

**DIEDRICH
DIEDERICHSEN**

**ÜBER
POP-
MUSIK**

**KIEPENHEUER
& WITSCH**



Verlag Kiepenheuer & Witsch, FSC® N001512

1. Auflage 2014

© 2014, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Studio Matthias Görlich

Umschlagmotiv: © Kristin Loschert

Autorenfotos: © privat

Gesetzt aus der Minion und der Neuen Helvetica

Satz: Buch-Werkstatt, Bad Aibling

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-462-04532-1

EINFÜHRUNG

Was?

Dieses Buch befasst sich mit Pop-Musik. Sein Autor hält Pop-Musik für einen eigenen Gegenstand. Pop-Musik ist für ihn kein Spezialfall aus dem größeren Gegenstandsbereich Musik. Und Pop-Musik ist nicht nur sehr viel mehr als Musik. Pop-Musik ist eine andere Sorte Gegenstand.

Im Folgenden werde ich das Wort ausschließlich in diesem Sinne verwenden: Pop-Musik ist der Zusammenhang aus Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpften Erzählungen. Es ist ein Zusammenhang, den man ungefähr seit der Mitte des letzten Jahrhunderts beobachten kann. Seine Elemente verbindet kein einheitliches Medium, wenn es auch von entscheidender Bedeutung ist, dass sich unter den Medien, die Pop-Musik benutzt, die technische (Ton-) Aufzeichnung befindet. Den notwendigen Zusammenhang aber zwischen z. B. Fernsehausstrahlung, Schallplatte, Radioprogramm, Live-Konzert, textiler Kleidermode, Körperhaltung, Make-up und urbanem Treffpunkt, zwischen öffentlichem, gemeinschaftlichem Hören und der Intimität von Schlaf- und Kinderzimmer stellt kein Medium her – die Hörer, die Fans, die Kunden von Pop-Musik selbst sorgen für diesen Zusammenhang.

Im ersten Teil geht es daher zunächst um die Arbeit, die Projektionen, das Begehren dieser Rezipienten. Sie sind die Nutzer, aber eben in einem sehr hohen Maße auch die *Macher* von Pop-Musik; an einen Klassiker des Schrifttums der Arbeitswelt anschließend heißt daher der erste Abschnitt des ersten Teils: »Geschichten aus der Rezeption«. Erst danach geht es um die Hersteller: die Musiker, die Produzenten, die Kulturindustrien.

Ebenso wenig wäre aber eine Pop-Musik ohne Musik denkbar. Musik ist der ideale Speicher für die Fülle von heterogenen Dingen (Bildern, Ideen, Erinnerungen, Geräuschen, Körpergefühlen), die zwischen den verschiedenen Sende- und Empfangstationen des Pop-Musik-Zusammenhangs zirkulieren, eben weil Menschen Musik auch ohne technische Medien speichern und reproduzieren können. Musik können sie auswendig. Der Gegenstand Pop-Musik lässt sich also nur unter Berücksichtigung von Musik diskutieren, aber er geht nicht in ihr auf. Pop-Musik ist mehr, aber nicht im Sinne eines Schwamms, der alles in sich einsaugt, sondern in dem Sinne, dass alle Teile für sich genommen unvollständig sind, jedenfalls auf Dauer gesehen.

Pop-Musik wird nach und nach aufgenommen. Wer sie wahrnimmt und verarbeitet, stellt immer wieder neue und andere Zusammenhänge zwischen den Teilprodukten (Sounds, Texten, Videos, Covern, Frisuren, Emblemen usw.) her, die inhaltlich und

stilistisch miteinander verbunden sind und die sich vor allem auf dieselbe Person oder Personengruppe (einen Star, eine Szene) beziehen. Dafür können die Rezipienten von Pop-Musik immer auch eine Zeitlang mit einem Teilprodukt allein sein, wenn es auf einen Zusammenhang wartet. Doch hat selbst die Musik keinen Sinn, wenn man sie dauerhaft von den anderen Komponenten trennt. (Wer das versucht, muss sie enorm fetischistisch aufladen – wie der Vinylsammler; er schließt dann über die magische Integration in den Fetisch unterschwellig auch wieder andere Produkte mit ein.)

Es gibt daher auch keinen Pop, den man von der Pop-Musik trennen und mit anderen Eigenschaften, wie etwa dem Populären, klassifizieren könnte. Populäre Musik (oder neuerdings auch gerne: Populärmusik) umfasst Schlager, Folklore, eine Reihe von nicht-westlichen Musikformaten; von Pop-Musik ist sie nur ein Bestandteil, allerdings in relevanter Weise. Vom Populären ist historisch schon sehr viel länger die Rede als von Pop-Musik. Dieser traditionsreiche, aber auch behäbige und beladene Diskurs trifft weder die sozialen noch die medialen Realitäten, unter denen Pop-Musik entstanden ist. Ich unterscheide daher zwischen *Pop-Musik*, deren Geschichte 1955 plus/minus fünf Jahre beginnt, und dem Populären und der *Populärkultur*, die es schon vor der Pop-Musik gab und die auch weiterhin existiert. Schließlich kann man außerdem von einer neueren *Pop-Kultur* sprechen, die das Ergebnis des Einflusses der Pop-Musik als kulturelles, künstlerisches und kulturindustrielles Modell auf andere Künste und kulturindustrielle Formate darstellt. Der Ausdruck ist allerdings so irreführend, weil auf so verschiedenen diskursiven Baustellen im Einsatz, dass ich weitgehend auf ihn verzichten möchte. Wie aber verhält sich Pop-Musik zu dem Begriff des Populären? Das ist eine nicht unwichtige Frage, die jedoch im Verlauf des Buches keine große Rolle mehr spielen wird. Ich setze dann ihre Klärung voraus, die ich hier gebe.

Pop-Musik und das Populäre

Das, was alle angeht, nimmt kulturell die Gestalt des Populären an. Das wäre eine erste inhaltliche Bestimmung. Pop-Musik ist die Aufkündigung einer solchen Gemeinschaft aller mit den Mitteln, mit denen sich Gemeinschaften sonst symbolisch herstellen: Klänge, Abzeichen, Auftrittsformen, Verhaltensregeln. Im Gegensatz zu einer Elite und ihrer sich abgrenzenden Hochkultur, trennt sich die Pop-Musik von der populären Kultur auf deren Terrain und mit deren Mitteln. Ihre Sezession teilt sie den anderen mit, die sie nun wahlweise als zu alt, als faschistisch, zu deutsch, aber auch als zu schwach, zu weich und als inkonsequent adressiert.

Pop-Musik führt die Möglichkeit der Nonkonformität in eine Kultur ein, deren Grundlage und deren Darstellungsmittel auf Konformität und Zustimmung angelegt

sind. Sie tut dies inmitten einer Epoche, die Konformismus lehrt, predigt und zu erzwingen versucht. Pop-Musik widersetzt sich nicht nur dem Befehl, dass ein Hemd weiß sein sollte und eine bestimmte Zigarette geraucht werden müsste, keine andere, sondern nach und nach auch allen anderen konformistisch vertretenen Werten. Erfolg hat sie damit aber nicht zuletzt, weil sich auch auf anderen Ebenen des Kapitalismus das Individuelle als Wert, Methode und Produkt gegen die Ökonomie der hohen Stückzahlen und der angepassten Untertanen durchsetzt.

Pop-Musik inszeniert allerdings Individualismen und Kollektivismen (zunächst) in Sprachen und mit Bildern, die der Artikulation von Zustimmung gedient haben. Verständliche, rhythmisch markante Lieder. Das wird sie trotz aller Verselbstständigung, die sie seitdem durchgemacht hat, nie ganz los: Sie ist affirmativ, sie sagt Ja. Und will doch Nein sagen. *I can't get no. It ain't me.* Dieses Nein, das für sein Publikum als Ja rüberkommt, ist eine große Stärke der Pop-Musik. Wenn es denn rüberkommt. Eine freudige und daher ermutigende, freundliche Verneinung des Bestehenden zugunsten der Umstehenden. Die beiden ewig konkurrierenden Beschreibungen der Pop-Musik, insbesondere ihrer heroischen Momente in Gegenkultur, Punk und Rave – großes glückliches Ja und große sarkastische Verweigerung – bilden eine Einheit: ein Nein im Modus des Ja und umgekehrt. Eine Weigerung, die nicht mit einer Party zu tiefst verbunden wäre, ein riesiger eskapistischer Exzess jenseits von Raum und Zeit, der nicht vor einer bestimmten und konkreten Hässlichkeit Reißaus nähme, wären nicht satisfaktionsfähig. Dieser dialektische Kern ist aber auch eine Schwäche: Das Verhältnis kann sich z. B. leicht und unbemerkt umdrehen, die jeweilige Funktion von Ja und Nein ist schon im Genre angelegt, wird nicht von den einzelnen zu beurteilenden Gegenständen her entwickelt.

Historisch trennt Pop-Musik als ein Einspruch diejenigen, die ihn hören und ernst nehmen wollen, von denen, die das nicht wollen. Sie agiert ja mitten im Einzugsgebiet des großen Konsensus der westlichen Nachkriegsgesellschaften und des fordistischen Kompromisses zwischen den Klassen. Sie wird so zum Re-Entry der großen Klassendifferenz und der Unterscheidung populär/elitär in einem größer gewordenen Feld des Populären. Ein britischer Mod von 1965 ist der Arbeiteraristokrat, den Marx sich noch nicht vorstellen konnte. Es gibt nun einen Unterschied wie den zwischen High & Low noch einmal innerhalb der Low-Art und der Massenkultur und es gibt ihn, man denke an Pop-Art, auch auf der anderen Seite der Unterscheidung, in der High-Art – jeweils mit dem Argument und dem Gestus größerer Zeitangemessenheit, Modernität, gewissermaßen: als Reform. So wie dieses Re-Entry spaltet und an Klassenunterschiede erinnert, tendiert es aber auch zu deren Runterstufung zur Lifestyle-Orientierung: Als ob man es sich frei aussuchen könnte. Der Mod in »Substitute« von The Who beklagt dies exemplarisch.

Man kann das Populäre aber auch anders auf Pop-Musik beziehen, man kann näm-

lich (etwa im Sinne der britischen Cultural Studies) sagen, es gehe diejenigen an, die nicht herrschen. Wenn es eine Klasse der Herrschenden gibt, deren homogene Kultur sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie nicht erzwungen, nicht unmittelbar ableitbar, mithin relativ autonom funktioniert, dann wäre das Populäre das nicht-autonome, von Notwendigkeit (Reproduktion der Arbeitskraft etc.) gekennzeichnete Gegenteil dieser autonomen Kultur der Herrschenden. Und die Pop-Musik wäre eine Art autonome Kultur der Nichtherrschenden. Genau wie die High-Art der Herrschenden bestimmt sie utopische Punkte, Momente, Einstiege in eine Welt des Nicht-erzwungenen, das aber nun ein ganz anderes als das der Herrschenden wäre. Das geht historisch mit der Kulturalisierung von abhängiger Arbeit einher – Arbeit gerät zur Performance. Pop-Musik wird deshalb irgendwann nicht nur von der Abschöpfung der so kulturalisierten unteren Klassen ergriffen und verwandelt, sondern auch von der Restrukturierung der Bourgeoisie und der Mittelschichten. Denn die haben einst ihr Selbstbewusstsein aus Bildungswissen und den dazugehörigen Institutionen bezogen. Nun treten an ihre Stelle global agierende, kulturell hybride Oberschichten, die ihre kulturelle Zugehörigkeit nicht mehr im Modus der Tradition und der Herkunft, sondern in dem der Identifikation und des Begehrens regeln.

Eine dritte und besonders weit verbreitete Auslegung erkennt im Populären das, was die Neuen (im Sinne neuer oder neuartiger oder neu zugelassener Menschen) oder das Neue (ihre relevante Eigenschaft) angeht. Grenzt man das Populäre gegen das Traditionelle ab, dann wäre das Populäre immer auch das mit der Tendenz und der Entwicklung Verbündete, denn das Traditionelle ist ja das herabsinkende, ehemalige Populäre. Pop-Musik tritt als Populärkultur der Jugendlichkeit und der Minderheiten zunächst als Vertretung des Neuen auf, verstetigt aber ihre Formen zu einer dauerhaften Zuständigkeit, wie eine Nachrichtensendung, die jeden Tag pünktlich ausgestrahlt wird. In Pop-Musik sind bestimmte historische Formen des gesellschaftlich Neuen (neue Lebensformen oder neu zugelassene Akteure: Migranten, Jugendliche, sexuelle Minderheiten, Frauen) zu Traditionen geronnen. Es sind Traditionen, die zwar ihre ursprüngliche Legitimation verloren, aber (nicht nur) den westlichen gesellschaftlichen Mainstream gewonnen haben. In der Pop-Musik ist das Neue zum Wert geworden, der sich im Laufe der Zeit von den Interessen konkreter »neuer Personen« abgekoppelt hat, aber als Werteorientierung fortbesteht bzw. sich verselbstständigt hat. Dennoch gibt es nach wie vor neue Personen mit neuen Erfahrungen in der Pop-Musik, seien es Migranten, seien es Digital Natives. Noch hört man den Klang der Tendenz.

Man kann in diesem Zusammenhang auch eine vierte Beschreibung des Populären einführen, zu der sich Pop-Musik wiederum in besonderer Weise verhält: Das Populäre betrifft gemeinsame soziokulturelle Schicksale. Es überformt *gemeinsame* Erfahrungen kulturell, die aber im Hinblick auf die Umgebung, in der die leben, die diese Erfahrungen machen, *besondere* Erfahrungen sind. In dem Moment, in dem sie

sich an die Mehrheitsgesellschaft wenden, ist ihre nach innen populäre Musik nicht mehr populär, sondern gewissermaßen individuell. Pop-Musik ist aber oft das Ergebnis einer nicht aufgelösten Spannung von Vereinigung und Trennung, Gemeinsamkeit und Besonderheit. Wenn also gemeinsame Erfahrungen von – sagen wir – afrikanischstämmigen Frauen in Deutschland oder uigurischen Wanderarbeitern unter der Hegemonie von Han-Chinesen gemeinsam gemacht werden, könnte man diejenige Kultur »populär« nennen, die von den gemeinsamen Erfahrungen handelt. Sie erhält einen anderen Charakter, in dem Maße, in dem die interne Intensität dazu beiträgt, dass sie sich von der Mehrheitsgesellschaft abgrenzt.

Eine letzte Beschreibung des Populären wäre die gerade in Deutschland sehr traditionsreiche kritische Position, die in den industriell produzierten Massenkulturen einen manipulativen Betrug sieht: Was als Genuss, ja Befreiung erscheint, verklavt in Wahrheit. Die heute in gebildeten Kreisen gepflegte Internetskepsis belebt viele dieser Motive in ihrem Feldzug gegen *Technoconsumerism*. Das Populäre ist im Zeitalter standardisierter industrieller Formate nur noch als Lüge denkbar. Pop-Musik wäre im Verhältnis zu den ruinierten Zeichen und Komponenten dieser heruntergekommenen populären Kultur ein Neuanfang, der aus Trümmern und Ruinen einer entleerten Musik und Sprache etwas Neues beginnt: Indem er die einfachen Akkorde und Schemata mit Körperlichkeit auflädt, von der direkten Übertragung von Stimmen einen Schauer ausgehen lässt, das Entleerte wieder füllt gegen den Sinn der manipulativen Kulturindustrie. Im Zeitalter der planmäßigen Abschöpfung von Metadaten haben wir auf den ersten Blick ein anderes Problem: Nicht mehr die Zeichen sind ruiniert, sondern die sozialen Formate der Partizipation, des Zusammenkommens, der Versammlung von Verschiedenartigkeit. Sie dienen nur noch als Grundstock von Konsumentendaten und -präferenzen, um die es heute allein zu gehen scheint. Aber auch hier wäre das Modell eines anders aufgeladenen Neuanfangs denkbar.

Politik und Pop-Musik: Die Epoche der bemannten Raumfahrt

Allen Konstellationen, in denen ich hier das Verhältnis von Pop-Musik zum Populären beschreibe, ist gemeinsam, dass dem Populären das Statische zugewiesen ist, der Pop-Musik das Dynamische, historisch je Spätere. Pop-Musik beginnt in den mittleren 1950er Jahren. Aber wenn sie neue Zusammenhänge herstellt, müsste man nicht nur danach fragen, was ihr als Musik vorausging, woraus sie sich als Musik entwickelt hat und welche überaus diversen Stile, von Funk bis Punk, von Barber-Shop bis Narzissten-Folk, von Disco bis Grindcore, von Girl-Group-Soul bis zu Improv, sich aus ihr entwickelt haben, sondern auch, welcher andere *Zusammenhang* ihr vorausging.

Das Moment der Erneuerung und der Umwälzung lässt sich nicht nur auf diesen historischen, konkreten Umbruch von Radio-Musik zu Teenager-Plattenspieler-Musik, von Radio-Musik zu Fernseh- und Bild-unterstützter Musik beschränken. Hier spielen noch andere Umbrüche hinein, in denen ganz ähnlich wie in der Pop-Musik enge, an Medien gebundene Formate in sehr komplexe kulturelle Formen übergingen. Dies wird im dritten Teil des Buches vertieft, das den Jazz und die kulturelle Lage der Afro-amerikaner als Ausgangspunkt einer anderen Moderne bestimmt.

Analog zu einer aus der Sklaverei heraustretenden kulturellen Praxis (mit der sie freilich nicht verwechselt werden darf), wäre auch die Pop-Musik eine Praxis, die mit fremden Zeichen arbeitet. Wo allerdings die musikalischen Zeichen, die sich der Jazz aneignete, in erster Linie fremd waren, waren die, auf die sich die Pop-Musik in den 50ern bezog, nicht so sehr fremd, sondern vor allem ruiniert und heruntergekommen. Wie die meisten populären Formen waren sie von der kulturindustriellen Zurichtung entstellt.

Den Gegenstand zeitlich so einzugrenzen, dass er mit der von mir am leichtesten zu überblickenden historischen Periode – von meiner Geburt bis zum Redaktionsschluss dieses Buches – zusammenfällt, könnte man mir als Hybris oder Bequemlichkeit auslegen. Aber vielleicht ist diese Periode ja tatsächlich historisch in sich geschlossen. Man könnte sie die Periode der bemannten Raumfahrt der USA, die Zeit der NASA-Astronauten nennen, mit der Pop-Musik in etwa die Lebensdaten teilt. Jedenfalls ist die bemannte Raumfahrt von der Pop-Musik immer sehr interessiert begleitet worden. Doch lässt sich der alte Streit, ob man Pop-Musik nur aus der Erlebensperspektive oder gerade nur aus einer gesellschaftskritisch distanzierten, funktionstheoretischen gerecht wird, nicht so leicht entscheiden. Da in der Pop-Musik-Begeisterung als individuelle Wahrheit erscheint, was zugleich einen objektiven Schritt zur gesellschaftlichen Integration (oder Desintegration oder, sehr viel seltener, Integration in etwas gezielt Anderes, eine »andere Gesellschaft«) darstellt, wird man ihr erst gerecht, wenn man ihren Transformationscharakter von beiden Seiten beleuchtet: die Bilder des subjektiven Dazugehörenwollens wie des Nichtmitmachenwollens und die Antworten von Markt, Staat und Institutionen, vor allem aber den öffentlich ausgestellten Weg zwischen diesen beiden Polen – wie wir noch sehen werden. Wäre Pop-Musik eine Kunst im klassisch-westlichen Sinne des Begriffs, müsste der Dialog zwischen soziologischer und ästhetischer Perspektive nicht eingeklagt werden; die Ästhetik eines kulturellen Formats wie das der Pop-Musik muss erst noch entwickelt werden – soziologische Versuche sind dagegen zahlreich.

