ROBERT SEIFERT

POPMUSIK IN ZEITEN DER DIGITALISIERUNG

VERÄNDERTE ANEIGNUNG – VERÄNDERTE WERTIGKEIT

[transcript] Studien zur Popularmusik

Höhepunkte überschritten hatten. Plötzlich veränderte sich die popmusikalische Geschichtsschreibung. Angesichts der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in der Welt ist dies rückblickend kaum überraschend. Denn am Ende des Kalten Krieges veränderte sich das Verhältnis zur Zeit, sodass in Anlehnung an Francis Fukuyama (1992) in vielen Kontexten gar vom ›Ende der Geschichte‹ die Rede war. Aus der »Erfahrung gerichteter, fortschrittlicher Bewegung und individueller wie kollektiver Entwicklung [wird] die Wahrnehmung einer richtungslosen Bewegung und damit eines »›rasenden Stillstandes‹« (Rosa, 2005, S. 479). Gründe für diesen Bruch lassen sich auch, aber nicht nur, innerhalb der Popmusik wahlweise anhand der technologischen Entwicklungen, anhand veränderter ökonomischer Bedingungen sowie anhand der daraus resultierenden veränderten sozialen Implikationen nachzeichnen. Dieser Dreiklang aus Technologie, Ökonomie und sozialer Bedeutung repräsentiert nicht zuletzt deshalb die zentralen Ankerpunkte für die Beschreibung einer Veränderung der Popmusiklandschaft, wie sie in der Folge dargelegt wird.

Musikalisch jedenfalls war in den 1990ern vieles ausgereizt und fast alles ausprobiert worden. Daher ist es nur folgerichtig, dass wir heute popmusikalisch einer Art »Retromania« (Reynolds, 2011) anheimgefallen sind. Alles, was Popmusik heute zu Tage fördert, kann demnach als rückwärtsgewandt, bereits dagewesen oder eben ganz explizit ein selbstbewusst vermarkteter Retrotrend dechiffriert werden. Allerdings ist diese Sicht durchaus ein wenig zugespitzt, wenn nicht gar einseitig. Denn zum einen hatte bereits die erste Popgeneration ihre Vorbilder, musikalisch wie außermusikalisch, und zum anderen erschaffen Popmusiker der Gegenwart auch Neues und sind nicht immer nur rückbezüglich. Vielmehr kann die Orientierung an der Vergangenheit eher wie ein Automatismus bei der Deutung popmusikalischer Strukturen gelesen werden, sei es, um Orientierung zu geben, sei es, um die Vermarktungsmaschine der Popmusik am Laufen zu halten (vgl. dazu auch Kapitel 5). Dass auch nach den 1990ern noch Neuartiges in der Popmusik entsteht, wird an Phänomenen wie der Musikrichtung *Electroswing*[9], dem Format *Boiler Room*[10] oder

ästhetisch Neues für breite Zielgruppen erschufen. Alle späteren Ausdrucksformen, waren rückbezüglich, weniger innovativ oder in der Nachbetrachtung kraftlos.

9 Als *Electroswing* bezeichnet man eine elektronische Musikrichtung, die mit Elementen des *Swing* – einer in den 1920ern 1930ern und 1940ern äußerst populären Art des *Jazz* – arbeitet. Melodien, Instrumentierung und Rhythmik kommen dabei meist aus dem *Swing* und werden mit Elementen moderner elektronischer Musik, beispielsweise monotonen Bassdrums, Electro-Samples oder auch *HipHop* Sounds gemischt. Daraus entsteht äußerst tanzbare Musik, die den Charme des Alten durch die *Swing*-Elemente aber auch durch den an vergangene Zeiten gemahnenden mangelhaften, rauschenden Vintage-Sound konserviert und neu belebt. Auch in der optischen Ästhetik orientieren sich Künstler, Plattenfirmen und Hörer bzw. Partygänger an der *Swing*-Ära. *Electroswing*-Partys gibt es in vie-

Künstlern wie *Lady Gaga*[11] deutlich. Diese Erscheinungen lassen sich allesamt mehr oder weniger auf bereits Dagewesenes zurückführen, dennoch nutzen diese Einzelphänomene technologische, ökonomische oder soziale Neuerungen in einzigartiger Weise, um damit etwas im Wesen Neuartiges zu schaffen. Wie neu das jeweils genau ist, ist – besonders juristisch – streitbar. Eben darum geht es ja auch bei den bereits angesprochenen Auseinandersetzungen zum Sampling und zum Urheberrecht. Aber der Eindruck von Neuheit ist gerade auch in der Popmusik letztlich immer relativ. Simon Frith zeigt dies bei einem kurzen Blick auf die Geschichte musikbegleitender Bilder sehr prägnant:

»›New things‹ are rarely as novel as suggested. In 1892, for example, ›song slides‹ became a promotional craze for sheet-music publishers: pictures telling the story were, for years, a necessary sales aid for a new song sheet – they survived the coming of radio and talkies and had measurable effect on the types of song marketed and sold. Video promotion does not just go back to 1930s jazz shorts!« (Frith, 1987, S. 12)

Dass Popmusikgeschichte Prozesse der Aneignung und deren Veränderung besser verständlch macht, liegt auf der Hand. Ohne das Wissen um historische Zusammenhänge und Entwicklungen ist es kaum möglich bestimmte Veränderungen zu bewerten und einzuordnen. Popmusikgeschichte kann daher als eine Art Hilfsdisziplin gesehen werden (vgl. dazu ausführlich Feldman-Barrett, 2015). In der Folge wird es deshalb bei vielen Gelegenheiten immer wieder auch um historische Entwicklungen im Popmusikbereich gehen. Bei der Genregenese (Brabazon, 2012, S.

len europäischen Metropolen. Das Phänomen kann als typische hochspezialisierte Mikro-Clubszene kategorisiert werden. Die Musik findet jedoch immer mehr Anhänger. Seit 2012 existiert beispielsweise auch ein dezidiertes Radio für die Musik namens Electro Swing Revolution (www.electroswing-revolution.com).

10 Das *Boiler Room* Format wurde 2010 initiiert. »DJs werden in kleinen Locations beim Auflegen gefilmt, das Set dabei live gestreamt.« (Kindt, 2016) Viele bekannte Elektronikkünstler beteiligten sich bereits daran: unter anderem *Sven Väth*, *Carl Cox*, *Jamie xx*, *Michael Mayer*, *Four Tet*, *Laurent Garnier* oder *Ellen Allien*. Der Erfolg des Formats – die *Facebook*-Seite hat 1.813.802 Gefällt-Mir-Angaben (Stand 25.05.2017) – zeigt, wie moderne Technologie innovativ genutzt werden kann, um Musik erlebbar zu machen. Durch *Boiler Room* ist es möglich, den DJs aus nächster Nähe auf die Finger zu schauen und exklusive Nischen-Events, für die es nur eine sehr begrenzte Zahl an Eintrittskarten gibt, aus nächster Nähe und in den unterschiedlichsten Städten und Locations zu erleben.

11 *Lady Gaga* nimmt sicherlich eine Sonderrolle in der modernen Popmusikkultur ein. Sie setzt sich, ihre Musik und ihre Botschaften derart geschickt in Szene, dass Fans, Presse und Kritik ihr zu Füßen liegen. Ähnlich wie *Madonna* zwei Dekaden vorher wurde *Lady Gaga* so auch zum beliebten Objekt popkultureller Diskurse (vgl. Gray II, 2012).

125ff., Frith, 2002, S. 75ff.; Wall, 2013, S. 200ff.), bei den technologischen Entwicklungen (Brabazon, 2012, S. 91ff.), bei den Veränderungen im Verständnis und der gesellschaftlichen Stellung von Musik (Frith, 2002; Machin, 2010; Platzgumer & Neidhart, 2012), bei den ökonomischen Veränderungen (Anderton et al.; 2013; Frith, 1988; Negus, 2005; Seliger, 2013; Wirtz, 2009, S. 493ff.) oder eben bei den neuen, spezifischen Zugangs- und Aneignungsformen von Popmusik wie sie in den Fallbeispielen am Ende der Arbeit dargelegt werden. Stets liegen Vergleiche mit früheren Zeitpunkten der Geschichte auf der Hand und stets ist es wichtig, sich bewusst zu machen, dass die betrachteten Entwicklungen nur historische Ausschnitte sind, die gewissen Rahmenbedingungen unterliegen.

Dabei werden auch in dieser Arbeit nicht selten bekannte Referenzpunkte auftauchen. Gleichzeitig soll jedoch versucht werden, pophistorisch Unbekanntes oder Randständiges zu integrieren, um der allgemein um sich greifenden Kanonisierung zumindest punktuell zu entkommen, die Tim Wall (2013) zurecht kritisiert. Denn zweifellos sind die typischen Meilensteine – *Rock'n'Roll* in den 1950ern, *Psychedelic Rock* und *Beat* in den 1960ern, *Disco* und *Punk* in den 1970ern, synthesizerbasierte Popmusik und *Hardrock* in den 1980ern, *Techno, Grunge* und *HipHop* in den 1990ern – bedeutsam; aber sie erzählen eben nur einen Teil der Geschichte. Wall wehrt sich gegen eine wie er es ausdrückt »totalising theory of the development of music culture« (Wall, 2013, S. 22) und plädiert stattdessen für eine flexiblere Betrachtung, die auch die Ränder und Nebenstränge der Popmusik einschließt. Denn letztlich entstand und entsteht Popmusikkultur in der diskursiven Auseinandersetzung musikalischer und kultureller Repertoires mit sozialen, ökonomischen und technischen Faktoren. Dabei stehen einzelne musikalische und kulturelle Repertoires entgegen der üblichen Wahrnehmung in der Popmusikgeschichte nicht für sich alleine, sondern interagieren mit anderen, gleichzeitig existierenden kulturellen Praxen. Wall zeigt dies anschaulich an der Tradition der *Black Music*, die immer wieder als eigenständige Quelle verschiedenster popmusikalischer Strömungen dargestellt wird. Dabei wird, schaut man sich die Entwicklung vom einfachen *Working Gospel* der afroamerikanischen Sklaven bis hin zu *House*, *Techno* und *Hip-Hop* an, schnell deutlich, dass sich all diese musikalischen Praxen stets in Auseinandersetzung mit der weißen Kultur entwickelten und sich eben nicht aus sich selbst heraus entwickelten (ebd., S. 29ff.).

