

Aus:

Uwe Breitenborn, Thomas Düllo, Sören Birke (Hg.)

Gravitationsfeld Pop

Was kann Pop? Was will Popkulturwirtschaft?

Konstellationen in Berlin und anderswo

Januar 2014, 436 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2451-9

Was bleibt oben, was fällt runter? Welche Kräfte wirken im Feld der Popkultur? Es gilt Konstellationen zu identifizieren, um Flugbahnen des Popgeschehens durchschauen und analysieren zu können. Dieser Band bietet verschiedene Perspektiven auf diese Konstellationen: Produzenten aus der Kulturwirtschaft kommen mit ihren Bestandsaufnahmen zu Wort. Nutzer sehen und behandeln die Dinge wieder anders als die Macher. Reflektoren hingegen sortieren, debattieren und kartografieren das Geschehen. Besonders im Fokus: der Kosmos Berlin. Hart treffen hier die Kräfte aufeinander. Was passiert in der Kulturwirtschaft dieser Stadt? Ist das komplexe Spiel der Kräfte steuerbar? Ob Musik, Lifestyle oder Clubszene – den sozialen, politischen und kulturellen Gravitationsfeldern ist auch im Pop nicht zu entkommen.

Uwe Breitenborn (Dr. phil.) ist Medienwissenschaftler an der Hochschule Magdeburg sowie an der Martin-Luther-Universität Halle.

Thomas Düllo (Prof. Dr. phil.) ist Universitätsprofessor an der Universität der Künste Berlin und lehrt Verbale Kommunikation.

Sören Birke ist Geschäftsführer Kesselhaus/Maschinenhaus der Kulturbrauerei Berlin, Musiker und Aufsichtsratsvorsitzender der Berlin Music Commission.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2451/ts2451.php

Inhaltsverzeichnis

Uwe Breitenborn, Thomas Düllo Gravitationsfeld Pop. Von Schwerkraften, Metaphern und Konstellationen	9
--	---

Produzenten

Christoph Borkowsky Musik vom Rest der Welt	37
Katja Lucker Von Goldeseln, Residenzen und Kamingsgesprächen. Das Musicboard Berlin	49
Thomas Wilke Vom Platten- zum Datenreiter. Digitalisierung und DJing in populären Kulturen	61
Lutz Leichsenring Berliner Szenewirtschaft	81
Arkadi Junold Reich aber sexy? Pop und tradierte Finanzierungsstrukturen der Kulturpolitik	89
Alice Ströver Sehen, supporten, stabilisieren	103
Klemens Wiese Live Entertainment	113
Aljoscha Paulus und Carsten Winter Musiker als Media-Artepreneure? Digitale Netzwerkmedien als Produktionsmittel und neue Wertschöpfungsprozesse	133
Peter James Der Teufel, das Weihwasser und die Geschichte der Popförderung	143
Simone Hofmann Fête de la Musique. Marke, Spontaneität, Freiheit	157

Reflektoren

Dieter Gorny Pop, die Entstehung einer Kultur	165
Jochen Bonz Zeichen, Bilder, Atmosphären. Die Popularkultur als quasi-universelles Medium spätmoderner Wirklichkeitsartikulationen	173
Martin Kiel Denkbilder. Eine (pop-)kulturelle Strategie im unternehmerischen Kontext	191
Christoph Jacke Alright or Not? The Kids Have Grown Up. Reflexion zwischen Pop, Journalismus und Wissenschaft in Spex	201
Sören Birke Musicboard und Pop in der 24-Stunden-Stadt	221
Christian Goiny Neuer urbaner Mittelstand	227
Philip Wagemann IT und Pop	237
Eva Kiltz Label-Lobby VUT	247

Nutzer

Olaf »Gemse« Kretschmar Pop als Kulturgut und Zivilisationsinstanz	263
Gerd Hallenberger Pop-up. Wie uns die Pet Shop Boys helfen können, ein besseres Leben zu führen	275
Nora Kühnert und Eiko Kühnert Was ist Nazi-Pop? Von den Schwierigkeiten einer klaren Abgrenzung »rechtsextremer Musik«	291
Elisabeth Heil Die gute alte Schallplatte. Imagewandel eines Tonträgerformates	309
Lothar Mikos Learning by Feeling. Medienkultur und Lernen mit Pop	325
Katja Kaufmann und Carsten Winter Ordinary People. Gewöhnliche Leute als Unternehmer ihrer Popkultur	339

Anhang

Danksagung	353
Autoren, Gesprächspartner, Themen	355
Literaturverzeichnis	369
Verzeichnis AV-Medien	413
Personen- und Namensregister	421
Abbildungsverzeichnis	431

Gravitationsfeld Pop

Von Schwerkraften, Metaphern und Konstellationen

Uwe Breitenborn, Thomas Düllo

»Madness, as you know is like gravity.
All it takes is a little push.«
Joker¹

Explosion – ja oder nein? Diese Frage stellt sich in der entscheidenden Szene von *The Dark Knight*, in der die beiden Protagonisten Joker und Batman vis a vis aufeinandertreffen. Joker, scheinbar alle Fäden in der Hand haltend, kommentiert lakonisch den Gang der Welt: All it takes is a little push. Doch der Zuschauer weiß nicht genau, wohin das Geschehen steuert. Jenes Joker-Zitat trifft den Kern: Manchmal braucht es nur einen kleinen Anstoß, und die Dinge ändern sich radikal. Ein scheinbar minimaler Kick und alles bekommt eine andere Richtung. All it takes is a little push. Neue Konstellationen mischen die Verhältnisse auf. Es macht uns wahnsinnig, es bezirzt uns. Das sind die Überraschungen, weswegen wir Pop lieben und diskutieren, warum der vielbeschworene Tod der Popkultur nie eintrat, sondern immer nur Metamorphosen und Häutungen erlebbar sind. Der Wahnsinn der medialen Popkultur kennt viele Gesichter und Orte. Popkultur bietet die erhabenen Momente, in denen wir uns in den Maskierungen der anderen erkennen. Es ist das Spiel mit den Identitäten, das uns täglich durch das Leben schleift, ohne das wir jedoch nicht auskommen. Wir verankern uns in den Netzen der Popkultur und sind zugleich die Motoren dieser Prozesse. Ohne uns wäre sie nichts!

Den Schwerkraften ist nicht zu entkommen. »No escaping gravity«: Diese Botschaft schleuderten Placebo im Jahr 2000 mit ihrem Song »Special K«² in die Welt und nutzten damit einmal mehr die Gravitationsmetaphorik, die uns von den unausweichlichen Kräften erzählt, denen wir tagein, tagaus ausgesetzt sind. Es geht um Anziehungskraft und um Konstellationen von Kräfteverhältnissen. Als eine der vier Grundkräfte der Physik bewirkt Gravitation die gegenseitige Anziehung von Massen

¹ Ein vielbeachtetes Joker-Zitat (TC 02:09:35) aus dem US-Blockbuster *The Dark Knight*. (USA 2008). Vgl. unter anderem Jacobs Film Reviews 2012.

² »No escaping gravity / Gravity / No escaping [...] not for free / I fall down [...] hit the ground«. (Placebo (2000): »Special K« vom Album *Black Market Music*).

