt er kaum etwas darüber, warum in seinen Augen beides synonym ist. Weshalb führte der Aufstieg des neoliberalen, postfordistischen Kapitalismus zu einer durch Retrospektion und Pastiche geprägten Kultur? Vielleicht lassen sich an dieser Stelle ein paar vorläufige Überlegungen formulieren. Die erste bezieht sich auf den Konsum. Könnte die vom neoliberalen Kapitalismus vorangetriebene Zerstörung von Solidarität und Sicherheit nicht im Gegenzug die Sehnsucht nach Gängigem und Vertrautem gefördert haben? Paul Virilio etwa beschreibt eine »polare Trägheit«, in gewisser Weise eine Folge der massiven Beschleunigung im Bereich der Kommunikation und zugleich ein Gegengewicht dazu.¹² Als Beispiel hierfür nennt Virilio Howard Hughes, der 15 Jahre lang in einem Hotelzimmer lebte, wo er ununterbrochen *Ice Station Zebra* schaute. Hughes, einst ein Luftfahrtpionier, war zu einem frühen Entdecker auf dem Terrain geworden, das der Cyberspace der menschlichen Existenz erschließen sollte, einem Terrain, auf dem der Zugang zur gesamten Kulturgeschichte keiner physischen Mobilität mehr bedarf. Bifo seinerseits

macht geltend, die Intensivierung und Prekarisierung der Arbeit im Spätkapitalismus versetze die Menschen in einen Zustand ständiger Erschöpfung bei gleichzeitiger Reizüberflutung. Die Kombination prekärer Arbeit und digitaler Kommunikation führe zu permanentem Aufmerksamkeitsstress. Eine solche insomnische Überforderung führe dazu, die Kultur zu deerotisieren. Für Verführungskünste bleibe keine Zeit, so Bifo, und ein Mittel wie Viagra verweise entsprechend weniger auf ein organisches denn auf ein kulturelles Defizit: Weil es uns über die Maßen an Zeit, Energie und Aufmerksamkeit mangelt, suchen wir nach schneller Abhilfe. Retro verspricht – wie Pornographie, für Bifo ebenso exemplarisch – eine solche schnelle und bequeme Lösung, durch die nur minimale Variation schon vertrauter Befriedigung.

Eine andere Erklärung der Verknüpfung von Spätkapitalismus und Retrospektion stellt die Produktion in den Mittelpunkt. Ungeachtet aller Neuheit und Innovation beschwörenden Rhetorik hat der neoliberale Kapitalismus sukzessive, gleichwohl systematisch Künstlerinnen und Künstler der notwendigen Ressourcen beraubt, um Neues zu schaffen. In Großbritannien etwa bildeten Nachkriegs-Sozialstaat und nicht zuletzt Stipendien für Studierende eine Art indirekter Förderung für den größten Teil der Experimente in der Popkultur der 1960er bis 1980er Jahre. Der danach einsetzende ideologische und praktische Angriff auf den staatlichen Sektor und der Kahlschlag bei den öffentlichen Ausgaben bedeuteten eine massive Dezimierung der Räume, die Kunstschaffenden vor dem Zwang, etwas unmittelbar Erfolgreiches zu produzieren, eine Zuflucht boten. In dem Maß, wie der öffentliche Rundfunk »marktorientierter« wurde, ist in der kulturellen Produktion eine zunehmende Tendenz zu beobachten, dem bereits Arrivierten nachzueifern. Hinzu kommt, dass die gesellschaftlichen Möglichkeiten, sich zeitweise aus (bezahlter) Arbeit zurückzuziehen und sich ganz in eine künstlerische Produktion abseits des Marktes zu stürzen, drastisch reduziert sind. Wenn es etwas gibt, das mehr als alles andere zum Kulturkonservatismus beiträgt, so ist es die inflationäre Kostenentwicklung auf dem Wohnungs- und Immobilienmarkt. Nicht zufällig fällt die Blütezeit des künstlerischen Aufbruchs der Punk- und Post-Punk-Szenen in London und New York in die späten 1970er und frühen 1980er Jahre, als in diesen Städten reichlich billiger und besetzter Raum zur Verfügung standen. Seither verringerten der Niedergang des sozialen Wohnungsbaus, die harte Linie gegen Hausbesetzungen und die Kostenexplosion für Wohn- und Arbeitsräume die für die künstlerische Produktion disponible Zeit und Energie massiv. Doch vermutlich erst mit dem Siegeszug des digitalen Kommunikationskapitalismus spitzte sich diese Entwicklung endgültig krisenhaft zu. Der von Bifo beschriebene Aufmerksamkeitsstress betrifft natürlich die Künstlerinnen und Künstler ebenso wie das Publikum. Neues zu produzieren ist immer auf die eine oder andere Art mit einem Rückzug verbunden, sei dieser nun auf das soziale Umfeld oder auf bestehende formale Konventionen bezogen; angesichts der Dominanz

sozialer Netzwerke mit ihren endlosen Möglichkeiten zu Mikrokontakten und einer Flut von YouTube-Links im Cyberspace jedoch wird ein solcher Rückzug schwieriger denn je. Tatsächlich hat sich in den letzten Jahren, Simon Reynolds brachte es auf den Punkt, das Alltagsleben beschleunigt, die Kultur hingegen verlangsamt.