Während für die Krise des Populären heute das Problem des Populismus steht, hat die Pop-Musik eine Krise mit der Kritik, namentlich der Gesellschaftskritik, gemein. Dass Kritik einst legitimiert war, indem sie entweder parteilich aus einer bestimmten Perspektive sprach oder im Namen eines universalistischen Ideals, wird ihr heute als blinder Fleck vorgehalten. Denn weder erscheinen parteiliche Perspektiven noch le-

gitim, seitdem bestimmten historischen Subjekten nicht mehr eine universelle Vorreiterrolle zugetraut oder zugestanden wird (wie noch im Marxismus oder auch komplexer in den intersektionalistischen Theorien der Race- / Class- / Gender-Perspektive), noch darf die universalistische Argumentation sich auf mit Kritik notwendig verbundene Standpunkte weiterhin beziehen. So jedenfalls wollen es die hegemonialen politischen und sozialen Philosophien wie etwa die Systemtheorie. Aus dieser Sicht stellt Pop-Musik noch eine Steigerung dessen dar, wofür die Kritik Prügel bezieht. Denn Pop-Musik agiert quasi fundamentalistisch von Partikularstandpunkten aus, die in der Regel nicht einmal im Namen von etwas auftreten, aber dafür oder gerade deshalb mit aller Vehemenz. Hier wird die partikulare Perspektive und die mit ihr verbundene uneingeschränkte Subjektivität an sich schon zur Legitimitätsressource: Ich-Sagen und Allein-Sein reichen schon, um den Schnabel ganz weit aufzureißen und sich zum Außen der Gesellschaft, des Systems, zu erklären.¹

Wer Partikularismus und universalistische Anmaßung (Liebe, Frieden, Party) für prekär hält, dem muss auch die Pop-Musik prekär sein; jedenfalls solange sie sich nicht bloß als ästhetische oder künstlerische Position anbietet. Während die Kritik die Gründe für ihre Parteinahme diskutierbar zu machen versucht, bedeutet eine solche Diskutierbarkeit für die Pop-Musik-Perspektive oft gerade das Ende ihrer Legitimität – zumindest in all den Fällen, etwa HipHop, Punk und früher Rock'n'Roll, in denen diese Perspektive mit Emphase oder Verzweiflung vertreten wird oder wurde.² Auch wenn dies in der heutigen Pop-Musik, zumal in den immer kunstähnlicher werdenden Mittelschichtsmodellen, seltener geworden ist, so hat Pop-Musik doch lange Zeit das Verschwinden der zurückgedrängten emphatischen Gesellschaftskritik kompensieren dürfen. Seit den 90er Jahren sucht die verbliebene Linke immer wieder nach Ressourcen in der Welt der Pop-Musik. Analog dazu könnte man sagen, dass der Populismus in ähnlicher Weise sich an eine obsolete Idee des Populären klammert, wie das natürlich sympathischere Unternehmen der Kritik in die Pop-Musik investiert.

-
- 1 Gegen viele verbreitete Missverständnisse, die diesen Zug der Pop-Musik dem offiziellen Individualismus einer auf Distinktionsgewinne aufgebauten Konkurrenzkultur zurechnen, sei darauf hingewiesen, dass das Allein-Sein zunächst eine Not, keine Position der Stärke darstellt. Dass wer sich erfolgreich integriert, sich mitunter mittels Distinktion über andere erhebt, soll nicht bestritten werden, ist aber nur eine unter mehreren Möglichkeiten.
 - 2 Ich spreche hier die ganze Zeit von Pop-Musik im emphatischen Sinne. Darunter verstehe ich, über die oben genannten Beispiele hinaus, jede Beschäftigung mit Pop-Musik, die von der jeweiligen Rezeptionskultur als existenziell wichtig empfunden wird und ihr Selbstverständnis entscheidend prägt. Lediglich dekorative oder durch Konventionen geregelte Hintergrundmusik – zu der ja prinzipiell auch jede Pop-Musik werden kann –, aber auch Kunst – denn auch das kann manche Pop-Musik leicht werden – sind die Grenzen dieses Verständnisses von Pop-Musik.

Pop-Musik war vor etwas mehr als 50 Jahren ein neuer Gegenstand wie Kino vor etwas mehr als 100 Jahren

Aber die Kompensation des Kritischen oder seine verzweifelte Beschwörung in Szenarien der Dissidenz und des Heroismus der Abweichung ist nur *eine* Bestimmung der Pop-Musik – allerdings eine viel diskutierte. Der Versuch, Pop-Musik überhaupt als Ganzes zu fassen, führt eher zu anderen Vergleichen. Ansätze, die sich entweder nur auf den sozialen Gebrauch der Musik konzentrieren oder sie tatsächlich mit musikimmanenten Kategorien zu treffen meinen, verfehlen das historisch spezifische Auftreten der Pop-Musik und ihre Bedeutung. Selbst wenn sie beides, sozialen Gebrauch und Musik, aufeinander beziehen, tendieren solche Ansätze dazu, sich in Traditionen und gesellschaftlichen Funktionen einzutragen (das Populäre, die populäre Musik). Musik, Gesellschaft, Ritual sind zwar mächtige Motive der Vereinheitlichung, die aber das konstitutiv Zusammengesetzte der Pop-Musik doch nicht erfassen können.

Die Filmwissenschaft dagegen kommt ohne Pseudosoziologie aus und hat keine Schwierigkeit, Experimentalfilme und Soap-Operas zu ihrem Bereich zu zählen, weil sich ihr Gegenstand in letzter Instanz von seiner medialen Materialität herleitet. Der Film war, im Gegensatz zur Pop-Musik, schon da, wenn man nur auf das materiell vorhandene mediale Resultat schaute. Aus seiner arbeitsteiligen Produktion, seiner hybriden Verbindung verschiedener künstlerischer Disziplinen (Theater, Musik, Tanz, Architektur, Bühnenbild etc.) und arbeitsteilig-industrieller Produktionsweise ergab sich ein Gegenstand, schon bevor man ihn von seinen Wirkungen her betrachtete. Die Parameter der Pop-Musik (Star-Körperlichkeit, Sound, spezifische Öffentlichkeit, Intimitätsfunktion) setzen sich nicht an einem Ort zu einem Medium zusammen, weder an einem Ort der Produktion noch an einem Ort der Rezeption.

Der Witz des kulturindustriellen und künstlerischen Formats Pop-Musik ist, dass sie von allen Beteiligten immer wieder aktiv zusammengesetzt werden muss. Das verlorene Ganze, das im Kino von einem medial-technischen Dispositiv zusammengehalten wird, wird in der Pop-Musik von einem einst neuen Rezipiententypus zusammengefügt: dem Fan. Das Format entsteht nicht in der Produktion, nicht in der Abspielstelle, sondern in der Rezeption.

Doch es gibt auch einen medienhistorischen Punkt: Pop-Musik ist die Praxis, die aus der phonographischen Aufzeichnung ein Format ableitet, in dessen Mittelpunkt empirische, konkrete Personen stehen – zunächst repräsentiert durch die einmaligen Geräusche, die ihr Körper hervorbringt.

Denn die medienpositivistischen und produktionsästhetischen Sicherheiten, die der Film zu bieten hatte, lenken den Blick von etwas Wichtigem ab: Zwischen öffentlichen und privaten Rezeptionsformen gibt es Übergänge und Stationen. Dieses Da-

zwischen sein hat Pop immer schon ausgemacht, nun bestimmt es, und zwar ganz massiv, die Bewegtbild-Kultur. Der Aufstieg von Download und DVD und der ökonomische Niedergang des Kinos sind die gegenwärtig letzten Akte eines Dramas, das während der ganzen Epoche technischer Reproduzierbarkeit mit wechselnden Akteuren gegeben wird und das auf einen tatsächlich neuen Umstand verweist, der meiner Ansicht nach im Zentrum dessen steht, was wir – im Unterschied zum Populären – Pop nennen: die Möglichkeit, allein zu sein, mutterseelenallein mit der Gesellschaft. Das Bild von der tragbaren Intimität der öffentlichen Walkman-Nutzung hat auch die Nutzer von Bewegtbild-Formaten erreicht. Dabei erreichen mich in meiner abgekoppelten Intimität Gehalte, die von einer öffentlichen und großen Welt erzählen, der ich wiederum meine auf mich gestellte Abgekoppelttheit bei der Rezeption vorführe wie einen schönen Rücken. Um aber Pop-Musik im Unterschied zum Populären jenseits der sich vervielfältigenden Relationen von Öffentlich zu Privat auch auf dem Boden stabiler Praktiken näher zu beschreiben, werde ich versuchen, den hybriden Zeichengebrauch in der Pop-Musik zum Ausgangspunkt einer weiteren Unterscheidung zu machen. Dies geschieht vor allem im zweiten Teil des Buches, der den Zeichenformen der Pop-Musik nachgeht und sich mit den Performance-Formaten beschäftigt, die von diesem Zeichengebrauch hervorgebracht worden sind.

Musik ist das Geräusch, das ein Subjekt macht, Pop-Musik besteht aber auch aus den Geräuschen, die entstehen, wenn jemand gerade nicht Subjekt ist

Pop-Musik ist zum Gutteil eine indexikalische Kunst³. In gewisser Weise ist dieser Begriff schon ein Paradox, geht doch klassische Ästhetik davon aus, dass die Künste Sprachen (Symbole) und Bilder (Ikone) bearbeiten, während die indexikalische Komponente den Medienstandards und ihrer Technik überlassen bleibt. So unterliegt die Pop-Musik den wesentlichen Regeln aller indexikalischen Künste oder kulturellen Praktiken, wie sie Roland Barthes für die Fotografie formuliert hat.⁴ Das Foto ist ein

3 Ich gebrauche im ganzen Buch die Trias des pragmatischen US-amerikanischen Philosophen und Zeichentheoretikers Charles Sanders Peirce: Index (das vom Bezeichneten verursachte Anzeichen, z. B. Geräusch), Ikon (das dem Bezeichneten ähnliche Zeichen, z. B. Bild) und Symbol (das konventionell verabredete Zeichen: Wörter, lateinische Buchstaben).

4 Roland Barthes, *Die helle Kammer – Bemerkungen zur Photographie*, Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, insbesondere S. 52 ff.

von den Fotografierten durch seine physische Präsenz in einem spezifischen Licht an einem spezifischen Ort *verursachtes*, also indexikalisches Objekt, dessen Besonderheit sich nie in einem spezifischen Gegenstand, den dokumentarischen oder künstlerischen Zielen des Fotografen realisiert, sondern in einem unwillkürlichen Besonderen, »Punctum« genannt. Es ist ein Detail, das die Kontingenz und Unwiederbringlichkeit des fotografischen Momentes freilegt. Das Punctum ist aber ein Rezeptionsphänomen, es gibt kein objektives Punctum, sondern nur mögliche Puncta. Seine Voraussetzung ist es, dass für den Betrachter gerade da, wo die Spur des Moments eingefroren erscheint, etwas Rührendes, Vergängliches, Lebendiges aufblitzt. Die Kontingenz des Punctums wird sich von ihrer Definition her nie einer Intention fügen, weder einer künstlerisch-formalen noch einer aufklärerisch-dokumentarischen Absicht, das Punctum ist eine quasi metaphysische Zone der reinen Medialität der Fotografie und auch der Phonographie.

Die Konzentration auf unwillkürliche Effekte (der Stimme, des Sound etc.) ist zentral für die Ästhetik der Pop-Musik. So wie sie das soziologisch Unmögliche für sich beansprucht – eine Verbindung eines Außen der Gesellschaft mit einem Innen –, so versucht sie etwas, das nach Barthes eigentlich unmöglich ist, nämlich eine *Beherrschung* des Punctums.

Damit ist die Pop-Musik ein Kind der phonographischen Epoche. Ihre Produkte sind in erster Linie Studio-Produkte, nicht einem planenden Komponisten oder Textautor zu verdanken (klassische Musik) noch der eine Echtzeitsituation kollektiv bewältigenden Combo (Jazz). Ihr Referenzpunkt ist weder die Komposition (also eine hingeschriebene Absicht) noch das reine *recording date*, also das Dokument einer Session im Studio oder auf der Bühne, sondern die im Studio gemeinsam mit einem Produzenten fertig gestellte Aufnahme samt der sie untrennbar begleitenden visuellen Verpackungselemente (Cover, Inner Sleeves, Booklet etc. – je spezifische Grafik, Typografie, Fotos etc.).

Die Rezeption von Pop-Musik ist erst vollständig, wenn sie mit diesen verschiedenen, aber aufeinander bezogenen Produkten (oder Produktteilen) verbunden ist, insbesondere mit den Unterschieden, die zwischen den verschiedenen Kommunikationsformen bestehen, etwa zwischen phonographischer Punctum-Rezeption und dem *Studium*⁵ der grafik-designerischen Cover-Gestaltung oder den Entscheidungen der Maskenbildner. All diese Dinge bilden also nicht etwa die Umwelt oder den Dekor der Pop-Musik, sondern sind ihr Teil. Es müsste daher gelingen, diese Einheit aus ständig

5 »Studium« ist bei Barthes der Gegenbegriff zum »Punctum«. Er meint die Betrachtung der intendierten Elemente einer Fotografie.

aufeinander verweisenden Elementen – gedruckten Bildern, Gestaltungselementen und Stücken aufgezeichneten Klanges – als eine Einheit, ein Objekt, zu beschreiben. Diese Einheit, dieses Objekt, wird in der Pop-Kommunikation hergestellt, zwar nicht fix, aber doch benennbar. Die Einheit der Pop-Musik ist diese Verbindung aus heterogenen und auf unterschiedliche Weise lokalisierten und lokalisierbaren Medien, Archiven und Distributionskanälen. Diese Einheit ist im Gegensatz zu der Einheit aus Darkroom, frontaler Projektion und belichtetem Zelluloid, die die Rezeptionsstation Kino ergibt, nicht als Institution adressierbar, wird aber in der Lebenswelt so gehandhabt, als wäre sie eine.

Magie und Kulturindustrie: komponierte und / oder massenproduzierte schöne Zufälle

Die frühe Phonographie wurde, stärker noch als die frühe Fotografie, genutzt, um übersinnliche Phänomene zu beweisen und ethnografische Dokumente herzustellen. Diese Funktion wurde von den künstlerischen oder kulturindustriellen Gebrauchsweisen der Phonographie überdeckt oder eingehegt. In der Pop-Musik – gemeint ist ihr begrifflicher Kern, nicht ihre sich mit Kunst oder Kulturindustrie verfransenden Ränder – geht es wieder darum, bezeugende Ton-Dokumente höherer Wesen zu empfangen oder sich und andere als ethnografisch dokumentiert zu erleben.

Die Pop-Musik ist zwar medienhistorisch ein Kind der Phonographie, kulturhistorisch aber in einer Epoche entstanden, die ich die *zweite Kulturindustrie* nenne, in der der Verbund von Radio und Kino, der die erste, von Adorno und Horkheimer beschriebene Kulturindustrie ausmachte, durch einen zweiten Verbund – den von Pop-Musik und Fernsehen – zwar nicht ersetzt, aber doch an die Seite gedrängt wird. In diesem Verbund übernimmt die Phonographie die Rolle, die Seele, das Kontingente, das Heilige im kulturindustriellen Produkt zu bezeugen: die Zufälligkeiten, die Kieker, das Korn der Stimme, die Körperlichkeit und die Spur der Produktion auch in den Unfällen und Unschärfen im Umgang mit den (elektrischen) Geräten und Maschinen – aber auch deren ins Signalhafte übergehende Präzision, vor allem in den späteren Epochen. Die Nähetechnologien (Mikrofone, Mehrspurverfahren etc.), die in den 1950ern in Rundfunk- und Recording-Studios einziehen, präferieren den Menschlichkeit, Lebendigkeit, Aktualität bezeugenden kleinen Unfall gegenüber der ausgeleuchteten Schönheit, die Film und Fotografie der Dreißiger zum Ideal erklärt hatten. Es ist das kleine Geräusch, die durch Verstärkung und Mikrofone gerade in menschlichen Stimmen verfügbar gewordene kleine Abweichung vom Ideal, die Überraschung, die ihren Grund in der Individualität der aufgezeichneten Person oder

in der Konstellation des Kollektivs haben. Die Rolle der Universalität und Objektivität des Allgemeinen und Neutralen übernehmen hingegen die neuen Standardisierungen und leidenschaftslosen Formate des Fernsehens.

Matrix der Kulturindustrien

	1*	2*
Erste Kulturindustrie: Befehl und Traum	Radio: TON, Standard/Alltag, eingehegte Emphase	Kino: BILD, Ausnahme, betonte Emphase, Ideal
Zweite Kulturindustrie: Standardisierung und Identifikation	Fernsehen: BILD +, Standard/Alltag, eingehegte Emphase	Pop-Musik: TON +, Ausnahme, betonte Emphase, Körper
Dritte Kulturindustrie: Kontrolle und Integration durch Spiele	Internet: BILD +, TON +, Standard/Alltag, eingehegte Emphase, betonte Emphase	Outdoor: GPS, Krawall, Parkour, Gathering, Event, Ausnahme, Körper
* In jeder Kulturindustrie baut (1) Stationen des gesellschaftlichen Außen im Innenraum von Familie und Privatheit, während (2) ein (selbstbestimmtes oder privates oder intimes) Innen in das Außen baut. Bei BILD + ist das Bild zwar noch die zentrale Attraktion, hat aber Funktionen der Tonstation in sich aufgenommen (Nachrichten im Fernsehen), analog funktioniert es bei TON +.		

Wenn man das Punctum nie da findet, wo es einer haben wollte, sondern immer irgendwo anders⁶, kann es auch nicht absichtlich hergestellt werden. Es bleibt ein Rezeptionsphänomen. Daher ist die Fotografie bei Barthes keine richtige Kunst, weder im Sinne bürgerlicher Ästhetik von sich ausdrückenden Einzelnen noch im Sinne eines künstlerischen Handwerks, in dem Meister und Könnner eine Technik beherrschen. Sie unterliegt nicht den Intentionen von gezielt kommunizierenden Künstler-Subjekten, sondern bleibt auf Zufälle und einen empathischen, überraschten Betrachter angewiesen, bereit, sich in den Moment zu verlieben, in dem das Leben sich als sterblich zeigt. »Zufall ist keine ästhetische Kategorie«, bemerkte Pierre Boulez zu John Cages *Chance Operations*: »Man kann nicht Zufall komponieren.«⁷ An dieser Stelle muss man zwei weitere Umstände in der Entstehungskonstellation von Pop-

6 Barthes, a. a. O. (Anmerkung 4), S. 57.

7 Jean-Jacques Nattiez (Hg.), *The Boulez-Cage Correspondence*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.

Musik einführen: die Idee des Readymade und den Entwicklungsstand der Massenkultur während der zweiten Stufe der Kulturindustrie.

