

2. ZUR POPMUSIK

Popmusik in all ihren Facetten begegnet uns täglich. Wir hören sie auf dem Weg zur Arbeit im Autoradio, wir nehmen sie unterschwellig bei unserem Einkauf im Supermarkt wahr. Und jeder Mensch hat eigentlich eine ganz bestimmte Vorstellung davon, wie die Popmusik zu sein hat, die ihm gefällt. Das ist der subjektive Faktor der Popmusik.

Dennoch findet man keine Person, die eine so spezielle Vorstellung hat, dass sie eine Musikrichtung für sich allein in Beschlag nimmt. Nein, Popmusik ist immer ein Massenphänomen. Gruppen von Gleichgesinnten gehören ebenso dazu wie die Leute, die sich in einer anderen Gruppe zusammenschließen, nur um jener ersten Gruppe mitzuteilen, dass sie einen sehr schlechten Geschmack habe und lieber umdenken solle, manchmal auch mit körperlichem Nachdruck.

Möglicherweise würden beide Gruppen aufschreien, wenn man Ihnen erklären wollte, dass sie beide Teil einer gemeinsamen Kultur sind, der Popkultur nämlich. Aber genau das ist der Fall, denn die Rituale und Werte, die Teil ihrer Auseinandersetzung mit der Musik sind, sind im Prinzip, auf ihren Kern reduziert, dieselben.⁵⁴

Die folgenden Kapitelabschnitte behandeln darum einige Gedanken zur Popmusik im Allgemeinen und der in ihr wichtigen Ästhetik.

⁵⁴ Hier könnte man eine Analogie zwischen Popmusik und Religion ziehen. Aber das soll nicht der Inhalt dieser Arbeit sein.

2.1 Eine zufriedenstellende Definition

Es ist nicht einfach, alle Strömungen der Popmusik und ihrer Kultur in einer Definition zusammenzufassen. Viele Autoren scheitern an ihrer eigenen Vorstellung und nicht selten wird ein bestimmter Bereich, sei es *Schlager* oder *Heavy Metal*, aus der Betrachtung ausgeklammert und durch vermeintlich „wichtige“ Popmusikgattungen wie *Progressive Rock* oder *Politrock* übertönt.⁵⁵

Die Ablehnungshaltung gegen bestimmte popmusikalische Strömungen äußert sich oft in einer Verleumdung deren populärer Vertreter. Das zeigt auch folgendes Zitat über die aus heutiger Sicht doch eher harmlosen Glamrocker von *Kiss*:⁵⁶

„Die US-Brutalo-Rockgruppe ‚Kiss‘, die die beiden ‚s‘ in ihrem Namen in der Form der SS-Runen schreibt, transportiert in ihren durchweg banalen Texten auch immer wieder gefährliche und autoritäre Inhalte, etwa wenn in dem Song ‚Parasite‘ ein Mädchen als Schädling diffamiert wird, weil es sich ‚männlichen Wünschen‘ nicht so fügt, wie es soll.“⁵⁷

Solche Praktiken führen innerhalb der Popmusikbetrachtung zu einer unnötigen Spaltung. Sie sind weit entfernt von einer objektiven Darstellung. Hier wird im Geiste von Adorno versucht, die Popmusik in „leichte Musik“⁵⁸ und hochwertige Kunstmusik einzuteilen.

Eine weitreichende, zufriedenstellende Definition, die auch Grundlage für das Verständnis von Popmusik in dieser Arbeit sein soll, findet sich bei Reinhard Flender und Hermann Rauhe, die es schaffen, eine möglichst unabhängige Definition aufzuzeigen:

⁵⁵ Ich spare mir hier Definitionen der einzelnen Genres. Die Menge an Stilrichtungen und Schubladen, in die diese passen, ist in der Popmusik geradezu aberwitzig groß. Die Stilbezeichnung scheinen manchmal auch nur dazu zu dienen, (Fan-)Gruppierungen voneinander abzugrenzen.

⁵⁶ Amerikanische Rockband, gegründet 1973. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Kiss (band)*, http://en.wikipedia.org/wiki/Kiss_%28band%29 (26.03.2008).

⁵⁷ Zimmer, Jochen: *Rock-Soziologie. Theorie und Sozialgeschichte der Rock-Musik*, Hamburg 1981, Seite 115

⁵⁸ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, a.a.O., Seite 35 bis 54.

„Popmusik ist eine spezifisch eigenständige Musikkultur auf der Grundlage industrieller Produktion und Distribution. Ihre sozialen und psychologischen Funktionen sind bestimmt durch die emotionalen und körperlichen Bedürfnisse, die in verstärktem Maße durch die rationalisierte Lebens- und Arbeitsform in der industrialisierten Gesellschaft erzeugt werden. Ihre Ästhetik wird bestimmt durch die Bedingungen und Möglichkeiten der Massenkommunikationsmittel, ihre Semantik erwächst aus den Topoi moderner Mythologien, ihre Struktur aus der Akkulturation von ethnischen (insbesondere der afroamerikanischen) mit popularisierten oder trivialen europäischen Musiktraditionen.“⁵⁹

Diese Beschreibung ist bemerkenswert, da sie *alle* Musikstile, welche die sozialen, emotionalen, kulturellen und industriellen Voraussetzungen erfüllen, mit einbezieht in den Popmusikkontext.

Über diese Definition hinaus bietet Popmusik allerdings Qualitäten, in denen sie Wirkungen nicht unähnlich der bildenden Kunst entfalten kann. Viele Beispiele finden sich in den Konzeptalben der 1970er Jahre oder auch in den *Performances* von Bands wie *The KLF*,⁶⁰ die einen Teil ihres Gewinns aus der Popmusik öffentlich auf der schottischen Insel *Jura* verbrannten.⁶¹

Das Happening *K Foundation Burn a Million Quid*, konnte als Kritik an dem Umstand gewertet werden, dass der Popmusik die künstlerischen Qualitäten durch ihre Nähe zum Kapitalismus oft aberkannt werden. Das Idealbild des Künstlers schließt das selbstsüchtige Streben nach Profit aus. Da aber, wie bereits gezeigt, die Popmusik ohne die finanzstarken Industrien gar nicht möglich ist, muss zwangsläufig der potentielle Ausverkauf miteingeplant werden. Tim Renner, ehemaliger A&R bei Universal Music, einer der großen „Major“-Plattenfirmen, bringt es auf den Punkt:

⁵⁹ Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik*, a.a.O., Seite 17

⁶⁰ Auch bekannt als *The Copyright Liberation Front*. Vgl. Luck, Richard: *The KLF*, in: Buckley, Peter (Hg.): *Rock. Der ultimative Führer zur Rockmusik. Über 1000 Künstler und Bands*, Stuttgart 2004, Seite 412 bis 414.

⁶¹ Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *K Foundation Burn a Million Quid*, http://en.wikipedia.org/wiki/K_Foundation_Burn_a_Million_Quid (29.01.2008).

