

Leseprobe aus:

Jens Balzer

Pop



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.



Jens Balzer

POP

**Ein
Panorama
der
Gegenwart**

Rowohlt · Berlin

1. Auflage August 2016 · Copyright © 2016 by Rowohlt · Berlin
Verlag GmbH, Berlin · Einbandgestaltung Frank Ortmann ·
Buchinnengestaltung Joachim Düster · Satz aus der Nezwald
PostScript bei Pinkuin Satz und Datentechnik, Berlin · Druck
und Bindung Kösel, Krugzell, Germany · ISBN 978 3 87134 830 3



Inhalt

Zur Einleitung: Einige Gedanken beim Anblick eines singenden Superstars auf dem Rücken einer fliegenden Gans 9

1. Was ist nur aus den Heroen des Pop geworden? The Strokes, The Libertines und der Niedergang der männlichen Herrschaft 15

2. Grausame Frauen haben es leichter im Leben: Amy Winehouse, Adele und der Angriff der Vergangenheit auf die Gegenwart 29

3. Bärte des Wartens, Bärte des Werdens: Devendra Banhart, Animal Collective und die neuen Gammler und Freaks 41

4. Neulich in der satanischen Unterdruckkammer: Sunn O))) und die hohe Kunst des monotonen Lärms 53

5. Mädchen, die sich wie Männer anziehen, die sich wie Mädchen anziehen: Dir en grey, X Japan und ihre deutschen Verehrerinnen 65

6. Am Ende der Zeit, nach all den Partys und Räuschen: Kode9, Burial, James Blake und die neuen Ingenieure des Selbst 79

- 7.** Hart harfende Frauen kehren zum Ursprung des Lebens zurück: Joanna Newsom, Julia Holter und die Wiederentdeckung der weiblichen Stimme **93**
- 8.** Wenn du mich liebst, schlag mich fester: Antony and the Johnsons und die Wonnen des Masochismus **105**
- 9.** Musizieren und tanzen? Das macht bei uns das Gesinde: Beyoncé, Rihanna, Lady Gaga und die frivole Faulheit der neuen Diven **117**
- 10.** Perverse Exzesse im Nonnenkloster: Justin Bieber und seine ungerufenen Geister **129**
- 11.** Wer gerne stirbt, muss vorher leben: Lana Del Rey, Unheilig und die erregende Kraft des endlosen Endens **143**
- 12.** Unzufriedene Mittelschichtsbürger streben nach höheren Weihen: Sting, Rufus Wainwright, Lou Reed und der Statuspanikpop **155**
- 13.** Elektrische Schafe träumen von Céline Dion: Grimes, Holly Herndon und die Tücken des Digitalfeminismus **167**
- 14.** Wenn man jederzeit Sex haben kann, ist das auch verwirrend: 18+, Kelela, FKA twigs und die erotischen Probleme der Digital Natives **179**

15. Hermaphroditische Backenhörnchen auf Metamphetamin: Skrillex, Flying Lotus, PC Music und die Ästhetik der Hyperbeschleunigung **191**

16. Heute gehört ihr die Volksmusik und morgen die ganze Welt: Helene Fischer und die Geburt des nihilistischen Postfeminismus **203**

17. War die deutsche Wiedervereinigung nicht auch irgendwie schwul? Rammstein, Freiwild, Bushido und die Aggressivität männlicher Opfer **215**

18. Gott wohnt in den Heuchlern und Schizos: Kanye West, The Weeknd, Drake, Kendrick Lamar und die Protestmusik des postheroischen Mannes **227**

Zum Schluss: Ein kleiner Abendspaziergang von der Berliner O2 World bis zum Techno-Klub Berghain **239**

Dank **255**

Bildnachweis **256**



Zur Einleitung: Einige Gedanken beim Anblick eines singenden Superstars auf dem Rücken einer fliegenden Gans

Kurz vor dem Ende der Show schwebt dann auch noch eine gewaltige Gans aus goldenem Blech vom Bühnenhimmel hernieder und neigt ihr Haupt voller Demut vor der singenden Frau mit dem sehr blonden Haar. Diese reibt sich einen Moment ebenso gütig wie wohligh am Schnabel des Tieres, um sich dann stolz mit ihm in die Luft zu erheben und auf dem Gänserücken lauthals «My Heart Will Go On» von Céline Dion zu singen. Von blinkenden Drähten geführt und gehalten, flattern Vogel und Frau minutenlang über den Köpfen des Publikums hin und her.