In den 50er Jahren ist die Punctum-Frage und die Ästhetik des Indexikalischen ein Thema der avantgardistischen Kunstproduktion, wenn auch nicht unter diesem Namen. John Cages »kleine Geräusche« oder die Kritzelspuren bei WOLS und Jean Fautrier, die Idee informeller Kunst und das Aufkommen künstlerischer Programme wie der Aleatorik sind nur ein paar Beispiele für eine Reihe von Projekten, die das Zufällige und seine Spur gegen die letzten Zuckungen der großen Konstruktivismen und die aufziehende kybernetische Kontrolle in Stellung brachten. Sie alle versuchten, die ästhetische Herausforderung der indexikalischen Aufzeichnungstechnologien – den Punctum-Effekt – in der Ordnung klassischer High-Art-Produktion zu bewältigen. Überall dort, wo das gelang, musste auch die permanente Gefährdung alles Lebendigen, Indexikalisch-Kontingenten betont werden. WOLS und Pollock starben früh und spektakulär wie Buddy Holly oder The Big Bopper. Schon mit dem Readymade (also den Objekten, die Marcel Duchamp im White Cube platzierte; Pissior, Schaufel usw.) wurde jedoch deutlich, dass in der Kunst Realitätseffekte nicht erzwungen werden können. Ein unter welchen Versuchsanordnungen auch immer in der Ordnung der High-Art gezielt produzierter oder provozierter Punctum-Effekt würde immer nur auf etwas verweisen, was diese Ordnung sehen kann, und das ist in der Regel die Künstler-Subjektivität.

Dieses Problem versuchte die Pop-Musik zu lösen, indem sie die neuen, phonographisch möglich gewordenen isolierbaren Punctum-Effekte nicht gezielt ausstellte (wie Cage und die High-Art der Epoche), sondern einstweilen in eine ganz traditionelle Liedhaftigkeit einbettete, die amerikanischen Traditionslinien Country & Western und Rhythm & Blues. Die drastischeren Geräusche und Nebengeräusche und anderen Kontingenzen, die gezielt Punctum-Effekte erzeugen sollten, blieben verdeckt und bewegten doch. Das lag daran, dass indexikalische Signale von anderer Leute Körperlichkeit, von allen möglichen Zuständen zwischen Erschöpfung bis Aggression, verhaltener Reizbarkeit bis tiefer Verletzung, in einer Genauigkeit und Auflösung übermittelt wurden, wie man das noch nie vorher erlebt hatte. Und zwar zu mir nach Hause. Das Zusammentreffen dieser hohen Auflösung von fremden, Gänsehaut verursachenden Individualitätsspuren und der Empfindsamkeit begünstigten die Rezeptionssituation einer intimen, privaten oder mit meinen Peers geteilten subkulturellen Situation war explosiv. Die neue Technologie war individualisierend und dezentralisierend: Transistorradios, tragbare Plattenspieler und andere Ausrüstungen für die Rezeption durch Jugendliche, ob allein oder mit Freunden.

Who do you love?

Es hatte sich also eine Konstellation aus standardisierter, traditioneller oder kulturindustriell geprägter konventioneller Musik mit durch neue Technologien in hoher Auflösung übertragenen Indizes von fremder und individueller, nicht-standardisierter Körperlichkeit ergeben. Zu dieser Konstellation gehörte notwendig auch ein Publikum, das zunehmend in eigenen und abgetrennten Orten von Jugendzimmer, Peer-Group etc. rezipieren konnte. Das schwierigste Problem innerhalb der neuen Konstellation war der Bezugspunkt dieser faszinierenden Geräusche. In wen oder was bist du verliebt? Der Referent war eben nicht Sexualität oder Vitalität oder Sentimentalität an sich (wie etwa bei herkömmlicher populärer Musik), sondern die Sentimentalität und Sexualität einer bestimmten Person, einer meist schreienden, auftrumpfenden, säuselnden, cool tuenden oder weinenden konkreten Person (oder einer kleinen Gruppe von Personen). Dass es sich um eine konkrete Person handeln muss, die sowohl bestimmt und individuell und ansteuerbar ist als auch zugleich fremd, ist die Voraussetzung dafür, nicht nur allein mit einer Projektion zu sein, sondern allein mit anderen in Potenz. Sie sind konkret wie meine Freunde, aber in dem unendlichen, offenen Raum der Fremdheit sind sie Vertreter der Vielen, die die Gesellschaft ausmachen. Ich kriege also einen Vertreter dieser Gesellschaft, einen solchen Fremden als Vertrauten, frei Haus geliefert über unabstreitbare, fetischisierbare Spuren seiner Körperlichkeit und seiner Gefühle. Dadurch, dass ich ihn mir aus den Informationen zweier ganz unterschiedlicher Zeichentypen – indexikalische, reale Körperlichkeit bezeugende Klänge und Geräusche versus idealisierte, ikonische Visuals – bilde, wird dieser Vertreter in einer besonderen Weise real. Er besetzt nicht nur reale und imaginäre Welt (wie schon der Tonfilmstar), sondern ich habe diese Ebenen zusammengesetzt und ihn konstruiert: Er gehört zu *meiner* Realität. Die symbolische Ebene, die umgeht mit diesen beiden Ebenen, ist mein Alltag.

Daher sind also die Akteure der Pop-Musik weder reine Darsteller noch reine Sprech-Akteure, die in eigener Sache als reale Personen sprechen. Es ist konstitutiv für alle Pop-Musik, dass in keinem performativen Moment klar sein darf, ob eine Rolle oder eine reale Person spricht. Dies ist eine entscheidende Spielregel. An der Ideologie des Authentizismus – der das Nicht-Darstellen, Nicht-Lügen zum maßgeblichen Kriterium für gute Pop-Musik erhebt – wie an seinem zutiefst verwandten Gegenteil, Rock-Theater, scheitert Pop-Musik nicht nur regelmäßig, wird sie schlecht, nein, über sie gerät sie an eine bald langweilige, absolute Grenze, mit der zu spielen allerdings anfänglich attraktiv ist. Denn der Authentizismus ist zunächst ganz begreiflich: Der Index übermittelt ja tatsächlich authentische Spuren. Unmittelbarkeit ist das Versprechen der Pop-Musik, aber (diese) Unmittelbarkeit ist Ergebnis eines Mittels, ein Medieneffekt. Der Pop-Rezipient wird von einer unstillbaren Neugier nach der

Identität seines doch namentlich und mythologisch bekannten Gegenübers angetrieben. Was ist das für ein Typ, für eine Person, wie ist der oder die drauf, welche Haltung vertritt sie, welche Pose hat sie generiert? Wer allerdings glaubt, Pop-Musik sei dann gut, wenn die Frage befriedigend beantwortet werden kann, ist ein Authentizist und hat nichts verstanden; Pop-Musik ist immer so gut wie die Fragen, die zu stellen sie ermöglicht.

Dies ist, wie alle Bedingungen der Pop-Musik, die ich hier zusammenstelle, kein Programm, auch kein Erfolg, kein künstlerisches Ziel einzelner Interpreten, sondern eine unausgesprochene Spielregel, ohne die das, was wir Pop-Musik nennen, nicht funktioniert. Ihre Spielregel unterscheidet sie einerseits von anderen kulturellen Formaten, wird andererseits von diesen, während der letzten 20 Jahre deutlich zunehmend, mit gewissen Modifikationen ebenfalls eingeführt. Das wäre dann die viel beschworene *Pop-Kultur* – ohne Musik, aber auf der Basis von die Pop-Musik bestimmenden Spielregeln. Je länger es sie gibt, desto mehr differenziert sie sich entlang ihrer Möglichkeiten; Authentizismus und Rock-Theater sind schon lange keine Optionen mehr.

Wie du nur wieder aussiehst!

Auf ein Element wäre dabei noch näher einzugehen, das die Konstellation erst vollständig und lebensfähig macht: das Bild. Die Expansion der Pop-Musik ist ko-extensiv mit den mobilen, billigeren visuellen Techniken. Sie kommt uns nah mit Hilfe des Fernsehens, das den Musikern und den Performern dichter zu Leibe rücken kann, ohne großen Inszenierungsaufwand und bei sich mitunter wöchentlich wiederholenden Auftritten. Aber ebenso wichtig sind die auf Schallplattenhüllen und in den Zeitschriften der Fans verbreiteten Bilder von Musikern in immer wieder anderen, oft auch Rollen und gesellschaftliche Funktionen darstellenden Posen. Darüber hinaus sind die Bildwelten nicht auf Abbildungen der Musiker, fotografierte und andere, beschränkt. Zur visuellen Komponente gehören abstrakte grafische Konzepte (etwa im Techno), die zu bestimmten Labels oder Stilen gehören, Stadt- oder Fantasy-Landschaften, die als Projektionsflächen dienen. Kurz: eine schier unendliche Vielfalt von Bildern, die aber alle auf drei Weisen gebraucht werden: 1. So will ich sein. 2. Den / die will ich haben. 3. Da will ich hin.

Diese Bilder fügen sich nicht einfach dem Begriff des Ikonischen. Sie sind zum Teil nicht nur Bilder, die einer bestimmten Person ähnlich sind, die wir imaginieren oder aus Einzeldaten akkumulieren. Sie funktionieren – man denke an Fotos von Konzerten – teilweise als Dokumente, die das Roh-Material liefern für den entscheidenden

Akt nicht nur der Bilder-Rezeption innerhalb der Pop-Musik-Rezeption: das Wiedererkennen. Wiedererkennen ist in Mikro- wie in Makrokonstellationen ein Element jedes Musikhörens. In der Pop-Musik mit ihrer phonographisch-indexikalischen Grundausrichtung wird dieses Wiedererkennen einmal im Sprung zwischen den Zeichengattungen vollzogen und auch innerhalb der Zeichengattungen: ein inszeniertes, ausgeleuchtetes Bild wird auf ein kontingenzreiches Live-Doku-Bild so bezogen wie ein Starschnitt auf einen Sound.

Zwischen zwei Medien entfaltet sich also die Kommunikation der Pop-Musik mit ihren einzelnen oder in kleinen Gruppen rezipierenden Fans: phonographisch aufgezeichnete Stimmen oder Stimmen-äquivalente indexikalische Sounds als Spuren individueller Körper einerseits, Bilder von den Personen oder den von ihnen vertretenen Welten andererseits. Diesem Oszillieren zwischen der intimen und ganz subjektiven Berührung durch die Stimme und dem objektiveren Kontakt mit dem Bild, auf das man zeigen und über das man sich unterhalten kann, entspricht die konstitutive Unklarheit, ob der Pop-Musiker Rolle oder Person ist. Er selbst schwankt zwischen der Rolle, wie sie eher das Bild vertritt, und der Person, wie sie eher die phonographische Aufzeichnung vertritt.

Führerschein auf Probe

Die Unentschiedenheit zwischen den beiden, kaum als Absoluta in Aussicht gestellten Möglichkeiten, Pop-Musik-Produkte zu lesen, wird als Kontaktaufnahme mit einer Gesellschaft gelesen, der man (noch) nicht angehört. Sie eröffnet den Raum für eine probeweise Identifikation, die wieder zurückgezogen werden kann. Ihre Ultima Ratio ist der gleichzeitige Kommunikationsabbruch im Großen bei gleichzeitiger Kommunikationsintensivierung mit Star oder Gruppe im Kleinen: die Urszene von Subkulturalisierung. Politisiert sich diese Subkulturalisierung, kann sie sich selbst als Dissidenz beschreiben, es stehen aber auch viele andere Selbstbeschreibungen zur Verfügung.

Der so entstandene Space von Selbstverständigung und Probehandeln ist traditionell der Zeitraum von Pubertät und Adoleszenz. Gesellschaften des Westens wiesen diesem Space nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue und erweiterte Rolle zu, weil ein traditionelles Hineinwachsen in die Aufgaben und die Ideologie der Erwachsenenwelt nicht mehr reibungslos verlief – die ganze Welt der disziplinierten Erwachsenen hatte sich als problematisch erwiesen, insbesondere in Deutschland. Im Verlaufe der Geschichte der Pop-Musik verselbstständigte sich aber dieser Space der Jugendkultur im gleichen Maße, in dem immer größere Teile der Gesellschaft weniger auf Disziplin und erlernbare Berufskompetenz, sondern stattdessen auf affektive und individuelle

Eigenschaften, immaterielle Arbeit ausgerichtet wurden. Immer mehr in sich unterschiedlich strukturierte Subkulturen beerbten die zunächst relativ einheitlichen Jugendkulturen. Dabei blieben aber oppositionelle Modelle für das Verhältnis der Subkulturen zum Ganzen der Gesellschaft als Selbstbeschreibung dominant, auch wenn sich mittlerweile das entwickelt hatte, was Tom Holert und Mark Terkessidis 1996 den »Mainstream der Minderheiten« nannten.

Gemeinde und Elite

Unterschieden werden sollen Positionen in diesem Space: Personen oder subkulturelle soziale Spaces selbst. Diese Unterscheidung kann man auf zwei Weisen treffen. Auf der einen Seite säße der, wenn man seine Distinktionsakte gutheißt, *Hipster*⁸, und, wenn man sie nicht gutheißt, auf der andern Seite der *Nerd*. Entsprechend heißt eine Gemeinschaft, wenn man ihre Integrationseffekte gutheißt, *soulful*, wenn man sie verachtet, *Mainstream*. Wenn das Ganze attraktiv gefunden wird, ist es nach dem Modell der spirituell verbundenen, aktiven Rezeptionsgemeinschaft des afro-baptistischen Gottesdiensts, das bis in die Rave-Kultur nachwirkt, *soulful*, wenn es sich dagegen etwa als kapitalistisch kalkulierte Konsumkultur und deren Konformitätseffekte herausstellt und deshalb abgelehnt wird, ist es *Mainstream*. Da es in der Pop-Musik darum geht, Nicht-Anschluss oder Sonderkommunikationen zu organisieren, ohne auf Traditionen wie Kirche, Rituale, Kunstvorbehalt etc. auszuweichen, muss immer entschieden werden, ob die jeweilige (vorläufige) Vermittlung zwischen dem Ganzen und dem Alleinsein zu groß oder zu klein ist, und Argumente danach ausrichten, dass das je zu korrigierende Kleine oder Große einen schlechten Namen bekommt, das Nächstgrößere oder Nächstkleinere einen guten.

Tatsächlich lassen sich Subkulturen nicht inhaltlich einfach mit Widerstand oder Dissidenz identifizieren. Gerade die formale, systemtheoretisch inspirierte Beschreibung einer Gesellschaft, die zusehends aus immer mehr sonderkommunikativen Zusammenhängen besteht, welche nicht den klassischen Systemen oder Subsystemen

8 Und hier beziehe ich mich selbstverständlich auf die historische Bedeutung dieses Begriffs, wie er von der Literatur der Beat-Generation, von Norman Mailer und vielen anderen entwickelt und seitdem immer wieder erneuert wurde. In allerletzter Zeit kursiert ein pejorativer Hipster-Begriff, der eine ganz bestimmte Karikatur dieser Figur bezeichnet – so verstanden, ist der Begriff in dieser strukturellen und zunächst nicht bewertenden Topographie nicht mehr nützlich. Ebenso wenig ist die in letzter Zeit zu beobachtende Aufwertung des Nerds hier berücksichtigt.

men zuzurechnen sind, muss aber darauf hinauslaufen, dass Gesellschaft nur zum Objekt von (radikaler) Kritik werden kann, wenn die Kritiker sich in einem Modus der Vorläufigkeit befinden. Der jugendtypische Aufschub, den Pierre Bourdieu als ein Charakteristikum des Selbstverständnisses (oder der Lebenslüge) vieler auch erwachsener Kulturarbeiter schon in den 1960er Jahren beschrieben hat, wird von der Pop-Musik-Welt mehr oder weniger auf Dauer gestellt⁹. Dass diese Perspektive unter anderem auch politische Kritik begünstigt, und zwar auch dann noch, wenn diese im Mainstream derselben Gesellschaft konsequent entwertet wird, lässt dann doch die Pop-Musik-Subkulturen als diejenigen Akteure der Demokratie erscheinen, die, anders als die unmittelbar verwickelten Interessenvertreter, einen Blick auf das Ganze nehmen können. Das Missverständnis, dass sie diesen einer revolutionären Tugend oder Unbestechlichkeit als Eigenschaft der eigenen Person verdanken, nicht einer Konstruktion dieser Gesellschaft, auf die sie schauen, ist dabei ihr blinder Fleck.

Primzahl Pose

Das dabei entstandene Vokabular, aus dem Pop-Musik-Kommunikation und auch ihre Meta-Kommunikation besteht, hat als kleinste Einheit weder den Song noch die kulturindustriellen und zuweilen auch künstlerisch geprägten und intendierten Produkt-Einheiten (Album, CD, Live-Show), sondern die immaterielle und mobile, vor allem performativ zu verstehende Einheit *Pose*. Das, was Pop-Musik-Rezeption und -Kommunikation ausmacht, ist das aktive Transportieren ihrer verschiedenen Rezeptionsszenen in andere Rezeptionsarenen: Intimes in Öffentliches, Peer-Group-Spezifisches in Gesamtgesellschaftliches, Spielerisches in Subkulturelles und vice versa. Dieses aktive, öffentliche und zur Beobachtung einladende Rezeptionstheater konnte, nicht zuletzt, weil es viele Vermarktungsmöglichkeiten bietet und sich auf ein freiwillig stark gebundenes Publikum verlassen kann, schließlich auch das Vorbild und oft das Modell für die aus Pop-Musik hervorgegangene Pop-Kultur werden. Die Konstante, der stabile Referent, den solche Transportaktivitäten brauchen, sind Posen – also eine durch Bilder und klanglich übermittelte Körperlichkeiten dokumentierte und so bezeugte Haltung. Diese Haltung stellt so etwas dar wie eine Handlungsmöglichkeit, die verdorben wäre, wenn sie unmittelbar in Handlung übersetzt würde – oder wenn sie zur Passivität verkäme.

9 Vgl. Georges Perec, *Die Dinge*, Aus dem Französischen von Eugen Helmlé, München: dtv 2004.

Heutige Pop-Kultur (ohne oder nach Pop-Musik) ist die Imitation sowohl der medialen wie der performativen Besonderheiten der Pop-Musik für vor allem billige Formate der Unterhaltungsindustrie. Auch in Reality-Shows, Versteckte-Kamera-Witzen, aber auch bestimmten Kunstperformances, neo-dokumentarischen (Vanessa Beecroft, Phil Collins, Artur Żmijewski etc.) und interventionistischen (Thomas Hirschhorn, Santiago Sierra etc.) Formaten wird gezielt mit der Ungeklärtheit der Performer-Funktion gearbeitet und eine Attraktionslogik gefördert, bei der Zufälle, Fehler und körperlich verursachte Besonderheiten (allerdings nun kaum noch von Klängen übertragen, sondern ebenfalls von Bildern, oft billigen und digitalen) mit idealisierten Bildern zusammengeführt werden (nun aber bereits von der Produktion, nicht von aktiven Rezipienten).

Die Aktivierung der Rezipienten als Konsumenten ist darüber hinaus entscheidendes Kriterium digitalen Konsums zwischen ewiger Bewertung, digitalem Community-Building und Kommentierungsexzessen. Der schwebende Zustand der Halb-Integriertheit ist nicht mehr in erster Linie eine notwendige Fiktion, um einen Außen-Blick oder eine Vorzimmer-der-Gesellschaft-Illusion zu konstruieren (der die Realität entsprach, dass sich Lebensläufe länger offen halten ließen), sondern ist zum Normalzustand postfordistischer, halb-desintegrierter Verhältnisse geworden.