„Pop = Kunst + Kapital x Massenmedien.“⁶²

Wenn wir das Wort „Kunst“ und seine Platzierung darin richtig deuten, wird klar: Popmusik muss nicht zwingend industriell motiviert, also auf ein für die Industrie angelegtes Maß an Verkäuflichkeit ausgelegt, sein, sie muss sich aber immer den industriellen Strukturen *unterwerfen*, um ihre Qualität als Gesellschaftsmusik zu entfalten. Und die Antwort auf die Frage, woher diese Qualität nun eigentlich kommt, liegt in der sozialen Ästhetisierung.⁶³

Bei der Betrachtung von Popmusik kann man nebenher feststellen, dass die Popmusik seit ihren industriellen Anfangstagen eine Entwicklung durchgemacht hat, die wie im Zeitraffer den aus der bildenden Kunst bekannten ästhetischen Veränderungen folgt. Nach dem anfänglichen Auferlegen von Regeln⁶⁴ und dem darauf folgenden Brechen derselben steht die Popmusik nun ebenso im Zeichen der Postmoderne wie die bildenden Künste.

2.2 Eine kurze Geschichte der Popmusik in Hinsicht auf ihre Verbreitung

Hier soll keine auf die Stile bezogene Geschichte der Popmusik dargelegt werden. Dies scheint nicht wirklich sinnvoll aufgrund der Vielfalt und schemenhaften Abgrenzungen mancher Genres.⁶⁵ Als „Massenkunst“ interessieren eher die kulturell-industriellen und technischen Entwicklungen.

Wenn man also diesen geschichtlichen Blick auf die Popmusik werfen möchte, so muss man im Besonderen auf die technischen Entwicklungen und die industriellen Vertriebswege eingehen, da diese die Grundvoraussetzung für die weite Verbreitungsmöglichkeit darstellen. Hier soll deshalb zunächst ein Überblick über die Anfänge der Industrie und die technischen Entwicklungen gegeben werden.

⁶² Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*, Frankfurt am Main 2004, Seite 12

⁶³ Siehe dazu Kapitel 2.3.

⁶⁴ Man denke z.B. an die eher strengen Schlagerkompositionen aus den Anfangstagen der Popmusik, oder den „Anzugzwang“, der den Beatles vom Management auferlegt wurde.

⁶⁵ Vgl. Behrens, Roger: *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*, Würzburg 1996, Seite 78 ff.

Der Inhalt dieser Entwicklung („Popmusik“) soll verstanden werden wie in Kapitelabschnitt 2.1 erläutert.

Die Popmusik, die wir heute hören können, ist eine stark nordamerikanisch (und nicht zu vergessen afroamerikanisch) geprägte Musikform, die ihre lokalen Facetten hat, aber deren massentauglichen Anfänge in den Musikstilen liegen, die sich in den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts in den USA entwickelt haben, allen voran Ragtime, Blues und Jazz mit starkem afrikanischen Einfluss.

Trotzdem sind ihre eigentlichen Wurzeln und Formen bereits in den europäischen Liedern und Tänzen des 17. Jahrhunderts begründet:

„Wie die Standardformen der leichten Musik abgeleitet sind von traditionellen Tänzen, so waren diese vielfach standardisiert, längst ehe die kommerzielle Musik dem Ideal der Massenproduktion sich anbot; die Minuette minderlicher Komponisten aus dem siebzehnten Jahrhundert glichen einander so fatal wie die Schlager.“⁶⁶

Auch entstand das populäre Lied, der sog. *popular song*, zuerst in England, wo die industrielle Revolution in besonders prägendem und frühem Maße eingesetzt hatte. Der Erfolg des *popular song* ist aus dem Bedürfnis der Arbeiterschicht nach leichter, nachvollziehbarer Musik, die ihre inneren Gefühle ausdrückt, zu sehen. So hatten die ersten dieser populären Lieder hauptsächlich eine Idealisierung des Landlebens, das die Fabrikarbeiter zugunsten der neuen Anstellung hinter sich gelassen hatten, zum Inhalt.⁶⁷

Auf dem Europäischen Festland kristallisierten sich ebenfalls populäre Musikformen heraus, die erst nur von semiprofessionellen Sängern oder Musikern dargeboten wurden, wegen ihrer Beliebtheit aber den Sprung auf Notenblätter in größeren Auflagen schafften. Natürlich differierten die populären Stücke in Sprache und Gestalt in den jeweiligen europäischen Ländern entsprechend ihrer vorgefundenen soziologischen Bedingungen:

⁶⁶ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, a.a. O., Seite 47

⁶⁷ Vgl. Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik*, a.a.O., Seite 19 ff.

„Während in London die Populärmusik von einem schlichten, ‘volkstümlichen’ Charakter geprägt war, gab in Paris der extravagante Geschmack der aufstrebenden ‚neureichen‘ Pariser den Ton für die Populärmusik an. [...] In Wien herrschten hingegen die Walzerkönige Johann Strauß (Vater und Sohn).⁵ [...] Neben London, Paris und Wien gehörte Berlin zu den neuen Zentren der Populärmusik. Hier gab es Militärkapellen mit Riesenbesetzung. [...] Man spielte nicht nur Militärmärsche [...] Daneben bildete sich ein typischer Berliner Operettenstil heraus.“⁶⁸

Ihre Gemeinsamkeit lag dabei in ihrer Beliebtheit und der damit einhergehenden Verbreitung als einfache Notendrucke in den jeweiligen Bevölkerungsschichten:

„Die ersten ‚Schlager‘ sind Operettenmelodien, die ‘einschlagen’, d.h., in hohen Auflagen auf dem *sheet music*-Markt umgesetzt werden. Um 1870 kommt der Begriff des ‚Schlagers‘ auf.“⁶⁹

Diese sogenannte *sheet music* kann als erste massentaugliche Form der industrialisierten Musikreproduktion gesehen werden:

„Es wurden damals schon Auflagen von über 100000 Stück erreicht. Musik, die in der Dorfgemeinschaft selbst gemacht wurde und somit weitgehend gratis war, wurde nun zum Kostenfaktor. Zu den Vergnügungsgärten hatte jeder, der zahlen konnte, Eintritt; und anstelle der mündlichen Überlieferung eines Liederrepertoires von Generation zu Generation auf dem Land tritt in der Stadt die Möglichkeit, sich die verlorene kulturelle Identität als *sheet music* zu erkaufen.“⁷⁰

In den USA gab es seit den frühen 1880er Jahren einige Verlage, die sich nur noch auf diese populären Gassenhauer spezialisierten und sich in der berühmten „Tin Pan Alley“ in New York bündelten.⁷¹ Ins Geschäft gelockt wurden sie durch die scheinbar stetig anwachsenden Verkaufszahlen ihrer *sheets*.

