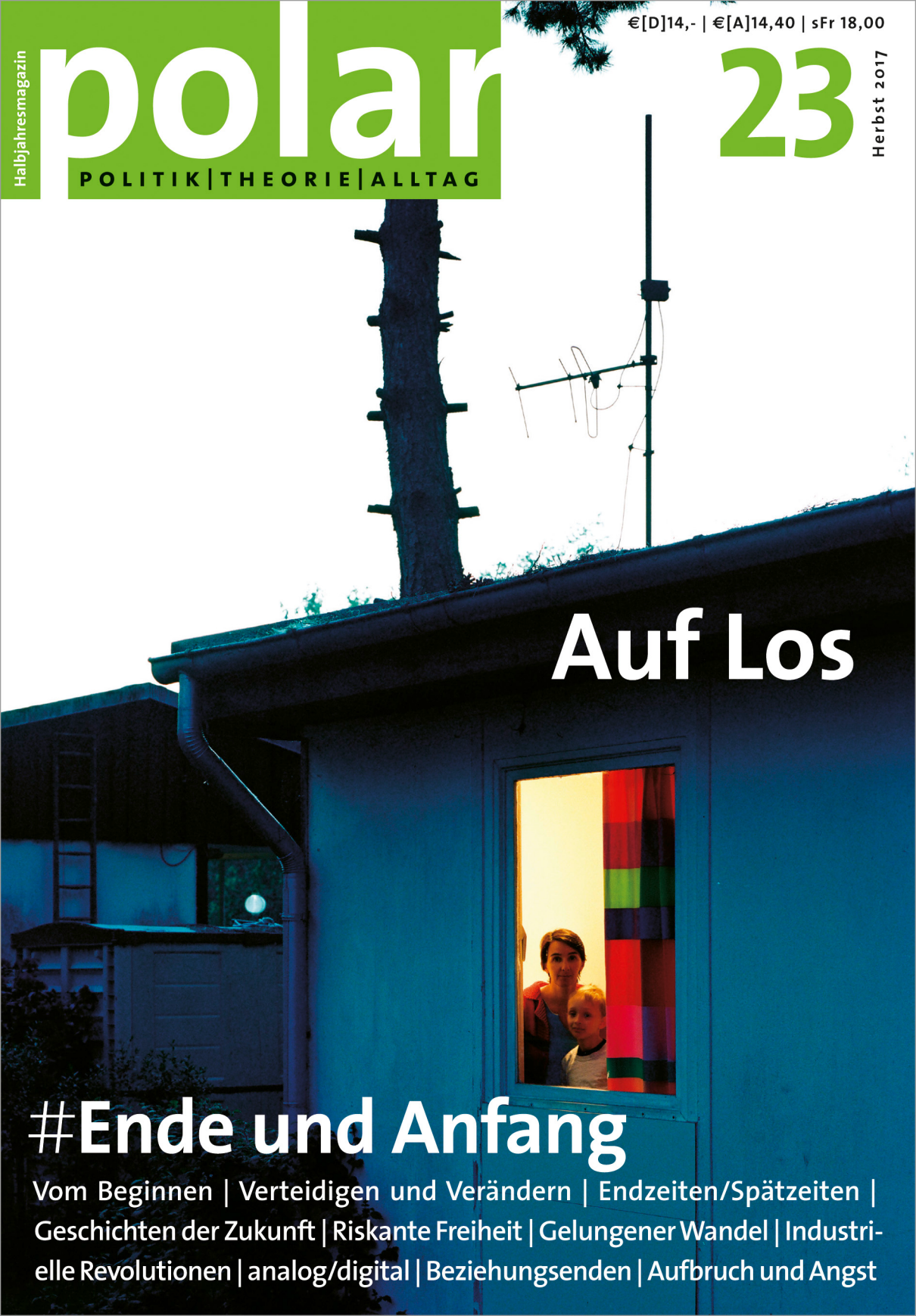


A photograph of a blue house at night. A family consisting of a woman and a young child is looking out from a brightly lit window. A colorful, multi-colored curtain is visible next to them. Above the house, a tall, dark tree trunk and a radio antenna are silhouetted against the dark sky.