und lässt sich nicht abschirmen. Ihre Reichweite ist theoretisch unbegrenzt. Daher bestimmt sie auch die großräumige Verteilung der Masse im Universum. Gravitation ist eine starke Metapher für vieles, was im Großraum Pop stattfindet, es assoziiert ein ursprüngliches Verhältnis von Kräften und Handlungsprozessen, die sich dort vorfinden lassen – vielleicht sogar darüber hinaus, nämlich als eine Konstante menschlichen Handelns: Anziehung, Abkehr, Sehnsucht, Schwerelosigkeit, Trägheit, Erdung, Dynamik. Den Überlegungen sind keine Grenzen gesetzt. »The big G«, wie James Brown die Gravitation in seinem Song »Gravity«³ nennt, wird darin gar zum Gleichnis für Gott. So verweist die Metapher auch hier auf eine Allmächtigkeit, der man nicht enttrinnen kann. Was verspricht uns also die Metapher vom Gravitationsfeld? Ist es eine Anmaßung, ist es der Nukleus des popkulturellen Seins, oder lassen sich entlang dieser Metapher die Prozesse im Popkulturfeld treffend beschreiben? Anders gefragt: Was bleibt oben und was fällt runter? Und was ist Gravitation eigentlich? Aus physikalischer Sicht ist ein Gravitationsfeld zunächst erst mal ein spezieller Zustand des Raumes um einen massebehafteten Körper, in dem Kräfte aufeinander einwirken. Auf der Erde bewirkt die Schwerkraft, dass alle Körper in Richtung des Massemittelpunktes der Erde fallen, wenn sie nicht durch eine andere Kraft daran gehindert werden. In der Regel fällt alles nach »unten«. In der klassischen Physik wird die Gravitation durch eine Feldtheorie⁴ beschrieben. Die Feldstärke der Gravitation wird auch Gravitationsbeschleunigung genannt. Oberhalb der Erdoberfläche nimmt die Feldstärke der Gravitation (auch Gravitationsbeschleunigung genannt) näherungsweise mit dem Quadrat der Entfernung vom Erdmittelpunkt ab. Sind diese Rudimente einer physikalischen Betrachtungsweise in andere Themenfelder transformierbar? Das Begriffsfeld Gravitation hat hervorragende metaphorische Qualitäten, die in den Texten diverser Popsongs Eingang fanden. Etliche Songs sind aufzutreiben, die sich dieser Semantik annehmen, um Konstellationen, Anziehungskräfte und Widerstände zu beschreiben. Eminem thematisiert in seinem Smash-Hit »Lose yourself« das Zurückgeworfensein in die Realität: »Snap back to reality, Oh there goes gravity!«⁵. Type O Negative wiederrum arbeiten sich in »Gravity«⁶ an der Zerstörung einer Beziehung ab, während für Yo La Tengo in »Center Of Gravity«⁷ wohl eher die stärkende Seite einer Beziehung thematisieren. Die Liste der metaphorischen Facetten und Begriffsanwen-

3 »Gravity, gravity, the big G / Gravity, the big G, Gravity, say it / Gravity, good god / Got a hold on me / Gravity, Gravity, gravity«. (James Brown (1986): »Gravity« vom Album *Gravity*).

4 [lat. gravis = schwer, gewichtig] »Jeder materielle Körper erzeugt um sich herum ein den Raum durchdringendes Feld (G.sfeld, Schwerefeld), das auf jeden anderen Körper wirkt und in seiner zur Masse des erzeugenden Körpers proportionalen Stärke mit dem Quadrat des Abstandes von ihm abnimmt. Eine Theorie der G. muß daher [...] eine Feldtheorie sein.« (Lexikonredaktion des Bibliographischen Instituts 1982, S. 86; [Art.] Gravitation).

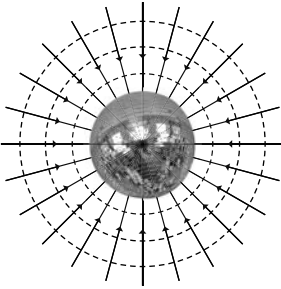
5 Eminem (2002): »Lose Yourself« vom Soundtrack *8 Mile*.

6 »I feel something pulling me down [...] I think that gravity is you / Unjustifiable existence / Gravity crushing me«. (Type O Negative (1992): »Gravity« vom Album *The Origin Of The Feces*).

7 »In crowded bars, at subway cars / Whenever you are next to me / Center of gravity [...]«. (Yo La Tengo (1997): »Center Of Gravity« vom Album *I Can Hear The Heart Beating As One*).

dungen lässt sich imposant fortsetzen: The The »Gravitate to me« (1989), Laibach »Regime of coincidence, state of gravity« (1992), Coldplay »Gravity« (2005), The Cardigans mit dem Album *Super Extra Gravity* (2005), Dark Tranquillity »Out of Gravity« (2010) oder Alphaville »Gravitation Breakdown« (2010), aber sie verdeutlicht vor allem eines: Gravitation ist eine Metapher mit starker Potenz.

Im gesamten Universum der Popkultur beeinflussen Kräftekonstellationen die Bewegungen der Akteure. Es ist naheliegend, Gleichnisse zu finden, die die Gravitationsmetapher im Feld der Popkultur nutzen, um



plausibel und vor allem anschaulich Phänomene und Prozesse zu beschreiben. Die bereits genannte Frage, was denn oben bleibt oder was herunter fällt, lässt sich auf das Popgeschäft, den Popalltag bestens übertragen. Jeden Tag werden wir mit Charts und Rankings konfrontiert. Wir erfahren, was vermeintlich hip ist, was an- und abgesagt ist. Auch in unserer eigenen Wahrnehmung neigen wir zu Rankings, indem wir natürlich Vorlieben haben. Aber auch hier können wir nicht unbeeindruckt von medialen

Kräften und Trends agieren. Der Kampf um die Meinungs- und Deutungshoheiten gerade in der Popkultur ist hart und gnadenlos. Gigantische Marketingmaschinen bearbeiten und erzeugen Mainstream, an den Rändern in den Maschinenräumen der Popkultur kämpfen derweil kleinere Einheiten, die ihre ganz eigenen Gravitationsfelder entwickeln. Manches Gravitationsfeld wächst dabei so rasant, dass es in den großen Massefeldern mitspielen kann. Aufstieg, Kollaps, Schwarzes Loch. Wer kennt sie nicht, die Stories von Popstars, die aus unwirtlichsten Verhältnissen in das gleißende Rampenlicht der Popkultur aufstiegen. Wer kennt ihn nicht, den Auf- und Abstieg der trendigen Orte der Subkultur, den Club-Hype, das Vitale der instabilen urbanen Szenen. Gestern die *Hacienda*⁸ in Manchester oder der *Tresor*⁹ in Berlin, heute das *Berghain*¹⁰ und morgen? Wer kennt sie nicht, die Mühen des alltäglichen Geschäfts der Popkulturwirtschaft, in dem die Akteure kontinuierlich ihre Kreise ziehen und sehr darauf achten müssen, in der Bahn zu bleiben. Ob *Fête de la Musique*, *Berlin Independence Days* oder *Love Parade*: Es sind stets viele Faktoren, die den Prozessen ihren Stempel aufdrücken und einen Star strahlen oder erlöschen lassen. Was

8 Legendärer Club in Manchester von 1982–1997, eröffnet von *Factory Records* und *New Order* galt *Hacienda* als ein Zentrum der britischen Independent- und Rave-Szene. [Siehe unter anderem <http://www.prideofmanchester.com/music/hacienda.htm>, 28.08.2013].

9 Erster Technoclub Berlins, 1991 im Restgebäude des *Wertheim*-Kaufhauses in der Leipziger Straße gegründet. Seit 2007 residiert der legendäre Club im ehemaligen Heizkraftwerk Berlin-Mitte. [<http://tresorberlin.com>, 10.10.2013]

10 Der Club *Berghain* liegt in Friedrichshain und entstand aus dem früheren Berliner Technoclub *Ostgut*. Der Name setzt sich aus den letzten Silben der Stadtbezirksnamen Kreuzberg und Friedrichshain zusammen. Seit Dezember 2004 befindet sich der renommierte Club in einem ehemaligen Heizkraftwerk nahe dem Ostbahnhof. [<http://www.berghain.de>, 10.10.2013]

bleibt also oben und was fällt runter? Welche Kräfte wirken im Feld der Popkultur? Ob Lifestyle, Musik oder Clubszene, immer sind die Akteure konkreten politischen und kulturellen Kräfteverhältnissen ausgesetzt, die ihr Handeln prägen und beeinflussen. Diese konkreten Bedingungen und Wirkungen bilden den thematischen Kern des vorliegenden Bandes. Herausgeber und Autoren dieses Bandes identifizieren Schwerkräfte und Konstellationen, um die komplexen Flugbahnen des Popgeschehens generell oder en miniature zu analysieren. Was kann Pop? Was will die Popkulturwirtschaft? Der Band beschreibt diese Prozesse aus verschiedenen Sichtweisen: Produzenten aus der Kulturwirtschaft kommen mit ihren Bestandsaufnahmen zu Wort und thematisieren Kontinuitäten und Umbrüche der letzten Jahre, die nicht nur mit dem Megathema Digitalisierung, sondern auch mit einer radikalen Markt- und Effizienzorientierung der Gesellschaft zusammenhängen. Diese Prozesse bescheren Plattenlabels, Clubbetreibern, Kulturmanagern oder auf- und abwärts strebenden jungen (und alten) Bands neue Chancen aber auch viele kräftezehrende Prozeduren. Die Interviews geben Einblicke nicht nur in Denkweisen dieser Akteure, es sind auch Statusberichte aus einem Hotspot der aktuellen Popkultur, nämlich der urbane Raum Berlin. Hier bleibt auch im Jahre 2013 die kreative und raumgreifende Evolution der Kulturwirtschaft, der Sub- und Jugendkultur substanziell. Andererseits zeigen sich beispielsweise mit dem Berliner *Musicboard* auch politisch erkämpfte und inszenierte Steuerungs- und Bündelungsprozesse, die eine Stärkung dieser Kräfte beabsichtigen. Die Entwicklung benötigte allerdings nicht nur einen kleinen Push, sondern vor allem Ausdauer und Zähigkeit der Akteure. So gewähren uns die Beiträge dieses Bandes auch Einblicke in die Maschinenräume der Popkultur, in denen unermüdlich an den Rädern der Popkultur gedreht wird. Auch hier haben sich in den letzten Jahren entscheidende Konstellationen geändert. So sind Gentrifizierungsprozesse eine maßgebliche Kraft bei den Veränderungen der Clubszene Berlins, deren Wirkungen nachhaltig und oftmals problematisch in die Popkulturwirtschaft der Stadt hineinfunkeln. Das Ausräumen dieser spezifischen Kräftekonstellationen bleibt eine Notwendigkeit.