Aus der Höhe der Auflage lassen sich zwei Erkenntnisse ableiten:

⁶⁸ Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik*, a.a.O., Seite 22 bis 23

⁶⁹ Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik*, a.a.O., Seite 24

⁷⁰ Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik*, a.a.O., Seite 22

⁷¹ Vgl. Tilgner, Wolfgang: *Psalmen, Pop und Punk. Populäre Musik in den USA*, Berlin 1993, Seite 90 bis 93.

1. Die *Nachfrage* innerhalb der Bevölkerung bedingte die so hohe Auflage.
2. Erst die Industrialisierung ermöglichte eine so hohe Auflage und ihre Verbreitung.

Dabei darf man die Wechselwirkung nicht unterschätzen: Mit jedem in Umlauf gebrachten Notenblatt kann die Popularität eines Stückes zunehmen, was rückwirkend den Verkauf wieder „ankurbelt“.

Andererseits kann natürlich mit einem verkauften Notenblatt, das Stück zu Hause gespielt und weitergereicht werden, was mit ein Grund für die Entstehung von Rechteverwertungsgesellschaften wie der GEMA ist, die die Interessen der Komponisten vertreten.

Wenn man die verschiedenen Formen der damaligen Lieder berücksichtigt, also Reise- und Wanderlieder, Märsche, Moritaten, patriotische Lieder und „Schlager“ aus Operetten, dann gewinnt man den Eindruck, dass Popmusik kein Form-Phänomen sein kann. Mit Sicherheit aber ist sie auf die große mechanische Verbreitung angewiesen.

Und daher dauerte es auch nicht lange bis die ersten populären Stücke aus den neuen Geräten, die zur Schallaufzeichnung entwickelt worden waren, tönnten.

Hauptsächlich das Grammophon, das von Emil Berliner im Jahr 1887 erfunden wurde, führte zu bis dahin ungekannten Möglichkeiten der Verbreitung. Zwar war Thomas Alva Edisons Phonograph schon seit 1878 zum Patent angemeldet, allerdings handelte es sich hierbei eher um ein primitives „Diktiergerät“, das nicht wirklich für den Hausgebrauch geeignet war. Auch „überlebten“ die zuerst eingesetzten Stanniolblattwalzen nur etwa 5 Abspielvorgänge.⁷²

⁷² Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: *Phonograph*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Phonograph> (30.01.2008).

Das modernere Grammophon brachte zwar keine Aufnahmefunktion mit, dafür waren die darauf abzuspielenden Schallplatten, trotz einiger Nachteile, leicht zu handhaben, besonders als ab 1895 Schellackplatten zum Standard wurden.⁷³

Da das Grammophon außerdem sehr viel billiger produziert werden konnte, als Edisons Phonograph, setzte es sich für den Hausgebrauch durch.⁷⁴ So wurde die *sheet music* durch etwas abgelöst, das die meisten nur von Jahrmärkten und ähnlichen Veranstaltungen kannten:

Auf Schallplatte konservierte Musikstücke, die man jetzt aber auch mit nach Hause nehmen und, unabhängig von einem gesellschaftlichen Ereignis, anhören konnte, wann immer man wollte.

Da mit dem Erfolg der Schallplatte auch der Verkauf von Grammophonen ansteigen sollte, musste man den Menschen auf der Schallplatte etwas anbieten, was sie inhaltlich interessant fanden.

So verwundert es nicht, dass der erste größere Verkaufserfolg ein populäres Gebet war:

„Das »Vaterunser«, gesprochen vom Straßenhändler John O'Terrel, hieß der erste Bestseller. Dieser Hit war geplant, die Technik hingegen noch nicht ganz ausgereift und Berliners Kalkül, dass das Vaterunser jedermann mitsprechen könne und deshalb die Aussetzer auf der Platte nicht so sehr stören würden, ging auf. Die Software diente lediglich als Mittel zum Verkauf der Ware Grammophon.“⁷⁵

Diese Praxis ist natürlich symptomatisch für die Verbindung zwischen Musik und ihrem Tonträger: Bei der Einführung neuer Formate wird immer versucht, den Konsumenten über populäre Inhalte zu „ködern“.

So gewinnt immer das Format, welches zur Einführung die populärsten Inhalte anbieten kann. Und nicht umsonst gehören zu großen Elektronikkonzernen, die Abspielgeräte herstellen, auch eigene Musiklabels.

⁷³ Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie:

Grammophon, <http://de.wikipedia.org/wiki/Grammophon> (30.01.2008).

⁷⁴ Vgl. Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 24 bis 25

⁷⁵ Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 25

In diesem Zusammenhang sei Emil Berliners eigene Firma, Deutsche Grammophon, genannt, die dazu beitrug, dass der Formatkampf für das Grammophon entschieden wurde.

Die Qualität der ersten Aufnahmen war nach heutigen Maßstäben mit Sicherheit wenig zufriedenstellend. Weit entfernt war man von Mehrspuraufnahme, Einzelmikrofonierung, Mischpulten und Ähnlichem. Was auch immer man auf Schallplatte wiedergeben wollte, musste notgedrungen so vor dem Mikrofon (bzw. Schalltrichter) platziert werden, dass die Lautstärke und der Klang im richtigen Verhältnis aufgezeichnet werden konnten:

„Das, was man heute unter Tonstudioarbeit versteht, fand am Anfang dieses Jahrhunderts auf andere Weise statt, weil es die Institution Tonstudio im heutigen Sinne noch gar nicht gab. Sollte etwas aufgezeichnet werden, ging man mit der gesamten Aufnahmeausrüstung zu den Orchestern und Ensembles, hauptsächlich in die Konzertsäle, vereinzelt aber auch schon in besonders hergerichtete Räume. Es ging ja vor allem von Anfang an darum, ein möglichst naturgetreues Abbild [...] zu erhalten.“⁷⁶

Die Einstellung ein „möglichst naturgetreues Abbild“ zu erhalten, war dabei nicht Teil einer ästhetischen Diskussion, sie war der Technik immanent. Man war überzeugt, dass eine bessere Technik auch ein realistischeres Abbild liefern würde, inklusive des auf Tonträger gebannten (auratischen) Moments. (Dass dies im Grunde nicht möglich ist, wird noch in Kapitelabschnitt 3.1 aufgezeigt.)

Die Verbreitung des Radios und den damit verbundenen Anforderungen führte zur benötigten Verfeinerung der Technik. Nicht nur wurden für das Radio Pegelsteller und bessere Mikrofone entwickelt,⁷⁷ man erkannte auch den Vorteil von Schallplattenmusik innerhalb des Radioprogramms. Denn eingeladene Musiker vor dem Mikrofon hatten einen gehörigen Nachteil: sie waren nicht immer dann verfügbar, wenn man ihre Musik spielen wollte.

⁷⁶ Schiffner, Wolfgang: *Rock und Pop und ihre Sounds. Technik – Thesen – Titel*, Aachen 1994, Seite 13

⁷⁷ Vgl. Timper, Christiane: *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte*, Berlin 1990, Seite 20 bis 24 und Seite 110 bis 116.