Auf Los

#Ende und Anfang

Vom Beginnen | Verteidigen und Verändern | Endzeiten/Spätzeiten |
Geschichten der Zukunft | Riskante Freiheit | Gelungener Wandel | Industri-
elle Revolutionen | analog/digital | Beziehungsenden | Aufbruch und Angst

Liebe Leserin, Lieber Leser,

vor Ihnen liegt ein Heft über das Enden und den Neubeginn. Ein Nachdenken über dieses Thema scheint uns mit Blick auf die Lage der Welt spannend und lohnenswert. Gleichzeitig betrifft es uns als Redaktion und Trägerkreis von *polar* unmittelbar: Nach über 12 Jahren endet *polar* als Print-Ausgabe im Campus Verlag mit dieser Ausgabe. Gleichzeitig liegt für uns in diesem Ende ein Neubeginn: *polar* erscheint in Eigenregie und überarbeiteter Form weiterhin als kostenlose Digitalausgabe, flankiert durch lebendige Diskurse bei verschwitzten Veranstaltungen oder auf unserer Website.

Wir haben uns gemeinsam zu diesem Schritt nicht deshalb entschieden, weil wir digitale Formen für ein Allheilmittel halten. Im Gegenteil: Es fällt uns schwer, uns – zumindest vorläufig – von der Print-Ausgabe zu verabschieden. Wir müssen uns als Redaktion und Trägerkreis aber eingestehen, dass wir momentan – neben anspruchsvollen Jobs und agilen Kindern – nicht die Ressourcen haben, um das Projekt weiterhin in diesem Umfang ehrenamtlich zu stemmen. Wir danken an dieser Stelle herzlich dem Campus Verlag für die gute Zusammenarbeit! Und wir freuen uns, dass wir dem Verlag weiter verbunden bleiben. So wird die Digitalausgabe von *polar* in Zukunft auch über campus.de kostenlos abrufbar sein.

Wir möchten die Gelegenheit nutzen, uns an dieser Stelle bei all unseren Gefährt/innen, Autor/innen, Freund/innen, Förder/innen und natürlich unseren Leser/innen von Herzen zu bedanken. Es kommt uns wie gestern vor, und ist doch schon 15 Jahre her, als wir das alles ausgeheckt haben: Eine ernst gemeinte Brücke zwischen politischer Praxis und Theorie, zwischen politischer Praxis und Kunst. Keine Gleichsetzung, aber ein beständiger Austausch, eine produktive Reibung. Diese produktive Reibung jenseits der Blasen ist heute mehr denn je gefragt. Und deshalb: Das Feuer brennt. Wir bleiben zusammen.

Der Begriff *polar* ist nicht nur wegen der Verbindung von politischer Praxis und Kunst, *Politics* und *Art*, programmatisch. Ihm lag bereits vor 15 Jahren, im Zeitpunkt der Entscheidung für diesen Titel, eine Proklamation auf der Grundlage einer gemeinsamen Zeitdiagnose zu Grunde: Politik darf sich nicht in Sachzwängen, Notwendigkeiten und Pragmatismus erschöpfen. Demokratie braucht einen Raum unterschiedlicher Möglichkeiten, unterschiedlicher Orientierungen. Nur so können Möglichkeiten der Gerechtigkeit und der Selbstbestimmung, entscheidende Institutionen und Praktiken, ins demokratische Spiel kommen, verhandelt, verteidigt und angeeignet werden.

Die Veränderungen bei *polar* sind natürlich in Relation zu den dramatischen Transformationen in der Welt vernachlässigenswert. Gleichwohl hilft es, sich

vor Augen zu führen, dass man Geschichten vom Enden und Neuanfangen systemisch beschreiben kann, dass dahinter aber immer konkrete Biografien stehen, die mit Veränderung umzugehen haben. Als Scheitern. Als Chance.