Die Menschen im Saal sind begeistert, obwohl sie auch jetzt, nach über zwei Stunden musikalischer Darbietung, das eine, sehnsüchtig erwartete Lied immer noch nicht zu hören bekommen. Stattdessen wird ihnen ibizenkischer Schranztechno mit ächzend sich blähen-den Stadion-Rave-Fanfaren geboten, retrofuturistischer Roboterpop nach Art der Düsseldorfer Elektronikavantgarde der siebziger Jahre und christlich geprägter Goth-Rock, den man sonst nur von Frauen mit schwarz gefärbten Haaren und Tränentattoos auf der Wange kennt.

Helene Fischer heißt die mega-eklektische Multimediakünstlerin, die 2014 in der Mehrzweckhalle am Berliner Ostbahnhof vor

fünfzehntausend Zuhörern auftritt. Ganz am Ende des Abends wird sie den einen, allseits von ihr erwarteten Hit natürlich doch noch singen: «Atemlos durch die Nacht» – und zwar zunächst als Akustikballade und dann zur Freude vor allem ihrer älteren Verehrerinnen und Verehrer im bassgesättigt stampfenden Dancefloor-Remix. Bis dahin aber springt sie in rasendem Tempo durch die musikalischen Epochen und Stile, es gibt «Get Lucky» von Daft Punk zu hören und «Jump» von Van Halen, «Purple Rain» von Prince and the Revolution und Motive aus Vivaldis «Vier Jahreszeiten», mit denen das Konzert in vier Teile gegliedert wird: Herbst, Winter, Frühling und Sommer.

Auch Lieder aus dem eigenen Repertoire bringt Helene Fischer dem Publikum zu Gehör, doch ist darin fast nichts übrig geblieben von der bierzeltaußglichen Stimmungsmusik, mit denen sie Mitte der nuller Jahre reüssierte. Stattdessen gibt es an Kraftwerk erinnernde minimal-repetitive Synthesizerfiguren, hitzig in den Mix gegnielerte Kraftrockgitarren und ucka-tschuck-hechelnden Funk. Im Ganzen wirkt das Programm dieses Abends so, als hätte es der Zufallsgenerator eines Streaming-Dienstes ausgespuckt.

Derart selbstverständlich gibt sich Fischers extremer Eklektizismus, dass er wie der Normalzustand einer musikalischen Gegenwart wirkt, in der alle Gattungsgrenzen, Traditionen und Konventionen vollständig verflüssigt sind. Post-Postmodernität, oder auch: Post-Internet-Pop. In einer Welt, in der jede erdenkliche Musik aus jeder Zeit jederzeit verfügbar ist, hat die sich in jedem Moment neu zusammensetzende Gegenwart über die Vergangenheit und die Zukunft und alle anderen Zeitlichkeiten gesiegt.

Helene Fischer ist der Inbegriff für diese vollständig entgrenzte

Pop-Gegenwart. Und das obwohl oder gerade weil das Feld, aus dem sie kommt – die sogenannte Volksmusik und der deutsche Schlager –, bislang das Paradigma einer streng sich Grenzen setzenden Musik war: «deutsch» und heimatverhaftet, traditionsfest umhegt und verfestigt wie kein anderer Stil. Dass Fischer diese per Definition territoriale Musik zum Ausgangspunkt einer exzessiven Deterritorialisierung nimmt, kann man als ungehörig ansehen. Dass die breite Masse des Publikums es im Gegenteil als zeitgemäß und normal empfindet – das allein sagt schon viel über die Zeit, in der wir leben, und die Musik, die wir hören.

Zwanzig Jahre zuvor wären eine solche Künstlerin, eine solche Art von Ästhetik, eine Szene wie an diesem Abend nicht denkbar gewesen. Aber warum nicht? Und was ist seither passiert?

Mit solchen und anderen Fragen des popmusikalischen Wandels werde ich mich im Folgenden beschäftigen. Dabei geht es nicht allein um das Hören und das Gehörte, um Musik und Rhythmen, Melodien und melodiefreien Krach – sondern genauso um Körperlichkeit, um Erotik und um die Bilder der Welt, die sich in all diesen Facetten des Pop widerspiegeln. Auch die Intensität von Helene Fischer rührt ja nicht aus ihrer Musik allein, sondern ebenso aus deren Verbindung mit ihrer körperlichen Präsenz auf der Bühne und mit einer Aura, die einen Widerspruch in sich trägt.

