

Ok! Leif Randt in einem Bild

Hier kommt der erste Folge-Essay zu «Über Postrock». Viele Gespräche und Einwände haben mir gezeigt, dass noch nicht ganz deutlich ist, was ich damit meine – und dass es mir selbst nicht ganz deutlich war. In dieser Fortsetzung will ich erklären, warum Leif Randt «Postrock» macht.



Auf meinem Gesicht lag das ständig milde Lächeln, mit dem mich *Schimmernder Dunst über CobyCounty* überzog, als ich im Internet auf dieses Bild traf – und Verblüffung. Alles – der ganze Leif Randt, dessen Wirkung ich auch während der Lektüre nie ganz auf einen Begriff bringen konnte – ist hier auf ein simples Bild eingekocht.

Und dabei meine ich noch gar nicht unbedingt den Menschenkopf, der im Profil aussieht wie der Autor selbst, mit seinen kinnlangen Haaren, die er sogar noch auf dem Autorenfoto in einer effeminierten Handbewegung hinter die Ohren streicht, welche zugleich klar macht, dass «effeminiert» natürlich weit der Queerness einer Hipsteria hinterherhinkt, die er hier verkörpern darf, und hinter denen er ein umso maskuliner ausgeprägtes Kinn vorschiebt, das gleichzeitig weiss und jung, männlich und begütert die patriarchale Struktur des Hipsters greifbar macht. (Dieses Problem des Hipsters – seine strukturellen Privilegien im kulturellen Umfeld, das er subversiv zu unterwandern vorgibt –, und dass er gerade von weissen, wohlhabenden, heterosexuellen Jungs geliebt

wird, gehört zur Poetik von Leif Randt, der im Gegensatz etwa zu Christian Kracht, Clemens Setz oder David Foster Wallace, die Gefangene dieses Strukturzusammenhang bleiben, das Problem zum Thema machen kann.)

Neben diesem Zusammenhang zwischen Autoren-Persona und Werkpoetik – also: Leif Randts Selbstbewusstsein –, zeigt uns das Bild aber noch viel mehr: Wir sehen ein Fenster im Format eines veralteten Betriebssystem, wie wir sie auf *delirium* wieder instituieren, das absurderweise «Dialogfeld» genannt wird: «Dialog», als würde hier der Computer oder die Software mit der Anwenderin sprechen wollen, als gäbe es die Möglichkeit für einmal tatsächlich in einen Austausch zu treten, der sonst verborgen bliebe. Mit der ironischen Pointe, dass es auf die Aufforderung oder Aussage «Ok.» nur eine Antwort gibt: «Ok». Titel des Dialogs: «Ok».

Anti-Apokalypse

«Ok» ist zuerst einmal die Grundeinstellung der Protagonisten in Leif Randts Romanen (weisse, männliche, heterosexuelle Figuren, die es aber auch ganz *okay* finden, für schwul gehalten zu werden usw. ich werde es hier nicht weiter ausstellen). Sie finden alles eigentlich gar nicht so schlimm. Das ist mehr als eine Abmilderung der Realität und mehr als ein leichtfertiger Umgang mit den strukturellen Ungerechtigkeiten, von denen die Privilegierten verschont sind. Es ist vielmehr die zentrale Philosophie der Anti-Apokalypse von Leif Randts Texten, die das «Ende der Geschichte» hochreflektiert zu jener fröhlichen Angelegenheit machen, die Fukuyama viel naiver prophezeit hat. Ob es sich um eine Welt handelt, deren ökonomische Grundbedürfnisse vollständig durch ActualSanity, einen intelligenten Regierungscomputer, gedeckt sind wie in *Planet Magnon*, oder um eine angenehm klimatisierte Stadt wie *CobyCounty*, in der niemand echte Angst hat und die Politik von Vernunft regiert wird – immer ist ein «okayer» *steady state* erreicht, dessen Ende, obwohl von Zeit zu Zeit angedroht, nicht abzusehen ist.