Eine zukünftige Pop-Musik, die sich von dem, was ich hier Pop-Kultur genannt habe, befreit hätte, kann entweder nur Kunst werden – oder die ursprünglichen Bedingungen verschärfen. Wenn sie Kunst würde, was oft passiert, hat sie wiederum zwei Möglichkeiten: Sie kann einzelne Bestandteile aus der Pop-Musik herauslösen, z. B. eine bestimmte Musik, und diese kunstmäßig, reflektiert und intentional weiter-treiben (SunnO))). Oder, interessanter, sie könnte genau den ganzen Komplex, der Pop-Musik ausmacht und zum Vorbild für Pop-Kultur wurde, als Thema adressieren, als eine Art institutionskritische Meta-Pop-Musik (Terre Thaemlitz). Am Ende des vierten Teils wird dies an einigen Beispielen durchgespielt.

Wenn sie keine Kunst werden will, kann sie tun, was die Techno-Kultur begonnen hat und viele, gelegentlich unter Begriffen wie »Ghetto-Tech« zusammengefasste Gattungen heute jenseits der alten westlich dominierten Pop-Musik weiterzutreiben versuchen: Sie könnte die Elemente von indexikalischer Nähe, des Wiedererkennens und der öffentlichen Orte, Bilder etc. neu justieren: Elemente streichen (den Star), andere erweitern (nicht mehr Körperlichkeit einer Person, sondern, symbolisch neu interpretiert, kollektive Körperlichkeit: Beats). Hier ließe sich noch einiges mehr eintragen, das im Laufe des Buches sich entfalten wird.

Matrix der Integrationen

a) Bürgerliche Kultur: subjektive Erfahrung eines objektiven (Kunst-) Gegenstandes → durch bürgerliches Kunstgespräch / Kunstöffentlichkeit / Feuilleton wird das Individuelle zur seelischen Voraussetzung des Grundgedankens der bürgerlichen Gesellschaft, einer Gesellschaft der gerade wegen ihrer Verschiedenartigkeit Gleichen.	b) Pop-Musik: subjektives Erleben / Erfahren von objektivierten (öffentlichen) anderen Personen → 1. selbst gewählte Sub- oder Proto-Gesellschaft, 2. Semi-Integration (Vorzimmer der Gesellschaft), 3. Dissidenz / Abhauen.
c) Pop-Kultur: Vermischung der drei Formen von Pop-Musik-Integration → Integration in eine allgemeine Mobilisierungskultur von schnell wechselnder Produktion und Rezeption medial vermittelter, hochaufgelöster Lebendigkeit. Mitspielen statt Identifizieren.	

Obwohl die bis hierhin eingeführten Begriffe und Konstellationen so etwas wie das argumentative Gerüst dieses Buches bilden, werden in den einzelnen Teilen nicht so sehr Teilgebiete diskutiert als vielmehr Teilperspektiven eingenommen, von denen aus auf den Pop-Musik-Komplex geschaut wird. Bestimmte Begriffskonstellationen müssen daher mehrfach passiert werden. Im ersten Teil werden die aufeinander verwiesenen Perspektiven von Rezeption und Produktion aufgerufen, die die Traditionen der Ästhetik so oft gespalten haben. Im zweiten Teil wird Pop-Musik unter dem Aspekt betrachtet, ob man sie als ein Zeichensystem verstehen kann oder als einen bestimmten performativen Umgang mit einem solchen. Im dritten Teil wird geprüft, ob sich Pop-Musik in ein historisches Narrativ eintragen lässt: eine postkoloniale, eine fortschrittsgläubige, pessimistische oder optimistische, europäische oder afrikanische oder globale Geschichte? Im vierten Teil soll Pop-Musik als Kunst oder Nicht-Kunst, Mehr-als-Kunst, Weniger-als-Kunst diskutiert werden: Was ist ihr Material, welche Widerstände überwinden ihre Produzenten, welche Zukunft haben welche Praktiken? Im fünften und letzten Teil geht es schließlich um Pop-Musik und Gesellschaft, die traditionell häufig aufgerufene Legitimationsressource für die Diskussion von Pop-Musik: unsere Jugend, die Zukunft, die Revolution, die Demokratie – wen rettet, wen befördert sie?

ERSTER TEIL: HUMANE FAKTOREN / HUMANE RESSOURCEN

GESCHICHTEN AUS DER REZEPTION

Das erste Mal

»Wie war's beim ersten Mal?«, fragte mich neulich mein freundlicher Internet-Provider. Für sein kleines Boulevard-Feuilleton wurde das Publikum gebeten, das »ganz persönliche Erlebnis« zu schildern, wie's denn für jeden Einzelnen war beim allerersten und wahrscheinlich alleraufregendsten Erlebnis. Die besten Beiträge werden prämiert.

Von was für einem Erlebnis könnte die Rede sein? In dieser Formulierung? Es müsste eines sein, das jeder und jede gehabt haben und das dennoch etwas ganz Besonderes war und bleibt, wenigstens in der Erinnerung. Absolut unvergleichlich. Diese Charakterisierung widerspricht der vielfach festgestellten Ökonomisierung unseres Lebens, in der nur, was knapp ist, wertvoll sein kann. Etwas, das alle erleben können, kann dies nicht. Nur ganz besondere ideologische Konstruktionen können noch solche Inseln einer nicht-ökonomischen Bewertung aufrechterhalten. Dafür müssen sie entweder das Erlebnis, um das es geht, durch die Hintertür dennoch ökonomisieren – mein Erlebnis war etwas Besonderes, weil es eine Komponente hatte, die nur ich als ganz besonderes (fittes, reiches, mutiges, fleißiges) Individuum »bezahlen« konnte – oder die großen Signifikanten extraökonomischer Welten auffahren: Kunst, Liebe und Gott.

Für diese drei gibt es allerdings jeweils geregelte und regelnde Institutionen, die sie einerseits bewahren und andererseits ihr Verhältnis zur anderweitig aufgebauten Welt der ökonomischen Vernunft verwalten: Museum/Kunstinstitution, Ehe/»Beziehung« und Kirche/Sekte. Was im Einzugsbereich dieser Institutionen passiert, mag hinreichen, einen Sinn des Lebens zu produzieren und Individuen zu stabilisieren, es hat aber nichts mit den Erlebnissen, Grenzüberschreitungen und Initiationsriten zu tun, die das »erste Mal« suggeriert. Das erste Mal führt möglicherweise – als so eine Initiation – in die von den Institutionen geregelte Welt ein, aber um das tun zu können, muss es anders sein als das, was dann diese später uns erleben lassen. Und anders muss es außerdem sein, weil es sonst nicht das Paradox lösen könnte, für alle zugänglich und zugleich ganz besonders zu sein.

Die Kernformel bürgerlich-abendländischer Individualität, dass jeder von uns ganz besonders ist und daher diese Besonderheit berücksichtigende und würdigende, aber gerade darum gleiche Menschenrechte verdient, ist ja auch deswegen von neuen Technologien und alten Reaktionären immer wieder unter Beschuss geraten, weil sie so selten ausgesprochen und expliziert wird. Individualität und Einzigartigkeit ha-

ben sich als Werte abgesetzt von ihrer Verknüpfung mit der universellen Idee des Bürger- und Menschenrechts und sind gerade so der Käuflichkeit anheimgefallen. Meine Einzigartigkeit leite ich als Konsumbürger nicht mehr von meiner speziellen Position zur Welt, meinem potenziellen Beitrag zu einer Demokratie ab, sondern von meiner Kaufkraft und deren Überbau oder Software, meinem Geschmack. Gleichheit ist dagegen unter die alt-antikommunistische und dennoch immer noch sehr lebendige ideologische Schimäre der »Gleichmacherei« subsumiert worden. Die verbliebenen Rituale, die Einzigartigkeit und Gleichheit und Gleichheit durch Einzigartigkeit artikulieren, werden nicht mehr so und als solche erlebt. Die Idee, dass sich in dem nur mir zugänglichen, absolut einzigartigen und jede Planbarkeit und Vorhersehbarkeit sprengenden (sexuellen oder künstlerischen) Erlebnis mein allgemeines Menschsein – gerade in dieser unhintergehbaren Unzugänglichkeit für andere – realisiert, ist zugunsten einer undialektischen Betonung nur des ersten Teils des Erlebnisses geschwächt worden. Tatsächlich haben als Letzte wohl manche Hippies LSD und Sex in diesem Sinne verstanden: als Begründung eines Kommunismus auf Basis von Einzigartigkeit.

Übrig geblieben ist, dass Sex nach wie vor als die radikale Grenze der kontrollierten und individuellen Persönlichkeit der Einzelnen gehandelt wird. Wie der Doppelcharakter der Kunst, zugleich käuflich und unbezahlbar zu sein, für besonders begehrenswerte Waren bürgt, so auch der Doppelcharakter des Sex, zugleich völlig allgemein und ganz besonders zu sein. Sex ist in einer Kultur käuflicher Erlebnisse einerseits und der zunehmenden Modellierung des Käuflichen nach der Struktur des prozessualen Events (statt der der fix-gegenständlichen Ware) andererseits das große Vorbild für ultimative Produkte: für Erlebnisprodukte. Dies sind die entscheidenden Produkte, nämlich die, die die Region des Unverkäuflichen erobern und somit sowohl für künftige Expansion wie aktuelle Grenzen eines totalen Kapitalismus stehen. Am Ende sind es diese Produkte, die jene Kernformel bürgerlicher Individualität selbst zur Produktformel werden lassen wollen und – noch wichtiger – aus der politischen Sphäre abziehen.

War ich also in so etwas hineingeraten, als ich an diesem Morgen die kleinen Quatsch-Links dieses Netz-Boulevards zerstreut überflog? Sollte einmal mehr das individuelle Erlebnis des ersten Mals zelebriert werden und übergehen in kleine Anekdoten, die die Größe der menschlichen Gleichheit in Differenz beleidigen und zu einer billigen, verwalteten Gleichheit des Begehrens herabwürdigen? Sollten mit Sex und Kunst schon wieder die Erfahrungen verkauft werden, die mit der transzendenten Erkenntnis des Individuellen als etwas Allgemeinem verbunden sind? Und warum eigentlich sich immer noch dagegen sträuben? Warum immer gleich beleidigt sein, wenn man käuflich wird – ist nicht vielleicht gerade das typisch fürs bürgerliche Bewusstsein, der *horror commoditatis*? Sollte man nicht stattdessen mit Warhol und

Brecht sich einfach hinlegen und nicht mehr kalt und herzlos sein? Das Angebot annehmen, die eigene Subjektivität als Ware zu betrachten, und den mit Verdinglichung womöglich auch verbundenen Demystifikationsgewinn einstreichen?

Mitmachen also? *Here we go*: Es war eine Nacht im Dezember des Jahres 1972. Dichte Schneeflocken fielen schon früh im Winter auf die nördlichen Hamburger Vorstädte. Ich hörte *Earthspan* von der Incredible String Band und »Ride the Wind« von den Youngbloods – zwei äußerst sentimentale Werke, die mich in die richtige Stimmung für die große wattige Tumbheit brachten, die sich an die Stunden nach großen sexuellen Erlebnissen oft anschließt. Incredible String Band sangen in »The Actor« von einem einsamen Schauspieler, den ich mir groß, rotgesichtig und fleischig, aber mit kräftigem dunklem Haar vorstellte. Er verlasse, so hieß es, die Bühne mit einer Rose in der Hand. Dieses Kitschbild prägte sich mir vor allem deswegen als rätselhaft und attraktiv ein, weil es mit zwei anderen Informationen verschmolz: An seinen einsamen Abenden las er Algernon Swinburne (dessen ausgewählte Werke ich mir daraufhin in einer DDR-Ausgabe aus der Leihbibliothek Fuhlsbüttel besorgen musste) und aß »mightily with some false lust« – und, ohne den Ausdruck zu kennen, verband sich beides für mich zu einer kräftigen, vorbegrifflichen Idee von *Kompensation*, gefangen in einer Szene aus dem britischen 19. Jahrhundert. Wein oder Punsch, Euer Gnaden? Dicke Kartoffeln plumpsten in mehliges Soßen und es war nichts als ein Kuss, »a kiss that he found on damp but solid ground«.

»Ride the Wind« wiederum war ein wunderschönes, nichtsnutziges Trio-Jazz-Gedudel über laue kalifornische Nächte, die in irgendwelche unforcierte Zärtlichkeiten übergingen. Ich liebte an dieser Platte ihre Unwichtigkeit. Sie hatte null Präention, sie war nichts außer süßem, kitschigem Gewinsel zu E-Piano-Jazz. Aber kein slicker Kitsch, sondern amateurhaft. Ich wollte genau das werden, ein E-Pianist, der mit zwei Freunden Kitschjazz daddelnd durch Kalifornien zieht. Besser: eine ganze Welt wie Kalifornien. Alle Lieder handelten von einem ungezwungenen endlosen Zusammensein in wohlriechenden Nächten. Halt: Den kalifornischen Geruch habe ich erst später kennen gelernt und den Erinnerungen an die Projektionen rund um wattig-zärtliches Wohlfühlen hinzugefügt. Es war also ...

Doch – Moment. Das Internet-Feuilleton fragte gar nicht nach Sex. Nicht nach frühen Verwirrungen in Schnee und Schnellbus. Es fragte nach dem ersten Rockkonzert im Leben seiner Abonnenten. Denn ein Rockkonzert und für spätere Generationen ein Rave (oder so was) sind, das weiß das Portal instinktiv, genau jenes kulturelle Material, aus dem sich heutzutage die begehrten Formeln ableiten lassen, die das *Besondere für alle* fassen können. Sie sind wie erster Sex. Die Bücher, die Pop-Musik nun auch von und für Erwachsene nicht mehr wie einen kritisierbaren kulturellen Gegenstand behandeln, nicht mehr wie Kunst, sondern wie ein Fact-of-life, um den herum sich eine Biografie ansiedelt, wie bei anderen um gutes Essen, schöne Knaben oder

edle Stoffe, bilden längst ihr eigenes Genre. Pop-Musik sei nicht Kunst, sondern Leben – wie Frauen und Fußball.

In deutscher Sprache haben im letzten Jahrzehnt etwa Konrad Heidkamp¹⁰, Thorsten Krämer¹¹, Thomas Steinfeld¹² solche Bücher geschrieben, im englischsprachigen Raum sind sie nicht mehr aufzählbar, oben auf der Liste steht aber natürlich Nick Hornby¹³. Auch da, wo sie in handfeste Theorie übergehen, macht es ihr Verhältnis zum Gegenstand oft aus, dass dieser nicht restlos theoretisierbar sei, weil er aus biografischem Stoff besteht. In Greil Marcus' *Lipstick Traces* hängt, zugespitzt, die ganze Weltgeschichte an einem unaussprechlichen, nur wenige Sekunden andauernden Lärmausstoß, den er in San Francisco, beim letzten Konzert der Sex Pistols, gehört hat. Dieser nicht hintergehbare, letztbegründende Lärm bzw. die weiche Stelle, auf die dieses elektrische Wunder in Greils Seele traf, bleibt der Fluchtpunkt aller Poptheorie – im entscheidenden Moment taucht sie ins Leben ab und niemand kann sie da rausholen. Immer wenn sie's schon fast nach *Academia* geschafft hat, erwischt die Theoretiker der biografische Impuls, wollen sie vom ersten Mal erzählen oder von ungewöhnlichem Wetter. *Stormy weather, since the day that we've been together*.

Die Initiation durch z. B. das erste Konzert gehört zu der Sorte Material, an dem das pubertäre wie das bürgerliche Grundproblem sich begegnen – Individualität und Gruppe miteinander zu vermitteln –, und erscheint daher zunächst als eine rein soziale Angelegenheit, oder eben, wie gesehen, als eine rein individuelle: als ein Stück aus dem Fotoalbum nämlich. In beiden Fällen kann es ohne Kunst und Kunstbegriff auskommen. Die daran angeschlossenen Erinnerungen und Erzählungen berichten nicht oder nur selten davon, wie man durch das erste Pop-Konzert zur Musik gekommen ist, sondern wie man dadurch der oder die geworden ist, die wir heute sind. Pop-Musik erscheint hier auf der der Kunst antagonistischen Seite der Welt, dafür in der unmittelbaren Nachbarschaft von Sex. Ein Erlebnis, das woanders hinführt als zu seiner Wiederholung. Zu einer anderen Praxis – Initiation führt immer zu einer anderen Praxis als der, die man bei der Initiation erlebt hat. Sex führt zu Liebe, Erwachsenwerden, Individuation oder zu Bordellen, Bars, Swinger-Clubs – jedenfalls nicht zu weiterem reinen Sex (das wäre noch immer pervers: Sexualität ist ja nur freigege-

10 Konrad Heidkamp, *It's All Over Now – Musik einer Generation. 40 Jahre Rock und Jazz*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

11 Thorsten Krämer, *Neue Musik aus Japan – Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999.

12 Thomas Steinfeld, *Riff – Tonspuren des Lebens*, Köln: Du Mont 2000.

13 Z. B.: Nick Hornby, *High Fidelity – Roman*, Deutsch von Clara Drechsler und Harald Hellmann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999, oder derselbe, *31 Songs*, Aus dem Englischen von Clara Drechsler und Harald Hellmann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.

ben, weil sie so wunderbar sozialisiert, also vom »reinen« Sex wegführt). Rock-Musik führt – in dieser Lesart – nicht zu einer weiteren permanenten Beschäftigung mit Rock-Musik, sondern dazu, sich selbst kennen zu lernen, sei es nun, um Soldat, Steuerberater, Kultursenator oder BDI-Chef zu werden – oder Plattensammler, was dem Swinger-Club entspräche. Kunst und Liebe sind von Dauer, Pop, Sex und das Leben dagegen kurz.

Es war vor 43 Jahren. Die Vorgruppe hieß Matthews Southern Comfort. Es war die Band von Ian Matthews, der, wenn ich mich nicht irre, durch eine andere Band bekannt geworden ist: War er nicht einmal bei Fairport Convention? Auf jeden Fall hatten die damals einen Hit mit »Woodstock«, der so genannten Generationshymne von Joni Mitchell, gespielt als Country-Rock mit Pedal Steel Guitar. Auf der Bühne stand auch eine Pedal Steel Guitar, die mich sehr faszinierte, aber sonst kann ich mich an nicht viel erinnern. Ich hatte aber schon mal auf einem Schulfest eine Band live spielen sehen (sie hießen The Selection, Motto: »Pop in Action – The Selection«), der bloße Anblick von Menschen auf einer Bühne konnte es also nicht sein, obschon es sich immerhin um die Bühne der Musikhalle handelte.