In Zeiten, in den viel von »Ende« und »Krise« gesprochen wird, in der Präfixe wie »Post-« oder »Spät-« Hochkonjunktur haben, sollte man daran erinnern, dass es sich hier immer auch um Ausgangspunkte für eine neue Wegstrecke handeln kann. Der Trennungsschmerz im Enden kann schrecklich und schmerzhaft sein. Aber aus ihm entsteht eben auch Kraft – Kraft zur Veränderung, Kraft zur Verteidigung dessen, worauf es einem ankommt. In diesem Sinn wohnt den Enden in unseren Leben zwar vielleicht kein Zauber inne, wohl aber eine Chance, die wir ergreifen sollten. Linker Kulturpessimismus war die Sache von *polar* nie. Der zwangsläufige Gang der Geschichte allerdings auch nicht – um den Fortschritt müssen wir uns schon selber kümmern.

(Nicht nur) in unserer Gesellschaft kommt ein Gefühl hoch, dass die Welt, wie wir sie bislang kannten zu Ende gehen könnte. Die liberalen Gesellschaften sind mit einem Populismus ungeahnten Ausmaßes konfrontiert. Die längst überwunden geglaubten Mauern und Zäune wachsen wieder. Die Zukunft Europas steht auf dem Spiel. Dieses Gefühl einer »Endzeit« bzw. »Spätzeit« ist gerade für viele Junge ein Schock, die in dem Glauben aufgewachsen sind, die demokratischen, kulturellen und sozialen Errungenschaften seien so sicher, dass man sich mit ihnen gar nicht mehr groß mit ihnen befassen müsse. Die neue *polar* handelt »Von den Enden« - biografisch, individuell aber auch historisch, mit Blick auf die »Rückkehr der Geschichte«. Gleichzeitig wollen wir es aber nicht bei den »Enden« bewenden lassen, sondern die Möglichkeiten herausstellen, die im Neustart liegen können. Wir blicken also nach vorne: Ein Heft darüber, wie wir den Schrecken in Kraft verwandeln können, um gestärkt daraus hervorzugehen. Politisch sein heißt Möglichkeiten ergreifen: Eine gestärkte Demokratie, gestärkte Selbstbestimmung, ein gestärktes soziales Zusammen-Leben, ein gestärktes Europa.

Heute stehen wir vor der paradoxen Situation, das wir bereits seit einigen Jahren eine extreme gesellschaftliche Polarisierung erleben müssen – mit fatalen Konsequenzen. Gewachsen sind autoritärer Anti-Modernismus und Rechtspopulismus – bis in die Mitte der Gesellschaft. Alternativen sind gewachsen, treten aggressiv auf – aber nicht *in* unserer Demokratie, sondern *zu* unserer Demokratie. Das hatten wir uns anders vorgestellt. Gleichzeitig insistieren wir als liberale Linke aber darauf, dass wir die Öffnung des demokratischen Raums weiterhin brauchen – gerade um den Autoritären und Demokratiefeinden entscheiden zu begegnen. Den Kampf gegen die Rechtspopulisten gewinnen wir weder rein pragmatisch noch im Modus des Sachzwangs. Eine Verteidigung unserer Werte, grundlegenden Institutionen und Praktiken braucht Selbstvergewisserung – und sie braucht den Mut zur Veränderung und Erneuerung. Anders lässt sich diese Auseinandersetzung nicht gewinnen.

Ein Treiber der radikalen Umbrüche ist natürlich die Digitalisierung, mit weitreichenden Konsequenzen auch für Zeitungen und Zeitschriften wie die vorliegenden: Kann in unserer digitalen Welt die Online-Kommunikation journalistische Redaktionen ersetzen? Das Gegenteil ist der Fall: Je mehr Informationen im Netz herumschwirren und für jeden immer und überall verfügbar sind, desto mehr ist die redaktionelle Auswahl von Themen und Autor/innen, die Kompilation und Lektorierung notwendig. Umgekehrt sollte sich intellektuelle Intervention der digitalen Formen bedienen, um gehört zu werden. *polar* konzentriert sich deshalb in Zukunft – neben den bewährten Besprechungsformaten – auf die Debatte um wenige inhaltliche Essays mit klaren gesellschaftspolitischen Thesen. Inhaltliche Reduktion steigert so die Intensität und Klarheit.

