



figurationen
gender literatur kultur

3. Jahrgang 2002
Heft 1

krisenfigur mann / male crises

herausgegeben von
Ines Kappert

Blumfeld Ein Dispositiv, in Musik gebadet

Jörg Metelmann

Oh no, not again!
Für Stephan,
der Josef K. immer besser fand

Ein Mann, der wie Franz Kafka im Juli 1913 in einer Reflexion auf Vor- und Nachteile der Ehe anmerkt: „Dann bin ich nie mehr allein“¹, hat ein Problem mit Paarkonstellationen. Ein Mann, der wie der Singer/Songwriter Jochen Distelmeyer 1992 zur Single-Biographie meint: „Lieber allein allein als gemeinsam einsam sein“², scheint dieses Problem zu kennen. Wenn der Schriftsteller nun ein Erzählfragment *Blumfeld* verfaßt³, dessen Titel der Musiker für sein Hamburger Bandprojekt⁴ auswählte, der Untertitel, der leitmotivisch die frühen Platten *Ich-Maschine* und *L'Égal et moi* zusammenfassen könnte, ferner „ein älterer Junggeselle“ lautet, dann läßt sich über Kluff oder Brücke, Abbruch oder Kontinuität zwischen Moderne und Postmoderne hinaus danach fragen, inwiefern *Blumfeld* eine Chiffre für ein „Anders-als-Mann-Sein“ ist, ein Antipode zur Genealogie der Väter, ein Dispositiv⁵ des Aufbegehrens gegen Repro-Hetero, denn: „dieser Zustand ist nicht tanzbar“.⁶

Der *Mann* Franz Kafka hat diesen Kampf mit dem Konzept 'Männlichkeit' in seiner weiß-heterosexuell-bürgerlichen Normierung paradigmatisch ausgefochten. Denn er befand sich, folgt man Heinz Pölitzer, in seinem dreißigsten Jahr in einer äußersten Krise – das Alter, in welchem sein Vater ihn, Franz, als erstgeborenen Sohn gezeugt hatte:

¹ Kafka (1990),

369.

² Zitate aus den

Texten der Pop-Band

Blumfeld werden im

Folgenden, so nicht durch

den Kontext klar, durch

Ängste der Songtext

sowie der Sings der

jeweiligen Platte (vgl.

dazu die Diskographie)

nachgewiesen; hier:

„Anders Ich“ 72.

³ Der Text aus dem

sogenannten „Blumfeld“-

Komwohl beginnt mit:

„Blumfeld ein älterer

Junggeselle...“ In: Kafka

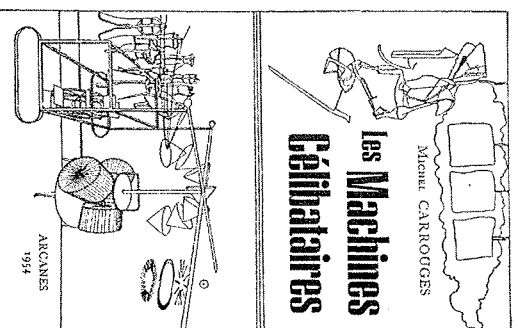
(1993), 229-266.

4 Zur Geschichte dieser z. Zt. wichtigsten deutschen Indus./Pop.-Band vgl. www.blumfeld.de

Während der Vater sich jedoch im Leben zurechtgefunden und eine Familie gegründet hatte, als er dem dreißigsten Jahr entgegenging, fühlte sich der dreißigjährige Sohn vom Unglück des Jungesellens überwältigt.

Spätestens mit der Veröffentlichung von *Das Unglück der Jungesellen*, der 1913 in *Betrachtung* erschien, habe sich Kafka resigniert in sein Schicksal ergeben, denn aus dem „Es scheint so arg, ein Jungeselle zu sein“ des Tagebucheintrags von 1911, der als Textgrundlage diente, war nun „ein Jungeselle zu bleiben“ geworden.⁷

Schon Politzer deutet das ‚Nicht-sein‘ des Mannes ohne Frau und Kind verhalten positiv, wenn er im „Uringesellen“ des Tagebucheintrags auch den Künstler entdeckt, der die „Kräfte“ anders „zuspitzen“ könne, als dies in der sozialen Ehe-/Familiennatrix möglich sei. Diese Seite haben Gilles Deleuze und Felix Guattari im Kontext ihrer Schizo-Analysen an Kafkas Jungesellen-Figuren besonders betont. „Er ist der Determinalisterte schlechthin, derjenige, der weder einen ‚Mittelpunkt‘ noch ‚einen großen Komplex an Besitztümern‘ hat“, schreiben sie in *Kafka. Für eine kleine Literatur*. „Frei von jeder Familie und Ehe, ist der Jungeselle nur um so gesellschaftlicher:



1. Buchcover von Michel Carrouges (1994): *Les Machines Célibataires*. In: Reck/Seemann, Hgg. (1999), 62. Die Abbildung zeigt Marcel Duchamps „Großes Glas“.

gefährlich für die Gesellschaft, verärgert für die etablierten Wege der kollektiv für sich allein.“⁸ Gefährlich, weil er die etablierten Wege der sozialen Verkettung, die Normen der Identitätsstiftung in Frage stellt. „Seine Reise ist nicht die stolze Fahrt des Bürgers auf dem Schiff über das Meer‘ mit viel Wirkung ringsherum‘, sondern die Schizo-Reise ‚auf seinen paar Holzstückchen in den Wellen, die sich noch selbst gegenseitig stoßen und herunterdrücken.“⁹ Der Jungeselle steht in dieser Interpretation nicht im repräsentativen Zentrum der gesellschaftlichen Reproduktion, wo man für gewöhnlich die Familien-Männer der bürgerlichen Ordnung erwartet.¹⁰ Er wird vielmehr zu einer Apparatur, die die Energien der Fortpflanzung aufnimmt und in Kunst statt Leben umgibt: eine „Jungesellenmaschine“ (im Folgenden: JM).

Die ‚Jungesellenmaschine‘ ist eine Bezeichnung, die Marcel Duchamp für den unteren Teil seines ‚Großen Glases‘: *La marée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923 (*Museum Philadelphia verwendet hat*. [...] *Wir sind mit dem Mythos der Jungesellenmaschinen in der Zeit vor Freud, der Maschinen,*

der Horrorfiguren, der Entdeckung der vierten Dimension, des Altheismus, des militanten Jungesellenums beider Geschlechter mit dem Verzicht auf Prokreation.“¹¹

Es ist so der Kurator Harald Szeemann der Ausstellung *Jungesellenmaschinen* von 1975 weiter, das Verdienst von Michel Carrouges, mit der Schrift *Les Machines Célibataires* von 1954 die Mythologie der JM verfaßt zu haben.¹² Für Carrouges sind die JM als Reflexionsgröße aus dem Maschinenzeitalter als signifikanteste Erneuerung der Industrialisierung hervorgegangen. Sie bilden deren Zergliederung und Automatisierung ab, verkehren aber den Sinn dieser Mechanismen ins Gegenteil: Ihre Effizienz liegt nicht in der Produktion von (Handels-)Gütern, sondern der von Unmöglichkeit, Unverständlichkeit und Wahnsinn. Parallel zum Siegeszug der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft als Komplex von Maschinenbesitzern und Lohnarbeiter-Maschinen arbeitet die JM an der Entkopplung von Sexualität und Prokreation sowie der von Gott-Vater und Familien-Vater. „Die Jungesellenmaschine zu betrachten, heißt, den Ewigkeitsanspruch göttlicher Existenz endlich auf die Menschen zu übertragen“, so Bazou Brock in seinem Katalog-Beitrag, „heißt, den Tod abzuschaffen bzw. wenigstens nach eigenem Willen die Weltmaschine an- und abschalten zu können.“¹³