Ganz anders erlebte ich den Auftritt der Hauptband, sie hieß Johnny Winter And. Es war ein Auf-Tritt. Winter sprang auf die Bühne wie ein wildes Pferd und rannte unruhig hin und her. Dabei stöpselte er seine Gitarre ein und stieß einen seiner Schreie aus. Diese Schreie waren keine expressiven Kitschschreie authentischer Individualität, sondern pure Soundeffekte, ein Erkennungszeichen. Dieses Erkennungszeichen, offensichtlich live und vor meinen Augen produziert, vereinigte sich mit diesem ebenfalls offensichtlich persönlich anwesenden Körper zu einem sehr kurzen, aber unglaublichen Moment von Präsenz, der mich – wie man so sagt, aber wirklich – erschauern ließ. Dieser bislang nur als medialer Effekt gekannte Winter-Sound, der nur von Fotos bekannte hagere Körper dieses strähnig langhaarigen Albinos erstanden plötzlich als miteinander verbundene Attribute eines sehr wirklichen Körpers vor unserer aller überraschter Augen. Ein Geist war herabgestiegen und benahm sich komisch. Mir stockte der Atem. Wenn ich so sagen darf.

Zu dieser Geschichte gehört normalerweise keine Verteidigungsrede auf die Musik. Initiationen greifen kraft des Rituals, nicht weil der Schamane heute einen guten Tag hatte. Niemand ist verantwortlich für die ganz zufälligen Umstände seiner Initiation. Das ist ungerecht. Meine konnte nur funktionieren, weil es ein gutes Konzert war, im Gegensatz zu Matthews Southern Comfort. Weil es unter anderem nämlich auch gute Kunst war. Johnny Winters Band hieß Johnny Winter And, weil sie einen zweiten Lead-Gitarristen hatte, Rick Derringer. Er war das »Und«, das »Plus«, keine zweite vollständige Person, aber ein ständig präsenter Spiegel oder Doppelgänger. Ein heute vergessener Detroit-Rocker, der in den 60er Jahren, wenn ich mich richtig erinnere, bei den McCoys gespielt hat. Die McCoys kennt die Welt, weil sie einen

Hit mit »Hang On Sloopy« hatten, ein Lied, das irgendwann in den globalen Oldie-Automaten eingespeist wurde und daher jederzeit zwischen Tokio und Tübingen aus Supermärkten oder Verkehrsradiosendern erklingen kann. Freilich war es nicht die beste Version von »Hang On Sloopy«. Die dauerte über zehn Minuten und war eine opulente Soul-Oper des großen und noch weiter gehend vergessenen David Porter. Der amerikanische Klassenkonflikt – »Sloopy was from a very bad part of town« – wurde bei Porter unter Aufbietung aller von seinem Kollegen und Freund Isaac Hayes berühmt gemachten Tricks (Flüster-Rezitativ, großes Lautstärke-Spektrum) zu welttheatralischer Größe überhöht, während die weißen McCoys Sloopy zur proletarischen Coolness einer typischen *Greaser-Rock*-Band runtergekocht hatten, wie Mike Kelley die 60er-Jahre-US-Bands zu nennen pflegte, die gegen die britische Invasion des Beats eine geradlinig stumpfe, amerikanisch-proletarische Rock-Identität verteidigten. Der Sänger der McCoys war, wenn ich mich nicht irre, Mitch Ryder. Ein späterer Liebling des deutschen authentizistischen Rockismus und seiner zentralen Institution, der Fernsehsendung »Rockpalast«.

Man kann Rick Derringer auch über seine Frau kennen, die im Laufe der Jahre sehr viel bekannter wurde, als er es je war. Liz Derringer fand sich nicht mit der Rolle der »Plus One« auf der Gästeliste ab und begann zunächst, Texte und dann Bücher über Rockmusik zu schreiben, schließlich auch über Rockmusikerfrauen und ihren prekären Status, wie er in dem Liebes(sic!)lied der Grateful Dead »Sugar Magnolia« unfreiwillig gruslig auf den Punkt gebracht ist: »She waits backstage, while I sing here for you«. Liz ist im Gegensatz zu Rick noch heute im Geschäft. Damals aber wurden Rick und Johnny Winter zum ersten Gitarrero-Duo der Welt. Der heute viel geschmähte und allein für den Sexismus und Machismus der Rockmusik symbolisch zur Verantwortung gezogene Typus des Gitarrenhelden war gerade erst ein paar Jahre vorher durch seine glänzendsten (Jimi Hendrix) und seine trübsten Vertreter (Eric Clapton) eingeführt und in Serie gegangen. Jeff Beck, John Cipollina, Jerry Garcia, Jorma Kaukonen und Jimmy Page hatten zwar schon begonnen, diesen neuen Typen des Solisten in der bis dahin eher kollektiven und auf gemeinschaftlichen Verabredungen basierenden Gattung der Rockmusik zu bestimmen, nicht als reinen Geschwindigkeits-Gniedler und phallokratischen Poser, dennoch setzte sich gerade auch bei uns sehr jungen Jungen der frühen Siebziger der »schnelle Finger« als Indikator von zu Atemlosigkeit berechtigenden Zuständen durch. Alvin Lees Auftritt im Film *Woodstock* tat das Seinige. Jimmy Page codierte in »Heartbreaker« von *Led Zeppelin II* das akzelerierende, sich von Triolen über Pentolen hochjodelnde, vollständig unbegleitete, »nackte« Gitarrensolos erst einmal als gültige Übersetzung einer Mischung aus männlicher Masturbation und (meist sexueller) Aggression. Was diesen Typus des Solo noch eine Weile rettete, entschärfte, kontextualisierte, war indes die Blues-Form, aus der es sich meistens entwickelte.

Doch Johnny Winter war nicht nur ein Schwanz, den der Blues aus seiner Hose herausholte, er war ein dramatisches Signal, eine vollkommen seltsame Präsenz. Er war komplett WEISS. Er hatte ROTE AUGEN. Und er schrie, so lang und hoch und schrill, dass Yoko Ono und Linda Sharrock daneben zu Judy Collins zusammenschnurrten. Mit seinem Bruder Edgar, der noch lauter und länger schreien konnte, aber statt des elektrischen Blues komisch pop-symphonische, kosmische Klang-Dichtungen vorzog und dessen Album *Entrance* zu den größten unterbewerteten Platten der Pop-Geschichte gehört, sah ich, gemeinsam mit meinem Bruder, Johnny im Fernsehen, in der Sendung »Swing In« (Live-Aufnahmen von Bands, samstags auf ARD), wie sie »Tobacco Road« performten, und Edgar schrie gestoppte zwanzig Sekunden.¹⁴ So waren sie, die beiden Albino-Brüder. Und wie die aussahen! Dieser ausgemergelte (vielleicht süchtige: was weiß ich!), superdünne Körper, an dem arschlange, fettige, extrem dünne weiße Haare und Fransen von Cowboy-Klamotten herabhingen, als gelte es, die ganze Welt zu streicheln oder mit Speed-Lines zu durchpflügen. Dieser dünne, flinke, superschnelle Gitarrero flutschte aus irgendeiner Nacht des Backstage-Bereichs auf die Bühne, *plugte in* und katapultierte sich wie ein gesalbttes Gummiband in eine heilige Hamburger Nacht.

Und nun war das nicht alles, denn Rick Derringer war jetzt auch da und er war genauso schnell. Er stand Winter gegenüber und antwortete. Winter warf den Kopf zurück und wiherte, Derringer prügelte zurück. Stundenlang. Der Rest waren nun Gitarrenschlachten, Gitarrenengewichse, Genudel und Gegniedel, aber immer hypernervös, ungesund schnell und vor allem zu zweit. Durch diesen anderen auch superschnellen, aber solideren, bodenständigeren, auch ruhigeren und rundherum normaleren Rick Derringer bekam Winter eine noch dramatischere Erscheinung. Musikalisch wurde er in all den Frage-Antwort-Gitarren-Duellen, all den doppelstimmigen Läufen und publikumswirksamen Unisono-Passagen gedoubelt und gespiegelt, umso unverzichtbarer und einzigartiger wurde seine bloße Erscheinung, sein heilig-heroinsüchtiges Hagersein. Live war an diesem Abend nicht so sehr die Musik, die es bald auf der Live-Platte von Johnny Winter And zu hören geben würde, live war die ganze außermusikalische Aura der Person. Die allgemeine und allgemein erregende wie initiiierende Live-Erfahrung, dass hier einer im selben Raum sich aufhält, der bis dahin nur eine Konstante deiner Medienerfahrung war. Diese Erfahrung erhält eine besondere Form dadurch, dass das, was da live ist, die große außer- oder

14 Der 1970 von »Swing In« übertragene Auftritt von Johnny und Edgar Winter in der Londoner Royal Albert Hall ist im Jahre 2004 als Bonus-CD zur CD-Ausgabe von Johnny Winters Album *Second Winter* veröffentlicht worden.

transmusikalische Erfahrung der Pop-Musik, das Erlebnis einer Person, eines Stars, eines Acts, nicht einfach nur das Gleiche darstellt wie vorher der Medieneffekt, sondern diesen im Nachhinein zum bloßen Versprechen dessen werden lässt, was wir hier und jetzt erleben.

Nur wenn man ein solches Konzert erwischt, gelingt die Initiation. Winter war eine große, außermusikalische Präsenz. Doch hatte diese Präsenz eine musikalische Seite, die auch nicht beliebig war. Zwar hätte man die außermusikalische wie die musikalische Seite auch mit anderen Entsprechungen zusammenspannen können, aber nicht mit vielen; die Auswahl wäre begrenzt gewesen. Das Verhältnis zwischen Winter, der fremdartig erregenden Figur, und dem Blues war nicht einfach expressiv, wie es die Rock-Mythologie gerne hätte, aber es war auch nicht so beliebig, wie es die Kritik dieser Mythologie oft zu einfach darstellt. Winter als mein Star war eine rein außermusikalische, wenn man will theatralische oder Performance-Präsenz, aber diese konnte nur entstehen, weil eine ganz bestimmte musikalisch-inszenatorische Anordnung sie beschwor. Ich wurde initiiert, aber nicht einfach nur in das individuelle Erlebnis der Gemeinschaft, mit gleichfalls und auf gleiche Weise erregten Peers, sondern in den Zusammenhang zwischen diesem Pop-Musik-Erlebnis und seinen vielen Auslösern, Repräsentanten, Indikatoren, Illustrationen. Und das war dann mit anderen Beispielen wiederholbar – als Kunst, wenn man so will. Es geschah im Februar 1971 und begann mit dem Song »Guess I'll Go Away«.

Das zweite Mal

Sicher hätte es sich in einem Buch über die Theorie der Pop-Musik besser gemacht, wenn ich mit dem Erlebnis meines zweiten Konzerts begonnen hätte. Es wäre die coolere Initiation gewesen, wenn man sie von den inzwischen ins Land gezogenen Entwicklungen der Pop-Musik-Geschichte her bewertet. Die wenigen, die noch wissen, wer Johnny Winter ist oder war, bewohnen ein karges, intellektuell maximal unsexy ausgestattetes Nischengebiet, die Akteure des zweiten Mals sind dagegen global gefeierte Akteure der welttriumphalen Geschichte deutscher elektronischer Musik. Diese Show fand später im selben Monat im Hamburger Audimax statt. Auch dieses Erlebnis war erschütternd, aber nicht, weil es mich ebenso erfasste und initiierte, sondern weil es mich zurückstieß.

Es war ein Konzert der ersten Kraftwerk-Tournee. Kraftwerk waren damals noch eine futuristische Novelty-Band mit genialen Stücken wie »Ruck-Zuck«, die vage eine Idee maschineller deutscher Ruckartigkeit gegen die angloamerikanischen Grooves setzen wollte. Was immer man von diesem Unterfangen halten wollte, es stand noch

auf völlig unsicheren Füßen. Dicke, hässliche Neon-Skulpturen mit den Namen von Ralf und Florian in Schreibschrift, die schon während der 70er Jahre aussahen wie die 70er Jahre in einem Pro-7-Rückblick von heute, und ein auf vier Stücke begrenztes Repertoire machten die beiden zu Witzfiguren, die einen Jugendlichen damals nicht beeindrucken, aber immerhin amüsieren konnten.

Doch viel wichtiger waren die zwei, die nach Kraftwerk spielten und wohl eher zum Sonar-Festival, Barcelona, des Jahres 1999 gepasst hätten, als an diesem Tag ins Hamburger Audimax: Cluster, später legendäre Krautelektroniker und Brian-Eno-Kollaborateure, die seit den mittleren 70ern in der japanischen und angloamerikanischen Welt einen Ruf haben, ganz besonders bei späteren Punkern, setzten sich in die vom Bühnenrand entfernteste Rundung des vom »Unter-den-Talaren«-Foto bekannten Hamburger Audimax, mit dem Rücken zum Publikum, und machten einen langsam anschwellenden Lärm, der mit keiner Idee von Musik, die ich damals kannte, etwas zu tun hatte. Und ich kannte immerhin *A Saucerful of Secrets*, den *Gesang der Jünglinge*, Sonny Sharrock, Peter Brötzmann und Archie Shepp. Mein um drei Jahre älterer Freund, mit dem ich beim Konzert war, war sicher, dass wir »verarscht« werden. Die Leute waren auf seiner Seite, beschimpften Cluster und warfen sie mit Zeug. Ich dachte nur, dass die schon irgendeinen Grund haben müssten für das, was sie tun, einen mich neugierig machenden Grund, aber man zog mich heraus, Richtung U-Bahn Hallerstraße, und ich beschloss, mich der vorherrschenden Meinung anzuschließen, verarscht worden zu sein. Auch das war ein Gemeinschaftserlebnis. Eines, bei dem die Scheißgemeinschaft natürlich im Unrecht war. Wie Cluster in der von Bernhard Hermkes erbauten Halbkugel saßen und die Wand belärmten – das war cool.

Cluster stehen am Anfang einer ganz anderen Art von Pop-Musik, einer, die sich den Körper und die Möglichkeiten seiner Präsenz, etwas einzulösen, zu bestätigen, zu authentifizieren, aber auch aufzureißen und zu öffnen, ganz anders vorstellen oder bereits von dieser Möglichkeit Abschied genommen haben. Nach Cluster – und all den anderen, die die Erfahrungen der europäischen elektronischen Avantgarde, der amerikanischen Minimal Music und der psychedelischen Künste in je unterschiedlichen Akzentuierungen aufgenommen haben – geht es entweder nicht mehr (nur) um den männlichen Körper oder den westlichen Körper oder den natürlichen oder biologischen Körper oder überhaupt um den Körper als Instanz der Lokalisierung, Bestätigung und Verankerung (von Zeichen, der Legitimität und Angemessenheit von Zeichen).

Diese Entwicklung führte in alle möglichen Richtungen: zur Anerkennung der Künstlichkeit im Gebrauch der Mittel und folglich einer spielerischen, oft ironischen Erweiterung, zur Ausbildung spiritueller Systeme und Wahnsysteme, die schließlich massenhaft in die New-Age-Kultur führten, zu feministischen und queeren Neubeschreibungen der Funktion von Körperlichkeit in den Initiationsszenarien der Pop-

Musik, die die Initiation und den Körper behalten, aber Letzteren anders einbauen und womöglich überhaupt einen anderen Körper wollten, und solchen, die sich von der Fixierung auf die Letztbegründung durch den Körper gerade verabschiedeten. Die Kosmischen Kuriere und die ganze elektronische Seite des Krautrock, die heutzutage so eindeutig als eine enorme Fortschrittsgeschichte geschrieben wird, ist also für religiösen und quasireligiösen Kitsch ebenso verantwortlich wie für eine andere, bessere Körperlichkeit und überhaupt für Revisionen von Körperlichkeit, für miese Religiosität und völlig weltliche Meditationsmusik und für die besten Entwicklungen einer neuen digitalen elektronischen Musik, wie sie sich nach Techno überall auf der Welt in den späten 90ern zugetragen hat.

Ich war dabei, als das in seinem allerfrühesten Stadium losging, aber es ging fast vollständig an mir vorbei.

Der Sinn des Rituals

Johnny Winter hatte eingelöst, was wir alle immer schon geahnt hatten, aber als Kinder nie ganz genau wussten. Dass es etwas gibt. Ein Signifikat, kein fixes natürlich, sicher, ein sich dauernd schreiend entziehendes Signifikat, aber ein Signifikat, einen wirklichen weißen Heuler. Nicht, wovon er heulte, war wichtig, nicht oder noch nicht: der Inhalt, sondern dass genau da, wo die meisten kindlichen und pubertären Projektionen und Investitionen hineingeflossen waren, in komische Geräusche und Musik, ein Weg zur Welt war. Jetzt wusste ich, dass alle Pop-Musik, die mir gefiel, nicht nur tatsächlich *mir*, sondern auch tatsächlich *etwas* versprach. Ich hätte jedem Song nachgehen können, er würde irgendwann zu irgendeinem Ursprung führen.

In der Pop-Musik entspricht dem liminalen Zwischenstadium¹⁵ der Pubertät die Inszenierung und Dramatisierung der besonderen Unsicherheit, die mit jedem medial vermittelten Zeichengebrauch verbunden ist (jenseits der Unsicherheit, die mit jedem Zeichengebrauch verbunden ist). Mit dieser Unsicherheit leben die Nicht-Ini-

15 Der Theoretiker des Schwellenzustands, Victor Turner, sieht in der Pop-Musik eine Art Nachfolgeveranstaltung zur Herstellung »spontaner Communitas«. Ohne den Vergleich mit dem »primitiven« Ritual überstrapazieren zu wollen, weisen die unterschiedlichen Räume und Raumsymboliken in den von ihm beschriebenen Ritualen tatsächlich eine strukturelle Ähnlichkeit mit dem Durch-die-Welt-Tragen von musikalischen und Mode-Zeichen in der Pop-Musik auf. Vgl. Victor Turner, *Das Ritual – Struktur und Anti-Struktur*, Aus dem Englischen von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt/M.: Campus 2005, besonders S. 36 und S. 157 f.

tierten anders als die Initiierten. Die Initiierten schenken den Zeichen keine übertriebene Beachtung, weil sie die Realitätsgrade von Bedeutungsproduktion besser einschätzen können, die Zeichen sind auf unmarkierte Weise angemessen mit ihrer Funktion im Alltag verleimt – oder sie sind halt massiv unangemessen. Dies ist die Summe der Erfahrung mit ihnen, ein Vorteil, der den Initiierten bei der Bewältigung des Alltags hilft, aber auch einer Resignation ihr Gesicht gibt. Im unmarkierten Funktionieren alltäglichen Lebens überlebt keine Kritik, keine andere Welt. Die Anhänger von Pop-Musik wissen hingegen nicht, wie verlässlich deprimierend oder stabil orientierungsstützend Zeichen sein können und das, wovon sie handeln. Für den Nicht-Initiierten gibt es immer etwas zu wissen, immer zu viel zu wissen, Zeichen sind ihre Hoffnung. Sie leben zwischen Euphorie, der sturzweisen Ausschüttung von Bedeutungsverarbeitungstechniken und Paranoia, dem Entzug jeder Stabilität durch unverständenen und unabgebildeten Bedeutungsüberschuss. Dies ist der Grund, warum sie vom am weitesten verbreiteten und auch prekärsten Zeichen, dem Gesicht, Verlässlichkeit erwarten. Das transportable, visuelle Logo Gesicht ist das Zeichenobjekt, das zwischen der indexikalischen akustischen Produktion einer Aufnahme und der sozialen Gewalt einer Performance hilft, einen Alltag zu installieren und zu bestreiten.