Helene Fischer ist Ich und Nicht-Ich in einer Person. Sie tritt auf als extrem dominante Künstler-Identität, die sich noch die einander fremdesten Stile gleichmäßig gefügig macht – und als Charakterhülle, die kulturindustriell komplett kontrolliert und jeder Eigenheit

beraubt ist. Sie ist ein hyperaktiver, sich unaufhörlich von einer Erscheinungsform in die nächste transformierender Organismus – und wirkt doch zumeist mechanisch und leidenschaftslos, roboterhaft desinteressiert und undurchsichtig. Daraus erklärt sich auch der sonderbar selbstwidersprüchliche und deswegen so erregende Eros, der Helene Fischer umgibt: Die Sprache der Herrschaft und die der Unterwerfung sind in ihrer Inszenierung unentwirrbar verschränkt.

Für die Pop-Heldinnen der Gegenwart ist diese Schizo-Erotik typisch; sie findet sich bei den prägenden Figuren der Pop-Avantgarde, aber auch bei Superstars wie Amy Winehouse und Adele. Typisch für den Pop der Gegenwart ist aber zunächst noch etwas anderes: dass es nämlich überhaupt Heldinnen sind, die ihn beherrschen – und eben nicht Helden. Die Jahrzehnte währende Dominanz heterosexueller weißer Männer an elektrisch verstärkten Instrumenten ist an ihr Ende gekommen.

Wenn Helene Fischer den Höhe- und vielleicht auch den Endpunkt unserer laufenden popmusikalischen Ära darstellt, dann kann man ihren Nullpunkt vielleicht auf jenen Moment datieren, in dem die einst so kraftvolle Verbindung zwischen heterosexueller Männlichkeit und Elektrizität endgültig zum nostalgischen Bildchen verblasste: Das passierte in der ersten Hälfte der nuller Jahre, mit einem letzten Aufbäumen von Bands wie The Strokes oder The Libertines. Von dort bis zum Frühjahr 2016 reicht der Zeitraum, den ich in diesem Panorama der Gegenwart skizziere.

Dazu habe ich Konzerte und Klubs besucht, Schallplatten und Soundcloud-Dateien gehört, mir Videoclips angesehen und nicht zuletzt mit Künstlerinnen und Künstlern gesprochen. Ich habe nicht nur

Helene Fischer getroffen, sondern auch das radikal entschleunigte Krachmönche-Duo Sunn O))). Ich habe den cross-dressenden japanischen Popstar Yoshiki Hayashi von der Band X Japan interviewt und den Sänger Der Graf von der deutschen Gruppe Unheilig. Es geht um den Maskulinismus der Gangsta-Rapper und Deutschrocker, um die Avantgarde der neuen Techno-Feministinnen wie Holly Herndon, Laurel Halo und Grimes ebenso wie um die Gilde der Mainstream-Diven von Beyoncé bis Rihanna und Lady Gaga.

Der Pop der Gegenwart wird von gebrochenen Ich-Identitäten bevölkert – und von Freaks, die sich entschlossen der Identifizierung verweigern. Er handelt von Souveränität und Masochismus, von Hyperbeschleunigung und provokativer Langsamkeit. Oder allgemeiner gesagt: Er handelt von der Suche nach einem immer wieder neuen Verhältnis zwischen dem Ich und der restlichen Welt. Wer bin ich? Wer könnte ich sein? Wer will ich sein? Wie finde ich zu einer Sprache für meine Wünsche und mein Begehren?

Dabei kommt es zu einem stetigen Wechselspiel aus Dezentrierung und dem Kampf um Souveränität, aus der fortwährenden Verflüchtigung alter Identitäten und der Sehnsucht danach, im endlosen Treiben der Gegenwart zu jenen kurzen Momenten der Ruhe und Sicherheit zu gelangen, in denen allein sich das Offene zeigt. Es geht also wie immer um Freiheit und Glück. Davon soll jetzt die Rede sein.