Kanon und Re-Visionismus

Man kann auch sagen: Zum Pop gehören immer zwei. Nutzer sehen und behandeln Dinge der Popkultur wieder gänzlich anders. Ihre Perspektivierung unterliegt oftmals den Interessensständen, die sich aus Sozialisation und aktuellem Status ergeben. Viele subjektive Faktoren wirken hier aufeinander ein. Die in diesem Band versammelten Fallstudien sind letztlich Bausteine eines gigantischen Pop-Universums, dessen Verweisstrukturen und Vernetzungen im Interessenfokus sind, dessen miniaturelle Erschließung jedoch nur ein Momentum im Spiel der Kräfte darstellt. Es sind Miniaturen, in denen große Linien der Entwicklung von Gesellschaft,

Wirtschaft, Kunst und Kultur eingeschrieben sind. Oftmals reichen Details¹¹, um komplexe Analogien erkenn- und vermittelbar zu machen. Umso mehr sind diese Bestandsaufnahmen für eine weitere Perspektivierung des Themas notwendig. Und schließlich sind auch noch die Reflektoren im Feld, die das Geschehen analysieren, sortieren und kartografieren.

Also könnte man auch sagen: Zum Pop gehören immer drei. Sie sind die Kanoniere der Popkultur (im Sinne eines Kanons), diejenigen, die an einem reflexiven, stets evaluierenden Fokus arbeiten. Reflektoren halten den Diskurs über Pop und all seine Artefakte am Laufen. Dabei dienen sie Nutzern wie Produzenten gleichermaßen als Referenzrahmen, der Relevanz herstellt. Kanonisierungen sind Prozesse der Aufwertung¹² und Filterung. In ihnen werden Relevanzstrukturen festgelegt, bedient und bestätigt. Und noch eine Beobachtung ist in diesem Zusammenhang sehr wichtig: Diskurse weisen Phänomenen einen Status zu. *In* oder *Out*, das ist oft eine naheliegende und zumeist trist-oberflächliche Frage. Aber die Bedeutungszuweisungen sind weitgreifend. Sie gelten auch für den Subkulturstatus oder für das Gegenteil. Je nachdem. So erleben wir immer wieder den rückschauenden Aufstieg von Bands oder Phänomenen, die in ihrer Zeit selbst noch nicht den Nimbus des Über-Authentischen besaßen. Die nahezu besinnungslose Verehrung, mit der heutzutage über The Clash gesprochen wird, mag dafür ein treffliches Beispiel sein. Der kreative Wert, das Innovative und vor allem das Integrierende ihrer Musik ist The Clash nicht abzusprechen. Aber in die



Ambitioniertes Clash-Vinyl in gediegenem Ambiente

11 Siehe dazu Studien, die sich Details von Popkultur- und Musikentwicklungen widmen, zum Beispiel Breitenborn 2009, Birke 2010 oder Hentschel 2011.

12 Vgl. Bielefeldt / Dahmen / Großmann 2008, S. 8.

Verehrung mischt sich heutzutage auch eine gutbürgerliche Rückschaumentalität, die Qualitätsprodukten der Popmusik im Nachhinein einen übernatürlichen Authentizitätsbonus verleiht, weil sie für etwas ganz Ursprüngliches stehen würden.

Didi Neidhart hat im Vorwort zur deutschen Ausgabe von Simon Reynolds *Retromania* wohl auch das im Blick, wenn er anmerkt, dass solche Verehrungen und Revivals ohne Nebenwirkungen ein revisionistisches wie restauratives »Ende der Geschichte« exekutieren, um es sich in einem idealtypischen Gestern gemütlich zu machen.¹³ Jedes Box-Set ist also gleichzeitig neben dem Vergnügen auch ein reichlich ideologisches Unterfangen. Statt um die Referenzhöhlen einer facettenreichen »Recreativity« gehe es Reynolds um eine Rehabilitation innovativer Musik, die mit Stichworten wie Authentizität und Originalität verbunden sei. Neidhart kommentiert daher Reynolds Buch lakonisch als »bockige Kampfschrift«¹⁴, weil sie sich in zig Widersprüchen verheddere. Außerdem sei unsererseits hinzugefügt: Es gibt kaum Möglichkeiten, sich nicht zu wiederholen. Wir agieren in einem referenziellen Netz, bei dem der Wille zur Einmaligkeit, zur originären Urheberschaft permanent durch das Hase-und-Igel-Prinzip (»ich bin schon hier«¹⁵) konterkariert wird. Man kann diesem Zustand jedoch auch gelassen beiwohnen und sich an der Selbstvergewisserung oder -ermächtigung berauschen, die ein identitätsstiftendes Konstrukt ermöglicht. Das gilt für Nutzer, Produzenten und Reflektoren gleichermaßen. Was für die Musik gilt, kann ebenso auch für Orte der Popkultur richtig sein.

Der vorliegende Band blickt daher besonders auf den Kosmos Berlin. Hart treffen hier die Kräfte aufeinander und der urbane Raum Berlin profitiert von seinem Subkultur-Nimbus, der mittlerweile wieder eine enorme popkulturelle Anziehungskraft entwickelte. Was passiert in der Kulturwirtschaft dieser Stadt? Ist das komplexe Spiel der Kräfte steuerbar? Im Blick auf diese und andere Fragen dieses Bandes offenbaren Produzenten, Nutzer und Reflektoren ganz unterschiedliche Zugänge. Sie stellen Fragen nach der Professionalisierung dieser Prozesse, aber auch nach der ganz persönlichen Rentabilität, nach unentrinnbaren Referenzen und neuen Sozialisationsinstanzen. Die Perspektiven können dabei unterschiedlicher kaum sein: Analysieren Clubbetreiber den aktuellen Zustand der Berliner Szenen, so setzen sie gänzlich andere Gewichtungen, als dies ein mit »Kulturpolitik« befasste Politiker tun wird. Letztlich sprechen beide von Potenzialen, aber sie befinden sich auf verschiedenen Bahnen im Geschehen. Im besten Fall ergänzen sich die Dynamiken: Beschleunigende und verstärkende Effekte aber auch Crashes können das Ergebnis sein.

Alle sprechen von Pop. Dem Begriff haftet nicht nur durch das akademisch-feuilletonistische Sperrfeuer durchaus etwas Inflationäres an. Insofern möchten wir

13 Neidhart 2012, S. 14.

14 Ebd., S. 12.

15 In der Mathematik stellt der sogenannte Hase-Igel-Algorithmus sogar ein reguläres Verfahren zum Auffinden von Zyklen in Folgen dar. Der Algorithmus wird auch im Themenfeld der pseudozufälligen Folgen eingesetzt. Vgl. dazu unter anderem Wikipedia-Artikel: Hase-Igel-Algorithmus. [<http://de.wikipedia.org/wiki/Hase-Igel-Algorithmus>, 27.08.2013].

als Herausgeber den verschiedenen Blicken *in* und *auf* die Maschinenräume und Kraftfelder der Popkultur unsere Perspektive auf das Phänomen »Pop« voranstellen.