Überbelichtete Innerlichkeit

Die Zufriedenheit und das «okay» Glück, die sich in Randts Texten zeigen, sind keineswegs unreflektiert oder die Folge von Ausblendungen, sondern sie entstehen umgekehrt aus einer Überbelichtung der Innerlichkeit, in der jede Regung von einer Ultra-Slow-Mo-Kamera erkannt und zerlegt wird. Es gibt keine Emotionen des Subjekts, die es nicht gleich schon wieder analysierte, bevor es sie noch verspürt. Zur Beschreibung der Emotionen bedient sich dieses Subjekt einer perfiden

Küchenpsychologie, die Hipster bei einer guten Runde Süsskartoffel-Eintopf zum Besten geben:

«Tom O'Brian hat vorgeschlagen, dass es doch nett wäre, wenn ich an der Bar arbeiten würde, und für einige Momente habe ich ihn deshalb dann nicht mehr leiden können, was sich aber bis zum Nachtsch relativierte.» (CC 110)

«Früher haben wir nie gesagt, wenn wir verliebt in jemanden sind. Weil uns das konstruiert vorkam, und weil wir nicht naiv sein wollten.» (CC 143)

«Dabei will ich es gar nicht so schreiben, es passiert einfach, da mir jetzt keine weichen Vokabeln mehr einfallen und ich zu abfedernden Nebensätzen augenblicklich nicht in der Lage bin.» (CC 144)

Oder einfach:

«Ich empfand einen zweiten Saft immer als einen Saft zuviel.» (CC 50)

So objektiviert, ist das Subjekt scheinbar nackt. Es gibt sich keine Blöße und beschreibt jede Anwendung. Und so verschwindet es hinter der Analyse.

Das ist ein männlicher Blick, insofern dieses Zurückziehen zum *modest witness* gehört, wie es Donna Haraway nennt, also jene Bescheidenheit des Gentleman-Wissenschaftlers, der sich geschützt durch das Patriarchat hinter Objektivität oder Wissenschaftlichkeit versteckt, indem er sich in Passiv-Konstruktionen und Experiment-Beobachtungen aus dem Gespräch nimmt. Nur macht er das normalerweise nicht mit seiner eigenen Psyche: Aber Randts Erzähler richten die eigene Psyche zu, objektivieren sie, wie es sonst der psychologische Diskurs mit der Frau macht. («Der therapeutische Diskurs pflanzte sich dieser besonderen Form weiblicher Subjektivität auf, einer Subjektivität, in der die Frau niemals ganz Subjekt werden kann, weil sie sich selbst Objekt ist und folglich sich selbst und ihr Innenleben als Forschungsgegenstand behandelt.» Illouz, nach Lilian Peter: *Diebinnen im Paradies*, Edit 73). Wieder: effeminierter Hipster, der nur seine patriarchale Rolle verstärkt, indem er sich noch diffuser hinter beobachtende Privilegien zurückzieht – der sich aber auch als Forschungsgegenstand präpariert.

Hinter all diesen Beschreibungen der Psyche steht also kein «psychologischer Roman» wie bei einem Anton Reiser und nicht der Versuch, einzudringen in die verworrenen inneren Landschaften, die Henry James besucht. Hier werden psychische Zustände als abgedroschene Klischees verkauft – nicht, um sich damit über die Figuren lustig zu

machen, sondern weil die Psyche tatsächlich klischeehaft strukturiert ist. (Ich habe im Postrock-Essay davon gesprochen, dass die Fantasien die echtere Welt sind: auch Gefühle sind stark durch die Erwartungen und Fantasien geprägt, die man an ein Gefühl heranträgt, viel mehr als dass es genuine Empfindungen gäbe.) Uns mag von Zeit zu Zeit ein besonderes Gefühl unterkommen, wie sie Henry James und 1000 Progro-Autoren beschrieben haben, aber im Wesentlichen sind unsere Gefühle klischiert: Wir wissen, dass man den zweiten Saft als einen Saft zuviel betrachten darf. Es mag eine dumpfe und unausgesprochene Empfindung sein, aber sie scheint erlaubt, vorstrukturiert durch das, wie man über Konsum nachdenkt, und nur dadurch kann man dieses Gefühl so unbedarft und bedenkenlos empfinden. (Und der Hipster empfindet nie, ohne eine Konsumentenscheidung zu fällen. Seine Bedürfnisse sind nicht mehr entfremdet. Der ganze Konsum zentriert sich um ihn, wie er ihn um sich arrangiert: Wie der Hipster einen zweiten Saft empfindet, müssen alle wissen – sein abnehmender Grenznutzen prägt das Geschick der ökonomischen Welt.)