Was immer die Gründe für die Pathologien der Zeitlichkeit sind, kein Bereich westlicher Popkultur ist immun dagegen. Was einmal als Inbegriff von »Zukunft« galt, wie die elektronische Musik, bietet keinen Ausweg aus formaler Nostalgie. In vielerlei Hinsicht steht die Musikkultur paradigmatisch für das Schicksal der Kultur im postfordistischen Kapitalismus. Auf der Ebene der Form dominieren Pastiche und Wiederholung. Gleichzeitig jedoch hat ein massiver und unabsehbarer Wandel die Infrastruktur erfasst: Die alten Konsum-, Vertriebs- und Handelsmuster lösen sich auf, das physische Objekt tritt hinter den Download zurück, Platten- und CD-Läden schließen, Cover-Art verschwindet.

Warum Hauntology?

Was hat all das mit *Hauntology* zu tun? Als das Konzept Mitte des vergangenen Jahrzehnts gelegentlich auf elektronische Musik bezogen wurde, geschah dies zunächst im Grunde mit einer gewissen Zurückhaltung. Jacques Derrida, auf den der Ausdruck zurückgeht, hatte ich früher als eher enttäuschend empfunden. Dekonstruktion, das von Derrida begründete philosophische Projekt, hatte sich in bestimmten Bereichen des akademischen Betriebs etabliert, und im Umfeld entstand ein inniger Kult des Indeterminierten, der es im schlimmsten Fall zur Tugend erhob, jegliche definitive Aussage zu vermeiden. Dekonstruktion war eine Art pathologischer Skeptizismus, und sie förderte bei Anhängerinnen und Anhängern eine durch Ausweichen, Beliebigkeit und obligatorische Zweifel geprägte Haltung. Bestimmte akademische Formen – Heideggers hochtrabende Unverständlichkeit oder die aus der Literaturwissenschaft geläufige Betonung der letztlichen Unsicherheit jedweder Interpretation – galten als quasi-theologische Imperative. Und Derridas Weitschweifigkeit schien einen eher retardierenden Einfluss auszuüben.

Meine erste Begegnung mit Derrida fand übrigens in einem Umfeld statt, das mittlerweile verschwunden ist – ein nicht ganz belangloser Punkt. Es passierte in den 1980er Jahren auf den Seiten des *New Musical Express*, und eigentlich fiel der Name Derrida dort in wirklich spannenden Texten. (Tatsächlich entspringt meine Enttäuschung über Derridas Arbeiten nicht zuletzt einer gewissen Unzufriedenheit. Der Enthusiasmus, den im *NME* Autoren wie Ian Penman oder Mark Sinker für Derrida zeigten, und der formale und theoretische Reichtum, der – aufgrund dessen, wie es

schien – ihre Beiträge auszeichnete, schuf Erwartungen, die Derridas eigene Schriften, als ich sie später irgendwann endlich las, nicht erfüllten.) Heute ist es vielleicht kaum zu glauben, doch der *NME* war, neben dem öffentlichen Rundfunk, wirklich so etwas wie eine informelle Säule im Bildungssystem, wo »Theorie« einen eigenartigen, strahlenden Glanz annahm. Derrida selbst hatte ich zudem in Ken McMullens *Ghost Dance* gesehen. Der Film lief in den frühen Tagen von Channel 4 im Nachtprogramm des Senders (und da ich damals noch keinen Videorekorder besaß, musste ich mir, um wach zu bleiben, sogar kaltes Wasser ins Gesicht spritzen).

Was nun Hauntology angeht, so geht der Terminus zurück auf Derridas Buch *Marx' Gespenster*.¹³ »Spuken [*hanter*] heißt nicht gegenwärtig sein, und man muß den Spuk [*la hantise*] schon in die Konstruktion eines Begriffs aufnehmen«, schreibt er dort.¹⁴ Dieses Vorgehen nennt er, mit einem Wortspiel, *hantologie*, worin wiederum »Ontologie« anklingt, die Lehre vom Seienden, das heißt die philosophische Untersuchung der Frage, was als existierend betrachtet werden kann. Derridas Neologismus *hantologie* schließt somit an Begriffe an, mit denen er zuvor bereits gearbeitet hatte, wie »Spur« oder »Differenz/*différance*«; sie alle beziehen sich darauf, dass nichts einfach eine positive Existenz genießt. Alles Existierende verdankt seine Möglichkeit einer ganzen Reihe von Absenzen, die ihm vorausgehen, es umgeben und ihm Konsistenz und Intelligibilität überhaupt erst erlauben. Jedem sprachlichen Ausdruck komme, so Derrida, Bedeutung nicht aufgrund eigener positiver Qualitäten zu, sondern einzig durch seine Differenz anderen gegenüber. Hier setzt die scharfsinnige Dekonstruktion der »Metaphysik der Präsenz« und des »Phonozentrismus« an, die zeigt, wie (auf letztlich inkohärente Weise) bestimmte, etablierte Denkformen die Stimme im Verhältnis zur Schrift privilegieren.