Eine Tonaufnahme war zu jeder Zeit einsetzbar und so wurden im Programm bevorzugt Titel gespielt, die auf Platte verfügbar waren.

Die inzwischen heranwachsende Schallplattenindustrie profitierte wiederum von dieser cleveren und indirekten Werbung für ihre Produkte. Das Ergebnis war die wohl verhängnisvollste und verheißungsvollste Konsequenz für die Popmusik: Die ewige Partnerschaft von Musikindustrie und Radio, stellvertretend für alle audio-visuellen Massenmedien, z.B. dem Fernsehen, in späterer Zeit:

„Die Interessengemeinschaft von Schallplattenindustrie und Radiostationen ist so eng, daß [!] sie auch bei stärksten Restriktionen, die z.B. nach dem deutschen Rundfunkgesetz eine Einflußnahme [!] der Schallplattenindustrie auf die Gestaltung der Rundfunksendungen verhindern sollen, nicht zu verhindern ist. So wurde bei einer vom Bundesverband der Phonografischen Wirtschaft in Auftrag gegebenen Umfrage ermittelt, daß [!] der Rundfunk für die Motivation zum Plattenkauf wichtiger ist als jedes andere Werbemittel: Mehr als ein Drittel der Befragten gab an, zum Kauf einer bestimmten Platte durch den Rundfunk angeregt worden zu sein.“^{56,78}

Diese technische und inhaltliche Kooperation machte den Weg frei für die *wirklich* massenhafte Verbreitung. Daran zeigt sich ganz deutlich die Qualität von Popmusik als eine auf Reproduktion basierende Kunstform in der Industrie. Indem der Inhalt nun über mehrere Medien (Tonträger und Radio) ging, konnten Synergieeffekte genutzt werden und so letzten Endes eine breitere Masse erreicht und überzeugt werden.

Einen Quantensprung erfuhr die Schallplatte mit der Einführung der Langspielplatte aus Polyvinylchlorid (PVC) im Jahr 1948. Vorher war die technische Entwicklung durch den zweiten Weltkrieg behindert worden, denn in diesem waren eher Propagandamittel wie Funk und Fernsehen von Interesse, was wiederum dem Medium Radio einen deutlichen Aufschwung gab, dort gab es seit etwa 1940 Tonbandmaschinen, die mit der von Hans-Joachim v. Braunmühl und Walter Weber eingeführten Hochfrequenz-Vormagnetisierung arbeiteten.

⁷⁸ Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik*, a.a.O., Seite 56

Diese ermöglichte einen Dynamikumfang von 60 db und Frequenzgänge bis zu 10 kHz.⁷⁹

Das neue Material, kurz *Vinyl* genannt, war nicht so brüchig und ermöglichte eine engere Rillenführung, womit eine deutliche Klangverbesserung einherging:

„45 Minuten Spieldauer pro Schallplatte und ein Frequenzumfang von 30 Hz bis 15 000 Hz boten dem Konsumenten ein völlig neues Klangerlebnis und bescherten der Schallplattenindustrie ihren zweiten Boom.“⁸⁰

Zwar waren parallel auch Tonbandmaschinen für den Konsumentenbereich erhältlich, doch diese wurden eher zum Mitschneiden von Radiosendungen oder zur Aufnahme von Sprache genutzt. Wollte man lediglich Musik *hören*, war die Schallplatte mit dem Plattenspieler zusammen die günstigste Kombination, denn die Tonbandmaschinen waren im Endkundensegment durchaus noch sehr teuer, was sich erst mit der Einführung der Compact Cassette⁸¹ änderte.

Solange, nämlich bis zur Internationalen Funkausstellung in Berlin 1963, konnte die Schallplatte sich die Spitzenposition am Markt sichern und auch mit der Einführung des *Walkman* (1979)⁸² konnte die Compact Cassette der Schallplatte nicht wirklich den Rang als Tonträger Nummer Eins streitig machen. Das zeigt sich auch an der Tatsache, dass die meisten Begrifflichkeiten im Tonträgersegment durch den Handel mit Schallplatten geprägt wurden: *Plattenfirmen, Album, Single, Maxi* usw.

Solange die Schallplatte den einzig relevanten Tonträger darstellte, wurden vom Konsumenten aber auch immer wieder ihre Schwächen bemängelt. Sie war in seinen Augen relativ groß, knisterte in leisen Passagen hörbar (dank der statischen Aufladung des PVC, die es Staub recht einfach macht, sich anzulagern) und nutzte sich auf Dauer ab.

⁷⁹ Vgl. Timper, Christiane: *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte*, a.a.O., Seite 22.

⁸⁰ Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 29

⁸¹ Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: *Compact Cassette*, http://de.wikipedia.org/wiki/Compact_Cassette (19.02.2008).

⁸² Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Walkman*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Walkman> (17.03.2008)

Dass man sie außerdem nicht, wie eine Cassette im Walkman, mit sich herumtragen konnte, führte schließlich zur Entwicklung eines Formats, das in letzter Konsequenz die Loslösung der Musik vom Tonträger auszulösen in der Lage war: Die Compact Disc, bekannt als CD.⁸³

Auf dem optischen Speichermedium, das auf der internationalen Funkausstellung in Berlin 1981 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, war die Musik nicht mehr analog festgehalten, sondern digital. Der Klang stellte mit 44,1 kHz bei 16 Bit für den mit den vermeintlichen Unzulänglichkeiten der Schallplatte konfrontierten Endkunden eine deutliche Klangverbesserung dar. Auch war die CD nicht so empfindlich, wie man es von der Schallplatte her kannte. Sie konnte sogar hinfallen und ein paar Kratzer ansetzen, solange der Laser durch diese auf die Daten zugreifen konnte, waren weder Fehler noch Klangunterschiede zu hören. Auch die Länge der ersten CDs mit 74 Minuten Spielzeit war der Standard-Schallplatte überlegen, und umdrehen musste man die CD erst recht nicht.

Die Endkunden nahmen das Format sehr gut an, verkauften einen Großteil ihrer Plattensammlungen und erstanden die Alben neu als CD-Version. Für die Hip-Hop und DJ-Kultur konnte die CD zwar die Schallplatte nicht ersetzen, denn sie erlaubte die verschiedenen Scratching-Techniken nicht (die inzwischen mit speziellen Playern simuliert werden können), doch der Großteil der Popkultur sattelte nach und nach auf das neue Medium um.

Das sich dabei als dramatisch herausstellende Problem mit dem digitalen Format der CD, nämlich die Möglichkeit, ohne Qualitätsverlust eine perfekte Kopie des Inhalts anzufertigen, hatte man in der Musikindustrie längst erkannt:

⁸³ Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: *Compact Disc*, http://de.wikipedia.org/wiki/Compact_Disc (12.03.2008).