Auch mit Blick auf Alltags- und Popkultur wäre eine vordigitale Weltsicht anachronistisch. Wenn wir politische Fragen behandeln, indem wir sie an kulturellen Alltags- und Massenphänomenen ebenso wie an Entwürfen der künstlerischen Avantgarde brechen, laufen diese Diskurse heute weitgehend im Netz ab. Zombies werden heute über Youtube-Clips weitergereicht, Heavy Metal als MP3 und die guten Fernsehserien verlassen das Netz kaum noch. Wenn diese kulturellen Phänomene Teil unseres Instrumentariums von Gesellschaftsanalyse bleiben sollen, müssen wir die Augen für die digitale Welt öffnen.

Politischen Zeitschriften sind im Idealfall Laboratorien für neue, unvorhersehbare Gedanken, Diagnosen und Perspektiven, in denen neue Anordnungen entwickelt, neue Themenfelder erkundet und Ansätze weitergedacht werden können. Politische Zeitschriften sind in diesem Sinne Orte, an denen alternative gesellschaftliche Möglichkeiten aufgezeigt werden, Bilder für andere Möglichkeiten entstehen – und damit der Raum für demokratische Politik überhaupt erst eröffnet wird. Das Politische fängt dort an, wo aus dem Unabdingbaren und Notwendigen ein Raum der Auseinandersetzung um Möglichkeiten wird. Digitale Formate haben das Potential, solche Räume zu öffnen, auch wenn sie de facto oftmals eher zur Schließung beitragen. Wir wollen uns am Projekt dieser Öffnung beteiligen.

Politisches Schreiben und politische Zeitschriften haben eine elementare Funktion für eine politische Praxis, die fast ausschließlich auf Mündlichkeit und Visualität ausgelegt ist. Schreiben in der Politik reduziert sich oftmals auf Textbausteine und reißerische Tweeds. In der politischen Praxis fehlt oft das, für das Schreiben letztlich steht: nämlich die Zeit, eine Idee zu entwickeln und zu neuen Anordnungen zu kommen - anstatt die Dinge nur Nebeneinanderzustellen. Mit diesem Mangel an Zeit geht zugleich jene Orientierungs- und letztlich auch Überzeugungskraft verloren, die politische Praxis dringend benötigt. Mit Blick auf dieses Vakuum an Ideen, Diagnose und Policy werden publizistische Labore als Impulsgeber noch wichtiger.

Was ist im Laboratorium für diese Ausgabe entstanden? Was haben unsere Expeditionen zu den Enden und den Anfängen ergeben? Der viel zu früh verstorbene Mark Fisher beschwört nochmals popkulturellen Gespenster einer Zukunft herauf, die sich so nicht einstellen will. Er deckt die subkutanen Zusammenhänge zwischen Pop, Politik und Alltag auf und entschlüsselt so das affektive Regime des digitalen Kapitalismus (S. 11). Nüchterner geht Lukas Zidella dann dem Wandel internationaler Politik nach. Die Spekulationen über das Ende des »liberalen Westens«, wie wir ihn kannten, schätzt er historisch als Phase ein, auf die neue Kontinuität folgen wird (S. 21). Eine andere Form kulturellen Wandels diagnostiziert Stefan Willer mit seiner kulturwissenschaftlichen Untersuchung des neuen gesellschaftspolitischen Topos »Sicherheit«. Der Fokus auf Sicherheit ändert unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit, von bisher nicht erkannten Bedrohungslagen bis zu neuen Präventionstechniken (S. 27). Paula Diehl beschreibt das Phänomen des Populismus und seiner besonderen Beziehung zu den Massenmedien (S. 35). Weg von politischen Gefahren und Transformationen, greift Thomas Schramme das existentiellste Ende jedes Menschen auf: den Tod. Er verfolgt dabei verschiedenste Theorien und Praxen des Umgangs mit der Endlichkeit (S. 43). Schon den Übergang zu neuen Anfängen im zweiten Teil leisten die beiden folgenden Beiträge über politische Kunst. Frederik Heinz untersucht die Möglichkeiten gegenwärtiger »politischer Kunst« und kommt zu dem Schluss, dass die Kunst uns nicht retten kann (S. 49). Im Interview konstatiert der Kurator-at-Large der documenta 14 Bonaventure Ndikung, dass die Krise zum Dauerphänomen geworden ist. Die Kunst solle uns einen Spiegel vorhalten und uns ermutigen, Privilegien abzugeben (S. 57).