Hantologie bringt die Frage der Zeitlichkeit explizit auf eine ganz andere Art ins Spiel als Spur oder *différance*. Eine in *Marx' Gespenster* häufig wiederholte Phrase stammt aus Shakespeares *Hamlet* und lautet »the time is out of joint«, die Zeit ist aus den Fugen. Im Grunde ließe sich, worauf jüngst Martin Hägglund hingewiesen hat, Derridas gesamtes Werk aus der Perspektive dieser Vorstellung zerbrochener Zeitlichkeit betrachten. »Derrida arbeitet daran«, so Hägglund, »eine allgemeine »*hantologie*« zu formulieren, die sich von der traditionellen Ontologie abhebt, die das Sein unter der Prämisse mit sich selbst identischer Präsenz denkt. Die Gestalt des Gespensts ist daher insofern bedeutsam, als ein Gespenst nicht vollkommen präsent sein kann: Es hat kein Sein an sich, sondern markiert die Beziehung zu einem *Nicht-mehr* oder *Noch-nicht*.«¹⁵

Steht Hauntology deshalb in gewisser Weise für einen Versuch, das Übernatürliche zu neuem Leben zu erwecken, oder handelt es sich nur um eine rhetorische Figur? Ein Ausweg aus dieser wenig hilfreichen Opposition eröffnet sich, wenn wir bei Hauntology

an *das Wirken des Virtuellen* denken und das Gespenst nicht als etwas Übernatürliches begreifen, sondern als ein Wirken ohne (physische, körperliche) Existenz. Die großen Theoretiker der Moderne, Freud ebenso wie Marx, haben verschiedene Arten einer solchen gespenstischen Kausalität entdeckt. Die spätkapitalistische Realität, bestimmt durch die Abstraktionen der Finanzsphäre, ist zweifellos eine Welt, in der Virtualitäten wirken, und das vielleicht ominöseste »Gespenst« Marx' ist das Kapital selbst. Doch auch die Psychoanalyse ist eine »Geisterwissenschaft«, wie Derrida in den Interviews in *Ghost Dance* unterstreicht, schließlich untersucht sie, wie der Nachhall von Ereignissen zum Wiedergänger wird und in der Psyche herumspukt.

Ausgehend von Hägglunds Unterscheidung zwischen *Nicht-mehr* und *Noch-nicht* lassen sich somit vorläufig zwei Richtungen von Hauntology isolieren. Die erste bezieht sich auf ein aktuelles *Nicht-mehr*, das jedoch als Virtualität *bleibt*: im traumatischen »Wiederholungszwang«, als fatales Muster. Die zweite Richtung bezieht sich auf das in seiner Aktualität *noch nicht* Geschehene, das virtuell indes *immer schon* wirksam ist: ein Attraktor oder eine Antizipation, die gegenwärtige Verhaltensweisen formt. Das von Marx und Engels in den ersten Zeilen des *Kommunistischen Manifests* beschworene »Gespenst des Kommunismus« ist genau solch ein Spuk: eine Virtualität, die durch ihr angedrohtes Kommen bereits dazu beiträgt, den gegenwärtigen Zustand zu untergraben.

Marx' Gespenster ist nicht nur ein weiteres Moment in Derridas philosophischem Projekt der Dekonstruktion, sondern steht zugleich für die konkrete Auseinandersetzung mit einem unmittelbaren historischen Kontext, der Auflösung des sowjetischen Machtbereichs. Genauer gesagt geht es um die Auseinandersetzung mit dem angeblichen Verschwinden der Geschichte, wie das Francis Fukuyama in seinem Buch *Das Ende der Geschichte* verkündet hatte.¹⁶ Was würde passieren, nun, da der real existierende Sozialismus zusammengebrochen war und der Kapitalismus auf ganzer Breite dominierte, ohne dass seinem Anspruch auf Weltherrschaft durch die Existenz des anderen, verschwundenen Blocks entgegengewirkt würde – abgesehen vielleicht von kleinen widerständigen Inseln wie Kuba oder Nordkorea? Das Zeitalter des »kapitalistischen Realismus« – geprägt durch die weithin geteilte Überzeugung, dass es zum Kapitalismus keine Alternative gebe – wird nicht länger vom Gespenst des Kommunismus heimgesucht, sondern von dessen Verschwinden.¹⁷ Derrida beschreibt das so:

»Es gibt heute in der Welt einen *dominierenden* Diskurs. [...] Dieser herrschsüchtige Diskurs nimmt oft die manische, jubulatorische und beschwörende [*incantatoire*] Form an, die Freud der sogenannten Phase des Triumphs in der Trauerarbeit zuschrieb. Die Beschwörung [*incantation*]

wiederholt sich und wird ritualisiert, sie hält auf Zauberformeln und hält sich an Zauberformeln, wie jede animistische Magie es will. Immer wieder intoniert sie die alte Leier und den Refrain. Im Rhythmus des Gleichschritts ruft sie: Marx ist tot, der Kommunismus ist tot, ganz und gar tot, mit seinen Hoffnungen, seinem Diskurs, seinen Theorien und seinen Praktiken, es lebe der Kapitalismus, es lebe der Markt, es überlebe der ökonomische und politische Liberalismus!«¹⁸

Marx' Gespenster formuliert eine Reihe von Überlegungen, welche medialen (und post-medialen) Technologien das Kapital in seinem nunmehr globalen Hoheitsgebiet zum Einsatz bringen wird. Hauntology scheint insofern keineswegs exotisch, sondern der »Techno-Tele-Diskursivität«, »Techno-Tele-Ikonizität«, der »Simulakra« und »synthetischen Bilder« durchaus angemessen. Hauntology bezieht sich, die Erörterung solcher »Tele-«Dimensionen zeigt es, auf eine Krise von Raum und Zeit gleichermaßen. Theoretiker wie Virilio oder Jean Baudrillard hatten schon länger darauf hingewiesen – und *Marx' Gespenster* wäre insofern auch als eine Auseinandersetzung Derridas mit diesen Denkern zu lesen –, dass jene »Tele-Technologien« Raum und Zeit kollabieren lassen und räumlich entfernte Ereignisse dem Publikum augenblicklich präsentieren. Die »Tele-Technologie« allerdings, deren Entwicklung Raum und Zeit am radikalsten zusammenschrumpfen ließ, den Cyberspace des Internet nämlich, erlebten weder Baudrillard noch Derrida in all ihren Auswirkungen – oder besser gesagt, in all ihren Auswirkungen bislang. Doch begegnen wir hier einem Motiv, warum im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts Hauntology und Popkultur zueinander in Beziehung gesetzt werden sollten: Es war der Moment, da das Internet begann, Rezeption, Distribution und Konsum in der Kultur – und insbesondere in der Musikkultur – in einem bislang unbekannten Ausmaß zu dominieren.