Pop-Musik handelt also von Stars oder allgemeiner: öffentlichen Gesichtern und diesen zugeordneten, weiteren Zeichen. Pop-Musik besteht aus Zeichen, die von Stars handeln. Nicht nur, aber zu einem wesentlichen Teil. Pop-Zeichen verweisen auf andere Zeichen aus einer Star-Geschichte, -Legende oder -Mythologie. Darüber hinaus auf ähnliche Geschichten anderer Stars. Die Zeichen, die den Fan in die endlos verzweigte Welt des Star-Systems, seiner Zulieferer und Distributeure schicken, führen zu keinem Ursprung, zu keinem Original. In diesem System bleibt man als ewiger Zuschauer, ewiger Fan, ewig Projizierender, ewiger Idiot masturbierend gefangen. Soviel hat der Pop-Musik-Star noch mit dem Star der großen Zeit von Hollywood gemein. Doch die Stars können, vor allem wenn sie gut sind, live auftreten, präsent sein – und diese Präsenz, das war zumindest in einem Live-Konzert früher möglich, könnte zugleich identisch und nicht-identisch sein mit dem Mythos und dem Image. Johnny Winter war schon für seine Legende, seine Schallplatten und seine Schreie selbst verantwortlich – und gleichzeitig ging seine Präsenz überhaupt nicht in der Musik auf, die ich von Schallplatten und aus dem Radio und dem Fernsehen kannte. Die Lebhaftigkeit war nicht nur eine Steigerung der Legende, eine Überarbeitung von Fotos, Fernsehen und Plattenhüllen – sie war auch ein Dementi. Die Lebendigkeit, Flüchtigkeit, Vergänglichkeit des Live-Auftritts strich jede Fixierung durch Bilder und Produkte durch – um sie im nächsten Moment erneut anzureichern, aufzufrischen.

Ein gutes Konzert, aber auch andere Erlebnisse mit Pop-Musik – von der durchtanzten über die durchkiffte Nacht bis zum Plattenauflegen für andere – öffnen das

Fixierte, das Käufliche, das Selbstreferenzielle von Pop-Musik, insofern sie kulturindustrielle Produktion ist. Sie fügen ihm eine Außenrealität hinzu, die den kulturindustriellen Mythos zwar auch stärken wird, ihn aber gleichzeitig zurechtrückt, ihm wieder den Status des Versprechens gibt, des Versprechens von etwas Wirklichem, von Leben, von anderen Leben – nicht anderen Stars und Medienfabrikationen. Im Idealfall ist Pop-Musik weder der Einstieg in die ganz normale Sozialisierung noch das Verlorengehen in ewiger Vorlust, in ewigem Versprechen, das nur auf andere Versprechen und andere Legenden verweist. Im Idealfall ist Pop-Musik ein Versprechen, das von einer Realität sowohl eingelöst als auch dementiert wird – und damit als Kunst auf den Unterschied von Kunst und Leben drastisch verweist, im Glücksfall zugunsten des Lebens. Und dies ist nur möglich, weil Pop-Musik Kunstform und Lebenswelt verbindet, zwischen beiden hin- und herspringt, weil Pop-Musik in der Negation und dem Dementi des Authentizismus authentisch sein kann. Wenn ein Johnny Winter springt und schreit und hager ist, dann leistet er, was Kunst vielleicht auch in diversen außereuropäischen oder vorbürgerlichen Kulturen schon leistete: Er begleitet und managt den Übergang von Kunst in Leben und zurück, von einer symbolischen in eine reale Welt. Pop-Musik ist eines dieser Systeme und ein global erfolgreiches, das wie Mode oder Fußball in den Zusammenhang zwischen den selbst erfundenen individuellen Symbolen und Namen der Kindheit und den sozialen Vorgängen in der Wirklichkeit einführt. Sie zeigt, wie auch andere Kinder kleine Altäre ihres Selbst aus Fußballbildern, Star-Postern und unübersetzbaren, mit diesen Objekten verbundenen Privatbedeutungen gebaut haben; sie vermittelt mithin zwischen Kindern, aber sie tut dies – dank der phonographischen Aufzeichnung – mit gewaltigem, unwiderlegbar körperlich objektivem Lärm.

Nun wissen Kinder zunächst nichts über die Welt. Mit Gefangenen, Depravierten, auch manchen Flüchtlingen haben sie gemeinsam, dass die Relationen zwischen den ihnen zur Verfügung stehenden Zeichen und den mit ihnen zu bezeichnenden Objekten aus den Fugen geraten ist – oder nie in den Fugen war. Ob die Welt den Zeichen entzogen wurde (wie im Gefängnis) oder die Zeichen noch nicht auf Welt stießen (wie in der Kindheit) oder die erlernten Zeichen einer neuen Welt nicht entsprechen (wie in der Erfahrung von Verschleppung und Diaspora), all dies sind Zeichenunangemessenheitserfahrungen, deren sich die Pop-Musik in besonderer Weise annimmt, weil sie immer wieder Beziehungen herstellt zwischen Zeichen verschiedener Art und Erfahrungen, die den Zeichen einen Gehalt zuweisen. Sie kann dies, weil sie auf zwei Doppeln basiert: dem Doppel aus *Recorded Music* und öffentlicher Performance, im Alltag vermittelt über das Gesicht des Stars, des Performers auf reproduzierten Bildern; und dem Doppel aus intimer, das Kinderselbst absichernder Heim-Rezeption und auf der Basis dieser Kinderzimmer-Erfahrung aufgebauter aggressiver, kompetitiver, euphorisierender und sexualisierender Jugendöffentlichkeit.

Kunst ist Pop-Musik immer dort und in dem Maße, indem sie gegen ihren industriellen und nur vertröstenden Charakter auf Leben im emphatischen Sinne verweisen kann: für Alterität öffnen, inkludieren, ermöglichen. Sie tut dies, indem sie das geschlossene Doppel von Recording und Performance, von intimer Projektion und Simulation von Öffentlichkeit überschreitet.¹⁶ Und sie kann dies, weil es viele Möglichkeiten gibt und im Verlauf ihrer Geschichte gegeben hat, diese Struktur über die Bestätigung einer Zeichenrelation und eines Weltverhältnisses hinaus zu öffnen. Sie kann dies nicht, weil sie sich etwa einen anderen, präindustriellen oder altkünstlerischen Charakter bewahrt hätte, sondern nur als immer schon industrielle Kunst. Ihre Idee von Leben und von der Unterbrechung, die es freilegt, ist wie die Freiheitsidee eines Sklaven, eine, die weder »zutreffend« noch die schlechteste sein muss. Sie spricht aus dem Gefängnis und unter allen Bedingungen des Gefängnisses auch von dessen genauer Kenntnis.

Dieses Gefängnis besteht gerade aus ausgesprochen engen Zeichenrelationen und ausgesprochen unpoetischen alltäglichen Verknüpfungsroutinen zwischen Bildern, Zeichen und Tönen mit fixen Bedeutungen, die unendlich viel mehr und anderes bedeuten könnten – alle diese Bedingungen sind aber markiert. Denn das Leben im Gefängnis, in der Kindheit, in den Bildungseinrichtungen, auf der Flucht ist ein künstliches Leben mit wenig Alltag und Routine, mit wenig Latenz und viel manifester Explikation. Wer unter entwickelten kulturindustriellen Verhältnissen mit TV und Pop-Musik-Radio in den späten 1950ern, frühen 1960ern aufwächst, lernt unausgesetzt Zuordnung. Jingles, Schrifttypen, Logos werden Marken, Statusunterschieden etc. zugeordnet; zugleich aber auch Stimmungen, Gefühlen, Ungeklärtem. In dem Maße, in dem immer mehr diskrete, scheinbar klar bestimmte Bedeutungsträger kursieren und im erwünschten Sinne gelernt und behalten werden, werden sie auch mit zufälligen Fundsachen der unordentlichen Bewusstseinsbildung gefüllt, werden zu Speichern von kontingentem, biografischem, poetischem Schrott. Dies ist je mehr und je nachhaltiger der Fall, je frischer die alltäglichsten und evidentesten Relationen sind. – Solange die Zeichen noch frisch auf die Welt geklebte Zeichen sind, von denen man weiß, dass sie auch auf etwas anderes geklebt werden könnten oder dass man andere Zeichen auf die Dinge kleben könnte. Sinn des Rituals ist es, an diese Klebe zu erinnern, routiniert ist es, wenn der besondere Fall, das konkrete

16 Michel Chion weist zu Recht darauf hin, im Alltag sorgten technisch perfekte und kulturell eingespielte Montagen dafür, dass uns die Verbindung von fotografiertem Bild und fixiertem Klang nicht auffällt. Die Pop-Musik inszeniert diese Verbindung aber gerade als *nicht* nahtlos. Sie überlässt es ihren Anhängern, in ihrer Lebensrealität die Montage zu vollziehen. Vgl. Michel Chion, *Die Kunst fixierter Klänge – oder die Musique concrètement*, Aus dem Französischen von R. Friedel u. R. Voullié, Berlin: Merve 2010, S. 106.

Beispiel einer Infragestellung von Zeichen den Vorgang an sich übertönt; wenn das konkrete Narrativ einer Initiation wichtiger wird als das öffnende, reversible Prinzip der pop-musikalischen Initiation, dass es mir nämlich gelingen kann, meine Erfahrung mit Gewinn und Bestätigung meiner Geschichte in eine allgemeinere Geschichte eintragen zu können.

Wer von Initiation redet, hat es schließlich immer mit zwei Ideen zu tun; dem Vorgang, der mir hilft, eine Gesellschaft zu verstehen und mich in ihr verständlich zu machen, und dem Vorgang, der dazu beiträgt, dass ich den Verhältnissen, unter denen zu leben ich anscheinend keine andere Wahl habe, von Grund auf zustimme. Im ersten Fall wäre Initiation die Voraussetzung zu politischer Partizipation, im zweiten Falle genau das Gegenteil, nämlich die unpolitische Unterwerfung unter einen Status quo. Nicht nur um die Entscheidung hinauszuzögern, in welcher der beiden Möglichkeiten wir leben, ist es die Idee der Pop-Musik in ihrer heroischen Epoche und ihrer Anhänger im emphatischen Sinne, die Initiation nicht zu vollenden.

Die zweite Kulturindustrie

Die erste Kulturindustrie brachte den Menschen bei, wie sie massenhaft hergestellte Bilder des Begehrens oder begehrte Bilder in ihren Alltag einführen konnten, ohne asozial und verrückt zu werden. Diese Möglichkeit lieferte die Ideologie, die die erschütternden Sensationen der neuen Medien mit schon bekannten sozial verträglichen Einstellungen zum Leben verknüpfte. Im Zusammenspiel von Kino und Radio entstand eine attraktive Matrix öffentlicher und privater Existenz. Zu Hause, in der Intimität des Privaten, gab es einen Lautsprecher, der Befehle verkündete oder zum Konsum animierte, je nachdem, ob man im Faschismus oder in den USA lebte – Befehle und Animierungen, die selbstverständlich eine Auswirkung auf die öffentliche Existenz derer hatten, die sie hören würden. In der Öffentlichkeit, an einem Ort, den man mit mehreren oder alleine in den Zentren der Städte aufsuchte, war man hingegen in einem abgedunkelten Raum seinen privaten Träumen ausgesetzt.

Was die Rezipientinnen und Rezipienten dabei lernten, war etwas Neues. Ein hochaufgelöstes öffentliches Bild, ein naturalistisches Bild, das sich naturalistisch bewegte und das jeder sehen konnte, betraf etwas, das sie persönlich anging, etwas, worüber nicht reden zu können und das nicht richtig formulieren zu können sich die meisten noch erinnerten. Die neuen öffentlichen Bilder sind nicht nur so etwas wie Zeichen für innere Zustände wie Begehren und einige andere, innere Welten, die, von der Welt der Poeten und ihrem Publikum abgesehen, für die meisten Menschen immer unartikuliert blieben, sie lösen diese Zustände auch aus, unter anderem durch die Mi-

schung aus Schutz und Öffentlichkeit, die sie ihnen zukommen lassen. Zugleich aber begannen die Menschen, die öffentlichen Zeichen für diese Zustände, die Stimuli, die ihnen halfen, diese Zustände abzurufen oder sich ihrer zu erinnern, mit den Zuständen selbst zu identifizieren oder zu verwechseln. Die Bereicherung, die damit begann, dass die Zustände benennbar wurden, wurde damit bezahlt, dass die Zustände mit ihren Auslösern oder Souvenirs fetischistisch in eins gesetzt wurden – bis sich niemand an andere als an ausgelöste Zustände erinnern konnte.

Die Mängel der ersten Kulturindustrie wurden nicht nur von ihren Kritikern bekämpft, sondern auch von ihren eigenen Entwicklungsabteilungen bzw. lassen sich beide voneinander oft nicht unterscheiden. Ein identifizierendes Denken, das dem einen vorwirft, verkappt das andere zu sein, kommt diesen Entwicklungen nicht näher. Ob die Konkurrenz oder die Revolte darauf kamen, spielt keine Rolle, aber es war natürlich wichtig, dass das Verhältnis der inneren Zustände zu deren öffentlicher Artikulation in einer zusehends individualistischeren Gesellschaft komplexer organisiert werden musste. Dies geschieht in der Pop-Musik, indem die Signale von Bild und Ton getrennt ausgeliefert werden und vom Rezipienten in verschiedenen aktiven Fan-Tätigkeiten wieder zusammengesetzt werden müssen. Das ist die zentrale Erfindung der zweiten Kulturindustrie, die der Verbindung aus Kino und Radio, welche die erste Kulturindustrie ausgemacht hat, eine Verbindung aus Fernsehen und Pop-Musik gegenüberstellt.

Diese neue Kulturindustrie liefert viel mehr kleine, isolierte Objekte, die mit anderen isolierten Objekten in Verbindung stehen oder in Verbindung gebracht werden können. Dazu gehören auch Lieder im Radio, die dort aber vor allem noch so gehört worden sind, wie Musik quasi immer schon: nämlich in erster Linie als Folge von Tönen, die ein Mensch so »schön wie möglich« oder so »angemessen wie möglich« zum Klingen bringt, nicht wie in der Pop-Musik als indexikalische und also objektive Spuren einer fremden, aber bestimmten Seele, die einer Ergänzung bedürfen, einer Ergänzung, die die Rezipienten vornehmen müssen. Doch ist es wichtig, dass immer mehr Menschen immer mehr Tonfolgen kennen und lernen, sie sich zu merken. Dazu hat die Präsenz von Radioempfängern noch viel mehr beigetragen als zuvor schon die von Caféhaus-Orchestern oder – in den USA seit den 1870er Jahren – die enorm angewachsene Zahl von Hausmusikern, die den industriell produzierten Kompositionen der Tin Pan Alley zu einem florierenden Absatz verholfen haben.¹⁷ Auf dieser Fähigkeit, viele Melodien zu kennen, Standards internalisiert zu haben, deren Hörerfahrung in der Summe auch ungebildeten Hörern eine vereinfachte musikalische

17 Vgl. David Suisman, *Selling Sounds – The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge, Ma. / London: Harvard University Press 2009, S. 21f.

Grammatik mitgibt, und auf technischen Errungenschaften der 1950er Jahre beruht die Möglichkeit, zusätzliche Zeichen in das Programm »Musikhören« einzuschleusen: Verweise auf andere Medien und Sender, Verweise auf Körper ohne den Umweg der guten Stimme oder des technisch gemeisterten Instruments – und einiges mehr.

Doch neben der Neuheit, dass andere, häufigere und kleinere Einzelheiten als das große, geschlossene Objekt Spielfilm geliefert werden, gibt es auch unabhängig von der industriellen Anstiftung zum aktiven Konsum neue Aktivitäten und Aktionismen von Seiten der Rezipienten gegenüber den Ganzheiten der kulturindustriell produzierten Waren. Parallel zu Angeboten, die die Bereitschaft zur Organisation des sozialen Lebens um Kulturwaren herum mobilisieren und die man irgendwann »Jugendkultur« nennen wird, kann man, ebenfalls spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, einen in anderer Weise mobilisierten Rezipienten beobachten. Auch dieser Typus verlängert und verknüpft Zeichen mit vitalen Bedeutungen in Kulturerfahrungen, die mit selbsttätiger Organisation und dem Zusammenfügen unterschiedlicher Ontologien zu tun hat, aber er tut dies, indem er vorher hergestellte Ganzheiten nachträglich – im Zuge seines Rezipierens und Genießens – auftrennt und die so gewonnenen Teile anderen Blicken und Rezeptionsmomenten aussetzt, als dies geplant war. Wir werden auf diese neue Fähigkeit, womöglich das Leitbild einer Kulturindustrie, die nicht mehr nur auf ein Publikum, das sich beeindrucken und überwältigen lässt, sondern auf eines rechnen konnte, das sich Dinge ausdenkt, die kein Produzent voraussehen kann, unter dem Namen »Camp« zurückkommen.

Das phonographische Besondere

Doch bevor wir die große Kunst des Auftrennens von Kulturwaren in lauter kleine Fetische oder Totems darstellen, müssen wir den Voraussetzungen dieser Rezipientenaktivität in einem ganz besonderen Fall nachgehen, der Tonaufzeichnung. Was gibt es überhaupt für Material zum Auftrennen und wer ist der Kandidat für neue Zentralität und Zusammensetzungsfixierung? Neben dem Verhältnis von Live-Auftritt zu phonographisch und fotografisch hergestellten und massenmedial verbreiteten Dokumenten wäre das Verhältnis zwischen der wiederholbaren Aufführung eines musikalischen Stückes und den unwiederholbaren Spuren des Unwillkürlichen in einer bestimmten Performance, die man phonographisch fixiert hat, zu nennen. Schließlich aber auch das Verhältnis dieser aufgezeichneten Singularität zu ihrer Wiederholbarkeit und ihren konkreten Wiederholungen beim Abspielen des entsprechenden Tonträgers für die sich im Verhältnis dazu verändernde Subjektivität der Rezipientinnen und Rezipienten.

Es gibt tatsächlich etwas, so lautete das etwas rätselhafte Resümee meines ersten Konzert-Erlebnisses. Wir haben schon einige Hinweise darauf betrachtet, dass Pop-Musik um 1950 mit neuen Orientierungsmöglichkeiten zu tun hat. Die Welt ist nun von medial anders ausgerichteten Zeichenrelationen bestimmt. Pop-Musik ist die kulturelle Produktion, die in einem noch dichter zusammenhängenden und gewissermaßen industrielleren Sinne als vor ihr die Fotografie darauf reagiert, dass man zufällige, einmalige Momente menschlichen Lebens festhalten, ihre Spuren auf Datenträger speichern und durch die Wiederholbarkeit dieser gespeicherten Spuren zur beliebigen Verfügung stellen kann.

Pop-Musik handelt von diesen individuellen, nahezu kontingenten körperlichen Spuren. Im Gegensatz zur klassischen Musik-Aufführungskultur, die sie vor allem als Fehler kennt und nur in Ausnahmefällen wertschätzt, wie im Diven-Kult, der vieles von Pop vorwegnimmt, kennt die Pop-Musik diese Spuren als wertvolle Einzelmomente, als attraktive Klangfärbungen, als Temperamentsausbrüche, als einmalige, begehrenswerte Momente, aber sie behandelt sie nicht experimentell, sondern sie bearbeitet sie im Schutze einer Konvention, der Konvention Musik oder konventioneller Musik.