Eine kleine Sammlung von Ausprägungen dieser Apparatur kann dementsprechend nicht als *Genealogie* angefertigt und verstanden werden. Es sind letztlich kontingente Manifestationen eines Anderen der heterosexuell-bürgerlichen Norm. Carrouges, dem Duchamp Briefe mit der Signatur „Jungesellenhaft der Ihre“ schickte, beginnt seine kleine Sammlung in den 1830er Jahren. Von einem Text von Edgar Allan Poe kommt er über Lauréamonts *Gesänge des Muldior* (1869) zu Jules Verne, Alfred Jarry und Raymond Roussel. Er endet schließlich in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts bei Duchamp und Kafka, dessen Erzählungen *In der Strahlkolumie* und *Die Verwandlung* er analysiert. Entscheidend ist, daß trotz aller Abkehr von und intendierter Überwindung der ‚göttlich-patriarchalen Werdenslogik die JM strikt auf die naturalisierte dichotomische Geschlechterordnung bezogen bleibt. Ihre beiden Bereiche, das Sexuelle wie auch die Mechanik, bilden Elemente des Männlichen und des Weiblichen aus. Jede Jungesellenmaschine besteht aus einem *Doppelsystem von Bildern*. Jeder Bereich findet seine Entsprechung im andern. Beide sind gleichwertig.“¹⁴

6 „Aus den Kriegslagebüchern“, IM.

7 Politzer (1965).

57 (auch beide Kaffezitate).

8 Deleuze/Guattari (1976), 98.

9 Deleuze/Guattari (1976), 98.

10 Vgl. zu deren (unarteter) Produktion Enhart (2001).

11 Seemann (1975), 57f.

12 Ich beziehe mich im Folgenden auf seinen Artikel zur Ausstellung vgl. Carrouges (1975).

13 Brock (1975).

140.

2. Jean Tinguely, „Cyclogravure“, 1960.

In: Reck/Seemann, Hgg. (1999): *Die Jungesellenmaschinen*. Erweiterte Neuausgabe des Ausstellungskatalogs von 1975. Wien: Springer, 188.



- 14 Carrouges (1975),
75 (Herr. im Orig.)
15 Carrouges (1975),
74.
16 Inwiefern ist die
Abkürzung „JM“ zu
lesen als „Junggesell-
/Jungfrauemaschine“;
vgl. dazu auch den
Film Die Jung-
frauemaschine von
Monika Treu (BRD
1988).
17 Vgl. zum letzten
Punkt die Thesen
von hies Körper im
Einführungsrhetorik dieses
Hefes.

In der negativen Bezogenheit auf die Norm wird auch deutlich, daß JM nicht essentialistisch zu verstehen und dementsprechend auf den Phänotyp 'Mann' beschränkt wären. Die JM als Gegen-Konzept zum Prinzip Männlichkeit, als Phantasma, als „Trugbild, dem man im Traum begegnet, im Theater, im Kino“¹⁵, ist in ihrer arbeitsökonomischen und biologischen Nutzlosigkeit ebenso eine *Jungfrauemaschine*.¹⁶ Von beiden sozial inkorporierten Geschlechtern aus wird eine zölibatäre, autistische Sexualität propagiert, die in der Masturbation das Ideal der Aufhebung des Gegensatzes von Keuschheit und Fertilität sieht. Dieses in sich geschlossene Begehren finde, so nochmals Carrouges, die Metapher seiner kreisförmigen Bewegung im Rad, dessen dauermendes Fortlaufen zudem die perpetuierte Luststeigerung und Grenzüberschreitung verbildliche.

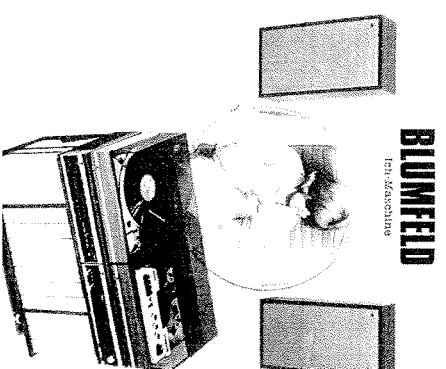
Für meine Analyse der Blumfeld-Platten *Ich-Maschine* und *L'Élat et moi*, in denen ich JM am Werke sehe, möchte ich auf unterschiedliche Akzentuierungen der vorliegenden Definitionen zurückgreifen. In den Texten der *Ich-Maschine* soll mit den dichotomischen Konzepten von Carrouges und Alain Montesse gearbeitet werden, der die *Doppelsystem*-Bestimmung *Sexuelles/Mechanisches* von Carrouges unter Rückgriff auf Freuds Triade *Über-Ich/Ich/Es* reformuliert hat. Für das Album *L'Élat et moi* scheint der Fokus von Bazon Brock adäquater, der über die Struktur der JM-Apparatur hinaus auf ihre genuin schöpferische Intention zielt. Daran anschließend will ich anhand der Alben *Old Nobody* und *Testament der Angst* das mutmaßliche Ende des JM in den Zeiten der globalisierten Single-Kultur diskutieren und fragen, wie sich das Anti-Repro-Hetero-Konzept JM dann zur aktuellen Form hegemonialer Männlichkeit als Lamento-Diskurs verhält.¹⁷

Sex. Bomben

Die Songs auf Blumfelds erstem Longplayer *Ich-Maschine* (1992) lassen sich fast alle in die Matrix der Bereiche *Mechanisches/Sexuelles* eintragen. Das Text-Material, das hier zunächst etwas ausführlicher ausbreitet werden soll, ist auf erstaunliche Weise an die Bildwelt des Maschinenzeitalters angeschlossen. In der fulminanten Debüt-Single *Ghettowahl* (1991) wird die Abgrenzung des Ich als Bauvorhaben im Auftrag gegeben: „Das wiegt schwer, wie mein neues T-Shirt, auf dem was draufsteht, baut eine Mauer um mich herum.“ Ein solcher Um-Bau (im wahrsten Wortsinn) des Ich, seine Isolierung von der verhassten Umwelt, nimmt in *Von der Unmöglichkeit, 'Nein' zu sagen, ohne sich umzubringen* als Verstümmelung drastischere Gestalt an. „Montagnormen erwachte ich als Mißgeburt“,

heißt es in Anspielung auf die Vorgänge in Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*, was daraufhin als Maschine-Sein präzisiert wird: „ich will morden den Apparat, der Dich und mich bloß Apparat sein läßt.“ In Modifikation der Käfer-Beinchen hat das Ich in diesem Song „Tentakel“, aus denen ganz im Sinne der JM-Bestimmung *Kunst statt Leben* „Tinte für zwanzig Bücher“ fließen könnte. Diese phallische Sexualität korrigiert wiederum in *Nichtschwimmer/nach Geburt* mit dem weiblichen Objekt, wenn es heißt: „Ich will nicht einsam, ich will gemeinsam da sein, mich an Dir bewegen, mit Dir dahin wo's laut ist und am Leben“, was sich wieder in die Nähe der Passage aus *Die Verwandlung* stellen ließe, in der Gregor „sich an das Glas [des gerahmten Damenbildes, J.M.] [presst], das ihn festhält und seinem heißen Bauch wohlhut.“¹⁸