Dass Geschichte eine besondere Rolle bei der Betrachtung des Popmusikphänomens spielt, verdeutlicht auch der Trend der Retrologie (Heidingsfelder, 2012a) beziehungsweise Retromanie (Reynolds, 2011). Ohne Frage zeigt sich Popmusik stets frisch und neu, am Puls der Zeit. Aber – und so geht das Argument der Retrologen, zu denen neben Heidingsfelder und Simon Reynolds auch Diedrich Diederichsen gezählt werden kann – gerade in den letzten Jahrzehnten verfestigen sich starke kanonisierende, historisierende oder gar musealisierende Tendenzen, die den Eindruck vermitteln, im Pop sei eigentlich alles Wichtige gesagt, jegliche neue

Entwicklung sei lediglich ein Aufwärmen alter Trends, beziehungsweise das Alte sei prinzipiell bedeutender als das Neue. Unter Retrologie versteht Heidingsfelder konkret die Fixierung des Popdiskurses und auch der Popausdeutungen auf die Vergangenheit (vgl. Heidingsfelder, 2012a). Er konstatiert eine »Zunahme der Retro-Phänomene«. Dies könne man als »Sättigungseffekt« begreifen (ebd., S. 10). Wenn alles schon da war, wird es immer schwerer Neues zu kreieren. Wobei, wie Heidingsfelder auch herausstellt, nichts nur neu ist, denn »man wäre gar nicht in der Lage, es als neu zu identifizieren« (ebd., S. 13). Daher sind auch in noch so innovativem, aktuellem Pop zwingend immer Rückbezüge zu erkennen. Belege für eine Fixierung auf die Vergangenheit können anhand aktueller Popmusik und deren ästhetischer und musikalischer Elemente ebenso aufgezeigt werden, wie anhand des generellen Umgangs mit dem Popmusikphänomen. Da ist zuvorderst die Flut an Wiederveröffentlichungen[12] und Comebacks[13] von Künstlern. Aber es gibt weitere Hinweise. Da sind die speziell konzipierten Konzertereignisse, bei denen Bands bewusst nur altes Repertoire aufführen.[14] Auch die wachsende Zahl kuratierter Ausstellungen[15] bestätigt diesen Trend und nicht zuletzt erschien in den letzten Jahr-

12 Neben der Wiederveröffentlichung bereits erfolgreicher Alben zu besonderen Anlässen wie Jahrestagen oder aufgrund des Todes von Künstlern, erhielten im Zuge der Digitalisierung, beispielsweise über spezielle Musikblogs, auch kommerziell weniger erfolgreiche Alben neue Aufmerksamkeit, die sich in Wiederveröffentlichungen niederschlug (vgl. dazu auch Kapitel 7.2).

13 Die Liste der Künstler, die seit Ende der 1990er Jahre Comebacks feierten ist schier unendlich: *A-ha* (gleich mehrere Male), *Bauhaus*, *Black Sabbath*, *The Jesus & Mary Chain*, *Kate Bush*, *Kraftwerk*, *Led Zeppelin*, *Pearl Jam*, *Pink Floyd*, *Roxette*, *Simple Minds*, *Slowdive*, *The Sex Pistols*, *The Sonics*, *The Stooges*, *The Stranglers*, *The Who*, *Visage*, *Yello* sind nur einige Namen. Dabei geht es oft um Geld und geschicktes Marketing und darum, alte zahlungskräftige Fans zu erreichen. Gleichzeitig kann dieser Trend aber als Beleg für die Geschichtsfokussierung der Popmusik gesehen werden.