„Die breite Vermarktung des Digital Audio Tape (DAT) wurde in den 80ern von der Industrie verhindert, die der zu jener Zeit auch schon marktreifen CD-R lange hinausgezögert.“⁸⁴

So waren die ersten Computer-CD-Brenner auch nicht dafür gedacht, Musik-CDs zu erstellen, sondern die CD als Datenträger zu nutzen.⁸⁵ Für den Computer macht es aber keinen Unterschied, ob die Bits und Bytes hinterher als Daten oder Musik ausgelesen werden. Das Problem der musikalischen Datenspeicherung wurde in den 1990ern durch den Ausbau und die vermehrte Nutzung des World-Wide-Web zur hausgemachten Katastrophe:

„Das Internet war jedoch eine Entwicklung, die selbst die weitsichtigeren Köpfe der internationalen Medienkonzerne nicht voraussahen, und niemand steuern oder aufhalten konnte.“⁸⁶

Der Siegeszug der Verbreitung der Popmusik wurde dabei möglich durch das MP3-Format,⁸⁷ das den Datenstrom der CD durch klanglich mehr oder weniger tolerierbare psychoakustische Codierungsalgorithmen auf ein Modemfreundliches Maß herunterkomprimiert. Was klanglich unter den Tonmeistern und Audiophilen weltweit kein Placet fand, war für den Durchschnittskonsumenten, der nun Lieder über die Internetleitung verschicken konnte, ein Segen.

Das heutige Ergebnis der Kombination aus digitalem Tonträger, Internet und MP3-Format ist für die Plattenindustrie so unerfreulich, wie es für die Popkultur willkommen ist: Musikstücke können an jedem Ort der Welt aus dem Internet heruntergeladen werden, inzwischen in Sekunden, manchmal sogar kostenlos. Die Suche nach MP3-Dateien im Netz hat längst ein Ausmaß erreicht, das durchaus als astronomisch bezeichnet werden kann:

⁸⁴ Diederichsen, Detlef: *Zukunftsmusik*, in: Flender, Reinhard / Lampson, Elmar (Hg.): *Copyright. Musik im Internet*, Berlin 2001, Seite 17

⁸⁵ Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 142 ff.

⁸⁶ Diederichsen, Detlef: *Zukunftsmusik*, a.a.O., Seite 17

⁸⁷ Vgl. Fraunhofer IIS: *Die MP3 Geschichte*, <http://www.iis.fraunhofer.de/bf/amm/mp3history/mp3history01.jsp> (17.03.2008) ff.

„Mittlerweile ist das Internet voll mit mp3-Dateien, der Begriff »mp3« hat angeblich sogar »Sex« als am häufigsten in Suchmaschinen eingegebenen Suchbegriff abgelöst.“⁸⁸

Die Reaktion auf diese Entwicklung findet sich in der zähen Umwälzung der Vertriebsstrukturen innerhalb der Plattenfirmen, die ihre Produkte nunmehr in etablierte Downloadshops⁸⁹ stellen und die physischen Tonträger zu immer niedrigeren Preisen anbieten.

Einzig dem Haptik-Verlangen des Kunden ist es zu verdanken, dass der greifbare Tonträger noch nicht vom Markt genommen ist, die Musikindustrie würde vermutlich gerne auf die im Vergleich zum Verkaufswert zu hohen Produktionskosten verzichten. Auch Versuche, neue Tonträgerformate zu etablieren, die mit angeblich besserer Klangwiedergabe lockten, kann verkaufstechnisch als gescheitert angesehen werden. Offensichtlich kann der Durchschnittshörer keinen Qualitätssprung zwischen CD und DVD-Audio ausmachen, wenn er doch schon die oft unbefriedigende MP3-Qualität als ausreichend empfindet.

Die aktuelle Chimäre zwischen Downloadportal und Tonträger stellt beispielsweise der Musicbon⁹⁰ dar. Dieser bietet Cover und Trackliste, ist ansonsten aber nichts weiter als ein bedrucktes Stück Plastik. Eingelöst wird der Musicbon dann zu Hause beim Download im Netz, wo der Code eingegeben wird, der zum „Bon“ gehört. Warum der Kunde allerdings erst in den Musikladen gehen soll, um danach Musik auf seinen Rechner zu laden, wofür er das Haus eigentlich nicht hätte verlassen müssen, scheint fragwürdig. Eine Patentlösung ist bisher von den Plattenfirmen nicht gefunden worden, aber günstiger als eine CD herzustellen ist ein Musicbon mit Sicherheit.

⁸⁸ Diederichsen, Detlef: *Zukunftsmusik*, a.a.O., Seite 17

⁸⁹ z.B. iTunes der Firma Apple, das eher als Stand-Alone-Anwendung gesehen werden muss, oder Musicload der Deutschen Firma T-Online.

⁹⁰ Vgl. Musicbon.de: *Musicbon. Download à la carte*, <http://www.musicbon.de/musicbon/> (17.03.2008).

Die Problematik, wie sie hier angesprochen wurde, liegt im Wesen der Popmusik und es ist an der Zeit, ein kleines Fazit zu ziehen: Die Verbreitung durch die Industrien hat Popmusik überhaupt erst möglich gemacht.

Die Verbindung von Industrie und Medien war mit verantwortlich für ihren Erfolg. Doch im Moment scheint sich die Popmusik zu emanzipieren; sie löst sich von den großen Firmen, wie sie sich vom Tonträger langsam zu lösen begonnen hat.

Die großen Plattenfirmen sind aufgrund ihrer Struktur nicht in der Lage, flexibel zu reagieren, da die angestoßenen Entwicklungen erstmals nicht aus ihrem Ideenstamm entwachsen sind, sondern sich kulturell selbst entwickelt haben. Welche Auswirkungen dies auf die Art und Weise haben wird, wie Musik vermarktet und verbreitet wird, ist schwer abzusehen, obwohl sich herauskristallisiert, dass das traditionelle Tonträgergeschäft dem Untergang geweiht zu sein scheint.

Die Schallplatte hat zwar über ihren Zenit hinaus überlebt, allerdings nur als Liebhaberstück oder für eine kleine Szene. Ähnliches möchte man für die CD vermuten.

Fest steht, dass im Moment die Möglichkeiten für die Verbreitung von Popmusik potentiell so groß sind wie nie zuvor, während die Möglichkeiten, damit Geld zu verdienen, im selben Maße abnehmen. Deswegen wird die Popmusik zwar nicht aussterben, möglicherweise aber die Plattenfirmen.