Auf Musik bezogen hat Hauntology bei Kritikern wie Simon Reynolds, Joseph Stannard oder mir in erster Linie eine Ansammlung von künstlerischen Positionen bezeichnet. Die Betonung liegt dabei auf dem Ausdruck »Ansammlung«, denn diese Künstler – darunter etwa William Basinski, das Label Ghost Box, The Caretaker, Burial, Mordant Music oder Philip Jeck – haben sich in gewisser Weise auf einem Terrain getroffen, ohne einander eigentlich zu beeinflussen. Gemeinsam ist ihnen nicht so sehr ein Sound als vielmehr eine bestimmte Sensibilität, eine existentielle Ausrichtung. Diese *Hauntologen* sind erfüllt von einer überwältigenden Melancholie; und sie beschäftigen sich intensiv mit der Art und Weise, wie Technologie Erinnerung materialisiert. Die Faszination gilt Fernsehaufzeichnungen, Vinyl- und Tonbandaufnahmen und insbesondere dem Klang solcher im Niedergang begriffenen Technologien. Eine solche Fixierung auf die materialisierte Erinnerung führt zum vielleicht auffallendsten klanglichen

Erkennungszeichen der Hauntologen: dem Knistern und Knacken, wie es die Vinyloberfläche erzeugt. Das Knacken ruft uns in Erinnerung, dass wir eine Zeit hören, die aus den Fugen ist; es durchkreuzt in uns die Illusion der Präsenz. Die normale Ordnung des Hörens wird umgekehrt, eine Ordnung, in der wir es, wie Ian Penman es einmal formuliert hat, gewohnt sind, dass das »Re-«, die Re-Präsentation der Aufnahme unterdrückt wird.¹⁹ Und neben dem Umstand, dass es sich um eine Aufnahme handelt, rückt auch die Technologie des benutzten Abspielsystems ins Bewusstsein. Durch den hauntologischen Sound schwebt zudem nicht selten der Unterschied zwischen analog und digital: Im Äther des digitalen Zeitalters rufen viele hauntologische Tracks die Körperlichkeit analoger Medien in Erinnerung. Natürlich sind auch MP3-Dateien »materiell«, doch ihre Materialität bleibt uns weithin verborgen, im Gegensatz zur taktilen Qualität von Vinylplatten und sogar noch CDs.

Ganz zweifellos trägt die Sehnsucht nach einer solchen Materialität älterer Ordnung zu der Melancholie bei, die hauntologische Musik transportiert. Die tieferen Ursachen dieser Melancholie benennt indes der Titel eines Albums von James Leyland Kirby: *Sadly, The Future Is No Longer What It Was*. Hauntologische Musik erkennt implizit an, dass die Hoffnungen, wie sie die elektronische Avantgarde oder die euphorische Dance-Szene der 1990er befördert hatten, sich verflüchtigt haben – die Zukunft ist nicht nur nicht eingetreten, sondern scheint überhaupt nicht länger möglich. Doch zugleich steht die Musik für die Weigerung, das Verlangen nach der Zukunft aufzugeben. Diese Weigerung verleiht der Melancholie eine politische Dimension, insofern sie es ablehnt, sich mit dem begrenzten Horizont des kapitalistischen Realismus zu arrangieren.

An den Gespenstern festhalten

In der Freud'schen Theorie geht es bei Trauer und Melancholie gleichermaßen um die Erfahrung von Verlust. Doch während Trauer die langsame und schmerzhafteste Ablösung libidinöser Energie vom verlorenen Objekt bezeichnet, bleibt bei der Melancholie die Libido an das Verschwundene geknüpft. Damit die Trauer wirklich beginnen kann, so Derrida in *Marx' Gespenster*, muss der Tote beschworen werden und »die Beschwörung sich versichern, daß der Tote nicht wiederkehrt: Bloß schnell alles tun, damit die Leiche an sicherem Ort verwahrt bleibt, in Auflösung selbst da, wo sie bestattet oder einbalsamiert wurde, wie man es in Moskau gerne tat.«²⁰ Doch gibt es diejenigen, die sich weigern, der Beisetzung zuzustimmen, und ebenso besteht die Gefahr eines Overkills, der den Toten zum Spuk werden lässt, reine Virtualität. Derrida fährt fort:

»Die kapitalistischen Gesellschaften können erleichtert aufseufzen, solange sie wollen, und sich sagen: Seit dem Zusammenbruch der totalitären Regime

des 20. Jahrhunderts ist der Kommunismus tot, und er ist nicht nur tot, sondern er hat nicht stattgefunden, er war nur ein Phantom. Sie werden damit immer nur eines verleugnen, das Unleugbare selbst: Ein Phantom stirbt niemals, sein Kommen und Wiederkommen ist das, was immer (noch) aussteht.«²¹

Das Gespenstische, Spukende lässt sich als misslungene Trauer deuten. Darin schwingt die Weigerung, das Phantom daranzugeben, oder auch – was bisweilen auf dasselbe hinauslaufen kann – die Weigerung des Spuks, von uns abzulassen. Das Gespenst wird es uns nicht gestatten, uns in und mit den mediokren Befriedigungen einzurichten, die uns eine vom kapitalistischen Realismus regierte Welt bietet.