Im Proberaum

Der verhinderte Popmusikkritiker und popliterarische Gegenwartschronist Jonathan Lethem (*Chronic City; Die Festung der Einsamkeit*) hat den Soul-Funk-Sänger James Brown 2005, also in dessen später Zeit, ins Studio begleitet. Was er dort beobachtet und hört und wie er das Erlebte kommentiert, das liefert ein ganzes Bündel an Beschreibungs- und Identitätsvokabeln, die mit dem Phänomen »Pop« verbunden werden können. Im Grunde ist alles da – in diesem Exempel, wollte man an so etwas wie exemplarischen Vorgehen und Repräsentativität festhalten. Methodische Zweifel, die sich berechtigterweise auf die Unvergleichbarkeit und das Singuläre eines Falls und einer Person beziehen könnten, einmal beiseite gesetzt, ist Popwissenschaft, wie alle Wissenschaft des Künstlerischen, eine Wissenschaft des Konkreten. James Brown also. Lethem spricht selbst vom »Gravitationsfeld von James Brown«¹⁶, weil sich bei Brown etwas Energetisches, auch Maschinelles Bahn breche. An James Brown, der akribisch Proben lässt, aber anders als die Profis in seiner Band keine Noten lesen und schreiben kann, ließ sich immer schon studieren, wie sehr Popmusik eine performative Kunst ist.¹⁷ Das zur Aufführung Gebrachte, die »Darstellung« und »Nachstellung«, von der Lethem spricht¹⁸ und bei der idealiter Performer und Rezipient unter die selbe Sache geraten und nach dem Ereignis nicht mehr ganz dieselben sind wie vorher, diese performative Kraft und Geste des Pop leben von einer performativen Kompetenz, dessen Skript sich im Tun erweist und nicht in den grammatischen Regeln vorab, wohl in ihrer temporären Verschiebung. Doch das Ereignis, das James Brown ist, und zwar zusammen mit dem Kollektivkörper des Publikums, vollzieht sich nicht einmalig, sondern wiederholbar – als Konzert, als reproduzierte Tonträger, im wiederholten Hören. James Brown, der nicht nur eine »Sex Machine« ist, macht den Proberaum und die Bühne selbst zum Maschinenraum. Repetierend, den Bass zum Überinstrument deklarierend, sodass auch die anderen Instrumente dem Beat folgen, wird eine Energie freigelegt und befeuert, die quasi-automatisch funktioniert. Diese technische Seite ist der Popmusik immer schon beigemischt.¹⁹ Dazu gehört, dass James Brown eine »akustische Idee«²⁰ verfolgte. In seinem Fall die Idee, wie rhythmische Bausteine zum Lied werden und die Stimme zum Rhythmus: »Man kann es auch so ausdrücken: James Brown erkannte in den Fugen und Lücken von Soul und R & B – in den gebellten, gejaulten Zwischenrufen, den harten, gefetzten

16 Lethem 2012, S. 259.

17 Vgl. jüngst Kleiner / Wilke 2013; vgl. auch Fischer-Lichte 2004.

18 Lethem 2012, S. 256.

19 Vgl. Hofacker 2012 und Kittler 1986, 1993.

20 Lethem 2012, S. 271.

Einzelakkorden der Outros – das Potenzial, die Musik als solche rauszuschmeißen und dafür die Lückenmomente, die kaum hörbaren Übergänge aus Rhythmus und Leidenschaft, radikal zu erweitern.«²¹ Was dabei entsteht, ist Intensität, körperlich wie emotional. Oft widerstreitende Spannungsenergien, wie sie der Kultur- und Kunstwissenschaftler Aby Warburg nicht nur der Kulturgeschichte und ihren Artefakten abgelauscht hat, sondern wie er sie selbst überhaupt erst in Schwingung gebracht hat, zum Beispiel in seinem Bildatlas *Mnemosyne*. Wir werden darauf zurückkommen.

Jedenfalls produziert das »Gravitationsfeld James Brown« Energie, maschinenhaft, performativ, automatisiert. Nun kann das kein überzeitliches Tun sein, sondern vollzieht sich in einem soziokulturellen Kontext mit einem spezifischen Zeitgeschmack. Im Fall von Brown diagnostiziert Lethem in ihm einen Zeitreisenden. Beim Verdacht, Popmusik sei stets der Jetztzeit verpflichtet und auf das Neue programmiert, und wo sie das nicht mehr tue, nur noch *Retromania* (Simon Reynolds) betreibe, da bietet der Zeithorizont von James Brown in der Lesart von Jonathan Lethem eine andere Zeitachse an. Und zwar zunächst bei seinem Start: »Einerseits hat er um das Jahr 1958 herum [...] die Jahrzehnte besucht, die vorlagen: die Sechziger, Siebziger, Achtziger, vielleicht sogar noch die Neunzigerjahre, und er hat die Zukunft der Musik gesehen, besser gesagt: *gehört*.«²² Dieser Vorgriff und James Browns »Vor-Schein-Ästhetik«, um einen Begriff aus Ernst Blochs Utopie-Ästhetik zu bemühen²³, kam einer »Offenbarung« gleich, »die etwas mit Rhythmus zu tun hatte, mit den kinetischen, noch kaum entdeckten Möglichkeiten, die im R & B und der Soulmusik steckten, der er ausgesetzt war.«²⁴ Der zeitreisende Brown blieb dieser Phase und dieser Idee aber nicht allein verpflichtet, sondern schrieb sie noch einmal um, denn 1973, als Funk die akustische Idee von 1958 »gleichgezogen« hatte, nimmt Brown den Song »The Payback« auf, »der die musikalische Aura und das soziale Umfeld des Gangsta Rap der späten Achtziger plötzlich und unerwartet vorwegnahm.« Und 2005, wo die meisten von Browns zeitgenössischen Mitstreitern es sich im Oldie-Lager bequem gemacht haben oder popmusikalische Butterfahrten begleiten, geht der Mittsiebziger Brown zwar zurück, bleibt aber seinem Leitthema treu und wiederholt umschreibend die Offenbarung von »Soul Power«, aber so, als schriebe er »sich jedes mal von neuem in die Welt ein.«²⁵ Mit dieser Zeitreisediagnostik macht Lethem ein Angebot, das eine Alternative zur Retromanie geben kann, und zugleich gibt er ein Stichwort vor, das grundsätzlich für die Popkultur und Popmusik geltend gemacht werden kann. Popkultur kann eine Weise offerieren und das Versprechen machen, sich in die Welt einzuschreiben: in Diskurse, Geschichten, Lebensstile, in hegemoniale und/oder subversive Kulturen, in Räume und Lebenswelten – mit einer akustischen Idee, mit einer

21 Ebd., S. 272.

22 Ebd., S. 271.

23 Siehe Bloch 1974.

24 Lethem 2012, S. 271 f.

25 Ebd., S. 273.

Geste und Pose, mit einer Inszenierung, mit einer Lebensweise, mit einer bestimmten Formatierung von soziokultureller und kommunikativer Energie. Sicherlich auch in aller Formelhaftigkeit, die dem Pop eigen ist: im Studio laut Browns Imperativ »Hart. Direkt. Direkt«²⁶, und seine Songs sind Slogans: *Hit me!, Get up!, Move it!, Yeah!*.

Doch das Gravitationsfeld namens James Brown hat geradezu idealtypisch weitere Vokabeln des Pop-Feldes parat. Neben den genannten Parametern wie akustische Idee, energetische Maschine und der dazu gehörenden Direktheit und Intensität war Brown stets jemand mit einem Geschäftsmodell (etwas, was ja auch im unmittelbaren Umfeld von Dylan, den Beatles, den Rolling Stones oder Brian Eno und anderen nachweisbar ist), zu diesem gehörte bekanntermaßen erst die Belieferung, dann der Kauf verschiedener Radiosender und ein dezidiertes Arbeitscredo, aber auch ein ambivalenter Familialismus. Fast klischeehaft verkörpert das »Gravitationsfeld Brown« aber auch dieses Überbrennen, die Expression der in der Popmusik oft besungenen *Inner Flame*, eine Art kontrollierter, vor allem kanalisierter Durchgeknalltheit. Auch ihm brannten die Sicherungen durch, sein »Irrgarten«²⁷ ist nur eine besondere Form des Pop, der übertreibt – mit Tönen, Posen, Klamotten, mit Rhetorik. James Browns »Hipstersprache«²⁸ kommt bisweilen unverständlich rüber genauso wie sein »lebenslanger Bekleidungsperfektionismus«²⁹ übertrieben scheint. Aber das kann man als Doppel von Maskierung und Expressivität lesen, besser jedenfalls als die Metapher von Tierischem und Wildem im Sinn des Authentizitätsfetischismus zu bemühen. Und doch: Wenn der Mensch als die unselige Kombination von nicht-funktionierender Maschine (aus dem Geist des Futurismus) und des kranken Tieres (aus dem Geist der Romantik und von Nietzsche) angesehen wird,³⁰ verkörpert da nicht James Brown die popkulturelle und performative Verheißung, zugleich eine funktionierende Maschine und das gesunde Tier zu sein? Nette Spekulation. Lieber sei noch eine weitere Schicht freigelegt, die nahe an der Übertreibung ist: James Brown – der ewige Narzisst, der Lügner, Scharlatan, der Plagiator, Sampler, Zitierer, Schmierenkommödiant. Gewiss, das stimmt. Aber warum auch nicht: Pop ist auch die »Musik der Entfremdung, die ihre Emotionalität in mehrere Schichten Raffinesse und Metaphorik verpackte«³¹ und dabei nie im Zustand eines originalen Neustarts loslegte, sondern wie alle andere Bricoleure und Monteure des Pop auch: bei der Beginnlosigkeit beginnt.