1. Was ist nur aus den Heroen des Pop geworden? The Strokes, The Libertines und der Niedergang der männlichen Herrschaft

Ich persönlich bin ja ganz glücklich, wenn ich einmal ordentlich erniedrigt werde. In Popkonzerten bietet sich dazu aber nur noch selten Gelegenheit; man findet kaum mehr Künstler, die eine Erniedrigung sachgerecht durchzuführen verstehen – die also derart schön, stark, dominant, schillernd und arrogant sind, dass man sich in ihrem Angesicht schäbig, klein und nichtswürdig fühlen kann. Darin zeigt sich ein Traditionsbruch: In den sechziger, siebziger, achtziger und neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts wurde die Popmusik von unerreichbaren, sehr schönen oder zumindest sehr wilden oder seltsamen Männern dominiert, die weit jenseits des mittelmäßigen und kleinen, unansehnlichen und weitgehend unwilden Lebens ihres Publikums zu existieren schienen, von Elvis Presley bis zu David Bowie, von Mick Jagger bis zu Michael Jackson, von Prince bis zu Kurt Cobain. Eine Weile lang pflegte man diese Sorte von Männern auch als «Superstars» zu titulieren.

Kurt Cobain war Anfang der neunziger Jahre der letzte Neuzugang in diese Gilde der heroischen Männer. Mit seiner Gruppe Nirvana und dem von ihr popularisierten Grunge-Genre brachte er noch einmal den breitbeinigen, maskulin schwitzenden Rock ins Zentrum der populären Musik; doch die Botschaften, mit denen er

das Medium füllte, kündeten vor allem von einer zutiefst Rock-untypischen, rundum verunsicherten und mit sich selbst beschäftigten Männlichkeit. Insbesondere durch sein ausgiebig vorgetragenes Leiden an der eigenen Größe ruinierte Cobain die für den heroischen Pop-Maskulinismus wesentliche Aura der dominanten Unnahbarkeit. Er präsentierte sich als phallischer Charakter, gab dabei jedoch nur einen kläglichen, geknickten Phallus ab; einen Phallus, der nicht eingeführt und gestoßen, sondern gestreichelt und getröstet werden wollte; einen Phallus, der nicht nach einer Sexualpartnerin rief, sondern nach Mama.

Nachdem Kurt Cobain sich 1994 mit einer Schrotflinte erschossen hatte, zeigte das Publikum lange Zeit kein Interesse daran, den auf diese Weise vakant gewordenen Posten neu zu besetzen. Doch selbst wenn man den damit eröffneten Konkurs des klassischen maskulinen Rock-Heroismus – wie ich es im Folgenden tun werde – als sexuellemanzipatorischen Fortschritt beschreibt, kommt man nicht umhin festzustellen, dass mit der dazugehörigen Dialektik aus auratischer Dominanz und bewundernder Demut auch ein wesentlicher Teil der überkommenen Pop-Erotik verlorengelht: jene Erotik, die aus der Lust entspringt, sich Künstlern zu unterwerfen, die überlebensgroß wirken, «larger than life».

Zum bislang letzten Mal habe ich eine gelungene Verschränkung von dominantem Rock-Maskulinismus und masochistischem Publikumsverhalten bei einem Konzert der New Yorker Gruppe The Strokes gesehen. Im März 2002 treten sie in der Berliner Columbiahalle erstmals vor einer deutschen Zuhörerschaft auf, um ihr gerade erschienenes Debütalbum «Is This It» vorzustellen; diesem ging eine

klassisch musikindustriell geschulte, minutiös durchgeplante Strategie des Schürens von Erregung und der Inszenierung von Aura voran. Dazu gehörten Konzerte in winzigen Klubs und Kunstgalerien in New York für wenige Glückliche, streng limitierte, ausgesucht rätselhafte Gesprächstermine sowie der systematische Aufbau eines überhitzten Rockstar-Geweses durch kontrolliert gestreute Gerüchte über die sexuelle Orientierung der Künstler, über Schrullen, Perversionen oder sonst irgendwie am vermuteten Mehrheitsempfinden vorbeilaufende menschliche und künstlerische Idiosynkrasien. Auf dem Cover der Platte sieht man von der Seite einen weiblichen Hintern, auf den gerade ein Handschuh aus Lackleder patscht.