Hauntology im 21. Jahrhundert verhandelt nicht das Verschwinden oder den Verlust eines bestimmten Objekts. Verschwunden ist eine Tendenz, eine virtuelle Entwicklungslinie. Ein Name dafür wäre *Popmoderne*. Das oben angesprochene kulturelle Ökosystem – die Musikzeitschriften und die interessanteren Formate des öffentlichen Rundfunks – gehörten zu einer solchen britischen Popmoderne ebenso wie Post-Punk, brutalistische Architektur, Penguin Taschenbücher oder der BBC Radiophonic Workshop. Die Popmoderne verteidigt rückblickend das elitäre Projekt der Moderne und stellt unmissverständlich klar, dass Popkultur nicht populistisch sein muss. Spezifisch moderne Techniken werden weiter verbreitet, kollektiv überarbeitet und entwickelt; auch der von der Moderne artikulierte Anspruch, Formen auf der Höhe der Zeit hervorzubringen, wird wieder aufgenommen und reformuliert. Mit anderen Worten, die Kultur, die den Großteil meiner frühen Vorstellungen formte, war im Wesentlichen popmodern – auch wenn ich mir dessen damals überhaupt nicht bewusst war –, und in den Beiträgen, die in diesem Buch versammelt sind, geht es darum, mit dem Verschwinden ihrer Existenzbedingungen klar zu kommen.

An dieser Stelle lohnt es vielleicht, die hauntologische Melancholie, von der ich hier spreche, gegen zwei andere melancholische Zustände abzugrenzen. Da gibt es zum ersten, was Wendy Brown »linke Melancholie« nennt. Oberflächlich betrachtet könnte meine Beschreibung womöglich nach linksmelancholischer Resignation klingen, nach dem Motto: Obwohl bestimmt nicht perfekt, waren die sozialstaatlichen Institutionen doch viel besser als alles, was wir heute erwarten können, ja vielleicht waren sie sogar das Beste, was überhaupt zu erwarten ist... In ihrem Essay »Resisting Left Melancholy« wendet sich Brown gegen »eine Linke, die meint, auf eine grundlegende, radikale Kritik der herrschenden Verhältnisse, aber auch auf überzeugende Alternativen zum Bestehenden verzichten zu können. Vielleicht noch beunruhigender indes ist eine Linke, die sich ihren verpassten Gelegenheiten stärker verbunden fühlt als ihrem produktiven

Potential, eine Linke, der Hoffnung fremd ist und die sich am liebsten in ihrer eigenen Marginalität und Erfolglosigkeit einrichtet, eine Linke, die einer bestimmten Spielart ihrer eigenen toten Vergangenheit in melancholischer Verbundenheit die Treue hält, ihrem Wesen nach gespensterhaft und in der Struktur ihres Begehrens rückwärtsgewandt und selbstquälerisch.«²² Die Melancholie, die Brown hier so schonungslos analysiert, speist sich nicht zuletzt aus Selbstverleugnung. Browns melancholische Linke ist depressiv, hält sich dabei aber für realistisch; es sind Menschen, die nicht mehr erwarten, die ehemals ersehnte radikale Transformation sei zu erreichen – ohne allerdings die eigene Resignation zuzugeben. Browns Befund diskutiert Jodi Dean in ihrem Buch *The Communist Horizon* und weist in diesem Zusammenhang auf Jacques Lacans Feststellung hin, dass »es nur eines gibt, dessen man schuldig sein kann, [...] und das ist, abgesehen zu haben von seinem Begehren«.²³ Die von Brown beschriebene Verschiebung – von einer Linken, die selbstbewusst davon ausging, ihr gehöre die Zukunft, zu einer Linken, die aus ihrer eigenen Handlungsunfähigkeit eine Tugend zu machen versucht – scheint ein Paradebeispiel für den Übergang vom Begehren (das im Lacan'schen Sinn immer ein Begehren des Begehrens ist) zum Trieb (das heißt zur genussreichen Selbstquälerei). Die Art der Melancholie, die mir vor Augen steht, zeichnet hingegen nicht Resignation aus, sondern vielmehr die Weigerung nachzugeben – das heißt die Weigerung, sich dem anzupassen, was unter den gegenwärtigen Bedingungen »Realität« heißt, selbst um den Preis, sich in dieser unserer Gegenwart als Außenseiter zu fühlen...

Die zweite Art Gefühlszustand, gegen den die hauntologische Melancholie abzugrenzen wäre, ist die von Paul Gilroy beschriebene »postkoloniale Melancholie«. Definiert sieht Gilroy sie durch Strategien der Vermeidung, die darauf abzielen, der »schmerzhaften Verpflichtung [auszuweichen], sich mit den düsteren Details der Geschichte des Imperialismus und Kolonialismus auseinanderzusetzen und die paralysierende Schuld in eine produktivere Scham zu verwandeln, die dazu beitragen könnte, eine multikulturelle Nationalität zu schaffen, die auf die Möglichkeit der Begegnung mit dem Fremden oder Anderen nicht mehr phobisch reagiert«.²⁴ Die postkoloniale Melancholie ergibt sich aus einer »Niederlage phantasierter Allmacht«. Wie auch die von Brown beschriebene linke Melancholie ist die postkoloniale eine verleugnete Form von Melancholie; ihre »Signatur vereint«, schreibt Gilroy, »manische Euphorie mit Traurigkeit, Selbstkel und affektiver Ambivalenz«.²⁵ So weigern sich postkoloniale Melancholiker nicht nur, Veränderungen zu akzeptieren, sondern in gewisser Hinsicht weigern sie sich sogar anzuerkennen, dass sich überhaupt etwas verändert hat. Charakteristisch ist die Inkohärenz, mit der an Allmachtsphantasien festgehalten wird. Veränderungen werden nur als Niedergang und Scheitern erfahren; die Verantwortung dafür wird dem migrantischen Anderen angelastet. (Hier ist die Inkohärenz unübersehbar: Wäre die Allmacht des postkolonialen