Der Bereich des Mechanischen wird auf *Ich-Maschine* aber vor allem als Kriegsmaschine buchstabiert, als die sich das Ich gegen die Bedrohung durch Liebe und (Freundes-)Familie imaginiert: „Im Kriegsgebiet in Liebe“, lautet die letzte Zeile von *Aus den Kriegstagebüchern*, und *Pickelface is back in town* sagt: „Was als Selbstverteidigung wegen Weltraumge (der Schleim, den Du ausspuckst, wollte ich nie) begann, kam irgendwann beim Manöverübungsgelende an und der Krieg findet statt.“ Und nachdem eine Kommunikation mit einem 'Du' via Brief „explodierte“, bleibt eine „Kratelandschaft, sind Mördergruben und Verwandtschaft, die sich nicht kennt und das nicht weiß, die Tonnen wiegt, für den der unten liegt“¹⁹ – in Carrouges' Deutung von Duchamps *Großes Glas* befinden sich die Junggesellen unten. Ebenso lassen sich die *minimistischen Gafformen* aus dem unteren Teil des *Großen Glases* übertragen: „Diese Puppen sind [...] nur noch leere Hülle. Die von ihnen eingenommene Stelle ist folgerichtig ein 'Friedhof der Uniformen und Livreen'.“²⁰ In Blumfelds *Penismonolog* muß sich ganz entsprechend das 'Du' einen Weg durch den „Gummipuppenfriedhof“ bahnen. Der Tod regiere im Reich der Junggesellen, fährt Carrouges fort, ein „Berg von Leichen, Deine ich sah meine auf den Schienen bei gestellten Weichen, ein letztes Mal die Köpfe schüttelnd liegen“, wie im das Album abschließenden Stück *Ich-Maschine* einzig zum Klang einer Akustik-Gitarre festgestellt wird.



3. Cover von
Blumfeld-CD (1992):
Ich-Maschine. Label:
What's So Funny
About...

18 Vgl. Carrouges
(1975), 80.

19 „Sex. Bomben“,
JM.

20 Carrouges
(1975), 78.

Der Bereich des Sexuellen wird auf *Ich-Maschine* neben den schon genannten Passagen vor allem durch „Laß uns nicht von Sex reden“ definiert, in dem sich überdeutliche Markierungen des ‘Männlichen’/ ‘Weiblichen’ finden. „Du brauchst mich? Ich beherrsche Dich! Wolltest Du früher ein [un]ge sein? Jetzt gehörst Du zum ‘schwachen Geschlecht’, oder: „Dein Blut auf dem Laken, macht nichts ist fest, und fremd, aber wie war das, als Deine Brüste größer wurden, und wie ist das jetzt, schwanger?“ entwerfen Sexualität vor dem Hintergrund der etablierten Geschlechter- und Prokreationsnorm und werfen diese sofort angekratzt wieder. Sie wird, bis auf wenige Ausnahmen, in der für JM typischen Verbindung mit dem Tod gesehen, der Körper wird „eine Narbe aus Beton, jeder Nerv in Napalm gelegt und verbrannt sein“.²¹ Das Kratztüfche, Vitale, aber eben auch Schleimig-Organische sind fremd, es gibt sie nicht in der Apparatur, die sich das Leben als Krieg und Tod lesbar macht.

Dieser Aspekt läßt sich mit einer Modifikation des Schemas von Carrouges weiter ausführen. Alain Montesse übernimmt im Artikel *Lovely Rita, Mäler Maid* die zweistöckige Struktur, bezieht sie aber auf die durchschnittlich dreiteilige Struktur einer Standard-Persönlichkeit (SSP), die aus Über-Ich, Ich und Es bestehe:

Wir können also folgern: eine JM ist eine ihrer untersten Ebene beraubte SSP. Die zugefügten Qualen fallen deshalb – ohne daß man weiß warum – vom Himmel, weil das ‘Es’ in diesen Geschichten völlig fehlt. Die Mitschuld des Verrätters, sich unter die Maschine zu legen, ist ein traurig-trivialisierender Triumph des Todesinstinkts.²²

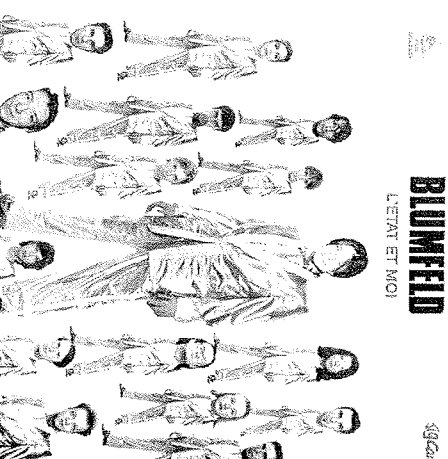
Die pessimistisch-klaustrophobische Grundstimmung von *Ich-Maschine* (eben: Ghettowelt), die sich auch in der ungeheuer druckvollen Musik und vor allem der Stimme von Jochen Distelmeyer artikuliert, läßt sich so aus der unmittelbaren Kollision des angegriffenen Ichs mit dem Angreifer Über-Ich erklären, die durch keine libidinös-vitalen Reservoirs abgedeckt oder durch Reserate der Verdüsung entschärft werden kann. Die Ansprüche an Sohn-Sein, Mann-/Frau-Sein, Freund-Sein, Bürger-Sein etc. werden als Kriege, nicht als auch lustvolle Streitigkeiten wahrgenommen. Es gibt nur Wunden und Verheerungen, keine Schöpfung aus der Destruktion von Altem oder Überkommenem. Ohne eine ganz naive Lebensfreude, ohne Spaß am Sex, ohne intuitives Gefallen an der Natur/Kunst („Mach doch mal einer den Kulturack aus!“²³), aber auch ohne die Fähigkeit, etwas ab- oder etwas mehr zur Seite zu legen („Ich sah meine Leichen“²⁴), begibt sich der/die Verurteilte am Ende gerne in die „Ich-Maschine“, die ihm/ihr ewig die gleiche Todesmelodie vorspielt – was

das Cover kongenial zum Ausdruck bringt, auf dem eine Frau mit dicker Sonnenbrille in einem Sessel vor einer prä-digitalen Musikanlage sitzt, als Ensemble optisch trianguliert durch zwei hinter ihr stehende Boxen, eingekreist vom selbstreferentiellen ‘Baut eine Mauer aus Musik’/ „Wozu ein zum Weghör’n Hingehülltes“.²⁵

25 „Pentis-Monolog“, IM.