Zu dieser erotisch-mysteriösen Gesamtinszenierung passt auch das gleißende Konzert, das die Strokes in der Columbiahalle vor einem besinnungslos jubelnden Publikum geben. Der Auftritt dauert kaum länger als eine Dreiviertelstunde, in dieser Zeit rockt die Band sich weitgehend kommentarlos und hastig durch ihr vollständiges Repertoire. Dabei handelt es sich um vierzehn aus ein bis drei Akkorden zusammengesetzte Dreiminutenstücke, nur gelegentlich wird die Abfolge der Songs von unverständlichen hingenuschelten Bemerkungen des Sängers Julian Casablancas unterbrochen. Dann endet das Programm mit einem Stück namens «Take It Or Leave It».

Auch das ist Programm. Die Strokes geben nicht nur keine Zugabe; so eindeutig zugabenuntauglich ist ihr Auftritt gewesen, dass das bis dahin so begeisterte Publikum sich diskussions- und widerstandslos, von greller Hallenbeleuchtung beschienen und von schrecklichem Easy-Listening-Gedudel bedröhnt, in sein Schicksal fügt und einander zufrieden zumurmeln den Ausgängen zustrebt. Lange schon,

denkt man an dieser Stelle, sind die Leute von Rock-'n'-Rollern nicht mehr so abweisend behandelt worden; und lange schon haben die Leute sich nicht mehr dermaßen darüber gefreut.

2002 sind die Strokes noch sehr jung, fünf frisch erblühte dunkelhaarige Schlackse mit allerliebsten lockigen Wuschelfrisuren und sauber rasierten knabenhaften Kinnen; besonders dieses letzte Merkmal wird, wie wir noch sehen werden, im weiteren Fortgang der Popgeschichte von Bedeutung sein. Sie sind wahlweise in zu enges schwarzes Leder gekleidet oder in zu enge schwarze Hemden, die über der Hose getragen werden: So schön sind sie, dass sie sich jede Art von Arroganz leisten können. In keinem Moment erwecken sie denn auch nur den Eindruck, als interessierten sie sich für den zu ihren Füßen umherhopsenden Mob; nie darf das Publikum glauben, es könne der Band etwas zurückerstatten von der Energie und der Freude, die sie verschenkt.

Wenn sich Julian Casablancas nicht gerade mit seinem Mikrophon an den Bühnenrand schleppt, um sich in abrupten Energieschüben die Seele aus dem Leib zu singen und zu seufzen, schlurft er schub- und energielos und dem Publikum abgewandt zwischen seinen vier Mitmusikern umher. Untrennbar sind in diesen Gesten der Coolness Verausgabung und Gleichgültigkeit miteinander verbunden; dies gilt auch für den melodischen Krach, den die Band produziert. In den Gitarrenarrangements wird kaum zwischen Strophe und Refrain unterschieden, und noch in Momenten größter Intensität tuckert das Schlagzeug schnöde und geistesabwesend dahin. Dennoch besitzen die Songs der Strokes eine so ungeheure Dynamik, dass jeder einzelne von ihnen das Publikum in die Raserei treibt. Man kann sich

vollständig in ihnen verlieren; ihre rätselhafte Aura versteht freilich nur, wer sich ein wenig aus der hopsenden Masse entfernt. Dann sieht man, dass diese Musik den Menschen zugleich sehr nah ist und sehr fern; dass man auf die Bühne wie durch ein Okular guckt, dessen Brennweite sich nicht recht einstellen lässt.

Wie in jeder masochistischen Liebesbeziehung wechseln sich Launen und Gemütslagen stetig ab. Nicht nur der Sänger, auch sein Publikum schwankt zwischen Verausgabung und äußerster Erschöpfung. Darum fällt die Spannung in dem Moment, in dem die Band die Bühne verlässt, so schlagartig in sich zusammen. Bis dahin aber wird sie von der sonnenbebrillten Coolness der Strokes bis ins Äußerste gespiegelt und verstärkt.

Wenn man mit anderthalb Jahrzehnten historischer Distanz auf dieses Konzert zurückblickt, fühlt man sich wie in einer sehr fremden Welt. Zum letzten Mal wurde hier eine sehr junge, sehr männliche, sehr heterosexuelle Rockband mit allen Mitteln der traditionellen Musikindustrie in das Aufmerksamkeitszentrum der gitarrenrockliebenden Jugend gehievt. Es gab keine Testphase, die Band wurde als ein wie aus dem Nichts erscheinendes Ereignis inszeniert. Das Ereignis war überlebensgroß, so groß, dass man schon beim ersten Anblick ahnte: Es kann ihm kein Überleben beschieden sein. Und tatsächlich, schon wenig später war davon nichts mehr übrig geblieben.