Melancholikers real, welchen Schaden könnten Migranten anrichten?) Bei oberflächlicher Betrachtung ließe sich die hauntologische Melancholie für eine Variante der postkolonialen halten: noch mehr weiße Jungs, die über den Verlust ihrer Privilegien jammern... Doch hieße das anzunehmen, angesichts des Abhandengekommenen könne sich einzig Ressentiment der schlimmsten Art zeigen – oder bestenfalls eine Haltung, die Alex Williams »negative Solidarität« genannt hat, die nicht ein Mehr an Freiheit zelebriert, sondern stattdessen bejubelt, dass auch andere nun schlechter dastehen (was umso trauriger ist, als es dabei im Wesentlichen um die Arbeiterklasse geht).²⁶

Nostalgische Verklärung?

Das bringt uns zurück zum Thema: Ist Hauntology, wie manche kritischen Stimmen unterstellen, bloß ein anderer Name für Nostalgie? Geht es nur um die Sehnsucht nach dem Sozialstaat und seinen Institutionen? In Anbetracht der Allgegenwart der oben beschriebenen formalen Nostalgie muss die Frage doch lauten: *Nostalgie nach was?* Es erscheint ein wenig seltsam, begründen zu müssen, warum die Feststellung, die Gegenwart stehe im Vergleich zur Vergangenheit nicht besonders gut da, nicht automatisch als nostalgisch zu beanstanden ist, doch angesichts des enthistorisierenden Drucks, den Werbung und populistische Diskurse aufbauen, ist es gleichwohl notwendig. Werbung und Populismus propagieren im Grunde die relativistische Illusion, Intensität und Innovation seien in der Kultur zu allen Zeiten gleich verteilt. Was letztlich Nostalgie so unerträglich macht, ist die verbreitete Tendenz, die Vergangenheit zu überschätzen; doch gerade die 1970er Jahre sind eine Zeit, die fälschlicherweise eher unterschätzt wird. So zeigt Andy Beckett in seiner politischen Geschichte jenes Jahrzehnts in Großbritannien überzeugend, wie eine mythengetränkte Dämonisierung der Siebziger zur Grundlage des kapitalistischen Realismus wird.²⁷ Wer sich nicht an die Vergangenheit erinnern kann, ist dazu verdammt, immer wieder die gleichen Mythen verkauft zu bekommen, während umgekehrt die allgegenwärtige Werbung uns verleiten will, die Gegenwart zu verklären.

Wären die Siebziger in vielerlei Hinsicht besser, als der Neoliberalismus uns glauben lassen möchte, so müssen wir zugleich anerkennen, dass die kapitalistische Dystopie in der Kultur des 21. Jahrhunderts nicht bloß aufgezwungen ist, sondern auch auf stillgestellten Wünschen gründet. »Fast alles, wovon ich in den vergangenen dreißig Jahren befürchtete, es könnte eintreten, ist eingetreten«, bemerkt Jeremy Gilbert, und fährt fort: »Alles, wovor meine politischen Mentoren gewarnt hatten, seit ich ein Junge war und in den frühen Achtzigern in einer traurigen Sozialsiedlung in Nordengland aufwuchs, oder was ich ein paar Jahre später, auf der Oberschule, in linken Zeitschriften

an harten Vorwürfen gegen den Thatcherismus las, kam letztendlich ganz genauso schlimm wie vorhergesagt. Und dennoch wünsche ich mir keineswegs, vor vierzig Jahren zu leben. Das scheint genau der Punkt: Eine solche Welt hatten wir befürchtet, in gewisser Weise haben wir sie aber auch gewollt.²⁸ Doch die Alternative Internet oder soziale Sicherheit ist keine. Hauntology verweist in diesem Sinn darauf, dass die verlorene Zukunft keine solchen falschen Alternativen erzwingt; der Spuk ist das Phantom einer Welt, in der all die Wunderwerke der Informations- und Kommunikationstechnologie sich mit Formen gesellschaftlicher Solidarität kombinieren lassen, stärker als alles, was der Sozialstaat je anbieten konnte.

Die Popmoderne steht keineswegs für ein abgeschlossenes Projekt im Zenit seiner Vollendung, das keiner weiteren Ausarbeitung bedurfte. Gewiss, in den 1970er Jahren fand eine Öffnung der Kultur für Beiträge der arbeitenden Klassen in einem Maß statt, das heute kaum noch vorstellbar ist; doch zugleich gehörten in jenen Jahren Rassismus, Sexismus und Homophobie im Mainstream zum ganz normalen Alltag. Natürlich waren die Kämpfe gegen Rassismus und (Hetero-)Sexismus zwischenzeitlich nicht auf ganzer Linie erfolgreich, doch gibt es im Hinblick auf hegemoniale Muster signifikante Fortschritte, während andererseits der Neoliberalismus die sozialstaatliche Infrastruktur zerstörte, die eine stärkere Beteiligung der Arbeiterklasse an der Kulturproduktion erlaubte. Tatsächlich ist die Desartikulation von Klasse, »Rasse«, Gender und sexueller Orientierung ganz zentral für den Erfolg des neoliberalen Projekts. Die Folge ist groteskerweise, dass es scheint, als ob der Neoliberalismus in gewisser Weise eine Vorbedingung für die errungenen Erfolge antirassistischer und anti-(hetero-)sexistischer Kämpfe wäre.