2.3 Zum ästhetisch-künstlerischen Wert von Popmusik

Wenn man sich ernsthaft mit Popmusik auseinandersetzt, möchte man sich zwangsläufig die Frage nach dem ästhetisch-künstlerischen Wert dieser stellen und wie er sich definiert. Immerhin muss dieser auch als Teil des Auratischen angesehen werden. Diese Frage kann nur über die Popkultur selbst beantwortet werden. Darum ist hier auch nicht die Rede von einem „künstlerischen Wert“, sondern einem *ästhetisch-künstlerischen*, also einem Wert, der sich durch das *Machen* von Atmosphären (s.o.) vermittelt. Dass Popmusik ästhetische Qualitäten besitzt, wird auch von der Musikwissenschaft nicht unbedingt verneint und deckt sich mit den Überlegungen zum Auratischen aus Kapitel 1.1:

„Die ästhetische Funktion nämlich kommt nicht nur der sogenannten Kunstmusik zu, sondern jeder Art von Musik, somit also auch der ›funktionalen‹, der Pop- oder politisch engagierten Musik. Sie löst sich in der sozialen, politischen oder Gebrauchsfunktion solange nicht völlig auf, als auch diese Funktion von Artefakten getragen wird, die noch als Musik zu identifizieren sind.“⁹¹

Auch der Schweizer Dirigent Ernest Ansermet verteidigt die „leichte“ Musik gegenüber der „ernsten“ Musik,⁹² indem er in ihr der „ernsten“ Musik ähnliche Qualitäten vermutet, die durch den in ihr vermittelten Ausdruck des Menschlichen zu Tage treten:

„Dadurch ist sie im Wesen eine Unterhaltungsmusik; denn das Vergnügen, das das musikalische Gefühl und das Erscheinen des melodischen Bildes uns gewähren, reichen aus, um das Hören dieser Musik zur angenehmen Unterhaltung zu machen. Aber das Vergnügen ist ein allgemein menschliches Bedürfnis, und diesem Bedürfnis trägt sie Rechnung. Darüber hinaus ist sie nicht weniger als die »ernste« Musik ein echter Ausdruck des Menschen, und dadurch erhält sie den Wert eines menschlichen Zeugnisses.“⁹³

⁹¹ Faltin, Peter, zitiert in: Von Appen, Ralf: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*, Bielefeld 2007, Seite 25

⁹² Es handelt sich hierbei natürlich um eine direkte Kritik an Adorno.

⁹³ Ansermet, Ernest: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1965, Seite 343

Doch die exakte Wahrnehmung von popmusikalischen Werken, seien es Songs oder Tracks,⁹⁴ erschließt sich nur über eine *bewusst-soziale* Ästhetisierung.

Dies unterscheidet die Popmusik stark von anderen Kunstformen, die sich in hermetischen Theoriewelten ansiedeln können und sich darin einer Bewertung durch die Masse entziehen. Die Mietwohnung im Elfenbeinturm käme die Popmusik allerdings teuer zu stehen:

„Der Inhalt von Musik ist Musik. Hinter diesem Pleonasmus verbirgt sich ein schönes Ethos, ein gutes Stück geschichtlich gewonnener Freiheit. Musik, autonom und absolut, ist demnach ganz zu »Kunst« geworden. Indes nagt an ihr doch auch ein Unvergnügen, wenn sie sich auf einen reservathaft abgegrenzten *l'art pour l'art*-Status eingedämmt sähe.“⁹⁵

Popmusik ist also auf die sozialen Rückkopplungen angewiesen, und diese entstehen im Netzwerk der Popkultur. Letzten Endes findet die bewusste Ästhetisierung in der Popmusik durch den Konsumenten und seine Akzeptanz statt, denn alle theoretischen Versuche, diese Wertigkeiten zu analysieren, gründen auf den Erkenntnissen über und durch den Konsumenten. Man sollte aber nicht annehmen, dass sich aus der Analyse der Wahrnehmung des Konsumenten ein Rückschluss auf den Erfolg eines Popmusikstückes ziehen ließe.

Bisher konnten Vorabhörtests von Musikstücken von Konsumentengruppen noch keine Hitsingle vorhersagen,⁹⁶ auch konnte mit diesem Wissen noch kein Computerprogramm zum Ausgeben eines ultimativen *Hits* programmiert werden wie Popmusik-Kritiker Adorno treffend formuliert:

⁹⁴ Das Wort „Track“ bezeichnet eigentlich nur ein Stück auf einem Tonträger, ist in der DJ-Kultur aber ein Begriff für ein von einem Song (=Lied) in Struktur und Ästhetik unterschiedenes Musikstück. Der Begriff findet sich daher hauptsächlich in der Szene der populären elektronischen Musik und im Hip-Hop.

⁹⁵ Jungheinrich, Hans-Klaus: *Der Mythos des Privaten. Stufen, Brüche und Berührungen im kompositorischen Prozeß*, in: Henze, Hans Werner (Hg.): *Musik und Mythos. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik V*, Frankfurt am Main 1999, Seite 157

⁹⁶ Vgl. Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 210 f.

„Man darf jedoch die Produktionsweise der leichten Musik [...] nicht allzu buchstäblich wie die industrielle Massenproduktion sich vorstellen. [...] der Vorgang bleibt sozusagen handwerklich [...] zur Komposition von Schlagern durch musikalische Rechenmaschinen ist es bisher noch nicht gekommen.“⁹⁷

Wie die Ästhetisierung innerhalb der Popkultur (durch den Konsumenten) aussehen *kann*, soll der nächste Kapitelabschnitt zeigen. Wichtig ist dabei zu verstehen, wie der Konsument und der Komponist die Popmusik für sich qualitativ bewerten, denn daraus ergibt sich ein Anhaltspunkt für die resultierende Wahrnehmung des Auratischen.

Ein Werk, das die ästhetischen Erwartungshaltungen von vornherein nicht einhält, kann nur sehr schwer eine auratische Wirkung transportieren, da es die Schwelle der Ablehnungshaltung der Gruppe nie überwinden wird. Überspitzt ausgedrückt: Wer würde Joe Cocker⁹⁸ einen Song über den Verzicht auf Alkohol abnehmen? Eine von Mr. Cocker gesungene Bierwerbung scheint da doch viel authentischer,⁹⁹ zumindest in den Augen der urteilenden Konsumenten.

⁹⁷ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, a.a.O., Seite 46

⁹⁸ Englischer Musiker, geb. am 20. Mai 1944 in Sheffield. Vgl. Graf, Christian / Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Europa. Band 1. ABC – Kursaal Flyers*, Frankfurt am Main 2005, Seite 281 ff.

⁹⁹ Ich gehe hier auf den in Deutschland ziemlich bekannten Werbesong „Sail away“ der Biermarke „Beck’s“ ein. Im Werbespot ursprünglich seit 1992 von Hans Hartz gesungen, konnte die Firma ab 1995 Joe Cocker für eine Interpretation gewinnen. Da die Stimmen von Hans Hartz und Joe Cocker sich leicht ähnelten, waren die Hörer sowieso meistens vom bekannteren Cocker als Interpreten ausgegangen.