Den Enden stellt *polar* Anfänge gegenüber. Jeder Einschnitt, jede Krise birgt gleichzeitig Chancen und Möglichkeiten für einen Neustart. Bertram Lomfeld wirbt für den Mut zur konkreten Utopie (S. 73). Felix Heidenreich versucht den Pessimismus in Deutschland zu erklären, obwohl weltweit viele Deutschland für eines der besten Länder der Welt halten (S. 77). Ulrike Meyer liest die momentane europäische Krise als Chance für eine Vertiefung, als Anfang einer neuen europäischen Identität (S. 87). Aus methodologischer Perspektive reflektiert Stefan Solleder die sozialwissenschaftliche Codierung zeitlicher Epochen in der Geschichte. Die Festlegung solcher Abschnitte bestimmt letztlich, wann ein Anfang anfängt (S. 95). Den fiktiven Anfang eines gewaltigen sozialen Experiments in einer hochtechnisierten Zukunft entwirft Dietmar Dath in den digitalen Spuren aus seinem Roman »Venus siegt«. Menschen, Roboter und künstliche Netzintelligenzen gehen hier ein sozialistisches Bundwerk ein, während die Erde von ökonomischen Fonds verwaltet wird (S. 101). Peter Siller plädiert in seinem abschließenden Essay für einen neuen Anlauf in der Gerechtigkeitsdebatte, der endlich das nach vorne bringt, was tatsächliche zu mehr Teilhabe führt: Öffentliche Infrastrukturen, Öffentliche Räume (S. 145).

Auch die Kunststrecken handeln von Enden und Anfängen. Unter den vier Künstler/innen, die diese Ausgabe bildlich mitgestalten, finden sich drei documenta-Teilnehmer. Die durchlaufenden schwarz-weißen Photos von Bernhard Prinz zeigen alternative Perspektiven aus großen globalen Metropolen (ab S. 7). Wo der Tourismus endet, fängt eine neue Sicht auf den städtischen Alltag an. Stefanie von Schroeter thematisiert in ihrer für *polar* zusammengestellten Memento-mori-Bouquet-Serie die desaströse Wirtschaftspolitik einiger Global Player (S. 64). Der Künstler Dan Petermann dokumentiert in der zweiten Farbstrecke für *polar*, wie ein eigentlich ausgedienter VW-Bus einer ganz anderen neuen Nutzung zugeführt werden kann (S. 136). Schließlich führt uns die letzte Fotostrecke an einen Ort, wo das Ende jedem Zentimeter Stein eingeschrieben ist – und gerade deshalb getanzt wird (S. 162).

Freundinnen und Freunde am Polarkreis!

Das Ende ist noch lange nicht vorbei!

Wir bleiben zusammen!