I killed nature with a groove

Auf dem zweiten Longplayer *L'Étât et moi*, mit dem *Blumfeld* der Durchbruch zur Lead-Formation der sogenannten „Hamburger Schule“²⁶ gelang, finden sich die Bereiche *Sexuelles/Mechanisches* nicht mehr in dieser ausgeprägten Form. In fast allen Liedern läßt sich eine Entwicklung nachzeichnen, die man in den Geisteswissenschaften den *linguistic turn* genannt hat: Nicht mehr die sprachlich bzw. musikalisch vermittelten Inhalte scheinen im Vordergrund zu stehen – also die Wunden durch Normen und Ansprüche der feindlichen Welt –, sondern



die Art der Vermittlung selbst wird problematisiert. Das dem Album den Titel gebende Stück *L'Étât et moi* (Mein Vorgehen in 4-5 Sätzen) ist dementsprechend eine Art Prosa-Gedicht, das Jochen Distelmeyer ganz ohne Instrumentierung vorliest. Dort heißt es programmatisch:

*I killed nature with a groove, als ich mich gestern aus ihr sprengte
/ [...] zum aus der Haut fahren ist genau das, was ich will / noch
mehr Masken noch mehr Rahmen noch mehr Puppen in der Puppe!
[...] Rock'n Roll hat meinem Leben einen neuen Sinn gegeben /
den Faden wieder aufzunehmen, dröbte ich mich nach allen Seiten.*

Das Ich legt also seinen Kopf nicht mehr als die Verurteilung trauung-lustvoll Akzeptierender in die Ich-Maschine, sondern rebelliert im Namen der Kunst (Rock'n Roll) gegen die *Unter-Drückung* (das ist im JM-Kontext wörtlich zu nehmen). Es fragt sich, wie das vormals als Ausschluß von der Welt Wahrgenommene zum Ausschließenden/ Ausgeschlossenen werden konnte, und modifiziert so den Akzent der JM vom „Todesmechanismus“ (Carrouges) zur Schöpfungs-Apparatur:

4. Cover von Blumfeld-CD (1994): *L'Étât et moi*, Label: Big Cat.

26 Ein je nach Maßstab größeres oder kleineres Feld von Bands wie Die Sterne, Die Goldenen Zitronen, Die Braut haut ins Auge, Tocotronic etc.

*Die Welt der Jungesellmaschine verstehen, heißt einem
entschiedenen menschlichen Bedürfnis nachgeben, nämlich:
erstens alle Weltzustände sich dem menschlichen Schöpfer/
Unternehmer verdanken zu lassen und zweitens nach Belieben
aus evolutionären langfristigen Prozessen aussteigen zu können,
indem man den eigenständigen Lauf dieser Prozesse, ihre relative
Unveränderbarkeit nicht anerkennt, sondern zu bloßen Fiktionen
der Spekulation erklärt.*²⁷

27 Broek (1975), 139
(Herrn im Orig.).

28 „Eine eigene
Geschichte“, EM.

Diese Prozesse als explizit politische im Sinne der Vergesellschaftung/
Vergeschlechtlichung („wenn ich schon immer Nichts mit was drumrum
gewesen war / dann mach’ ich mi’n Schlitz ins Kleid und find es
wunderbar“²⁸) zu begreifen und den herrschenden Praktiken den Diskurs-
Kampf zu erklären, darin besteht die Neuerung von *L’Élat et moi*. Wie der
luzide Plattenrüttel sagt: Die Welt, wie die JM sie sieht, bildet sich nicht
mehr in einer zweistöckigen Struktur Über-Ich/Ich (unter Wegfall des
Es) aus, sondern wird explizit als Staatsmaschine definiert, gegen deren
soziale Fixierungen via Normsetzung/-sätzen die Offenheit der Existenz
behauptet wird, die jede/r schöpferisch gestalten kann. Funktionierte die
JM zuvor als sich subjektiv schuldig fühlender „Schwerverbrecher“, so
tritt sie jetzt – ohne daß man von einer kontinuierlichen Entwicklung,
gar einer Form von Genealogie sprechen könnte – als „Zeichensprecher“
auf, der sich und die Seinen zum Klingen bringt und in Texte webt, in
denen es einem als viele gefällt, wie es wiederum schon das Cover auf
den Punkt bringt.

Man sieht das gleiche Bild wie auf der kurz zuvor erschienenen Platte
Elvis Presley: 50000 fans can’t be wrong (Label: RCA/Condition3): Dort steht
der King im goldenen Seidenanzug in multipler Ausführung bei variabler
Größe und lächelt. Für *L’Élat et moi* wurden die Köpfe der Legende durch
die Gesichter der Bandmitglieder, aber auch der Verwandten, Freunde
und Bekannten der Band ersetzt. „Wir sind viele, wir haben alle ein
eigenes Gesicht, wir sind das Grinsen hinter der Vermassung, die Maske
des Eigentlichen in der Subkultur“, könnte man dieses Bild-Statement
umschreiben, oder: „Wir eignen uns die Bilder und Rollen an, mit denen
ihr uns erdrückt“. Aus der einzelnen Person auf dem Cover von *Ich-
Maschine* sind viele Menschen geworden, aus der feindlichen Anonymität
der anderen eine Community von Mit-Menschen.

Diese Schubumkehr kann dabei wiederum gewendet werden, wenn
politisch-diskursive Repression die Entwürfe der JM marginalisiert. Dieses
stets fragile Verhältnis von Öffnung und Ausschluss, Deterritorialisierung

und Territorialisierung thematisiert Sing Sing, in dessen genialem Titel²⁹
die ästhetische Rebellion als immer auch potentiell inkriminierte
Artikulation reflektiert wird. Das harmlose Trällern ist homophon mit
dem Namen des legendären Staatsgefängnisses des Staates New York.

*Der Staat im Staat in der ersten Person / Papi kennst Du den
schon / Stammheim Babel / ich wollte meinen eignen Nabel / mir
einen Namen machen Namen geben / nicht in Staaten nicht in
Vollzugsanstalten leben / und haue stat / Stadt Staat einen Turm
/ [...] Hochstaplerkarriere auf der Lauer / der Turm fiel um und
wurde Mauer / wurde Sprachbarriere.*³⁰

Durch die Einschreibung in den Stammheim/RAF-Kontext wird eine
extreme Asymmetrie der Auseinandersetzung *Der Staat und Ich* gesetzt³¹,
die aber nur eine Front des empfundenen Einschlusses als Ausschluss
markiert (denn der Feind ist elementarer Teil eines Systems). Die andere
ist die ubiquitäre Vermarktung, die längst aus dem Anti-Establish-
ment der Subkultur einen *Mainstream der Minderheiten*³² gemacht hat:
„Ware Kunst ist ein Produkt der Phantasie / an der dafür vorgesehenen
Stelle erhebe ich meine Stimme / das ist soziale Marktwirtschaft /
langweilig wird sie nie“.³³ Daß der Angriff der JM auf die übrige Welt
nach dem Sieg des Kapitalismus nur noch als Teil dieser zunehmend
globalisierten Ökonomie zu denken ist, bedeutet sicherlich eine ent-
scheidende Veränderung des Konzepts „JM“. Mit ihr kommt sozusagen
die Triebfeder der Industrialisierung, deren Moment der Maschinisierung
den Mythos der JM gebär, im post-industriellen Regime zu sich selbst
– und die JM an ihr mutmaßliches Ende, meint Siegfried Zielinski knapp
25 Jahre nach der großen Ausstellung:

*Die Figur des Jungesellen als antihourgeioiser Künstlertyp, als
Bohème, als Dandy, aber auch der Jungeselle als außerordentliche
Produktivkraft, der anstelle der Zeugungs- und Geburtsart die alle
seine Energien auf die Erfindung oder Herstellung von Artefakten
und Systemen konzentriert (Kunstwerke, Motoren, Akkumulatoren,
Bücher, Filme...), ist gesellschaftlich verallgemeinertes, vernünftiges
Prinzip geworden. [...] Der ledige junge Mann [...], die ledige
junge Frau: mobil, ubiquitär, allortort einatzbereit, unabhängig
sind sie die Idealtypen einer mehr und mehr auf Dienstleistung und
Zeitraubbrauch basierten Ökonomie geworden.*³⁴

29 Wie viele
brauchbare Schlagenörter/
Formulierungen

Blumfeld prägen, wäre
eine eigene Untersuchung
wert.