Denn erfassbar werden diese besonderen phonographischen Spuren wirklichen Lebens nur, wenn sie in einer übersichtlichen Umgebung auffallen, in einer Umwelt, die auswendig zu kennen es weder besonderer Begabungen noch ausgefeilter Mnemotechnik bedarf, der Umgebung des Songs und anderer, einfacher, konventioneller Musik. Musik, an die uns die Kulturindustrie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so erfolgreich gewöhnt hat. Musik, die man immer schon kennt, wenn man sie hört, doch die eine ans Herz und an die Nieren gehende Besonderheit in einem Schrei, einem Räuspern oder Zögern des Sängers oder einer bizarren Klangfärbung der Hammondorgel punktuell gespeichert hat, die so stark, so drastisch und dramatisch aus dieser Umgebung herausragt, dass sie uns als hyperreale überrascht und wir ganz unwillkürlich an sie unsere eigene Lebendigkeit, unseren eigenen Moment beim Hören anhängen, ihn von diesem aufgezeichneten Moment encodieren lassen. Ohne dass wir das wissen. Und uns endgültig in diesen Song verlieben, wenn wir diesen längst vergessenen encodierten Moment decodieren. Beim Wiederhören.

Die phonographische Aufzeichnung speichert akustische Spuren einmaligen Lebens, die fotografische die sichtbare Seite der Momente. Doch auch dieses Einmalige bannt sie nicht als reine Substanz der Einmaligkeit auf die Platte. Das besondere Moment einer Fotografie, dass hier lebende Menschen, die eines Tages tot sein werden oder es schon sind, auf eine Weise fixiert sind, die zwar ihre Lebendigkeit bezeugt, aber gerade deshalb fix sein muss – dem Lebendigen treu, weil ihm entgegengesetzt –, kann nicht *an sich* zum Gegenstand von Fotografie werden. Es muss geschützt werden im allgemeinen Genre Bild und in den spezielleren Genres der Fotokunst oder der

Alltagsfotografie, die die Ungeheuerlichkeit der Fotografie ähnlich entdramatisieren oder verdecken wie Narrative und Mythen die großen Erschütterungen der Welt und des Lebens in ihr. Fotos sind inszenierte Porträts, Tageszeitungsdokumente, Familiensouvenirs und vieles mehr, vor allem sind sie immer Bilder. Ihr Wesentliches liegt aber jenseits dieser Funktionen und auch jenseits des Bildhaften. Bilder sind nur das Format, in dem das Einzigartige der fotografischen Aufzeichnung gegeben ist. Ähnlich wird das Einzigartige der phonographischen Aufzeichnung in Musik versteckt, von Musik gedämpft, in bestimmten Genres aber auch unterstrichen, freigegeben. Aber auch dies, die Unterstützung der Ungeheuerlichkeit des Mediums, kann seinen Wirkungen schaden, indem es ihnen zu viel aufbürdet.

Man kann dies in der Musik auch in anderen Genres finden: Es gibt jenseits des erwähnten Diven-Kultes Fans von Sängern, Dirigenten und Instrumentalisten der klassischen Musik, des Schlagers und der Folklore, die sich auch von deren Spuren in spezifischen Aufnahmen faszinieren lassen.¹⁸ Diese Rezipienten sind denen von Pop-Musik durchaus nahe. Doch die Bemühungen der Produzenten bei diesen Aufnahmen waren genau auf diese Momente als musikalische Ziele gerichtet. Die Musik und ihre Aufführung selbst schlossen als ästhetische Ziele genau das mit ein, auf das sich das Begehren der Fans richtet. Es ist nur unwesentlich durch die Aufzeichnungsmöglichkeit von Klängen im Zeitalter der Schallplatte verstärkt worden. Das Timbre des Sängers, der Saxofon-Ton des Sonny Rollins, der Anschlag des Pianisten – auch dabei geht es im zeichentheoretischen Sinne um den Index, die spezifische Spur der Verursachung. Doch bei der Pop-Musik wird die nicht von musikalischen Erwägungen bestimmt – höchstens eingerahmt. Ihre zentrale Frage ist: Wie kann ich einem Index, einer Realweltursache (einem menschlichen Verhalten, einer sozialen Situation) einen so großartigen Auftritt wie möglich verschaffen? Bei der Pop-Musik ist alles auf das phonographisch Besondere, auf die kontingente Singularität gerichtet, die der Aufnahmeprozess eingefangen und hörbar gemacht hat. Dafür müssen sich die Singularitäten (des performenden Einzelnen, der sozialen Situation, der technisch-sozialen Studio-Situation etc.) erst recht im Schatten der Musik und ihrer Konventionen verstecken.

Eine Musik hingegen, die wie die Arbeit von John Cage in einem modernistischen Sinne genau die mediale Situation unter Aufnahmebedingungen und die neue (potenziell auratische) Rolle kontingenter Singularitäten adressiert oder die, wie es das Prinzip der Aleatorik will, den Zufall organisieren und thematisieren will, verfolgt

18 Hier wäre vor allem die queere Kultur der Opern-Diven-Verehrung zu nennen, die Wayne Koestenbaum in *The Queen's Throat – Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York: Poseidon 1993, beschreibt.

ein anderes Ziel. Sie will den Zufall, die Alltagskontingenz, die Lebendigkeit an sich zu einem neuen musikalischen Material machen. Sie will es gezielt produzieren, ihm gerecht werden. Von der institutionell und kulturell sicheren und eindeutigen Position des Komponisten aus sollte die phonographische Singularität innerhalb der oder als Komposition eine Rolle spielen. In der Pop-Musik geht es beim phonographisch Besonderen aber nicht um einen phonographischen Zufall an sich und dessen Aufzeichnung und Bearbeitung, sondern um ein technisch wiederholbares Unwiederholbares, das einem ganz bestimmten, vorher eingeführten oder generell vorstellbaren Menschen, Ort, einer Gruppe oder Situation begegnet. Es ist kostbar zufällig und unvorhersehbar lebendig nur *in Bezug auf*. Nur im Zusammenhang mit Konstanten und Konventionen kann also das phonographisch Besondere gegeben werden. Pop-Musik versucht, dies zu organisieren.

Sie ist dabei weitgehend ohne Selbstreflexion, sie weiß meistens nicht, was sie tut. Ahnt sie es, tendiert sie dazu, Cage zu werden, wie es John Lennon mit »Revolution 9« fast passiert wäre, oder, wie die vor allem in Japan in den letzten 20 Jahren groß gewordene Noise-Kultur, sich um die Komponente Aggression zu erweitern.¹⁹ Die kommerziellen Interessen, diesen Reiz der einmaligen Wirklichkeitsspur zu vermarkten, und die Kunst-Konvention, die diesen Reiz, in totaler Verkennung, erlernbaren Fähigkeiten oder den genialen Leistungen eines Einzelnen zurechnen will, stören sie dabei genauso wie dieses eigene Nichtwissen. Ihr größtes Problem aber besteht darin, dass sie mit dieser Besonderheit der phonographischen Aufnahme auch einen besonderen Bezug zur Welt mitorganisieren muss – wenn sie mehr will, als nur Dokumente zur Verfügung zu stellen, die andere auswerten sollen. Sie muss also, will sie so etwas wie Kunst sein, die Welt, deren Spuren ihr Spezifikum ausmachen, mitgestalten, und zwar von ihrem blinden Fleck, von der Position der Unwissenheit, von dem Irrglauben aus, sie wäre bloß Musik: Live-Performances, die sich zu Aufnahmen in bestimmter Weise verhalten; Bilder, die eine visuelle Umgebung suggerieren, in der das besondere, einmalige Geräusch aufgenommen wurde; Rituale und Rhythmen, unter deren Gesetz man sich ein Leben vorstellen kann, das so echt ist, dass es solche einmaligen Spuren hinterlässt.

In dem Moment, in dem die Pop-Musik das Leben bestimmen und verantworten will, dessen Kontingenz und also Unbestimmbarkeit zu bezeugen doch eigentlich ihr Wesen ausmacht, gerät sie in die Gefahr des Authentizismus, also in die Ge-

19 Die manchen Leuten die Hoffnung eingibt, dass mit den Praktiken von radikalen japanischen und amerikanischen Noise-Künstlern wie Merzbow oder Hanatarash sich das »Spektakel« frontal bekämpfen und durchlöchern ließe, vgl. etwa Csaba Toth, »Noise Theory«, in Xabier Erkizia, Mattin, Anthony Iles, Hg., *Noise & Capitalism*, Donostia/San Sebastian: Arteleku 2008.

fahr, die bezeugende Zeichenrelation der Spur zu verabsolutieren, in der Folge zu verdinglichen und so dem Irrglauben zu verfallen, das Leben, das durch die photographische Spur bezeugt ist, müsse ein ganz bestimmtes und ein besonderes sein. Dieser Authentizismus ist sozusagen das andere Extrem, wenn die Option Cage das eine ist. Den Sturz in den nackten Authentizismus muss die Pop-Musik genauso verhindern wie den Übertritt zur Kunst (wenn sie sie selbst bleiben und das Format erfüllen will, das sie von anderen unterscheidet). An dem Punkt des Authentizismus erheben denn auch Kulturindustrie, Politik, Kulturkampf, Rebellion, Selbstverwirklichung, Subjektivierung und andere Komplexe ihr Haupt. Wir werden ihnen später ins Gesicht sehen. Das Pop-Musik-Problem bleibt aber dies: Wenn sie heraustritt aus der Rolle eines zufällig gefundenen Dokuments, wenn sie ein Selbst entwickelt und sich mit Agenden von Subjekten verbindet, muss sie eine Wirklichkeit anbieten, von der sie auf so einmalige, attraktive, verführerische, fetischisierbare Weise zeugt, einen Zusammenhang, eine Welt, eine Person, ein Universum. Sie muss Zusammenhänge herstellen. Irgendwas. Ein Versprechen erfüllen. Tut sie dies nicht, macht es der Rezipient allein. Von dessen Mitteln und Wegen handelt das nächste Kapitel.

Ästhetisches Handeln aktivierter Rezipienten: Camp, Einzelmomente, Verknüpfungsstile

In den modernen, zusammengesetzten, industriell und von vielen Beteiligten verfertigten Kunstwerken laufen in sich stimmige Produktionen nebeneinander ab, die sich zwar stützen, oft bedingen oder gegenseitig Bedeutung zuweisen, aber stets auch eine Eigen-dynamik entwickeln. Uns ist dieser Umstand spätestens seit den 1950er Jahren aus den Diskursen von Cinephilen als Objekt eines besonderen Genusses geläufig. Die seinerzeit sprichwörtliche und epidemische Rede vom »schön fotografierten« Film mit der leider armseligen Story war das erste auffällige Symptom dafür, dass die Arbeitsteiligkeit der (kultur-) industriellen Produktionsweise ihre Entsprechung in den Rezeptionsstilen gefunden hat. Früher gab es zwar Autoren und Künstler, die im Urteil des Publikums einen Teil ihrer Arbeit besser beherrschten als einen anderen, aber an dieser Verteilungskurve seines Talents war gerade die Besonderheit *eines* Urhebers erkennbar. In seiner personalen Einheit waren zwar unterschiedliche Talente, aber gerade diese Unterschiedlichkeit drückte im Werk seine Persönlichkeit aus. Erst bei arbeitsteilig und industriell gefertigten und geplanten Kunstwerken gab es die Möglichkeit, Ebenen, Sphären und Bereiche ganz autonom zu genießen und andere aktiv zu ignorieren.

Dabei gab es natürlich immer Bedeutungsebenen, die schon von der Produktion mit Absicht in den Hintergrund geschoben wurden und die in den Vordergrund zu beför-

dern es einer besonderen, oft aufklärerisch-kritisch verstandenen Arbeit von Rezipienten bedurfte. Tricks, künstliche Kulissen, Schnittfehler: die erkennbare Gemachtheit von kulturindustriellen Produkten, sei es aus Schwäche, sei es aus Gründen der Selbstreflexivität oder auch der Ironie, ist aber das Einfallstor für die selektive und zergliedernde Rezeption von (industriell produzierten) Kunstwerken, insbesondere im Film. Hier kommt einerseits die noch handwerkerstolze, spießige Schläue zum Einsatz, die der industriellen Übermacht ihre Fehler vorrechnet, sich durch das Gefühl stärkt, die kochen auch nur mit Wasser und die Tricks sind durchschaubar. Leute, die Hitchcocks *Torn Curtain* wegen der sichtbar von der Decke hängenden Mikros lieben. Andererseits diejenigen, die im (freiwillig / unfreiwillig) Vergeblichen, Ruinösen, Prätentösen, Perversen industrieller Kunstproduktion, das sich nie ganz der intendierten oder routinierten Ideologie fügt, deren Wahrheitspunkt entdecken, der zusammenfällt mit einem Ort der persönlichen Erregung.²⁰ Voraussetzung dafür ist aber eine Haltung, die in ihrer Freude an der Sezierbarkeit, an den unschuldig-sentimentalen und auch symptomatisch-verräterischen Details industrieller und ideologischer Kunstobjekte mit jener Haltung Ähnlichkeiten hat, die unter anderem, aber am folgenreichsten Susan Sonntag ein paar Jahre nach Elvis in »Notes on ›Camp‹« beschreiben wird.

Camp ist eine besondere Form dieser Rezipienten-Ermächtigung, die zum einen mit der genuin kulturindustriellen Möglichkeit zusammenhängt, kulturelle Objekte zu zergliedern, aufzutrennen und sich gegen oder unabhängig von beabsichtigten Bedeutungen eigene zu konstruieren, zum anderen aber mit den besonderen sozialen Bedingungen eines queeren Lebens, in dem bestimmte, nur für den inneren Kreis – eine homosexuelle Community etwa – zugängliche Bedeutungen im Schutze einer von außen ambivalenten Form überwintern. Hierbei wird – wie auch bei anderen, nicht-queeren, aber analog funktionierenden subkulturellen Rezeptionen – nicht wirklich jedes Mal das kulturelle Objekt aufgetrennt und sozusagen die Genealogie seines Ambivalent-Werdens, das Werden des Doppelsinns nachvollzogen, sondern es gehört zur Ästhetik des späteren Camp, dass eine bestimmte Form des Doppelsinns auch aktiv intendiert wird und eine eigene Form findet. Es ist zwar nicht beliebig, was zum *campy* Objekt taugt, aber wenn es einmal als solches erlebt und codiert worden ist, dann sind auch die kulturindustriell verursachten Voraussetzungen der Auftrennbarkeit des Werkes und seiner Lesbarkeit gegen die Urheber für die Rezeption selbst egal. Dann kann, je nach den konkreten Gründen und dem spezifischen Begehren der jeweiligen Community, theoretisch alles zum Camp-Objekt werden – oder als ein solches produziert werden.

20 Das wäre wiederum ein Verwandter des »Punctums« bei Barthes, siehe hierzu den Abschnitt »Das Fotoalbum«.

Freilich glaubte Sontag noch daran, dass die Objekte selbst die Eigenschaften haben, die eine Camp-Rezeption interessiert, weniger dass Camp vor allem ein Rezeptionsstil ist. Ein Stil übrigens, der sich heute – sehr weit heruntergekommen – universalisiert hat und selbst in den Abgründen der Fernsehkultur zu beobachten ist, wo er das »Kultige« am »Kult« feiert. »All Camp objects, and persons, contain a large element of artifice. Nothing in nature can be campy ...«²¹ Möglicherweise waren die Camp-Objekte der 50er und 60er, die wohl kaum jemand auffälliger und einflussreicher bearbeitet und definiert hat als der von Sontag bewunderte Künstler und Regisseur Jack Smith, tatsächlich noch als eine bestimmte Klasse kultureller Objekte beschreibbar. Dies hat vor allem dadurch eine besondere Berechtigung, als die Camp-Sensibilität nicht zuletzt durch Vertreter wie Smith eng an die konkrete Geschichte queerer Kultur gebunden ist. Es ist die Geschichte einer stufenweise auch politischen Selbstermächtigung. Aber nur im Hinblick auf diese Geschichte und ihre politische Bedeutung sind Camp-Objekte nicht zufällig und beliebig.

Fast zwangsläufig entwickelt die eigenmächtige Rezeption qua Camp, die das Künstliche und Nichtauthentische besonders in den Blick nimmt, am Ende wieder eine Liebe zu den von ihr entblößten und dekontextualisierten Bemühungen der Kulturprodukte, ihrer Autoren, Repräsentanten und Protagonisten. In der oben erwähnten heruntergekommenen Form stellt sich diese Liebe nicht ein. Im besten Falle arrangiert dieser nun im postmodernen Alltagsleben angekommene Camp-Blick das Material neu, im schlechtesten erhebt er sich, nur um der Erhebung willen, über das, was »so schlecht ist, dass es schon wieder gut ist«. In der mittlerweile vergessenen Figur des Guildo Horn hatte diese Version einen Protagonisten gefunden, der von vornherein die Sicherheit lieferte, dass man sich über ihn erheben darf und soll. Dafür wurde er dann »der Meister« genannt.

Eine universalisierte Camp-Sensibilität in unterschiedlichen Spielarten auf der einen Seite, der »isolierten Reizmomenten«²² ausgelieferte, regressive, fetischistische Rezeptionsstil zerstreuter und – in kulturpessimistischer Lesart – ideologisch dresierter Großstadtbewohner auf der anderen trug zu einer allgemeinen und viel beschriebenen Desintegration von Ganzheit und Werkgestalt in der Rezeption der Künste bei. Wir wussten nun viel über Bedeutungshierarchien. Wir kannten die Unterschiede zwischen dem beabsichtigten Status einzelner Werkteile und unserer freien

21 Susan Sontag, »Notes on »Camp««, in dieselbe, *Against Interpretation*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1964, S. 275–292, hier S. 279.

22 Theodor W. Adorno, »Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens«, in derselbe, *Dissonanzen – Musik in der verwalteten Welt*, 7. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1991, S. 13.

Entscheidung, ihnen einen für unseren Genuss und unsere Lesezwecke eigenen Status zuzuweisen. Wir gingen freizügig mit künstlerischen Objekten, insbesondere aber denen der Pop-Musik, um, behandelten sie als Materiallager; euphemistisch zuweilen im Anschluss an Michel Foucault auch »Werkzeugkisten« genannt. All das führte zu einem zumindest inneren Umgang mit der an kulturellem Material, an Semantik und Gestalt immer reicher werdenden Umwelt des letzten Vierteljahrhunderts. Es führte auch zu einer praktischen Auflösung jedes Werkgedankens, jeder einheitlichen Vorstellung von Autorschaft und Produktion. Wenn es diese Begriffe dennoch immer noch gab, dann entweder als Konventionen, da die Praxis der Subjekte längst eine andere geworden war, oder als – künstlerischer oder auch ethisch oder politisch motivierter – Widerstand der Ernsthaftigkeit gegen diese Praxis. Es war dies aber ein Widerstand, der ihren Genuss nur steigerte, entweder weil auch er überwunden werden konnte oder weil er ein Jenseits der endlos ermächtigten Rezeptionspraxis und ihrer Tendenz zu endlos-ironischer, schlechter Ewigkeit versprach. Auch wenn für dieses Versprechen keine überzeugende künstlerisch-politische Entsprechung gefunden werden konnte. Es ist jedenfalls diese Lage, die gerade dem historischen Camp nahestehende Vertreter in der Pop-Musik immer wieder so entschieden – bis in eine gewisse verbissene Albernheit hinein – für Ernsthaftigkeit streiten ließ: Morrissey, Lou Reed, Marc Almond.