Für die Redaktion

Peter Siller, Bertram Lomfeld



ENDE

»Zeit gibt es hier keine, jetzt nicht mehr.« ... 11

Mark Fisher

Kontinuität und Wandel 15

Vom Ende des Endes der Geschichte

Lukas Zidella

Verhinderte Zukunft 27

Sicherheit, Prävention, Imagination

Stefan Willer

News for the Masses 35

Massenmedien, Populismus, Rechtspopulismus

Paula Diehl

Ende des Lebens 43

Die vertraute und völlig unbekannte

Befassung mit dem Tod

Thomas Schramme

Das Ende der »politischen« Kunst 49

Warum uns die Kunst nicht retten kann

Frederik R. Heinz

»Privilegien verlernen« 57

Interview Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Julia Roth

Nachruf: »OST« 62

Susann Neuenfeldt / Simon Strick

ANFANG

TATA! 73

Demokratische Utopien politischer Ökonomie

Bertram Lomfeld

Das Recht auf Hoffnung 77

und die Umverteilung des Optimismus

Felix Heidenreich

Ist es links? »Optimismus« 84

Stefan Huster/Thomas Hoffmann

Eine neue europäische Identität? 87

Die Krise als Chance begreifen

Ulrike Meyer

Der wahre Text: »Letzte/Erste« 92

Neue Berliner Sprachkritik

Wann fängt ein Anfang an? 95

Fluch und Segen von Zeitabschnitten in den

Sozialwissenschaften

Stefan Solleder

D = B = K 105

Digitale Spuren aus »Venus siegt«

Dietmar Dath

Leben im Kapitalismus:

»Schicksalsjahre« 120

Ina Kerner

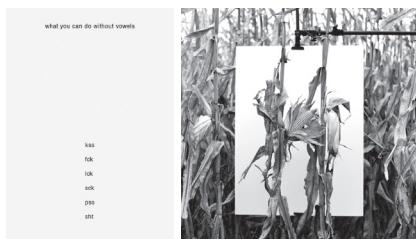
MEIN HALBES JAHR

»Comic« · Peter Siller 122

»Film« · Matthias Dell 130

»Musik« · Johannes von Weizsäcker 132

»Literatur« · Johanna-Charlotte Horst 134



DAZWISCHEN

Infrastructures matter! 145

Für einen neuen Anlauf in der Gerechtigkeitsdebatte
Peter Siller

Bildpolitik: >Untergang im Abendlicht< 172

Martin Saar

SCHÖNHEITEN

Alles auf Anfang 175

Absolute Beginners von Julian Temple
Franziska Humphreys

Sorry 176

Jay-Zs Neuanfang 4.44
Ann-Charlotte Günzel

Schweres Beben 177

Matthieu Asselins fotografische Untersuchung
Monsanto
Anna Sailer

Dazwischen 178

Terésia Moras *Das Ungeheuer*
Elias Kreuzmair

Neues Denken 179

Ernst Jandls künstlicher Baum der Erkenntnis
Patrick Thor

Und dann BÄMM 180

Dave Grohls Schlagzeugeinsatz bei *Smells Like Teen Spirit*
Christoph Raiser

Abstraktion als Rettung 181

Samuel Becketts *Endspiel*
Michael Eggers

Die Kunst der Fuge 183

Luhmanns *Gesellschaft der Gesellschaft*
Bertram Lomfeld

Jenseits des Menschen 184

Rosi Braidottis *Posthumanismus*
Malin Nagel

Hallooo! 185

David Lynchs *Twin Peaks: The Return*
Birthe Mühlhoff

Roundtable 188

Autorinnen und Autoren 190

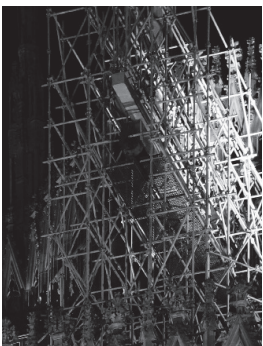
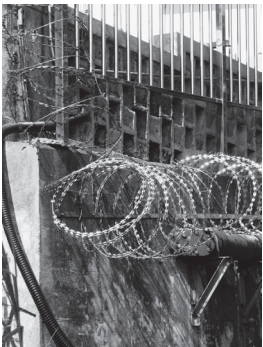
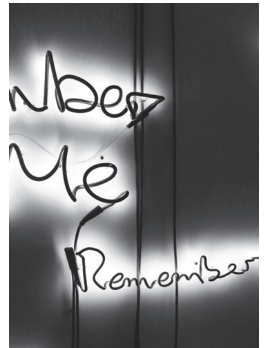
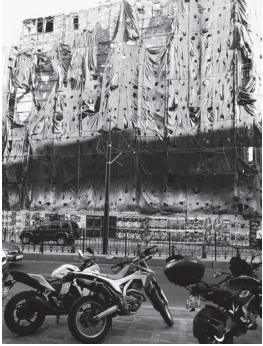
Impressum 192