30 „Sing Sing“,
EM.

31 Wie die Die
Goldenen Zitronen
mit ihrem Lied „6
gegen 60 Millionen“
auf dem Album Das
bilden Töschlag zum
Ausdruck brachten.

32 So der Titel eines
Sonnenbades zum
Thema, herausgegeben
von Tom Holert und
Mark Textesius.

33 „Sing Sing“, EM
34 Zielinski (1999),
342.

Single des Monats

„Der ledige junge Mann, die ledige junge Frau“, sie heißen heute Singles. Auch bei *Blumfeld*, der hier bisher anhand der beiden ersten Alben als JM profilierten Band/Idee, finden sich Referenzen auf diese postmoderne Lebensform. Am deutlichsten sicherlich in dem Song *Der Angriff der Gegenwart auf meine übrige Zeit* (ZL), in dem sich das Ich in Umschreibung der von der Pop-Kultur-Zeitschrift *SPEX* verliehenen Auszeichnung *Single des Jahres 1991* für *Geltetwoll* als *Single des Monats* anspricht. Auch die Texte von *Ich-Maschine* und *L'Étât et moi* sind voller Formulierungen, die sich soziologisch im Kontext der Single-spezifischen Biographisierung zwischen De-Institutionalisierung und Re-Institutionalisierung, wie das Jutta Kern in ihrer Studie genannt hat³⁵, lesen lassen. Allem voran ist dabei an die Romanisierung der Paarbeziehung zu denken, die aus der Freisetzung und nunmehr Selbstverantwortlichkeit der Individuen für alle Lebensbereiche resultiert. Diese Verpflichtetheit setze eine eigenartige Dynamik frei: „Denn mit der Distanzierung von einer traditionellen Männer- und Frauenrolle in der Beziehung setzt die Suche nach 'geteilter Innerlichkeit' ein.“³⁶

Diese Innerlichkeit mutet, wie Niklas Luhmann im letzten Kapitel *Was nun?* *Probleme und Alternativen* seines Buchs *Liebe als Passion* festhält,

³⁵ Kern (1998), hier 263 („Biographisierung“ übernimmt sie dabei von Buchs bzw. Brosch. *Hilfshandl.*).

³⁶ Kern (1998), 51.

³⁷ Luhmann (1982), 208.

³⁸ „Von der Unmöglichkeit, 'Nein' zu sagen, ohne sich umzubringen“, IM.

³⁹ Dementsprechend frage die *SPEX* in Heft 2/79 im Titel: „Nanjanlang oder Systemabsturz?“

„Sind zwei zuviel um frei zu sein? / oder brauch' ich Dich, um ich zu sein?“³⁸ perfekt in Alltagsdeutsch bringen. Auf *L'Étât et moi* heißt es in *you make me*: „Was mach' ich bloß an dieser Stelle, an der ich längst noch nicht zu mir gekommen bin, wo ich mich kreuz und quer [sic] zerstreue in alle Himmelsrichtungen denk ich mich dauernd zu Dir hin.“ Das 'Du' als Fluchtpunkt des multiplen männlichen Ichs, als Sammelbecken der Identitätsbestätigung.

Scheinbar einen Schritt über diese unromantisch-egozentrierte Sicht auf die Romanisierung der Liebe hinaus ging dann das dritte Album *Old Nobody*, das 1999 nach Reformierung der Band unter großem Unbehagen der Indie-Szene auf Platz 17 der deutschen Albumcharts kletterte. Nicht nur, daß die Musik nicht mehr nach Gitarren-Punk/Rock, sondern nach George Michael oder *Münchener Freiheit* klang. Nein, aus dem namentlich festgeschriebenen Junggesellen Blumfeld schien der Messias der Liebe als „Gesamtkunstwerk“ (Distelmeyer) geworden zu sein.³⁹ In Anknüpfung an

das ältere Konzept der romantischen Liebe schienen die Texte die Individualisierung als *conditio sine qua non* der Postmoderne zurücknehmen und in einer emphatischen Zweierbeziehung einen ungeteilten Intimraum schaffen zu wollen. „Manchmal kommt es mir vor / als könnte nichts uns beide trennen / dann stehst Du vor mir / als würden wir uns ewig kennen / Du und Ich“ heißt es z.B. in *Ein Lied von zwei Menschen*, und in *So lang es Liebe gibt*:

„Es führt kein Weg zurück / die Spiegel sind zerschlagen – ein Traum, ein Kuß, ein Glück / hier bei Dir zu sein / wir sind nicht allein.“

‘Die Spiegel sind zerschlagen’ dürfte dabei auf die *L'Étât et moi*-Phase anspielen, in der die (männliche) Identität in endlosen Bespiegelungen erst hergestellt wurde, wodurch wiederum die normativen Setzungen der ‘Normalität’ ihrerseits als Spekulationen/Spiegelungen (man erinnere sich an das Brock-Zitat) deconvuriert wurden. Diese Fähigkeit, nach der Spekulation in der Liebe ein *fundamentum inconcussum* der Existenz als „flexibler Mensch“ (Sennert) finden zu können, wird vom Ich emphatisch gefeiert. „Ich sehe wie wir uns lieben / und denk': Oh, Wow! / Ich bin Mensch geliebt / und tauch' mit Dir in die Wellen“, jubiliert es in *The Lord of Song*, und es könnte schon vom Titel scheinbar keinen größeren Gegensatz zum instabilen Ich geben, das doch noch auf *Ich-Maschine* nur „zwei zernatschte Hoden“ (*Nichtschwimmer/nachGeburt*) hatte.

Blicken wir jedoch mit einem systemtheoretisch-‘enimmentschen’ Blick auf dieses Konzept, dann scheint sich eine Bruchstelle erkennen zu lassen, in der sich auch die JM-Problematik wiederaufnehmen läßt. So schreibt Niklas Luhmann zum Code der „Romantischen Liebe“:

*Der Mann liebt das Lieben, die Frau liebt den Mann; sie liebt dadurch einerseits tiefer und ursprünglicher, andererseits auch gebundener und weniger reflektiert. Was die Romanik als Einheit postuliert, bleibt damit Erfahrung des Mannes, obwohl und gerade weil die Frau die primär Liebende ist und ihm das Lieben ermöglicht. Die Sozialität des Liebens wird somit als Steigerung der Chance zur selbstbewußten Selbstbildung begriffen.*⁴⁰

Besteht die „selbstbewußte Selbstbildung“ für den/die Künstler von *Blumfeld* nun aber gerade darin, Artefakte in Form von Platten herzustellen, so ließe



5. Buchillustration aus dem Ausstellungskatalog Reck/Stresemann, Hgg. (1999): *Die Junggeleimtschinken*. Erweiterte Neuausgabe des Ausstellungskatalogs von 1975. Wien: Springer, 73.