26 Ebd., S. 263.

27 Ebd., S. 262.

28 Ebd., S. 274.

29 Ebd., S. 281.

30 Daran hat Boris Groys im Gespräch mit Siegfried Zielinski (am 13. Februar 2013) in dessen Gesprächsreihe über die Genealogie des Mediendenkens jüngst noch einmal erinnert – im Medienhaus der *Universität der Künste Berlin*.

31 Lethem 2012, S. 308.

Nun beinhaltet das Narrativ namens Pop auch im Falle von James Brown jenen Erzählbaustein, der immer wieder eingebracht wird: das Scheitern, das Abstürzen, das Zuviel, das seinen Preis hat. Sicher, James Brown wurde – wie gesagt – nicht zum Oldie, hat den Kontext seiner harten Startbedingungen nie vergessen, aber auch er verlor seine Flugzeuge, seine Radiosender, lange Zeit seine Inspiration, und ihn zwangen Steuerschulden in die Knie. Gleichwohl konnte er dem ständig vorgebrachten Dreiaakter von Aufstieg, Höhepunkt und Abstieg ein viertes Kapitel hinzufügen: ein leidliches Comeback. Auch seine Karriere kennt das Absacken der Energiekurve, das im Narrativ, das der Pop ist, vor allem dann angestimmt wird, wenn jemand vorzeitig abdanken muss. So wie James Brown hier in der kleinen Szenerie eines Studiosbesuchs von Jonathan Lethem quasi das Ganze des Pop aufblitzen lässt, so lesen sich die Nachrufe etwa auf Amy Winehouse oder Whitney Houston wie das ubiquitäre Erzählmuster des Pop: eine »annullierende Verheißung«³² und ein »Phantasma«³³, das sich zugleich erfüllt wie enttäuscht. Im Falle von Whitney Houston sehen die Nachruf-Verfasser der *Süddeutschen Zeitung*, Andrain Kreye und Jörg Häntzschel, den »Goldenen Schnitt des Pop« als Versprechen und dessen Zerstörung am Werk³⁴: »Bis heute bleibt Whitney Houston so etwas wie der goldene Schnitt des Pop. Egal ob Virtuosen wie Mariah Carey, Superstars wie Rihanna und Celine Dion oder auch nur die unzähligen Hoffnungsvollen in den Talentwettbewerben des Fernsehens – wer die extremen Spannungsbögen, halbsbrecherischen Soul-Koloraturen und kontrollierten Emotionsstöße heute nicht beherrscht, hat kaum Chancen, ein Massenpublikum oder eine Jury zu packen.« So weit das Versprechen. Und die Narration vom individuellen und kollektiven Aufstieg afroamerikanischer Musiker geht dann so: »Vom Jazz-Faible der Roaring Twenties über die Bluesbegeisterung der Rockmusik und die ersten Pophits des Soul-Labels Motown hatte die Musik den Aufstieg der Schwarzen von der diskriminierten Minderheit ins Bürgertum begleitet. Die achtziger Jahre waren das entscheidende Jahrzehnt gewesen, in dem die schwarze Kultur nicht nur Teil des Mainstreams war, sondern ganz darin aufging. Diana Ross, James Brown und Stevie Wonder hatten den Weg geebnet. Doch Michael Jackson, Prince und Whitney Houston hatten die Grenzen letztendlich aufgelöst. Als Whitney Houston als Star den Star im Film spielte und gleichzeitig die Pophits dazu lieferte, spielte ihre Hautfarbe schon keine Rolle mehr.« Und dann der Abstieg: »Als sie am Samstag tot in der Hotelsuite lag, schien es kurz noch, als habe Amerika sie vergessen. Unten im Ballsaal fand ungestört die Glamourparty statt. Doch es ist ein eigenartiger Effekt, den die Nachricht von ihrem Tod nun ausgelöst hat. Mit einem Male scheint es, als ob sie immer der glamouröse Star, die unantastbare Diva mit der unfassbar berührenden Stimme geblieben sei. Über Nacht wallte die Trauer dann auf.« Ins

32 Zur Kombination von Zufallsschock und Enttäuschung vgl. Benjamin 1977, S. 185–229, bes. 193 ff; zur »annullierenden Verheißung« siehe Köhler 1993, S. 52.

33 Vgl. Agamben 2005, bes. S. 19 ff. und S. 93 ff.

34 Kreye / Häntzschel 2012, S. 11.

Mythische gleiten solche Nachrufe, die auf das Divenhafte, Glamouröse und Hysterische des Pop abheben, das Houston wie Brown gleichermaßen anhaftete. Und auch hier wieder der Dreiakter (manchmal ist es auch ein Vier- oder Fünfaktor) eines Erregungsablaufs, der durch ein Auf und Ab des Energiestroms gekennzeichnet ist, dem auf den drei Akteursseiten keine Dauer beschieden ist: dem Künstler und der Strahlkraft seines Gravitationsfelds nicht, der Musikindustrie und ihre kapitalen Unterstützungsmechanismen nicht, dem Publikum und seiner Aufmerksamkeitsenergie nicht.

Das ergibt insgesamt ein stabiles und wiederkehrendes Erzählmuster aus ① Erregung und ② Aufstieg, auf die ③ eine Phase der Normalisierung – das wäre der Dreiakter – und oft wie bei Houston ④ eine Phase der Devianz folgen. Das wäre der Vierakter – alternativ folgt auf die Normalisierungsphase ein mal trauriges, mal erträgliches Ausfaden der Karriere oder sogar ein Comeback und ergibt damit als Variante einen Fünfaktor. Diese Abläufe des Pop lösen alles in allem trotz seiner sich erfüllenden Versprechen den melancholischen Effekt im Gravitationsfeld des Pop aus. Wer kennt sie nicht: die großartigsten Musiken von Popkünstlern, die immer am Rand des Existenzminimums agieren, oder die tragischen Alex Chiltons, Tim Buckley, Rocky Eriksons des Pop, denen ein stabiler Durchbruch versagt blieb?

Energien des Pop / Pop als Energie. Nachleben und Verhandlungen

Wenn in diesem Band die divergenten Kräfte im Gravitationsfeld des Pop von Reflektoren, Produzenten und Nutzern unter ihren jeweiligen Blickwinkeln vermessen und kommentiert werden, dann unterstellen wir wie selbstverständlich, dass Pop und Popkultur im Konzert der kulturellen Orientierungen und Artikulationen einen relativ hohen Stellenwert hat. Die Universalisierung des Pop-Prinzips und von Pop-Haltungen sowie ihrer Praktiken führt zwar möglicherweise dazu, dass diese soziokulturelle Einnistung, also die Verbreitung und Einschreibung dieses einst marginalen, häufig subversiven und bizarren Parasiten³⁵ namens Pop in die globale Gesamtkultur, und Pop, Popkultur oder Popular Culture als unterscheidbares gesellschaftliches Feld oder als unterscheidbare künstlerische Praxis verschwinden. Aber so weit ist es noch nicht, solange immer noch ein diffuses Gespür dafür vorhanden ist, dass es auch Nicht-Pop gibt und man für Pop und seine Haltungen in verschiedenen gesellschaftlichen Feldern sich einsetzen muss. Dass das Populäre des Pop nur ein unzureichender und beileibe nicht hinreichender Bestimmungsgrund ist, ist oft gesagt worden, kann aber nicht oft genug betont werden³⁶. Hier wird dagegen eine Position vertreten, in den Begrifflichkeiten »Pop« und »Popular Culture« oder – mit