Hauntology sehnt sich nicht nach einer bestimmten Zeit, sondern es geht dabei um das Wiederanknüpfen an *Prozesse* der Demokratisierung und Pluralisierung, wie Gilroy sie einfordert. Wir sollten uns vielleicht erinnern, dass der Sozialstaat nur im Rückblick als eine abgeschlossene Totalität erscheint; zu seiner Zeit hingegen war er ein Kompromiss, und die Linke sah in ihm bestenfalls einen provisorischen Brückenkopf für weitere Erfolge. Verfolgen sollte uns daher nicht das *Nicht-mehr* jenes einst real existierenden Sozialstaats, sondern vielmehr das *Noch-nicht* einer materiell nie eingetretenen Zukunft, die zu erwarten die Popmoderne uns gleichwohl lehrte. Diese Gespenster – die Gespenster einer verlorenen Zukunft – spuken in der formalen Nostalgie der Welt des kapitalistischen Realismus.

Unverzichtbar für eine Annäherung an jene verlorene Zukunft bleibt die populäre Musikkultur. Die Betonung liegt dabei auf *Kultur*, denn es ist das gesamte kulturelle Umfeld (Mode, Diskurse, Cover-Art), das ebenso wichtig wie die Musik selbst ist, wenn

es darum geht, verführerische, unbekannte Welten zu beschwören. Das *Nicht-Befremden* in der Musikkultur des 21. Jahrhunderts (die schreckliche Rückkehr von Multimillionären der Branche wie auch der Jungs von nebenan in den Pop-Mainstream; das Ansehen, das in der Pop-Unterhaltung »Realität« genießt; der zunehmende Hang der Akteure, was Kleidung und Aussehen angeht, als digital oder chirurgisch retuschierte Versionen gewöhnlicher Menschen aufzutreten; die übertriebene, bisweilen akrobatische Darstellung von Gefühlen beim Singen) spielt eine bedeutende Rolle, uns zu konditionieren, das Normalitätsmodell des Konsumkapitalismus anzuerkennen. Michael Hardt und Antonio Negri weisen darauf hin, dass in Auseinandersetzungen um »Rasse«, Gender und sexuelle Orientierung ein revolutionärer Standpunkt weit über die Forderung nach einer Anerkennung verschiedener Identitäten hinausgeht. Der »revolutionäre Prozess der Abschaffung von Identität ist monströs, gewaltsam und traumatisch. Versuche nicht dich selbst zu retten – tatsächlich muss dein *Selbst* geopfert werden! Das heißt nicht, dass die Befreiung uns in ein Meer der Indifferenz ohne Identifikationsobjekte wirft, aber die bestehenden Identitäten werden nicht mehr als Anker dienen.«²⁹ Ganz zu Recht warnen Hardt und Negri vor den traumatischen Dimensionen dieser Transformation, doch birgt eine solche, wie die beiden Autoren ebenfalls unterstreichen, zugleich glückliche Aspekte. Im gesamten 20. Jahrhundert war die Musikkultur ein wichtiges Labor, um die Menschen darauf vorzubereiten, eine Zukunft zu begrüßen, die nicht länger weiß, männlich oder heterosexuell wäre, eine Zukunft, in der die Absage an Identitäten, die ohnehin nur dürftige Fiktion waren, beglückend und befreiend wirkte. Im 21. Jahrhundert hingegen beschränkt sich die populäre Musikkultur darauf – und die zunehmende Verschmelzung von Pop und Reality-TV ist in dieser Hinsicht bezeichnend –, die spätkapitalistische Subjektivität lediglich widerzuspiegeln.

Es sollte an dieser Stelle bereits deutlich geworden sein, dass der Terminus Hauntology verschiedene Bedeutungen trägt. Es gibt den spezifischen, im Hinblick auf die populäre Musikkultur verwendeten Sinn, und ebenso gibt es die stärkere allgemeine Bedeutung, in der Hauntology sich auf Persistentes, Repetitives oder Präfiguratives bezieht. Und es gibt mehr oder weniger gutartige Varianten von Hauntology. Das vorliegende Buch wird sich zwischen diesen verschiedenen Bedeutungen bewegen.

Das Buch handelt zudem von den Gespenstern *meines Lebens*, im hier Vorgetragenen gibt es daher notwendigerweise eine persönliche Dimension. Doch nehme ich das alte Motto »Das Persönliche ist politisch« als Aufforderung, nach den kulturellen, strukturellen und politischen Bedingungen der Subjektivität zu fragen. Die produktivste Art, das Persönliche politisch zu verstehen, ist, das Persönliche als nicht persönlich anzusehen. Es ist für uns alle elend, wir *selbst* sein zu müssen (und mehr noch, gezwungen zu sein, uns

selbst zu vermarkten). Kultur und Kulturanalyse hat ihre Bedeutung nicht zuletzt dadurch, dass sie uns vor uns selbst zu entkommen erlaubt.