⁴⁰ Luhmann (1982), 172.

sich fragen, inwiefern sich hinter dem Pathos der Zwei-Einigkeit nicht ein Motor mit Namen 'Romantische-Liebe-Diskurs' verbirgt, der die JM auf eine neue Schöpferfluchtlinie setzt. Eine neue Fluchtlinie, nachdem die alte JM in Form der Text-Maschine von *L'Élat et moi* das Schicksal aller JM erlitt, die laut Bazon Brock dann zugrunde gehen müssen, wenn sich die Maschinen als Perpetuum mobile – hier der endlos weiterlaufenden Verdrehung/dichtung von Diskurs-Welt – selbst erschaffen können bzw. haben.⁴¹ Anders formuliert: Vielleicht steckt hinter dem Namen *Old Nobody* nichts anderes als eine List des Odysseus, der sich mit der Selbstbezeichnung *Niemand/Nobody* vor dem Zugriff des Zyklopen rettet, der Jungeselle Blumfeld also nur vermeintlich aus dem Maschinen-Paradigma der JM in die Liebe als Gesamtumwerk gefallen wäre. Oder ist gar die immaterielle Liebe als emphatische Überwindung der ökonomisch geforderten und „vernünftigen“ (Zielinski) 'Singelisierung' nach der materiellen Maschinen-Metapher die neue Gestalt der Apparatur JM?

Testament der Angst

Eine ähnliche Überlegung läßt sich auch an das vierte und vorerst letzte Album *Testament der Angst* anknüpfen, das im Mai 2001 erschien und nach der Liebe das Komplementär-Gefühl Angst als Grundbefindlichkeit durchdekliniert. Wo Geborgenheit war, ist nun (wieder) schlimmste Isolation:

*Ich hab Angst vor morgen / ich hab Angst vor heute / ich hab Angst
vor gestern / ich hab Angst vor mir / ich hab Angst vorm Alleinsein
/ Angst vor den anderen Leuten / vor meinen Freunden / und vorm*

*Zusammensein mit Dir.*⁴²

Im Refrain heißt es dazu, daß sich zur Angst zu bekennen das Gefühl voraussetzt, daß einem die Welt nicht mehr gefällt – wo man im JM-Kontext hellhörig wird, denn das Abschalten der bekannten und Anschalten der eigenen Schöpfung ist ein zentrales Charakteristikum der JM. Doch ist diese Rebellion bisher ausschließlich als maschinelle, libidinös besetzte Bewegung verstanden worden. Oswald Wiener hat im 99er Nachgang zur Ausstellung von 1975 nun darauf hingewiesen, daß die Lust an der Sprengung von Bekanntem und der Konstruktion eines Eisaizes für die Welt das eine, „Angst vor dem Tod“ aber das andere des Antriebs der JM sei:

*Ist es also Erkenntnisstreben, das nach diesen Jungesellennuscheln
lastet, oder sind es unbenutzte Zwänge, ist es einfach Angst? Die
Hoffnung, mit dem Ersatz der Welt auch das Leiden an dieser zu
ekanoieren?*⁴³

Das in diesem Sinne zu überwindende Leiden an der Welt ist auf *Testament der Angst* aber so programmatisch⁴⁴ und so allumfassend, das sich neben der Freude an der Rückkehr der Fundamentalkritik im Pop-Song⁴⁵, die im JM-Sinne auf eine ganz und gar andere Welt zielt, auch die Assoziation einstellt, hier etwas allzu Bekanntes zu hören: ein großes männliches Lamento.⁴⁶ Beredtes Unwohlsein bildet in Filmen und Büchern der 'Pop-Kultur' einen *baso continuo*, wie man in *Fight Club*, *American Beauty*, *Soloalbum* von Benjamin von Stuckrad-Barre oder den Romanen Michel Houellebecq's sehen und nachlesen kann. In die Krise geratene Männer, die sich nicht mehr selbstverständlich in ein produktives Verhältnis zur normativen weiß-heterosexuell-bürgerlichen Männlichkeit setzen können, geben nun aber Stift, Kamera und Mikro, abstrakter formuliert: die Diskurs-Macht, nicht etwa ab. In dieser spezifischen Lamento-Ausformung hegemonialer Männlichkeit behalten sie sie gerade dadurch in der Hand, daß sie obsessiv ihre Unsicherheit abbilden. Irgendwie alles *Testamente der Angst*, behauptet *His Master's Voice* den Anspruch auf Weldeutung noch im Moment des radikalen Unverständnisses über die empfundene eigene Marginalität.

Daß es sich um diese Konstellation bzw. Befindlichkeit auch bei *Blumfeld* handelt, sie aber zumindest mit einem Augenzwinkern gesehen werden kann, zeigt der Song *Anders als glücklich*. Darin wiederholt sich das Lamento über die fundamental beschädigte Existenz: „Ich hab Angst davor wie's weiter geht und vorm Alleinsein.“ In der zweiten Liedhälfte antworten auf diesen Refrain zwei Frauenstimmen: „Er hat Angst davor wie's weiter geht und vorm Alleinsein“, woraufhin die männliche Stimme zustimmt: „Das ist richtig, Mädels, alright.“ Dieser Frauanchor besteht aus Almut Klotz und Christiane Rösinger, letztere Mitglied der Band *Britta*, hervorgegangen aus *Lassie Singers*, die in den Neunzigern als weibliches Pendant zu *Blumfeld* die Probleme des Ich- als Frau-Seins besangen. Im Kontrast zu *Brittas* ernüchterten, verhalten optimistischen Parolen à la „Und die Musik ist sanft und heiter / Sie sagt: Be cool, steh auf, mach weiter“⁴⁷, die über die Frauenstimmen mit aufgetreten werden, scheint die totale Negation und Apokalypsen-Stimmung *Blumfelds* paranoid. Der letzte Einwurf des Sängers Distelmeyer in *Anders*

43 Wiener (1999),

330f.

44 Vgl. dazu
die Interviews mit

Düchinger in der SPeX
06/01 und im Spiegel
online.

45 So der Tenor der
Besprechung von *Atom*
Linnal in der Jungle
World, 23.05.2001.

46 „Testament der
Angst, der Titelsong, ist
ein einziges Geynmer“,
so Heide Kühn in der
Frankfurter Rundschau
vom 22.05.2001.

47 „Das plätze Tier“,
KG.

48 Ich verstehe
daraner die Vorstellung
gehörender Identität im
Ingenieur.

49 So Frohlich
(2000), 59, in einem

Ausführung zur Angst
bei Kierkegaard und
Heidegger.

50 Heidegger (1927),

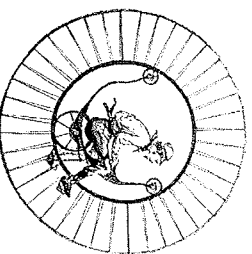
187.
51 So der Titel eines

Aufsatzes von Hans
Kasper (2002).