35 Zur Einnistung und zum Parasitären siehe Serres 1981.

36 Zuletzt beispieles- und dankenswerterweise von Hecken 2012.

Abstrichen – »Popkultur« (lieber als Populärkultur) sowohl deskriptive Begriffe als auch Label mit normativer und diskursiver Geltung zu sehen³⁷. Zwei Begründungen seien dafür vorgebracht. Erstens die Herkunft des Pop-Begriffs und der Pop-Haltung aus dem Geist der Pop-Art. Es knallt, es poppt – will heißen Pop ist im Alltag verhaftet wie Pop-Corn, ist bunt, grell, übertreibt, formelhaft, aber auch buchstäblich, vergrößert Details und ist vor allem künstlich.³⁸ Schon Letzteres zeigt, dass Pop nicht notwendig populär ist – anders als es das Pochen auf Authentizität und Natürlichkeit uns weismachen will. Und dieses Knallen beinhaltet ein Versprechen – auf Differenz, auf Anderssein, auf Identität jenseits *vom* und mitten *im* Mainstream, auf ein Ja zur materialen Welt und so weiter. Versprechen haben aber einen normativen Anspruch und einen Imperativ, wie diffus er auch immer den *Vor-Schein* (Bloch) auf Freiheit, Spaß, Anerkennung oder eine ästhetische Existenz einklagen mag. Zweitens – und darauf konzentrieren wir uns hier stärker – lebt Pop vom Machen, Aneignen und Verschieben von Energien, die in einer Zeit kursieren, die relevant sind, die es lohnen, sie zu artikulieren und ihnen nachzuspüren. Der Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg spricht von »wilden Energien«³⁹, der Medienkulturwissenschaftler S. J. Schmidt von »kommunikativen Energien«⁴⁰ und der New Historicist Stephen Greenblatt von »zirkulierenden« oder »sozialen Energien«⁴¹, die sich in kulturellen Artikulationen und Innovationen energetisch (mal kraftvoll bis zum Empowerment, mal bedrohlich) ausdrücken. Wild sind diese Energien, weil sie einer Ausdrucks- spannung folgen, einer nicht ausgeglichenen und nicht ausgleichbaren Spannung (emotional und kognitiv), die sich aber in Artefakten und ihrer Rezeption etwas bannen und artikulieren lassen. Warburg spürt Spuren dieser Energieausschüttung von der Antike über die Renaissance bis in die Werbung der zwanziger Jahre nach, also durchaus das Hochkulturschema verlassend. Besonders evident werden die Spannungen dieses »Gesetzes des (kleinsten) Kraftmasses«⁴² in den berühmt gewordenen *Pathosgesten*, die einer *Pathosformel* folgen, und die sich ins kollektive Gedächtnis einschreiben. Ein Gedanke, der in vielerlei Hinsicht für die Charakterisierung der Popkultur fruchtbar ist: ihr Gestenreichtum, ihr Pathos, das Formelhafte sowie ihre Einschreibungen. Sowohl diese kunst- und kulturwissenschaftliche Formel Warburgs von den wilden Energien als auch diejenige der Medienkulturwissenschaften von den

37 Vgl. Düllo 1994, S. 207 f. und Düllo 2011, S. 257 f.

38 Nicht-Natürlichkeit und Post-Humanismus werden konsequenterweise zum Programm des Afro-Futurismus, zum Beispiel in der Alien- und Saturnmythologie von Sun Ras Album *Visits Planet Earth*. Vgl. dazu das immer noch erregende Buch von Kodwo Eshun *Heller als die Sonne* mit seinem Feuer an Neologismen und Metaphern. (Eshun 1999).

39 Vgl. Raulff 2003.

40 Siehe Schmidt 2003, S. 68 ff.

41 Greenblatt 1993, S. 15.

42 Warburg 2010, S. 646. Ein Gedanke aus Warburgs Konzeption des Bildatlasses *Mnemosyne* aus den Jahren 1927–1929.

»kommunikativen Energien«⁴³ (S. J. Schmidt) sowie die »zirkulierenden Energien«⁴⁴ des New Historicism (Stephen Greenblatt) sind handelnd im Sozialen fundiert, also »*Handlungskommunikation* bzw. *Kommunikationshandlung*«. Als »soziale Energie«⁴⁵ (Stephen Greenblatt) haben spannungsgeladene Energien einen Kontinuitätscharakter. Eingeschrieben ins kollektive Gedächtnis schreiben sie sich weiter fort, freilich durchaus in Form von Umschreibungen und missbräuchlichem Rückgreif sowohl auf Seiten der Kulturproduzenten als auch der Konsumenten. Stephen Greenblatt hat für diesen Umgang mit Artefakten den Begriff der »Verhandlung«⁴⁶ angeboten. Deshalb steht Greenblatt auch sympathisierend mit Versuchen auf gutem Fuße, die Pop-Praktiken als Verhandlungen mit vergangenen kulturellen Praktiken und Diskursen zu begreifen, auf gutem Fuße – wie etwa mit der Weise, wie Greil Marcus Punk mit den Wiedertäufern oder den Situationisten verkoppelt in *Lipstick Traces* oder Bob Dylan mit den Bluesnarrationen der dreißiger bis fünfziger Jahre in Marcus' *Basement Blues*. »In ihrer ästhetischen Erscheinungsform besitzt soziale Energie ein Mindestmaß an Vorhersagbarkeit – um einfache Wiederholungen zu ermöglichen – und eine gewisse Mindestreichweite – um über den einzelnen Schöpfer oder Konsumenten hinaus eine, wie auch immer beschränkte, Gemeinschaft zu erreichen«,⁴⁷ um nicht gleich von *Common Culture* (Paul Willis) zu sprechen. Das Prüfkriterium bei diesen Verhandlungen sind dabei stets die Fragen: Spricht da noch etwas zu uns, fixt uns das an, ist die soziale Energie *noch* oder *wieder* oder *anders* wirkungsvoll? Im Ergebnis geht es um »ausgedehnte Entlehnungen, kollektive Austauschprozesse und wechselseitige Begeisterungen«.⁴⁸ Deshalb ist zu Recht darauf hingewiesen worden⁴⁹, das im Zentrum auch von Warburgs Energie-Konzept und seinem »Dynamogramm«⁵⁰ das »Nachleben«⁵¹ steht.

Statt also ausschließlich von Retromanie im Pop zu reden oder diese zu bedauern, könnte man vielleicht gegenwärtig von einer starken Dominanz dieses Nachlebens der popkulturellen Energien sprechen, vielleicht auch von einer Verlagerung der Zeitachse innerhalb der Energiewirkung: vom Horizontalen zum Vertikalen. Wir möchten, selbst wenn der Eindruck einer Entschleunigung der Innovationsphasen im Pop derzeit evident ist, bezweifeln, dass diese Zeitachsenverlagerung auf Dauer gestellt wird. Im Augenblick jedenfalls künden die allenfalls geringfügigen Stil- und

43 Siehe Schmidt 2003, S. 68 ff.

44 Greenblatt 1993, S. 15

45 Ebd.

46 Siehe Greenblatt 1993.

47 Ebd., S. 16.

48 Ebd., S. 17.

49 Vor allem durch Didi-Hubermans Buch *Das Nachleben der Bilder* (2010) wie auch durch sein stupend kuratiertes Ausstellungsprojekt *Atlas* (2011).

50 Vgl. dazu näher Didi-Huberman 2010, S. 196 ff.; zur Einbettung von Warburgs Energieverständnis in seine Zeitgenossenschaft siehe Raulff 2003.

51 Warburg 2010, S. 637.

Formatwechsel im Popgeschehen nicht von einem Paradigmenwechsel, sondern von Varianten, von Loops⁵². Das muss aber erstens – wie gesagt – nicht so bleiben, und zweitens zeigt das einmal mehr, wie sehr auch die Popkultur den Weg der Normalisierung und Historisierung geht, seitdem sie so sehr diffundiert ist und sich in anderen soziokulturellen Feldern eingenistet hat. Wer darüber jammert, sollte erst mal seine Kriterien auf den Tisch legen und diese prüfen.

Die diskrete Kontinuität⁵³ der Popkulturakteure und -konsumenten bezeichnet vielleicht genau jene Haltungs- und Praxis-Verschiebung, die von der Post-Postmoderne zu erwarten war, wo die Postmoderne auf Diskontinuität ausgerichtet war, aber auch oftmals beliebig in ihren Verhandlungen mit den vergangenen Energien umgesprungen ist. Diskrete Kontinuität im Verhandeln wäre dann durchaus interessant und begrüßenswert, wenn sich die Prüfegeste *Was sagt mir diese Energie denn noch oder erstmalig?* verstärkt praktiziert wird.