14 Beispiele dafür gibt es zahlreiche: *The Cure* spielten 2002 das sogenannte »Trilogy«-Konzert in Berlin, bei dem sie drei ihrer Alben – »Pornography« von 1982, »Disintegration« von 1989 und »Bloodflowers« aus dem Jahre 2000 – in der exakten Songreihenfolge live darboten. *Kraftwerk* verblüfften die Öffentlichkeit mit einer speziellen 3D-Konzertreihe namens »Retrospective 12345678« im Museum of Modern Art in New York 2012. Sie spielten an acht Abenden jeweils eines ihrer acht Studioalben, die sie zwischen 1974 und 2003 aufnahmen. 2017 spielten *U2* anlässlich des 30-jährigen Jubiläums eines ihrer bedeutendsten Alben – »The Joshua Tree« – im Rahmen einer Stadiontournee in voller Länge.

15 So gibt es seit Jahren zahlreiche Ausstellungen zum Thema Popmusik. Dabei werden verschiedene Epochen, Künstler, Musikrichtungen oder bestimmte Orte, die mit Popmusik verbunden sind museal verarbeitet. Beispiele sind die Ausstellungen *Zurück zum Beton*

zehnten eine unübersichtliche Fülle an Literatur, die sich sehr detailliert und immer mit dem Fokus auf historische Entwicklungen mit Stilen oder Epochen (Diesel & Gerten, 2007; Matzke & Seeliger, 2000) Künstlern (Curtis, 1995), Clubs (Hilly, 2005), dezidierten Musikstädten (Esch, 2014) oder der Genese bestimmter Musikszenen (Schneider, 2008) auseinandersetzt. Von subjektiven Berichten zu sehr spezieller ›Underground‹-Musik (Müller, 2013; Pehlemann & Galenza, 2006) über die Exegese regionaler (Rauhut, 2001), nationaler (Boehlke & Gericke, 2007; Willmann, 2012) oder internationaler (Büsser, 2013) Szenen bis hin zur klassischen Bandbiografie (Klein, 2014) ist kaum ein Popmusikgeschichte unerzählt. Dabei reicht die Bandbreite von themengeleiteten lexikonartigen Nachschlagewerken (Nonhoff, 2005) und journalistisch-dokumentarischen Arbeiten (Koch, 2007; Teipel, 2001) über Popmusikromane (Hornby, 1995) bis zur intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung (Wurschi, 2007).

Denn die Historisierung von Popmusik ist lange nicht mehr nur in deren kritischer, journalistischer Begleitung ein zentraler Punkt. Auch die akademischen Betrachtungen des Themas, die ›Popular Music Studies‹, verlegen sich in der jüngeren Vergangenheit immer stärker auf geschichtliche Aspekte der Popmusik (vgl. Bennett & Walksman, 2015, S. 6f.). Dies hat drei Gründe. Einmal liegt es an der mittlerweile größeren Akzeptanz von Popmusik als Forschungsfeld. Eine intensive Beschäftigung mit Herkunft, Tradition und Historie des Forschungsgegenstandes ist also folgerichtig und notwendig, um Lücken zunächst einmal aufzuarbeiten. Zum zweiten verändert die Digitalisierung die ursprüngliche Popmusik spätestens seit der Jahrtausendwende immens, und dies hat weitreichende Folgen. Es ist heute beispielsweise viel einfacher an Musik zu gelangen, gleichzeitig (oder deshalb) gilt Musik tendenziell als entwertet und die Konsumweisen verändern sich drastisch (vgl. Platzgumer & Neidhart, 2012, S. 112ff.). Immer, wenn derartige Veränderungen auftreten, drängen sich automatisch Vergleiche mit der Vergangenheit auf. Zu diesem Punkt wird in den Fallbeispielen in Kapitel 7 ausgiebig Stellung genommen. Drittens wurde und wird durch die medial vorangetriebene Globalisierung (vgl. Giddens, 1999, S. 100f.) das Interesse an Popmusik außerhalb der westlichen, angloamerikanischen Sphäre geweckt. Auch Asien, Afrika oder Südamerika haben eine popmusikalische Tradition, die näherer Untersuchung bedarf. Dazu kommt ein zunehmend exakter Blick auf die lokalen und regionalen Popmusiklandschaften, der die weltweite Popmusikkultur um zahlreiche Facetten und Details ergänzt. Dawe (2015) nennt die Entdeckung dieser bisher kaum untersuchten musikalischen Tradi-

(Kunsthalle, Düsseldorf, 2002), *Nirvana: Taking Punk to the Masses* (EMP Museum, Seattle, seit 2011), *David Bowie is* (Victoria & Albert Museum, London, 2013, anschließend: Ausstellungstour), *After The Fall: Berlin 1990-2000* (Red Gallery, London, 2015), *Rock und Pop im Pott* (Ruhr Museum, Essen, 2016 bis 2017) oder *Geniale Dilletanten* (Haus der Kunst, München, 2015; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 2016).