6. Cover des
Ausstellungskataloges
von Beck/Szeemann,
Hgg. (1999). Die
Jungesellensmaschinen.
Erweiterte Neu-
ausgabe des Ausstel-
lungskatalogs von 1975.
Wien: Springer.



JUNGESSELLENMACHINEN/INHSCHWANNJETTESBUNDT



als glücklich lautet dementsprechend, gesagt in leicht lakonischem Ton:
„Ey, Mann, ich hab echt Angst, ey, das ist so pankmäßig bei mir.“ Als
wolle er sich für eine Übertreibungsgeste entschuldigen, ohne sie ganz
zurücknehmen zu müssen, bringt der Sänger hier die Selbstreflexion der
Lamento-Hegemonie auf den Punkt: Mann steht (auch) zu seiner Angst/
Schwäche und totalisiert das XY-Ich durch Integration der Kritik.

Was bedeutet dieses Lamento nun für das Verhältnis der Phantasmen⁴⁸
JM und Männlichkeit, wenn *Blumfeld* zuvor auf die Fluchtlinien der
Anders-als-XY-Zentrierten gesetzt wurde? Es muß dabei gar nicht
bestritten werden, daß sich in der auf der neuen Platte thematisierten
Angst ein Gefühl artikuliert, das weit über die Welwechen eines
Stuckrad-Barre hinaus geht. Es handelt sich durchaus um ein existenzielles
Gefühl, das jeder hat, die „da ist“⁴⁹:

*[D]as Woror der Angst ist die Welt als solche. Die völlige
Unbedeutamkeit, die sich im Nichts und Nirgendes befindet,
bedeutet nicht Wellbewesenheit, sondern besagt, dass das
innerweltlich Seiende an ihm selbst so völlig belanglos ist, daß auf
dem Grunde dieser Unbedeutamkeit des Innerweltlichen die Welt in
ihrer Welllichkeit sich einzig noch aufhängt.*⁵⁰

Die völlige Belanglosigkeit, das Kommen und Gehen, ohne gefragt zu
sein, wie es im dritten Album-Song *Eintönung ins Nichts* heißt, giftet
in der Angst vor dem Tod. „Und jeder stirbt für sich allein“ (*Anders Als*

Glücklich), das traurige, scheinbar unabwendbare
Schicksal aller *Elementarritzen*, dieser unglücklichen
Tierchen der Jahrtausendwende, führt nun aber
eben nicht mehr in den Aufstrand. Die Angst vor
dem Tod konnte laut Wiener als Treibstoff der
JM gesehen werden, doch nährt sie im Zeichen
der Lebenswissenschaften offensichtlich keinen
Neuschöpfungswunsch mehr seitens der Schöpfer/
Unternehmer. Michel Houellebecq wünscht sich
den „glücklichen Klon“⁵¹, der nicht mehr unter
Liebesmangel leiden wird, und *Blumfeld* konstatierten
nach dem Horrorszenario von *Eintönung ins Nichts*
nüchtern: „der Schmerz sagt ich / die Tränen werden
hart / und ich kann damit leben. Keine „Musik für
eine andere Wirklichkeit“ mehr“⁵², sondern das
Programm der totalen Negation bei gleichzeitiger
Behauptung der Stimme im Diskurs: Die JM

Blumfeld scheint sich tatsächlich totgelaufen zu haben, kann auch vom
Liebesdiskurs, der sich auch auf *Testament der Angst* noch teilweise findet,
nicht mehr befeuert werden.

Von diesem Befund aus läßt sich eine allgemeinere Hypothese wagen:
Es sind nicht nur, wie das Zielinski ausführte, die antibourgeoisen
Produktivkräfte der JM zu den generalisierten Ressourcen der globa-
lisierten Ökonomie geworden. Vielmehr scheint Bazon Brocks Todes-
ankündigung der JM in den Zeiten des Gentechnik-, Nano- und KI-
Phantasmas real zu werden. „Die JM werden von diesen Apparaturen
aufgezogen, die Welt selbst wird eine JM“: Wenn Maschinen sich
selbst erzeugen können, zumindest im Phantasma der sie kreierenden
Menschen, dann bleibt für die humane Schöpfungsleistung kein Trieb-
Raum mehr. Dem Artisten, vormals JM, bleibt wie *Blumfeld* oder auch
Michel Houellebecq nur noch die wortmächtige Entsagung an der
verwertungsgemisch dafür vorgesehenen Stelle im Lamento-Diskurs:
„Ihr habt Euch selber aufgegeben / für Geld, Gestell und Genotyp / ich
will nicht in Eurer Logik leben / nicht so als ob ich einverstanden wä.“⁵³
Die Männer klagen so schön, weil ein Konzept des Anders-Mann-Seins,
die JM, in der Realität als Singletum angekommen und als Phantasma
von den künstlichen Welten aufgebraucht wurde.

„Mir einen Namen machen Namen geben“:

Blumfeld - Kafka

Wenn die JM in der real werdenden *virtual reality* ins Stocken geraten,
warum schreibt sich dann ein Musiker mit seinem Bandnamen in diesen
Kontext ein? Welche Energien setzt das frei, und wie weit reichen sie?
Zumindest für die ersten beiden Platten, wie meine Analyse zu zeigen
versuchte, macht es Sinn. Kafkas *Blumfeld* als JM auf die Hamburger
Formation *Blumfeld* zu beziehen. Dazu ein letztes Beispiel. Wenn
Montesse festhält: „Und Elektrizität: Die wichtigsten JM fallen mit
dem Aufkommen der Elektrizität zusammen“⁵⁴, dann kommt mit
deren Ausfallen auch die JM in Bedängnis, wie der Song *Superstarfighter*
auf *L'Étât et moi* veranschaulicht. In der ersten Strophe antwortet das
männliche Ich – es wird auch, wie das Programmgedicht *L'Étât et moi* sagt,
Stromfeld genannt – auf die Frage des mutmaßlich weiblichen „Du“: „Los
komm, erklär mir, in den Liedern, die Du spielst / ist immer weniger von
Dir selber drin“ / „Stimmt genau“, sag ich / „die sind so wie ich selber bin“.

52 „Situs: Quo
Vadis“, ON.

53 „Anders Als
Glücklich“, TA.