Der Weg zu solcherart Einsichten war mühsam. Depression heißt der böse Spuk, der mein Leben lang an meinen Fersen klebt. (Ich verwende den Ausdruck Depression, um einen trostlosen, solipsistischen Zustand von der eher lyrischen – und kollektiven – Ödnis hauntologischer Melancholie zu unterscheiden.) In einem Zustand der Depression, der mir das alltägliche Leben kaum erträglich scheinen ließ, habe ich 2003 zu bloggen angefangen. Das Schreiben war verschiedentlich Teil der Auseinandersetzung mit diesem Zustand, und es ist kein Zufall, dass mein (bislang erfolgreicher) Ausweg aus der Depression mit einer gewissen Externalisierung von Negativität einherging: Das Problem ist nicht (nur) meines, sondern eines der gesamten Kultur um mich herum. Für mich steht fest, dass die Zeit von ungefähr 2003 bis heute, zumindest was die (Pop-)Kultur anbelangt, als die schlimmste seit den 1950er Jahren angesehen werden wird – und das nicht in irgendeiner fernen Zukunft, sondern schon bald. Die kulturelle Ödnis festzustellen heißt allerdings nicht, andere Möglichkeiten hätten nicht existiert. Dieses Buch ist ein Versuch, solchen Spuren nachzugehen.

Fußnoten

1. *Sapphire and Steel*, TV-Serie, GB (ITV), 1979-1982.^[?]
2. Steve O'Brien, «The Story Behind *Sapphire & Steel*», in: *The Fan Can*.^[?]
3. Nick Edwards, »Sapphire & Steel«, in: *The Gutterbreakz*, 13.5.2009.^[?]
4. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éd. du Seuil, 1992 (dt. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1994).^[?]
5. Harold Pinter, *No Man's Land* (1974), in: *Complete Works*, Bd. IV: 1971-1981, New York: Grove Press, 1990, S. 153 (dt. *Niemandsland*, übers. von Renate und Martin Esslin, in: *5 Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976, S. 44).^[?]
6. Franco Berardi (Bifo), *After The Future*, hg. von Gary Genosko und Nicholas Thoburn, übers. von Arianna Bove, Melinda Cooper, Erik Empson, Enrico,

Giuseppina Mecchia und Tiziana Terranova, Edinburgh/Oakland, CA: AK Press, 2011, S. 18-19.[?]

7. Vgl. etwa Fredric Jameson, »Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism«, in: *New Left Review* 146, 1984, insb. S. 66-68 (dt. »Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, übers. von Hildegard Föcking und Sylvia Klötzer, in: Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek: Rowohlt, 1986, S. 63-66).[?]
8. Fredric Jameson, »Postmodernism and Consumer Society«, in: ders., *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern*, 1983-1998, London/New York: Verso, 1998, S. 9-10.[?]
9. Vgl. Jameson, »Postmoderne«, S. 66.[?]
10. Jameson, »Postmodernism and Consumer Society«, S. 8.[?]
11. Vgl. Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London: Faber & Faber, 2011 (dt. *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*, übers. von Chris Wilpert, Mainz: Ventil, 2012).[?]
12. Paul Virilio, »Polare Trägheit«, übers. von Hans-Walter Schmidt, in: *Technopathologien*, hg. von Bernhard J. Dotzler, München: Fink, 1992, S. 171-189.[?]
13. Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris: Galilée, 1993 (dt. *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Übers. von Susanne Lüdemann, Frankfurt a. M.: Fischer, 1995).[?]
14. Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 253.[?]
15. Martin Hägglund, *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life*, Stanford: Stanford Univ. Press, 2008, S. 82.[?]
16. Vgl. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York: Free Press, 1992 (dt. *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, übers. von Helmut Dierlamm, Ute Mihr und Karlheinz Dürr, München: Kindler, 1992).[?]
17. Vgl. Mark Fisher, *Capitalist realism. Is There No Alternative?*, Winchester/Washington, DC: Zero Books, 2009 (dt. *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*

Eine Flugschrift, übers. von Christian Werthschulte, Peter Scheiffele und Johannes Springer, Hamburg: VSA, 2013).^[?]

18. Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 88-89.^[?]
19. Ian Penman, »Tricky: Black Secret Tricknology«, in: *The Wire* 133 (März 1995), S. 39.^[?]
20. Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 157.^[?]
21. Ebd., S. 160.^[?]
22. Wendy Brown, »Resisting Left Melancholy«, in: *boundary 2*, 26.3 (1999), S. 26.^[?]
23. Jodi Dean, *The Communist Horizon*, London: Verso, 2012, S. 173; vgl. Jacques Lacan, *Das Seminar. Buch VII (1959-1960). Die Ethik der Psychoanalyse*, übers. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga, 1996, S. 380.^[?]
24. Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, New York: Columbia Univ. Press, 2005, S. 99.^[?]
25. Ebd., S. 104.^[?]
26. Vgl. Alex Williams, »On Negative Solidarity and Post-Fordist Plasticity«, in: *Splintering Bone Ashes*, 31. Januar 2010.^[?]
27. Andy Beckett, *When the Lights Went Out. What Really Happened to Britain in the Seventies*, London: Faber & Faber, 2009.^[?]
28. Jeremy Gilbert, »Moving on from the Market Society: Culture (and Cultural Studies) in a Post-Democratic Age«, in: *OpenDemocracy*, 13. Juli 2012.^[?]
29. Michael Hardt und Antonio Negri, *Commonwealth*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009, S. 339 (dt. *Common Wealth. Das Ende des Eigentums*, übers. von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt a. M./New York: Campus, 2010, S. 346).^[?]