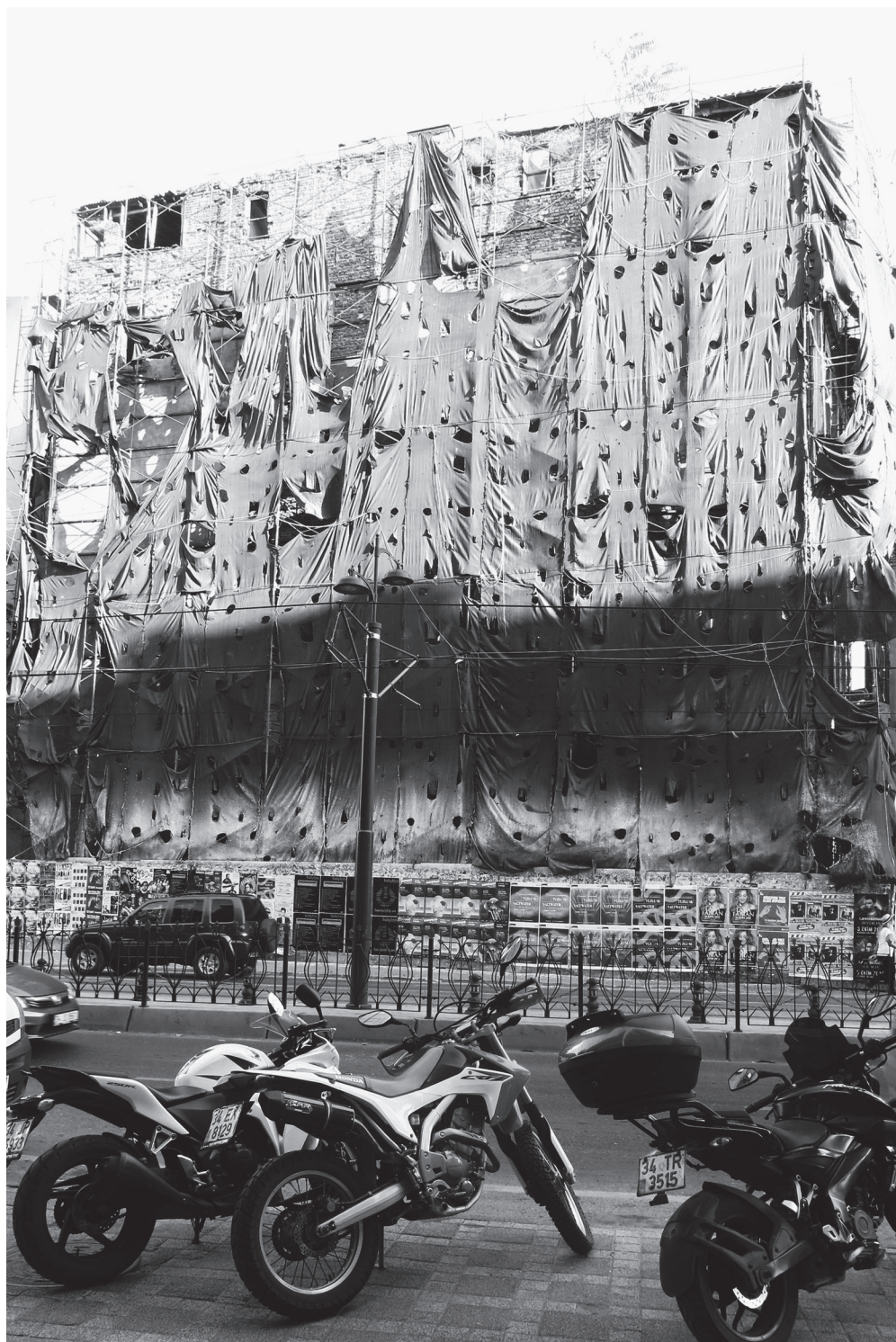
Bernhard Prinz

o.T., 2017

In seiner Photostrecke »o.T.« zeigt Bernhard Prinz, documenta 8-Teilnehmer, Aufnahmen, die er in den letzten Jahren auf seinen ausgedehnten Reisen u. a. in Istanbul, Paris und New York gemacht hat, zumeist handelt es sich um Orte, die in den letzten Jahren »negative Schlagzeilen geschrieben haben«. Zu sehen nun sind nicht die üblichen »Touri-Spots«, sondern eher beiläufige Ansichten, mit Beton gefüllte Plastikeimer aus Beijing, Stracheldrahtzäune vor Edel-Ressorts in Hong Kong oder entwurzelte Baumstämme aus Brooklyn z. B. Bar jeden Kontextes entziehen sich diese Bilder eindeutigen Interpretationen, vermitteln aber stets ein Gefühl einer gleichsam aussichtslosen Situation, was auch durch ihre Schwarz-Weiß-Ästhetik unterstrichen wird. Doch Bernhard Prinz gelingt es diese negative Anmutung seiner Photos im selben Moment zu drehen, und zwar durch den überaus ästhetisch-schönen Charakter, dieser meist konstruktivistisch-streng daherkommenden Bilder.

Raimar Stange





Mark Fisher

»Zeit gibt es hier keine, jetzt nicht mehr.«

Mark Fisher zeigt in seinen Essays, dass uns Gespenster einer Zukunft heimsuchen, die sich nicht einstellen will. Spuren dieser verlorenen Zukunft findet er bei David Peace, Goldie, John Le Carré, Christopher Nolan, Joy Division, Ghost Box, Burial und vielen anderen. Wie keinem zweiten gelingt es ihm, in seinem Buch die Verbindungen zwischen Pop, Politik und Alltagsleben unter dem affektiven Regime des digitalen Kapitalismus zu erkunden. Zu den bewundernswerten Qualitäten von Fishers Essays gehören die engagierte Klarheit, mit der er seine Gedanken ausbreitet, die daraus sprechenden hohen Erwartungen an die Macht der populären Kunst, zu provozieren, aufzuklären und zu vermitteln, sowie seine hartnäckige Weigerung, klein beizugeben. Fisher starb im Januar 2017. polar würdigt einen großen Poptheoretiker, Journalisten und Autor und druckt in dieser Ausgabe die Einleitung zu seinem zum Standardwerk der Poptheorie avancierten Buch ab.

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 herumzuspukn. 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.

[...] 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.« 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 [...] 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 Bezugs-

rahmen 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.«

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 liefere 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.

Die Kultur der Zeit ist kollabiert.

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.

[...] 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« 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. 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 eine 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. [...] 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*. »Spuken [*hanter*] heißt nicht gegenwärtig sein, und man muss den Spuk [*la hantise*] schon in die Konstruktion eines Begriffs aufnehmen«, schreibt er dort. 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.

Hauntologie 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 ›hauntologie‹ 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*.«

Zwischen »Nicht-mehr« und »Noch-nicht«

[...] 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.

[...] 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. 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 tiefen 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. ■

Auszug aus: *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft* ist 2015 in der Edition TIAMAT im Klaus Bitterfeld-Verlag erschienen. Wir danken dem Verlag für die freundliche Genehmigung, Mark Fishers Text in der *polar* abzudrucken. Im September 2017 erscheint das neueste und letzte Buch von Mark Fisher *Das Seltsame und das Gespenstische* im selben Verlag.