2.3.1 Ästhetisierung über Authentizität in der öffentlichen Wahrnehmung

Ein wichtiges Kriterium für den subjektiv empfundenen Wert (und damit das Auratische) von Popmusik ist die Authentizität, besonders die des Künstlers, der fast immer in Verbindung mit dem Werk gebracht wird:

„Die Sehnsucht nach authentischer Musik, Helden, denen wir glauben können, Tönen, die klingen lassen, was wir fühlen, steckt in uns allen. Nur bedient wird diese Sehnsucht zu selten.“¹⁰⁰

Diese Sehnsucht stellt den Popmusikkünstler vor ein besonderes Dilemma. Er ist nämlich (oft) Komponist, Interpret und Konsument gleichzeitig. Daher ist er prädestiniert und verpflichtet, seine eigene Authentizität kritisch zu beleuchten. Dies führte schon in den 1970er Jahren zu einem Problem, als die Popkünstler ihre Rolle im Musikgeschäft hinterfragten und sich in der Folge selbst als Kunstfigur inszenierten. Es war der Verlust des Glaubens an die Möglichkeit persönlicher Integrität, die durch diese Inszenierungen zurückgewonnen werden sollte.¹⁰¹

Dies war unter anderem eine Reaktion auf „authentische“ Popmusikstars der 1960er Jahre wie Bob Dylan,¹⁰² deren Musik zwar hochgradig intellektuell anerkannt war, aber in der Problematik der (notwendigen) Vermarktung viel davon einbüßte. Langfristig war die Schöpfung von Bühnenrealitäten und Konzeptalben jedoch nicht dazu geeignet, den Wunsch nach künstlerischer Behauptung ohne Selbstbetrug zu leisten.

¹⁰⁰ Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 199

¹⁰¹ Vgl. Von Appen, Ralf: *Der Wert der Musik*, a.a.O., Seite 126 bis 127

¹⁰² Amerikanischer Musiker, geb. am 24. Mai 1941 in Duluth, Minnesota als Robert Allen Zimmerman. Vgl. Smith, Ian: *Bob Dylan*, in: Buckley, Peter (Hg.): *Rock. Der ultimative Führer zur Rockmusik*, a.a.O., Seite 238 bis 240.

Die einsetzende *Punkbewegung* und auch der folgende *Grunge* präsentierten daher wieder Künstler, die keine Zweitidentität mit dem Namen *Ziggy Stardust*¹⁰³ mit sich herumtrugen, dafür aber eine Menge Ängste und Wut, welche die Faszination und ein Verbundenheitsgefühl mit den Jugendlichen auslösten:

„Vielmehr erlebte das Authentizitätsideal der 1960er mit dem Beginn der 1990er Jahre eine umfassende Renaissance. Allen voran waren es die Grunge-Bands um Nirvana [...] die orientiert am Punk und am Vorbild Neil Youngs das Ideal des Rockmusikers als unkorrupter, medien scheuer, kapitalismusfeindlicher Outlaw in all seinen Facetten wiederbelebten.“¹⁰⁴

(Hier lässt sich schon der Einzug der Postmoderne in der Musikkultur erkennen wie er in Kapitelabschnitt 2.1 angesprochen wurde.)

Inzwischen wurden in der Popmusik relativ viele Formen der öffentlichen Darstellung durchexerziert, und die Konsumenten scheinen sich nicht mehr auf eine gemeinsame Strömung im Mainstream festlegen zu können. Man findet in den Plattenschränken des Hörerquerschnitts Rock neben Electro, Songwriter neben Casting-Star:

„Der Konsument dokumentiert seine vermeintliche Eigenständigkeit, indem er sich musikalische Bouquets zusammenstellt: Norah Jones und U2, Shania Twain und Eminem – und natürlich Robbie Williams. Das bedeutet: Jazz und Alternative Rock, Country, Hip-Hop und natürlich Pop; Künstler aus unterschiedlichen Genres, die sich als Stilrichtungen eigentlich widersprechen. Zusammen bilden sie eine Plattensammlung, die vor Jahren noch schizoid erschienen wäre, die ich so aber schon oft vorgefunden habe.“¹⁰⁵

Soweit scheint das Problem der Bewahrung der Authentizität in der öffentlichen Wahrnehmung schwieriger geworden zu sein, da der Künstler nicht mehr die „Schutzwirkung“ einer Strömung in Anspruch nehmen kann.

¹⁰³ Ein von David Bowie erfundenes Alter Ego, das es ihm ermöglichte, einen androgyn-energetischen Mythos um eine fiktive Person herum zu gestalten, außerdem Titelheld des Konzeptalbums „The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars“. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, http://de.wikipedia.org/wiki/Ziggy_Stardust (13.02.2008).

¹⁰⁴ Von Appen, Ralf: *Der Wert der Musik*, a.a.O., Seite 127

¹⁰⁵ Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 14

Der sprichwörtliche Deckel in Form des Konsumenten, der auf den Künstler-Topf passt, muss daher durch geschicktes Spielen mit den verfügbaren Darstellungsformen gefunden werden. Dabei bieten sich dem Künstler und Komponisten in Form von Manipulation der Medien nahezu grenzenlose Möglichkeiten, dem Konsumenten eine Authentizität vorzuspielen. So ändern z.B. Madonna¹⁰⁶ oder Kylie Minogue¹⁰⁷ alle paar Jahre ihr Auftreten (sowie Sound und Genre), um den Effekt des Verlusts der Authentizität im Mainstream zu minimieren.

Innerhalb von einzelnen Genres wie Hip-Hop oder Hitparaden-Volksmusik kann noch darauf vertraut werden, dass ein bestimmtes Auftreten und Verhalten des Künstlers die Annahme der Authentizität durch das Publikum begünstigt. Für den Mainstream als „verwässerte Schnittmenge“ aller Genres kann diesbezüglich aber keine genaue Aussage mehr getroffen werden. (Die Akzeptanz durch die Popkultur, die hier ausschlaggebend ist, spielt ebenfalls eine Rolle in Kapitel 3.)

2.3.2 Sound als Teil von Authentizität

Unabhängig vom Künstler, den wir nun vom Musikstück trennen wollen (und das muss extra erwähnt werden, da dies innerhalb der Popmusik machmal unmöglich erscheint), ist ein grundlegendes Kriterium für den empfundenen ästhetisch-künstlerischen Wert der Popmusik der Sound, also die Summe aller akustisch wahrnehmbaren Zusammenklänge.

Dieser kann innovativ sein oder auch reaktionär (wenn ein Sinn dahinter liegt), jedoch muss er, wenn die Authentizität nicht gefährdet werden darf, im Kontext der *Szene* die richtigen Bedingungen erfüllen.

¹⁰⁶ Amerikanische Unterhaltungskünstlerin, geboren am 16. August 1958 als Madonna Louise Ciccone in Bay City. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Madonna (entertainer)*, http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_%28entertainer%29 (26.03.2008).

¹⁰⁷ Australische Unterhaltungskünstlerin, geboren am 28. Mai 1968 in Melbourne. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Kylie Minogue*, http://en.wikipedia.org/wiki/Kylie_Minogue (26.03.2008).