54 Montesse (1975),
173.

Die Welt der JM auf *L'Édité et moi* funktioniert ganz im beschriebenen Sinne als Textmaschine, die die Leere umkreist, Offenheit artikuliert, *Schließen beschreibt* und *Klänge auf der Kippe*. Die zweite Strophe weist auch noch einen Parzusammenhang von sich, wenn das männliche Ich sagt: „ob ich Dich mehr als sie vermisse nicht daß ich wüßte.“ In der dritten Strophe wird das Versiegen der Elektrizität als Ende des Text-Stroms dann aber zum Problem: „Als der Strom weg war / bleibst Du bei mir / [...] und in Gedanken ging ich zu Dir / und ich sagte: bitte hilf mir / vergiß die Lieder die ich spiel / die hatten nie etwas zu tun mit Dir / die sind so hoch wie ich und darauf Du: / 'Und davon handeln wir'“. Das männliche Ich als JM sucht Hilfe, keine Liebe – und ist damit ein kafkaesker Junggeselle par excellence:

Sie schweifen aus: nach Hilfe. 'Die Frauen haben eine große Macht', sagt Josef K. im Proceß. 'Wenn ich einige Frauen, die ich kenne, dazu bewegen könnte, gemeinschaftlich für mich zu arbeiten, müßte ich durchdringen.' Kafkas Junggeselle ist ein Don Juan der Hilfslosigkeit.⁵⁵

Doch so wie Kafkas Anti-Helden in dessen Parabolik nicht durchdringen können, wie dies Detlef Kremer für *Das Schloß* zeigt, da, wie es im Text von der Straße heißt, „sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher“⁵⁶, so kommt auch *Blumfeld* nicht dauerhaft an. „Wo ich nicht war komm ich nicht hin“⁵⁷, und wenn es nie ein intuitives Band zu dem gab, was man 'Leben' nennen könnte („ein Lebender, der nicht weiß, wie das geht, steht vor dem Haus“⁵⁸), dann wird man auch die Angst nie los, in einem fundamentalen Sinne *nicht dazugehören*. Eine Angst, die auf *Testament der Angst* zum (fundamentalkritischen) Motto (und teilweise Herren-Lamento) wird, die aber seit Anbeginn *das Grundgefühl des Junggesellen* ausmacht: „die Leere seiner Seele.“⁵⁹ „Ich will nicht einsam, ich will *gemeinsam* da sein“⁶⁰ spricht nichts anderes aus als Elias Canetti, wenn er in seiner Studie *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice* anmerkt, „daß nämlich Angst neben Gleichgültigkeit das Grundgefühl sei, das er [Kafka, J.M.] gegenüber Menschen habe.“⁶¹

Der Junggeselle Kafka, der noch nicht einmal für seine Rettungsstrategien als textuelle Fluchtlinien einen öffentlichen Ort hatte. Seine Stimme blieb zeitlessly weitgehend ungehört, *minoritär*, bis sie im Verlauf des 20. Jahrhunderts paradigmatisch nicht nur für die JM werden sollte. Vielleicht ist die Namensgebung *Blumfeld* so als eine geschichtete

Form des Eingedenkens zu sehen. Als Vorhaben, im Sich-Namengeben auch einem anderen eine Stimme zu verleihen. Darüber („ein älterer Junggeselle“) hinaus ist *Blumfeld* auch eine der endenden JM. In Modifikation von Katha Schultes Einschätzung, Liebe sei bei *Blumfeld* in Freuds Sinne melancholisch, weil sie zwischen Leiden und Genesung stünde⁶², ließe sich abschließend sagen, daß das gesamte Projekt *Blumfeld* ein Akt der Melancholie ist. Sich im Moment ihres historischen Ablebens auf die Fluchtlinien der JM zu begeben, ist Hommage (und darin Genesung) an das Grenzen sprengende Schöpferium und zugleich Leiden an deren Wirkungslosigkeit abseits der kapitalistischen Auswertung. Ein Dispositiv, eine ganze Weltwahrnehmungsweise, vor der letzten Ölung noch einmal in Musik gebadet.

Bibliographie

Brock, Bazon (1975): „Jungfrauenzeugung und Junggesellenmaschine. Von der Gottwerdung des Menschen und der Menschwerdung Gottes“. In: Reck/Seemann (1999), 133-141. Canetti, Elias (1969): *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*. München: Hanser. Carrouges, Michel (1975): „Gebrauchsanweisung. Was ist eine Junggesellenmaschine? – I. Wie werden Junggesellenmaschinen identifiziert? – II. In welchen Zusammenhang gehören Junggesellenmaschinen?“ In: Reck/Seemann (1999), 74-105. Delcuze, Gilles/Guattari, Felix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. Erhart, Walter (2001): *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Fink. Foucault, Michel (1978): „Das Dispositiv“. In: Ders.: *Dispositiv der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 119-125. Fröhlich, Günter (2000): „Angst und Existenz. Philosophische Erinnerungen zu einem nicht nur psychologischen Problem“. In: *Leben zwischen Angst und Hoffnung. Interdisziplinäre Angstforschung*. Hg.: Erwin Möde. Regensburg: Pustet, 33-68. Heidgger, Martin (1927): *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1993. Kafka, Franz (1990): *Tagebücher*. Hg.: Hans-Gerd Koch u.a. Frankfurt/M.: S. Fischer. Kafka, Franz (1992): *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hg.: Jost Schillemeit. Frankfurt/M.: S. Fischer. Kafka, Franz (1993): *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg.: Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: S. Fischer. Kappert, Ines (2002): „Vom glücklichen Klon. Michel Houellebecq und

⁶² Schulte (1999).

krisengeschüttelte Männlichkeit im auslaufenden 20. Jahrhundert“. In: *Reproduktionen*. Hgg.: Ulrike Bergemann u.a. Königstein/Taunus: Ulrike Heimer Verlag. **Kern, Jutta (1998):** *Singles. Biographische Konstruktionen abseits der Intim-Dyade*. Opladen: Westdeutscher Verlag. **Kremer, Detlef (1989):** *Kajfa, die Erotik des Schreibens: Schreiben als Lebensentzug*. Frankfurt/M.: Athenäum. **Luhmann, Niklas (1982):** *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. **Montessec, Alain (1975):** „Lovely Rita. Meter Maid“. In: Reck/Szeemann (1999), 172-177. **Politzer, Heinz (1965):** *Franz Kafka, der Künstler*. Frankfurt/M.: S. Fischer. **Reck, Hans Ulrich/Szeemann, Harald, Hgg. (1999):** *Die Jungstellenmaschinen*. Erweiterte Neuauflage des Ausstellungskatalogs von 1975. Wien: Springer. **Schulte, Katha:** „The love movement. Liebe und Kritik bei Rainald Goetz und Blumfeld“. In: *Die Beute. Politikbegriffe in der Popkultur*. Neue Folge Nr. 3. Berlin: ID-Verlag, 74-86. **Szeemann, Harald (1975):** „Jungstellenmaschinen“. Einführungstext zu Ausstellung/Katalog von 1975. In: Reck/Szeemann (1999), 57-67. **Wiener, Oswald (1999):** „Virtual Reality ist doch faktisch die *Écœ future* par excellence“. Oswald Wiener im Gespräch mit Hans Ulrich Reck“. In: Reck/Szeemann (1999), 327-339. **Zielinski, Siegfried (1999):** „Maschinen der Enthaltsamkeit – Maschinen des Überflusses“. In: Reck/Szeemann (1999), 340-350.

Diskographie

Blumfeld Longplayer

Ich-Maschine (1992), Label: What's So Funny About...; zitiert als: (IM).
L'Étât et moi (1994), Label: Big Cat; (EM).
Old Nobody (1999), Label: Big Cat; (ON).
Testament der Angst (2001), Label: Eastwest; (TA).

Blumfeld 7" / Singles

Ghettowall (1991), Label: What's So Funny About...
Zeitlupe (1992), Label: Zickzack; (ZL).
Traum-2 (1992), Label: Zickzack; (TZ).

Anderer

Britta (2001): *Kollektion Gold*, Label: Flittchen Records.
Die Goldenen Zitronen (1994): *Das hübsche Töschke*, Label: Subup Records.