Im Sinn der Denkfigur der diskreten Kontinuität bzw. der kontinuierlichen Diskontinuität lässt sich das Gesagte über das Energiepotenzial des Pop wie folgt in grundsätzlicher Absicht zusammenfassen: Menschen sind – anthropologisch und medientheoretisch – als Zwischenweltler zu betrachten⁵⁴, und entsprechend setzt Warburg beim »bewussten Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt [...] als Grundakt menschlicher Zivilisation«⁵⁵ ein. Diese materiale und mediale Zwischenwelt führt zur Artikulation, Aneignung und zum Erkennen der Welt und des Selbst. Das gilt für alle Kultur. Für die Popkultur ist dieser Umstand schon deshalb evident, als sie mittels medialer Verstärkung die Artikulation besonders kräftig machen will – also mit Verstärkung der Gitarre am Straßenrand, um besser gehört zu werden, mit Mikro, mit Lautsprecheranlagen, mit dem Körper, mit den Pop-Art-Farben und -Formen, mit Buchstabenvergrößerungen, mit dem Synthesizer, mit den Pitchreglern, mit den Klamotten, mit der Sicherheitsnadel etc. Dies geschieht, um mehr Aufmerksamkeit zu erlangen für die Energiedurchsetzung – schmutzige Geräusche, besondere Lautstärke, übertriebene Gesten und Rhetorik. Und zwar gerade deshalb, weil Pop zunächst (und manchmal immer noch) im nicht völlig kodifizierten und definierten Raum stattfindet, der dann in der marktformigen Kulturindustrie (im deskriptiven Sinn) vielfach überdefiniert und überkodifiziert genormt wird, vor allem, wo sie auf sicheren Profit spekuliert bzw. sich verspekuliert. In diesem Gemengelage von kultureller Distanz und Energieartikulation im nicht völlig kodifizierten Raum verspricht beispielsweise die Popmusik eine spezifische

52 Zum »Loop« als einer anderen Form des Entwicklungs- und Überraschungsgedankens vgl. Diederichsen 2008, S. 25 und S. 37.

53 Dank an Juliane Laitzsch (Stipendiatin der Graduiertenschule der *Universität der Künste Berlin*) für den Hinweis, dass *diskrete Kontinuität* die viel gelungener Bezeichnung als *diskontinuierliche Kontinuität* ist, und zwar deshalb, weil *diskret* auch ein physikalischer und energetischer Begriff ist, das Separate, das Nicht-Kontinuierliche bezeichnend.

54 Vgl. zur Denkfigur der »Zwischenwelt« Eibl 2009.

55 Warburg 2010, S. 629.

Energieartikulation und deren Aneignung: quasi unmittelbar, quasi einfach, quasi demokratisch, eben nicht überkodifiziert. Pop ist so künstlich und distanzförmig wie jede künstlerische Artikulation, aber sie verspricht etwas mehr Direktheit, etwas mehr Demokratie, etwas mehr Nähe zum Publikum und zu gemischten Gefühlslagen, zum Körper. Auch Pop ist nicht authentisch, lebt aber diffus vom Phantasma, etwas näher am Material, am Puls der Zeit, an der Wunscherfüllung dran zu sein als andere Artefakte. Und genau das gelingt eher im nicht klar oder endgültig kodifizierten Raum durch Umschrift, Zweckentfremdung, Kombinationen von bis dato nicht Kombiniertem. Hierfür hat Warburg den Impuls gegeben. Warburgs Spurensuche der Energien war fokussiert auf das umgeformte Nachleben der Bilder und Pathosgesten – exemplarisch studierbar an der Weise, wie dämonische heidnische Flussgötter zu Boten (zwei bekleidete Künstler und eine unbekleidete Frau) eines freien Naturgefühls in Manets berühmten *Frühstück im Freien* (1863) mutieren⁵⁶, eine Haltung und ein Motiv, die in der Popkultur vielfach aufgegriffen und zum Beispiel auf zahlreichen Plattencovers variiert worden ist. Lange vor der Zweckentfremdung, die Guy Debords Situationismus ausgerufen hat, hatte also Warburg der »energetischen Inversion«⁵⁷ nachgespürt und ein Verfahren mit seinem Bildatlas praktiziert, das in der Popkultur zur popkulturellen Alltagspraxis wurde: eine »Schlitterlogik« und »Willkürverknüpfung«⁵⁸ von kulturellen Materialien und Techniken, die primär nicht am (philologisch geschulten) Wissen um die Kontexte der Energien interessiert ist, sondern an der Dekontextualisierung, weil der dynamische Nutzen – Warburgs »Dynamogramm«⁵⁹ – im Maschinenhaus und Labor des Pop als Correctness und Kulturrelativismus wichtiger ist. Diese ständig zirkulierenden und sich umformenden Energien, die sich in der Popkultur als Geräusche, Sounds, Slogans, Gesten, Bilder und Praktiken artikulieren, bevölkern unser kollektives Gedächtnis der Nachkriegszeit besonders seit den frühen sechziger Jahren wie wenigens sonst.

Auf die zirkulierenden wilden und sozialen Energien des Pop antworten möglicherweise archäologische und genealogische Suchbewegungen, die Ebeling jüngst als »Wilde Archäologien«⁶⁰ bezeichnet hat – archäologische Spurensuche auf den Boden der jüngsten Vergangenheit oder Gegenwart. Diese Spurensuche orientiert sich am »Unwahrscheinlichen und Unerwarteten«⁶¹ und an der Materialität der Energien.⁶² So hat es in der letzten Zeit Versuche gegeben, die jüdischen Konnotationen des New Yorker Punk und Proto-Punk (Richard Hell, Suicide, Jonathan Richman, Lou Reed,

56 Ebd., S. 629 ff.

57 Ebd., S. 641.

58 Ebd., S. 642.

59 Vgl. ebd. 609 f. und Didi-Huberman 2010, S. 200 f.

60 Vgl. Ebeling 2012, S. 13 f., 17 und 43 f.

61 Ebd., S. 17.

62 Vgl. ebd., S. 88.

Ramones) freizulegen.⁶³ Ähnlich ist Julian Copes semi-enzyklopädisches Projekt unter dem Titel *Copendium. An Expedition into the Rock 'n' Roll Underworld* über verschüttete, aber relevante, mehr oder weniger experimentelle psychedelische Musik der letzten sechzig Jahre in den Kreis wilder Archäologien einzuordnen, startend mit Tom Lehrer und Lord Buckley.⁶⁴ Wilde Archäologie liegt in dem Dokumentarfilm *Searching for Sugar Man* über den amerikanischen Musiker Sixto Rodriguez vor. Der schwedisch-britische Film des Regisseurs Malik Bendjelloul aus dem Jahr 2012 zeigt die Suche zweier südafrikanischer Musikfans nach Rodriguez, der seinerzeit Anfang der siebziger Jahre trotz zweier superber Alben (*Cold Fact* und *Coming from Reality*) völlig unterging, dessen vermeintlicher Tod während eines Konzertes kolportiert wurde und der dann später in Südafrika Heldenstatus erlangte, was ihm aber von der Plattenfirma verschwiegen wurde. Der nun aufgespürte Rodriguez nimmt dies alles stoisch bis cool zur Kenntnis, gibt noch einmal ein paar Konzerte und bleibt, was er ist: ein philosophierender Abrissarbeiter in Detroit, der Erfolg und Geld ignoriert. Bei der Oscarverleihung 2013 wurde der Film als Bester Dokumentarfilm ausgezeichnet. Dieser poparchäologische Fund berührt, weil er beides zeigt: etwas ganz und gar Unexemplarisches und Unvergleichbares einer Musikerpersönlichkeit und seiner Popbiografie, und zugleich werden die Mechanismen der Musikindustrie exemplarisch deutlich (sowohl die Förderer beim Misserfolg als auch die Abkassierer beim späten Erfolg) sowie der unberechenbare Publikumsgeschmacks, der eine Musik in ihrer Entstehungszeit ignoriert, die Anfang der Siebziger durchaus mehrheitsfähig und als zeitgeistnah einzuschätzen gewesen wäre, um sie dann 2012 und 2013 für sich als relevant zu entdecken – eine Ungleichzeitigkeit ähnlich wie bei Nick Drake oder Velvet Underground. Wilde Archäologie findet man auch bei Matthew E. Whites Debüt *Big Inner* von 2013, das in der Presse als eine »Reise durch vierzig Jahre Popmusik« gewürdigt wird: »Der zottelige Hipster kopiert nichts, sondern hat den Südstaaten-Soul als offenen Quellcode entdeckt. Er schreibt nur das Programm ein wenig um [...]. Vielleicht ist dieses Album deshalb so betörend, weil uns Whites Spielart der Americana an die Schnittstelle von fernöstlicher Spirituität, Baptistentum und Pop führt. In das All American Nirvana, dem schon Generationen von Jazz-Mystikern und Beat-Poeten nachspürten.«⁶⁵ Eine exemplarische Rezension, deren Tonfall geprägt ist vom Zusammenzurren unterschiedlicher Diskursfäden, die im Dienste einer diskreten Kontinuität stehen. Das Neubefragen der Archive kann so weit gehen, dass sogar Pop-Avantgardisten wie Sufjan Stevens, der sich bereits mit dem elektronischen *The Age of Adz* (2010), basierend auf der Artwork des prophetischen Malers Royal Robertson, daran versucht hatte, so etwas wie eine