So ist zum Beispiel der Sound der *Beatgeneration* nicht nur auf das bloße Kopieren der berühmten Gruppen untereinander und das Instrumentarium zurückzuführen, sondern auch auf die damalige Generation selbst, die den Sound für sich als authentischen Ausdruck des Lebensgefühls anerkannt hatte:

„In der Liverpooleser Arbeiterschicht wurde von einer großen Anzahl der Jugendlichen der Beat selbst gemacht.“¹⁰⁸

Der Sound wurde also von der Hörerschaft selbst mitgestaltet, die so natürlich ein Gespür dafür entwickeln konnte, welche Art von Klang „ihr Gefühl“ richtig darzustellen vermochte.

Gerade in jüngster Zeit, bedingt durch die größere Verfügbarkeit von Musikproduktionsmitteln in Privathaushalten, wird das Kriterium Sound auch für den Konsumenten von Popmusik wieder nicht nur bloßes Beiwerk, das unbewusst wahrgenommen wird. Vielmehr rückt die Betrachtung des Sounds in den Mittelpunkt bei der Bewertung der Authentizität, und nicht selten wird ein Popmusikstück als unauthentisch empfunden, wenn der Sound nicht die von der Szene geforderten Kriterien erfüllt:

„Den HipHop-Aufnahmen kann man sich mit konventioneller kompositionstechnischer Terminologie kaum nähern. [...] Von Komposition und Interpretation spricht niemand, zur Verhandlung stehen stattdessen die «beats» und die «production». Es geht den Rezensenten dabei vor allem um den Sound der programmierten Begleitrhythmen, die kraftvoll, originell und ideenreich sein und im Verbund mit den gerappten Texten ein homogenes Ganzes bilden sollen.“¹⁰⁹

Allerdings ergeben sich durch die neue Freiheit der Produktionsmittel auch ästhetische Verantwortungen. Die Autonomie der Soundtüftler, die in den eigenen vier Wänden experimentieren, führt zu Ergebnissen, die nicht unbedingt den Kriterien eines Musikkritikers genügen. Der Käuferschaft jedoch ist dies oft völlig egal:

¹⁰⁸ Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik*, a.a.O., Seite 157

¹⁰⁹ Von Appen, Ralf: *Der Wert der Musik*, a.a.O., Seite 103

„Abstraktion kann auch als Debität missdeudet werden. Besonders dann, wenn die Produktionsmittel in der Hand von fast jedermann liegen. Irgendjemand findet sich immer, der Freiheit als Aufforderung zur Entgleisung versteht. Das führte schließlich zu Platten, auf denen die Schlümpfe im Beat der neuen Zeit Pophits nachsangen – und das verkaufte sich auch noch...“¹¹⁰

Hier scheint das Argument „Authentizität“ also auf den ersten Blick nicht zu greifen, wenn man an schnellproduzierten „Plastik-Pop“ oder „Techno-Schlager“ denkt. Man muss sich jedoch vor Augen führen, dass Authentizität ebenfalls ein sehr subjektiv empfundenes Qualitätsmerkmal darstellt. Selbst völlig auf Marketing ausgerichtete Musikstücke können authentisch sein, wenn sie nicht versuchen, mehr darzustellen, als sie sind: Emotionsträger, konzipiert für bestimmte Zielgruppen.

So kann man sich sogar innerhalb des Schlagergenres Abstufungen der Authentizität vorstellen, deren Zugang sich wohl nur dem spezifischen Publikum erschließt.

2.3.3 Text als Teil von Authentizität

Wenn ein Stück Text enthält, dann enthält es Inhalt über das musikalische Maß hinaus. Abgesehen von den Möglichkeiten, die sich durch den Text im Allgemeinen ergeben,¹¹¹ spielt dieser ebenfalls eine große Rolle im Zusammenhang mit der Authentizität.

Dies soll hier nicht weiter analysiert werden, da diese Arbeit sich nicht hauptsächlich mit Lyrik beschäftigen soll. Es sei aber darauf hingewiesen, dass der Text ebenfalls im Zusammenhang mit dem steht, was die Öffentlichkeit im Künstler selbst zu sehen glaubt.¹¹²

¹¹⁰ Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 108

¹¹¹ Die da z.B. wären: Aufforderung zum Protest, Vermittlung von Botschaften jeglicher Art etc.

¹¹² Daher bekam Bob Dylan auch große Probleme mit seinem Folk-Publikum, als er seine Akustikgitarre gegen eine Elektrische eintauschte. Seine vorherigen „folkigen“ Texte (in Verbindung mit der Darstellung in der Öffentlichkeit) standen im krassen Gegensatz zur modernen Elektrifizierung, zumindest in den Augen des Publikums.

Entsteht in diesem Zusammenspiel ein großer Widerspruch, kann das zum völligen Authentizitätsverlust führen.

Allerdings sind viele Pop-Texte auch so allgemein gehalten oder einem speziellen Empfängerkreis vorbehalten, dass sie großen Interpretationsspielraum lassen, wodurch hier der Gefahr des Fehlgriffs fast automatisch vorgebeugt wird.¹¹³

2.3.4 Immunität für den authentischen Künstler

Hat man in der Summe der Einzelteile das Kriterium Authentizität erst einmal identifiziert und akzeptiert, bedeutet dies im Endeffekt ästhetische Immunität für jeden Künstler, der für seinen Bereich authentisch agiert. Und damit finden wir Bob Dylan und DJ Ötzi¹¹⁴ auf einer Stufe der Authentizität, denn beide setzen ihre persönlichen Motivationen um, genau wie sie auch den für ihre Szene anerkannten Sound bedienen, und nichts anderes bedeutet Authentizität in diesem Zusammenhang. (Dass Bob Dylan in diesem Fall gleichzeitig Komponist seiner vorgetragenen Stücke ist, wird nur von einem Bruchteil der Konsumentenschaft zusätzlich honoriert.)

Der Komponist kann natürlich einem Star den Hit „auf den Leib“ schneiden, wobei allerdings größte Vorsicht geboten sein muss, um diese Aspekte der Authentizität nicht zu verletzen. Hier ist der Komponist kurzzeitig wieder in der Rolle des Konsumenten, mit dem er sich bei diesem Kompositonsvorgang identifizieren sollte. So wurde der in Kapitelabschnitt 2.3 angeschnittene Song „Sail away“ nicht von Joe Cocker selbst geschrieben, passte aber zu dem Bild, das die Öffentlichkeit von Joe Cocker hatte, zu seinem *Image*. Die *Sex Pistols*¹¹⁵ hingegen hätten ihre Karriere mit einer solchen Interpretation abrupt beendet gesehen.

¹¹³ Vgl. dazu bitte auch Kapitel 3.2

¹¹⁴ Österreichischer Unterhaltungskünstler, geboren am 07. Januar 1971 als Gerhard Friedle in Tirol. Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: *DJ Ötzi*, http://de.wikipedia.org/wiki/Dj_%C3%B6tzi (26.03.2008).

¹¹⁵ Englische Punk-Band, gegr. 1975. Vgl. Graf, Christian / Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Europa. Band 2. Lake – Zombies*, Frankfurt am Main 1996, Seite 1152 ff.