Post-Pragmatismus

Die Verzerrung des Syntagmas, die zum Postrock gehört – die besteht zuallererst in einer Aufdröselung der Innerlichkeit, die nicht einfach nur betrachtet, sondern deren Betrachtung immer aufs Neue betrachtet und jedes Gefühl und jede küchenpsychologische Beschreibung dieses Gefühls in ihr benachbarte Klischees auflöst. Das dauert seine Zeit. Die Analyse von Marten Elliot und Wim Endersson geht immer einen Schritt zu weit, ist immer ein wenig zu abgebrüht, zu relativierend und objektiv. Sie macht es unwichtig, sich mit der Hauptperson zu identifizieren, ihre Präsenz nachzufühlen. Die Figuren des Texts lösen sich aus der Subjektivität heraus, damit der Text das eigentlich Subjekt werden kann, damit Haut zwischen Lesen und Text 100 % Berührungsfläche bietet – genau wie János Mosers Romane erstellen Randts Werke «a model of posthuman subjectivity organized around fascination rather than meaning, sensation rather than sensibility», wie Reynolds über Postrock schreibt: Die Figuren, zu Objekten geworden, dienen lediglich der Faszination des Texts. Sie sind zu bestaunen, nicht nachzufühlen.

Dieses Prinzip labelt Leif Randt selbst als «Post-Pragmatismus». «Post-pragmatisch» ist einerseits das Kollektiv der Dolphins, dem die Hauptfigur aus *Planet Magnon* angehört. Deren Über-Vernunft sorgt dafür, dass Exzesse, Leidenschaften und Irrationalitäten wieder rationalistisch eingebettet und aufgesogen werden: *Ja, ich bin jetzt wütend, ich*

muss jetzt wütend sein, ich darf jetzt wütend sein, es wird wieder abklingen, im Übrigen bin ich gar nicht so wütend, einfach so, wie es gerade angebracht ist. In dieser relativierenden Sicht (weil jedes Gefühl durch andere Klischees relativiert wird), ist alles «ok». Andererseits spricht Randt auch von einer post-pragmatischen Poetik, post-pragmatischen Sätzen, die er selbst etwas ungenau dadurch definiert, dass sie «nichts beschönigen, die Dinge umarmen, als das, was sie sind, glorifizieren, ohne zu lügen, trauern, ohne zu weinen.»

Das Portrait des Post-Pragmatismus ist deshalb so treffend, weil es eine gruselige Fortsetzung der gegenwärtigen neoliberalen Hipster-Ideologien ist: Eines Tages wird alles einer Affirmation weichen – und das ist vielleicht ganz schön (und gerade das ist das Gruselige, dass es eben wirklich schön ist – bei *Planet Magnon* gibt es keine Abgründe, es handelt sich gerade *nicht* um eine Dystopie. Sondern, leider, um eine wunderschöne Welt). In diesem Post-Neoliberalismus ist alles ein Tool, ob Gefühl oder Ausschweifung. Und dieses Tool fühlt sich gut an: Es ist eine glückliche Welt, weil sie durch und durch okay ist.

Akzelerationismus

Das Dialogfeld «Ok» ist post-pragmatisch. Denn die Ausgangslage bietet nur zwei Möglichkeiten, die vermutlich auf dasselbe hinauslaufen: Das Wegklicken mit X oben rechts – oder das Ok-Sagen zum okayen Zustand. Das Ok-Sagen, das eigentlich das Abnicken, das Akzeptieren oder das Übersichergehenlassen der gegenwärtigen Welt ist, kann hier willentlich und emphatisch angeklickt werden: Man kann sich dafür entscheiden, es auf sich nehmen, feiern, bestätigen. Post-Pragmatismus macht das, indem es jenem Teil der Welt, der okay ist, zusagt, statt der gesamten Welt die Kritik vorzuhalten. In dieser Zusage und Akzeptanz besteht ein unheimliches Beschleunigungspotenzial, so dass die Zukunft, die etwa in *Planet Magnon* vorgezeichnet wird, unmittelbarer erscheint. Wenn die Widerstände fehlen, geht es sehr viel rascher. Doch eines der grossen Missverständnisse, die sich bei *Planet Magnon*, bei Gesprächen über das Buch und in Rezensionen, einschleicht, ist die Überschätzung des Post-Pragmatischen. Das Kollektiv Dolphin, um das es vor allem geht, ist nur eines von dutzenden, denen man sich anschliessen kann – viele davon ökologischer, «konservativer» oder «nostalgischer» als die Dolphins. Und: Nur ein Bruchteil der Bevölkerung befindet sich *überhaupt* in einem Kollektiv. Was sich also in der Filterbubble des Erzählers anfühlt wie ein totalitäres Gedankengebäude, ist das Resultat