1980 warb das kleine unabhängige Punk-und-Neue-deutsche-Welle-Label »Rondo Schallplatten« auf Anzeigen in der Fachpresse mit dem Slogan »Männer mögen die Texte, Frauen lieben die Melodien«. Der Text war in einer 50er-Jahre-Schrift, etwa der Type »Andy« vergleichbar, abgesetzt. Die Scherenschnitt-Silhouetten Tanzender hätten Kofferplattenspieleranzeigen aus alten *Merian*-Heften entnommen sein können. Die Ironie und der Bezug auf historisch geschlossene, als epochenzugehörig erkennbare Styles waren noch nicht epidemisch, sondern konnten 1980 noch gezielt verwirren und daher attraktiv sein. Dennoch war dieses Layout weder ein Witz über die 50er im Namen aufgeklärterer Zeiten, noch wollte der Slogan sich einfach über reaktionäre Genderplots amüsieren.

Es war vielleicht von all dem ein wenig, aber es war auch ein Sehnsuchtsstatement. Rondo-Chef Frank »Monroe« Bielmeier, Gitarrist bei Mittagspause, galt als Anhänger ausgesuchter und durch ihren Verweischarakter markiert künstlicher Styles, kein Lifestyle-Sklave der Sorte, wie sie im Laufe der 80er sich entlang der Ersetzung von Entscheidungen durch Styles vermehren sollten, sondern ein Vertreter jener raren Erscheinung, bei der die Entscheidungen einer Person durch Styles artikuliert – nicht ihr abgenommen – wurden. Seinesgleichen gab es um 1980 vielleicht fünf in Nordrhein-Westfalen, je sieben in Hamburg und Westberlin und drei in München. Common Sense war noch, dass Rock'n'Roll ein Aufstand der Natur gegen die Kultur sei. Der Stolz des Dandys, der Natur feindlich gegenüberzustehen, war selbst in der Punk-

Bewegung erst nur versuchsweise und seinerseits selbstironisch formuliert worden («Zurück zum Beton!«). Der Dandy ist historisches Vorbild für das, was die produktive Rezeption von Pop-Musik voraussetzt: eine zur Hälfte nicht gläubige und antireligiös-nüchterne, ja am eigenen Gebrauchswert-Vorteil orientierte Fähigkeit, zur anderen Hälfte aber eine fanatische Neigung, das Produkt aufzutrennen, Teile zu fetischisieren, andere zu verwerfen – und sich selbst bei dieser Tätigkeit zu beobachten. Hier liegen die Texte, dort die Melodien, dort die anderen Eingeweide.

Die Pointe dieser Anzeige steckte aber vor allem in der Begründung, warum man etwas gerne höre; nämlich nur wegen bestimmter Vorteile (entweder Texte oder Melodien). In der Werbung der 50er nannte man eben ganz utilitaristisch noch die unmittelbaren Produktvorteile. Dieses naive Vertrauen auf den Gebrauchswert korrespondierte mit der noch eindeutig zuzuordnenden Gestaltung. Design verschmolz noch nicht mit Produktästhetik. Das wirkte von 1980 aus gesehen so besonders weltfremd, so seltsam, aber auch attraktiv. Eine merkwürdige Möglichkeit von Wahrheit schien in einem Design auf, das sich zum beworbenen oder verpackten Produkt verhielt, statt mit ihm verschmelzen zu wollen. Man ging ja tatsächlich genauso vor. Man entschied sich für eine Platte wegen eines spezifischen Elements, das einem die guten Gründe der Auswahl bündig spiegelte. Zugleich wusste man, dass es noch mindestens einen anderen Vorteil gab, der einem egal war oder sogar zuwider. Dieser war aber für eine andere Menschensorte wichtig, auch das wusste man. Das war die eigene Praxis im Umgang mit Pop-Musik, über die man auch sprach – ohne dass man daraus die Konsequenzen zog. Man glaubte immer noch, eine Band sei an sich und als Ganzes gut oder schlecht und war regelmäßig überrascht, wenn sich das änderte. Man kam nicht darauf, dass man sich womöglich tatsächlich nur wegen *einer* Eigenschaft ein ansonsten uninteressantes Produkt auswählt.

Man machte sich nicht klar, dass man es nicht mit einer Ganzheit zu tun hatte, sondern mit einem von einem Namen zusammengehaltenen Arsenal lebensstilistischer Tausch- und Gebrauchswerte. Man wusste noch nicht, dass man diese Werte weder konsumierte wie Waren, die nach dem Verbrauch verschwunden sind, noch sie aufbewahren und zu dauerhaften Attributen des Selbstmachens erheben konnte, wie es die Ideologie bürgerlicher Bildung will. Man wusste noch nicht, dass man Legierungen, Verbindungen, Collagen einging mit Looks, Posen, Sounddetails; Verbindungen, bei denen die Einzelteile anschließend nicht mehr für sich existierten.

Aber durch die aktive Fragmentierung der ausgewählten Objekte, ihre Auflösung in Reihen von Eigenschaften, gewann man immerhin an Autonomie, wurde man ein souveränerer Konsument. Und dass man andererseits Pop-Musik gerade nicht wegen solcher schnöder, isolierbarer, von anderen Künsten ebenfalls bedienter Vorteile wie »Melodien« oder »Texte« mag, liebt, kauft, sondern wegen einer bitterernsten Lebensnot, wegen Identifikation und Selbstfindung oder auch Exzess, Zorn, Beleidigung und

Spaß – auch das wurde ironisch von dieser Anzeige bedient. Das, was man eigentlich suchte und auch fand, waren viel flüchtigere Eigenschaften, die aber im eigenen Empfinden und internen Rekonstruieren der geliebten Platte dennoch genauso abtrennbar vom Ganzen waren wie eben Texte von Melodien.

So wurden also die konkret gegebenen Begründungsvorschläge der Rondo-Anzeige als ironisch verstanden und zurückgewiesen, der Begründungsstil aber wurde wiedererkannt. Denn diesen beiden instinktiv zurückgewiesenen Begründungen stand das Gefühl gegenüber, dass man durchaus nicht aus einer überwältigten Bewunderung für ein ganzes Stück Pop-Musik Begeisterung empfindet, sondern für kleine Punkte, überwältigende Momente, die sich inmitten der präventivsten Scheiße ergeben können. Das Streben, eine ganzheitliche, konsistente und widerspruchsfreie Person zu sein, kämpfte um die qualitative Konsistenz geliebter Stars und Vorbilder, aber je mehr man sich wirklich von Pop-Musik erschüttern ließ, desto aussichtsloser wurde dieser Kampf, wurde der Versuch, diese Erschütterung von den benennbaren Qualitäten der Produzenten abzuleiten.

Wo aber sonst – wenn nicht bei schöner Melodie und klugem Text – kann man die Bewunderung und die Faszination von Pop-Musik in den Gegenständen lokalisieren und wie von begeisterten Reaktionen auf Kunstwerke anderer Gattungen, auch anderer Musikformen unterscheiden? Was ist tatsächlich die zentrale ästhetische Erfahrung bei einem Stück Pop-Musik? Machen wir ein paar Selbstversuche.

1. The Small Faces, »Itchycoo Park«. Ich wähle dieses Lieblingslied, weil es in meiner Kindheit für ein in gewisser Weise einschneidendes Erlebnis steht. Hatte ich sonst einen Song aus der Hitparade gern, bemühte ich mich, ihn so oft wie möglich wiederzuhören, bis ich seine Melodie mitsingen konnte. Ich hatte dann das Gefühl, ihn *zu besitzen*. So konnte ich ihn mir aneignen. Ich hatte ihn parat, denn ich konnte das Wesentliche, das, was mir Freude machte, auswendig. »Itchycoo Park« hatte auch Teile, die ich singen konnte – »It's all so beautiful«, den Kehrreim, oder die Frage-Antwort-Passage: »What did you do there? We got high! What did you touch there? We touched the sky!«, auch das ließ sich singen, ohne den Text zu verstehen und die Wörter aussprechen zu können. Doch ließ mich hier mein auswendiges Nachsingen unbefriedigt. Ich hatte, obwohl ich die Melodie konnte, das Gefühl, dieses Lied noch nicht wirklich singen zu können. Mir fehlte ein anderes, wichtigeres Vergnügen, an dem auch die Melodien des Stückes irgendwie zu hängen schienen. Es sind die Stimmverfremdungen und der von Leslie-Verstärkern verursachte Sensurround-Effekt bei dem wuchtigen Schlagzeugbreak, die dieses eigentliche, wichtigere Vergnügen ausmachten. Der Schlagzeugbreak, bei dem die Trommelschläge zwar Trommelschläge bleiben, aber dabei eine Serie von kleinen Verwandlungen durchmachten, leitete den Kehrreim (»It's all so ...«) ein, dessen Melodie, einfach so gesungen, banal blieb. Sie hing an dieser Einführung, die mir als Kind so vorkam, als würden die Trommeln

durch den Resonanzraum einer Unterwasserwelt gejagt. Die Stimmverfremdungen betrafen den leisen Mittelteil und kamen mir vor wie eine eindringliche Steigerung von Flüstern, eine Art negatives Gebrüll, Gebrüll nach innen. Superflüstern.

Beide »Effekte« waren Einzelheiten, isolierte Klangfetische, und doch waren sie mit dem Musikalischen an der Musik eng verbunden. Aber die Verbindung war nicht allein musikalisch, sondern schien von einem semantischen Tertium comparationis, einer tieferen Bedeutung, vermittelt zu sein, die auch der Text – den ich später ja verstehen konnte – mit seiner euphorischen Feier des Schulschwänzens nicht zu lokalisieren oder auszufüllen half. Ein psychischer Zustand, eindringlich und doch gelöst und entspannt, mit sich selbst beschäftigt, zuweilen zu Klangfetischen verdichtet, dann wieder flüchtig an einer Stimmung festgemacht, die auch in der Lockerheit zu bestehen schien, mit dem der Song zwischen handfesten (Kehrrim) und zarten Momenten wechselte – diese Atmosphäre fand Korrelate in dem Coverbild der Single, einer psychedelischen Fotografie mit Bubble-Typografie. Von nun an gehörten mir Lieblingslieder nicht mehr, wenn ich sie singen konnte. Ich musste jetzt Objekte mit Bildern besitzen und Tonträger, die ganz bestimmte Aufnahmen reproduzieren konnten. Das Angewiesensein auf die Tonträger, die Nichtsingbarkeit der Effekte schien mit den Bildern auf den Covern – und anderen Bildern, Layouts, etwa in der *Bravo* – zusammenzuhängen. Sie alle verwiesen auf das seltsame Dritte, das sowohl die singulären Sound-Effekte, die Bilder als auch deren Verhältnis zur Melodie zu verursachen schien.

Das Radio, an dem ich mich bis etwa im neunten und zehnten Lebensjahr orientiert hatte, hatte flüchtige Melodien nach seinem eigenen, von mir nicht beeinflussbaren Gutdünken ausgestrahlt. Diese musste ich mir merken, dann *hatte* ich den Song, und ich konnte bei einer schönen, aber noch nicht genügend genau gespeicherten Melodie nur auf eine weitere Ausstrahlung hoffen. Um aber die Soundeffekte *haben* zu können, konnte ich mich nicht mehr aufs Radio verlassen, ich konnte sie nur noch unvollständig inwendig behalten und erst recht kaum auswendig reproduzieren. Ich brauchte sie auf Tonträger gespeichert, die in visuell gestalteten Hüllen steckten. Dies war in meinem individuellen Fall das Ende der Populären Musik, der Beginn der Pop-Musik – in verschiedenen Leben hat dieser Umbruch zu unterschiedlichen Zeiten stattgefunden, aber kaum vor 1955, und spätestens ab 1980 war er selbstverständlich.

2. Ein gutes Jahrzehnt nach den Small Faces. Mit einer gewissen Verspätung entdeckte ich die Solo-Alben John Cales. *Paris 1919* hörte ich 1977, also drei Jahre nach Erscheinen von diesem, Cales letztem für die Firma Reprise aufgenommenen Album, unmittelbar vor seiner berühmten Island-Trilogie. Auf dieser Platte beginnt die zweite Seite mit dem Titelsong. Der strukturierte sich entlang des Textes, obwohl er voller auffälliger musikalischer und klanglicher Momente ist. Der Text und seine Form war die mnemotechnische Krücke, mit der ich mir dieses Lied zu eigen machen konnte.

Klangeffekte nicht reproduzieren, nicht singen oder summen zu können, höchstens albern nachzuäffen, war ich nun gewohnt, doch ein Text im Kopf konnte noch immer alles andere evozieren, das man nicht singen konnte oder nachmachen wollte; er strukturierte die Erinnerung. Gleichzeitig ist aber dieser Text für sich genommen eine rätselhafte Aufzählung von Ereignissen rund um europäische Politik und ihre globalen Dimension am Ende des kolonialen Zeitalters: »tears of old Japan, caravans with lots of jam«. Dazwischen gibt es eine Frau, die einen Ich-Erzähler verwirrt, elektronische Effekte, die auf dem Textblatt, in Klammern stehend, den Tuileries zugeordnet sind, also einen Teil der Pariser Stadtlandschaft repräsentieren, und sehr viele Sätze, die ungenannten Sprechern zugewiesen sind, die man sich als Gestalten eines Romans vorstellen kann.

Ein solcher Text könnte das Ergebnis einer Cut-up-Tour durch Romane von Graham Greene, Marcel Proust und Raymond Roussel gewesen sein. Cut-up als eine forcierte Theorie der Montage, einer Art De-Montage oder Montage ohne utopische Hoffnung, die den psychedelischen, a-subjektiven Strom freilegt, als der sich die Produktion von Sinn und Infos, von Texten und Textbrocken aus einer bestimmten Perspektive erweist, war eine in Cales Umfeld der 60er Jahre – erst der Kreis um La Monte Young und Tony Conrad, Minimalismus und Fluxus, dann die Warhol Factory – vertraute Technik. William Burroughs hatte unter Berufung auf seinen Freund Brion Gyson wiederholt theoretisch davon gesprochen und die Technik praktisch eingesetzt.

Doch Cut-up ist schroff. Cut-up erfordert eine Konzentration, die einen zwingt, Sinnbruchstücke aneinanderzureihen, ohne jeden anderen äußeren Zusammenhang außer Zeilenfall und Grenzen der Buchseite und ohne dass ein übergeordneter Sinn oder eine Mnemotechnik viel helfen können. Diese Kraftanstrengung, die ja auch nötig ist, die Ellipsen und Andeutungen in der Erinnerung zu behalten (für spätere Entschlüsselung oder Kombination mit Kommendem) oder zu überbrücken, durch die ein Canto Ezra Pounds führt, erschwert es, den eigentlichen Genuss des Cut-up zu erleben. Denn der besteht ja gerade darin, dass man jedes Bruchstück in eine authentische oder imaginäre Umgebung zurückversetzen kann. Die zerbrochene Welt leuchtet so als viele mögliche Welten – und die sind nicht beliebig. Ein harter Kern von Konkretheit steht für sie, ein – unausgewiesenes – Originalzitat, ein oft sinnfreier Brocken, den gerade seine schroffen Bruchkanten auffällig machen.

Bei Cale ist der Cut-up-Text hingegen nicht schroff, er ist eine schwerelose Abfolge von reizenden, aber konkreten Splintern vage vertrauter Zusammenhänge. Warum ist die Folge schwerelos, warum gleiten die Worte ohne Anstrengung? Einfache Antwort: Eine denkbar simple und heiter instrumentierte Ostinato-Figur führt die Zeilen vor uns her. Cale hat eine Musik geschrieben und arrangiert, die, von heute aus gehört, an die Soundtracks erinnert, die Michael Nyman für die 80er-Jahre-Filme Peter Greenaways komponiert hat. Cale hat also knapp zehn Jahre vor Nyman Minimalismus mit einer

heiteren Lieblichkeit verknüpft, die aber anders als bei anderen Formen eines kommerziell erfolgreichen Minimalismus nicht dessen religiöse Komponente ausnutzt, um sich an die New-Age-Mentalität des Publikums anzubiedern und die Ästhetik des *Drones* an einen Kitsch des Grenzenlosen zu verschern. Cales Komposition bleibt unbeliebig, sie nimmt ihre Heiterkeit daher, dass die minimalistische Komposition plötzlich nichts Wichtiges oder Ernstes mehr zu sein scheint, sondern Begleitmusik eines Songs wird und sich auch einige strukturelle Komponenten des Songs ausborgt.

Wohin man also schaut, wird man auf eine andere Ebene verwiesen. Hört man auf die Klangfarben und Effekte, die teilweise explizit semantischen Werten entsprechen, die etwas denotieren sollen (die Tuilerien), wird man an den gesungenen Text verwiesen, der als das klarste, nach vorn gemischte und ein musikalisches Kontinuum schaffende Element die verschiedenen Sound-Semantiken musikalisch integriert. Die elliptische und fragmentarische Semantik der Textbrocken wiederum wird durch die klar strukturierte und übersichtliche Architektur aus minimalistischen und Song-Bauteilen zusammengehalten. Das so gewonnene semantische Feld schließlich, das auf kulturelle und politische Ereignisse im Europa des frühen 20. Jahrhunderts anspielt, eröffnet seinen Bezugsrahmen erst durch die anderen, folgenden Lieder auf dem Album: durch das explizit nach einem der eben nur erahnten Autoren benannte »Graham Greene«, mit seinem Bilderbogen aus dem untergehenden britischen Empire und dessen letzten fragilen Festen und Feierlichkeiten, sowie durch »Half Past France« mit seiner seltsamen Seelenlandschaft des Ersten Weltkriegs zwischen Dünkirchen und Norwegen, die locker an das Schicksal eines Doppelagenten oder Vermittlers geknüpft ist, der in einem Zug auf dem Weg in ein Berlin ist, »wo alle wohlgenährt sind«.

Dass Kunstwerke aus sehr verschiedenen Konstruktionsebenen bestehen, ist aber noch nichts Neues. Neu ist an der Pop-Musik die Möglichkeit, dass Werke, Pop-Musik-Objekte, ihre Pointe, ihr Gewicht erst jenseits ihrer meist angenehmen und selten fordernden Oberflächen erhalten, nämlich dann, wenn man den Einzelteilen weiter nachspürt, den vorderhand angebotenen Zusammenhang verlässt, das Dritte sucht, das sie alle zusammenhält. Nicht unbedingt interpretierend, denn das kann man auch mit jeder Oper und jedem Roman tun, sondern auf der Suche nach der Grenze des Kunstwerks selbst, nach seinem Ende, dem Ort, wo das Leben anfängt. Das vom Kunstwerk *per definitionem* Getrennte.

Jedes weitere Nachspüren führt dazu, dass man weiterverwiesen wird. Diese Verweise führen aber nicht zu einem absoluten Außen, in dem die Suche sich terminieren ließe (wie beim Klatsch, der Star-Kolportage: »... in Wirklichkeit ist die nämlich ...«), sondern bilden einen sich weiter ins Leben und die Wirklichkeit nach und nach verdünnenden Fluss von weiteren Elementen, die irgendwie noch dazugehören und doch schon nicht mehr: das Cover, Individualstile von Hintergrundmusikern,