Erst einmal paradierte indes eine lange Reihe von Epigonen an der geneigten Pop-Hörerschaft vorbei: Kaum ein Monat verging in den folgenden etwa zwei Jahren, in dem nicht irgendeine ähnlich gestrickte musizierende Gruppe von jungen heterosexuellen Männern

als «die neuen Strokes» auf die Bühne geschickt wurde; Gruppen, an deren Namen sich schon sehr bald kaum noch jemand erinnerte. Viele von ihnen trugen wie The Strokes ein «The» im Namen, weswegen eine Weile auch von den «The-Bands» die Rede war: The Hives, The Vines, The Von Bondies, The Datsuns und The Kills. Es traten aber auch geistesverwandte Gruppen ohne das «The» auf wie Black Rebel Motorcycle Club, Interpol oder – etwas später, um das Jahr 2005 herum – die Arctic Monkeys, Franz Ferdinand, Bloc Party und Art Brut.

All diese Gruppen verglühten ebenso schnell wieder, wie sie aufleuchteten; am schnellsten und schauderlichsten verglommen jedoch The Strokes. Kein weiteres auch nur annähernd erregendes Album ist ihnen mehr gelungen: Auf ihrem zweiten Werk «Room on Fire» behelfen sie sich 2004 mit einer Variation des Debüts; «I Wanna Be Forgotten, I Wanna Be Forgotten», singt Julian Casablancas im Eröffnungsstück, und das Publikum dankte es ihm damit, dass es die Strokes in der Tat schnell vergaß. Auf der dritten Platte «First Impressions of Earth» versuchten sie sich 2006 an einer Art Progressive-Rock-Variante; dabei tauschten sie ihre kurzen, verschwenderisch energiereichen Songs gegen längere, scheinbar raffinierter arrangierte, in Wahrheit jedoch vor allem energetisch medioker eingepegelte Kompositionen ein, die die Verschwendung nicht mehr in der Rasanz suchten, sondern in pseudoschlauer Ornamentik und Verfeinerung.

Man mochte dies als den Versuch anerkennen, nunmehr virtuoser und durchdachter zu klingen, also auch erwachsener. Doch während das rasend schnelle Aufscheinen ungeschützter Jugendlichkeit

von kühlem Glamour umfunkelt erschien, wirkte das Aufscheinen rasend schnellen Erwachsen-werden-Wollens lediglich hilflos und unsouverän. Die unerreichbare Coolness der Rock-'n'-Roll-Knaben verwandelte sich binnen kürzester Zeit in die richtungslose Schlawheit überforderter Jünglinge, die mit der Verehrung, die ihnen einen Wimpernschlag der Popgeschichte lang zuteilwurde, nichts anzufangen wissen.

Es hat in den nuller Jahren nur eine weitere Rockband gegeben, die sich in prägender Weise mit dem Symbolinventar der heroischen Männlichkeit zu inszenieren verstand; und sie lässt sich interessanterweise als das dunkle Spiegelbild der Strokes betrachten: Es handelt sich um The Libertines, ein Londoner Quartett um den Sänger Pete Doherty. The Libertines betraten die Szene kurz nach The Strokes, eines ihrer ersten Londoner Konzerte spielten sie im Jahr 2001 als Vorgruppe beim fünfundzwanzigjährigen Jubiläumskonzert von den Sex Pistols.

Ihr erstes Konzert in Berlin gaben die Libertines im November 2002 im wenig später schon gentrifizierungshalber geschlossenen Magnet Club an der Greifswalder Straße. Zu diesem Zeitpunkt waren sie auch in Deutschland bereits ein ebenso großes Gerücht, wie Julian Casablancas und seine Band es ein Dreivierteljahr zuvor gewesen waren. Über den Vorschuss für ihr erstes Album «Up the Bracket» kursierten die tollsten Mutmaßungen; um eine halbe Million Pfund wird es wohl gewesen sein. Doch anders als die Strokes übersetzen die Libertines diesen plötzlichen Reichtum, diese plötzlich geschenkte Größe, nicht in die Unberührbarkeit von Stars.