absoluter Freiwilligkeit, eines willentlichen «Ok»-Klickens auf die Benutzeroberfläche durch den Erzähler. Die Dolphins sind gar nicht die Hauptsache. Aber dieser Eifer von Marten Eliott macht es so abenteuerlich, ihm in sein Engagement hinein zu folgen.

«Die Images umarme ich eigentlich. Managersohn aus Hessen, keine Geldsorgen, Schreibschule, Retorte, dicke Stipendien, etwas arrogant ... Ich bin das alles relativ gerne.» Leif Randt im Interview

Soweit also das unheimlich Systemkonforme dieser Welten. Aber es gibt in diesem Kontext eine Möglichkeit zur Befreiung, zur Transformation durch das System. Und die liegt in der Übererfüllung der Versprechungen – nicht im Mitläufertum, nicht im Übererfüllen dessen, was alle anderen auch tun, sondern im Für-bare-Münze-Nehmen der Versprechungen. Was alle anderen mit einer Ironie behandeln, dem spricht der Protagonist vollends zu. In *Planet Magnon* glaubt niemand so sehr an die Philosophie der Dolphins, an das Post-Pragmatische, wie Marten Eliott. Er glaubt mehr daran als das ganze Kollektiv, das sich ständig verrät und sich widerspricht, das ausserdem von anderen Kollektiven immer dadurch bedroht wird, indem es Mitglieder an diese verliert. Das Gleiche geschieht mit Wim Endersson in *CobyCounty*, der die Okayness von CobyCounty umarmt, während fast alle Bewohner an ihr zweifeln, weil sie Bedrohungen durch fremde Sprengkandidaten in den Wahlen, Hurricanes, Schwebebahn-Unfälle oder die Ausbreitung der Neo-Spiritualisten befürchten. Mit diesem Anspruch wird der Protagonist zum Sonderling, zum Anspruchsvollen. Und das, obwohl er eigentlich nur das «Okaye» verlangt. Aber schon das wird dem System so viel abverlangen, dass es ins Trudeln gerät.

Das ist, was ich unter Akzelerationismus verstehe: die Versprechungen des Neoliberalismus (zum Beispiel Effizienz oder Innovation) für bare Münze zu nehmen und dann das kapitalistische System darauf zu prüfen. Denn trägt man diesen Anspruch wirklich ans System heran, wird es keine Chance haben. Es ist ja nicht einmal okay.

Im Dialogfenster wird das noch einmal akzentuiert: Der randt-ähnliche Kopf sagt: «Ok.» mit einem Punkt, der den Anschein des Ironischen macht. Der Punkt scheint eine bittere Akzeptanz vorzuführen, die den Inhalt wieder in Frage stellt – man kennt das aus dem Chat. Wenn jemand schreibt «Ok.» klingt das sehr viel alarmierender als «Ok». Die Affirmation von Randts Texten besteht nicht nur in der Systemkonformität, sondern auch darin, die Ironie beiseite zu legen (die gerade typisch ist für das kapitalistische System – der Chef, der ein Freund sein will, die Bürokratin, die leider nur nach den Regeln

handelt, verhalten sich gerade *ironisch* konform), und die Dinge wirklich zu meinen, die lediglich «Illusionen der Anderen» sind – von denen man also glaubt, die anderen würden daran glauben und man selbst nicht: wie etwa die Horoskope in der Zeitung, über die alle ironisch sprechen. Wenn die Protagonisten okay sagen, meinen sie okay. Wenn sie sagen, dass sie etwas empfinden, dann meinen sie das auch. Im Gegensatz zur Küchenpsychologie, die sich nur damit *behilft*. (Das ist die Befreiung des Klischees, nicht *vom* Klischee.) Sie schaffen es, die Klischee zu benutzen, um über Gefühle zu sprechen, und damit die Klischees zu fühlen – jenen Punkt zu erreichen, an dem beides zusammenfällt. Und in einer ironischen Wendung wird ein Kuss so erst dann richtig fühlbar, wenn er in eine leicht ironische (sprachliche) Lakonie gegossen wird, die zugleich auch gemeint ist:

«Man kann einen sanften Kuss ja nicht direkt übersetzen, man kann nur Sätze sagen wie: «Wir gaben uns einen sanften Kuss», und in diese Sätze kann man dann wiederum viel Diffuses hineinprojizieren.» (CC 51)

Vaporwave

Randts Texte, deutlich noch in *Schimmernder Dunst*, weit weniger klar in *Planet Magnon*, beschreiben einen weichgezeichneten Emotionen-Kapitalismus, eine Welt der glatten Oberfläche, in der alles einem glücklichen Konsum dient. Das ist die gleiche Ästhetik, die Vaporwave in den Zehnerjahren fruchtbar macht, eine Ästhetik, die die Konsumwelten des Spätkapitalismus der 90er und der 00er, Einkaufszentren und Topfpflanzen in Büroräumen nostalgisch bricht. Vaporwave, zu dem – wie unser Dialogfenster – die Farb- und Formsprache der Betriebssysteme um Windows 98 gehören, lässt jedoch diese Anspielungen hinter einem milchigen Schleier versteckt. Jede Sekunde eines Vaporwave-Lieds ruft in Erinnerung, dass das hier der Vergangenheit angehört, und dass das alles unheimlich weit weg liegt. Es scheppert ein wenig, es rauscht in den Boxen. Und genau dieser Bruch ist das, was ich an Vaporwave «Progrock» genannt habe: Indem es sich zum Objekt der Musik in ein distanzierteres Verhältnis setzt, mit einem ironischen oder nostalgischen Akzent, ist es eben keine «Haut» mehr, kein Postrock.

Randt ist nicht Vaporwave, weil er diese Verfremdung nicht mitmacht. Hier wird der unschuldige Konsum nicht in die Vergangenheit verschoben. (In dieser einen Hinsicht verführt vielleicht unser Dialogfenster zu einer voreiligen Interpretation.) Randts Texte sind ultra-zeitgemäss, ultra-zeitgenössisch, während sie ständig in einer utopischen

Zukunft zu spielen scheinen. Sie «spielen» keinen Vaporwave, sondern sie würden ihn immer reflektieren: Sie spielen *über* Vaporwave, wie es Postrock auch täte.

«Unter den Jungautoren, die wir vertreten, gibt es einen Trend zur Erinnerungsprosa, zu sinnlicher Nostalgie. Besonders in Mode ist es, sich mit simplen Texten in seine Kindheit hineinzuforschen.» (CC 91)

Dagegen stellt sich hier eine unsinnliche Nostalgie der Ratio, die Vaporwave noch einen Schritt voraus ist: Sie braucht keine 90er und keine Topfpflanzen. Eine Ahnung von Vaporwave reicht ihr vollauf. Post-pragmatisch eben.

Postrock

Ok. Ok.

Jetzt wirst du sagen: Das ist aber doch ein Programm, das sind abgebrühte Spielereien. Das ist genau so affektiert, wie es Progrok immer ist, und muss mit seinem Augenzwinkern Distanz nehmen auf seinen Gegenstand.

Das kann man behaupten, und es ist nicht falsch zu sagen, dass Randts Texte *auch* etwas von radikalem Progrok haben. Das gilt insbesondere für die zum Teil doch sehr ironische Stimme in *CobyCounty*, die natürlich zu oft etwas sagt wie: dieses und jenes sei «ironisch gebrochen» und damit sich selber präsentiert. Es gehört ausserdem zum Problem des Essays – dieses Essays – dass er sich auf paradigmatische Eigenwilligkeiten sehr viel besser verlassen kann als auf die syntagmatischen, weshalb die Zitate hier fast vollständig aus *CobyCounty* stammen: Im Grunde aber ist nur *Planet Magnon* wahrer Postrock, indem dort das Verfahren von *CobyCounty* weitaus subtiler in eine futuristische, ökonomisch transformierte Welt überführt wird, wo sie nicht mehr so leicht als ironische «Kritik» verkannt werden kann. Denn hier ist das Übermass an relativierender Innerlichkeit nicht mehr unbedingt das epistemologische Wahrnehmungsproblem eines versnobten Hipsters (wie in CC) – nicht ein Privilegierter der «Ok» sagt angesichts oder trotz der Schrecken der Welt – sondern das Resultat eines ontologisch relativierten Sonnensystems – die ganze Welt ist «ok», daher auch ihre Wahrnehmung –:

«Gromwell blickt auf den Schreibtisch als wollte er etwas notieren. Er notiert dann aber gar nichts.» (PM 125)

«Die Sonnenuntergänge auf Cromit hatten in den Sommercampwochen unseres zweiten Jahres eine besondere Qualität.» (PM 16)

Und es gibt zwei Argumente, warum Randts Texte Postrock sind. Das erste bezieht sich auf die genannte Überbelichtung der Innerlichkeit. Sie ist nicht nur eine Brechung des Texts. Weil das Subjekt, das hierbei zergliedert wird, immer auch Erzähler ist, zerpflückt der Text seine Axiome: Er zeigt, warum er so funktioniert, wie er funktioniert, bevor er überhaupt zur Sprache kommt. Er macht das mit tausend küchenpsychologischen Klischees. Aber so konsequent und wiederholt, dass es affirmativ wird. Und sich dadurch die klischierte Psychologie rekursiv verändert: Was am Anfang ein «relativierendes Gefühl» ist, wird durch die immer wieder beschworene Wiederholung dieses Gefühls zu etwas Neuem, im ersten Moment Unverständlichen – und es ist gar nicht mal so klar, ob es überhaupt ironisch gewesen war.

«Wer lange genug darüber nachdenkt, ob er wirklich verliebt ist, der wird irgendwann die Sicherheit über seine Gefühle verlieren, das steht fest.» (CC 143)

«Wer lange genug darüber nachdenkt, ob er wirklich verliebt ist, der wird irgendwann die Sicherheit über seine Gefühle verlieren, das steht fest.»

«Wer lange genug darüber nachdenkt, ob er wirklich verliebt ist, der wird irgendwann die Sicherheit über seine Gefühle verlieren, das steht fest.»

Hier steht mal überhaupt nichts fest.

Das zweite Argument bezieht sich auf ein Distant Reading dieser Texte, das ihre Handlung nachzeichnet. Jeder Plot ist nur ein Pseudoplot, arrangiert durch Bedrohungen, die zu keiner Sekunde relevant scheinen. Die Fläche dieses Erzählverlaufs, die nichts mit Langeweile oder Stagnation zu tun hat, ist bedrückend und fröhlich zugleich: zufrieden. Es geht immer ein wenig zu wenig vonstatten, aber nur ein wenig. Hier in der Selbstpoetologie:

«Da der Eiskaffee bereits wirkt, freuen mich Mattis Klarks Erzählungen, dabei passiert in ihnen nichts Besonderes, sie halten lediglich ihr Niveau, aber dieses Niveau ist sehr in Ordnung.» (CC 45)

Die Klimax, auf die das Buch hinzielt, wird durch die sie umgebende handlungsarme Monotonie plötzlich ernstzunehmend, grösser und spektakulärer als es durch die paradigmatischen Elemente gerechtfertigt würde, die sich an dieser Stelle findet. Die

Spielereien und Ideen des Post-Pragmatischen würde man perfekt für eine Kurzgeschichte brauchen wollen – aber Randts «Spätsommer 2010» funktioniert als Postrock nicht und auch das Hörspiel «TurboGermany» leidet unter der Kürze –, als Roman ist es so ungewöhnlich wie frustrierend, weil eben zu wenig passiert. Die enttäuschend-zufriedenstellende Klimax, hier stellvertretend in einer Sexszene, verabsolutiert das Ok:

«Alles Weitere geschieht dann so, dass ich es gar nicht gross kommentieren kann. Sie macht nichts besonders gut, und mir ist das wahnsinnig recht, denn auch mir gelingt nichts optimal.» (CC 165)

Durch diese syntagmatisch konsequente Ungewöhnlichkeit, durch das Auseinanderzwirbeln jeder Erzählung, das Aufschieben, entsteht eine Literatur aus Haut, die mehr als okay ist und sich nicht so schnell zufrieden gibt.

Cédric Weidmann

Bezüge

LA Sunset – Ziemlich angenehmer Zustand

Satzbehälter fehlt, sorry

Über Postrock

Versuch über das Selbstbewusstsein