63 Vgl. Engelmann et al. 2012 sowie Battegay 2012. Zur Debatte über diesen Auftakt zur *Jüdischen Identität und Subkultur*, wie der Reihentitel von *We are ugly but we have the music. Eine ungewöhnliche Spurensuche in Sachen jüdischer Erfahrung und Subkultur* von Engelmann et al. heißt, siehe das Interview von Apunkt Schneider 2012 mit Mitherausgeber Engelmann in *skug*.

64 Vgl. Cope 2012.

65 Fischer 2013, S. 37.

weiße Version von Sun Ras afroamerikanischer Space-Mythologie zu liefern, was besonders bei den Live-Performances zu bestaunen war, dass also umschreibende Kontinuitätsbearbeitung dahin führt, fast hundert Weihnachtslieder aufzunehmen und umzuschreiben. In den zwei Boxen mit je fünf EP's und mit über drei Stunden Spieldauer – *Songs for Christmas* (2006) / *Silver & Gold* (2012) – erkennt der Pop-journalist Karl Bruckmeier die wilde Archäologie, die da am Werk ist: »Mit diesem Akt transzendiert Sufjan Stevens auch die menschele Tradition der Weihnachtsplatte, die ›man‹ im Popgeschäft zu machen hat [...]: Er unterstreicht die aufklärerische, dem Individuum verpflichtete Tradition, die Pop zugrunde liegt und versöhnt sie mit genau jenem antiaufklärerischen Emotionstohuwabohu Weihnachten, weil es eben und irgendwie allen gehört [...]. ›Silver & Gold‹ ist der schiere Wahnsinn, eine Provokation, eine Zumutung zum Mitsummen«⁶⁶ – mit anderen Worten ein Abkömmling von Warburgs Stromstoß »inversiver Energien«.

Pop als Lernfeld und Transformationsraum

Roland Barthes hat 1966 ein paar Erklärungen ins Stammbuch des Strukturalismus geschrieben, die wie ein Leitsatz für unsere ganze Moderne und das 20. Jahrhundert bis heute gelten können, geradezu parallel zur Entwicklung der Popkultur: »Der strukturelle Mensch nimmt das Gegebene, zerlegt es, setzt es wieder zusammen; das ist scheinbar wenig [...]. Und doch ist dieses Wenige [...] entscheidend; denn zwischen den beiden Objekten, oder zwischen den beiden Momenten strukturalistischer Tätigkeit, bildet sich etwas Neues, und dieses Neue ist nichts Geringeres als das allgemeine Intelligible: das Simulacrum, das ist der dem Objekt hinzugefügte Intellekt, und dieser Zusatz hat insofern einen anthropologischen Wert. [...] Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein Simulacrum (Abbild, Schattenbild) des Objekts, aber ein gezieltes, ›interessiertes‹ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb. [...] Das Objekt wird neu zusammengesetzt, um Funktionen in Erscheinung treten zu lassen, und das ist, wenn man so sagen darf, der Weg, der das Werk hervorbringt [...].«⁶⁷, so Roland Barthes. Und Popkultur lebt im Wesentlichen von diesem Zerlegen und Wiederaussetzen genauso wie die Kunst, wie Medien oder das wissenschaftliche Arbeiten. Wir wollen jetzt die Perspektive wechseln und auf den Rezipienten und Konsumenten der popkulturellen Artefakte und Produkte blicken, der längst als Prosument und produktiver Nutzer charakterisiert worden ist.⁶⁸ Wenn man den Nutzer ins Visier nimmt, wird schnell klar, dass gerade der Umgang mit Produkten und Angeboten der Popkultur dazu führt, dass sich Pop-

66 Bruckmeier 2012, S. 13.

67 Barthes 1966, S. 199.

68 Und dies lange vor den wirtschaftswissenschaftlichen Arbeiten über das Prosumententum. Vgl. zum Beispiel Certeau 1988, Winter 1995 und Hebdige 1983.

fans in der strukturalistischen Tätigkeit des Zerlegens und Wiederaussetzens im Sinne von Roland Barthes üben. Quasi im Nebenbei, ohne Anleitung von Schule und Erziehungsberechtigten. Sie erlangen dabei eine alltagskulturelle *Tacit Knowledge*, von der seit zwanzig Jahren ständig die Rede ist. Ob man ein Poesiealbum mit Bildern aus der *BRAVO* ausstaffiert, die Strips verschiedener Comics zu einer neuen Narration kombiniert, Musikkassetten bespielt, auf *Facebook* Bilder vom letzten Clubbesuch postet, Gitarrenriffs auf dem Synthesizer nachspielt, seine Klamotten bricoliert, Samples anfertigt, popliterarische Zitate in seine eigene SMS einbaut, also alles das tut, was Jim Jarmusch in seinem Film *Mystery Train* ein japanisches Pop-touristenpärchen in Memphis tun lässt: die Schere nehmen, Elvisbilder und Fotos von Madonna oder von den US-Präsidenten in Mount Rashmore auseinanderlegen, wieder zusammensetzen als Montage, sodass Elvis als amerikanischer Archetyp aussieht wie Madonna oder ein US-Präsident, immer also, wenn so etwas praktiziert wird, übt sich der Popkonsument mehr oder weniger in der strukturalistischen Tätigkeit. Und zwar im Ergebnis so, dass sein Simulacrum irgendwie Neues generiert oder Unsichtbares sichtbar macht, eine Abweichung in der Wiederholung und Nachahmung erkennbar werden lässt. Diese Aktivität ist vielleicht der Unterschied zwischen Popkultur/Popular Culture und Massenkultur, wie John Storey nahe legt: »Popular culture is what people make from the products of the culture industry – mass culture is the repertoire, popular is what people actively make from its actually do with it.«⁶⁹ Darüber hinaus muss Popkultur auch nicht notwendigerweise populär sein⁷⁰, sondern kann auch »Unpop«⁷¹ sein. Entscheidend ist nicht populär oder nicht-populär, sondern dass Produkte der Popkultur aktivieren: zum Zerlegen/Wiederaussetzen, Aneignen und Verarbeiten, zur Identitätsbildung mit den Praktiken und Bausteinen des Pop, zum Vergleichen und Differieren, zum Ausbilden einer Unterscheidungskompetenz. Schon ein Medienwechsel, der in diesem Zerlegen und Wiederaussetzen praktiziert wird, macht immer Gewinn und Verlust – eine alltagskulturelle Erkenntnis, die das strukturalistische Operieren mit Gegenständen der Popkultur en passant erzeugt. Vielleicht ist dies auch entscheidender, als Neues kontra Retro gegeneinander auszuspielen. Denn das Neue ist selten das radikal Neue, sondern Folge eines Kontextwechsels⁷² (das Urinoir im Museum oder rohes Fleisch und Müllsack als Klamotten) oder einer »Differenz in der Wiederholung«⁷³ bzw. einer »Verschiebung bei der Nachahmung«⁷⁴. Damit lässt sich ein weiterer Lern- und Ermächtigungscharakter bestimmen, der zum Kennzeichen der Popkultur gehört: die Transformation – und zwar alle Popakteure betreffend, die Produzenten

69 Storey 1993, S. 15.

70 Siehe unisono Lethem 2012, S. 187 ff. und Hecken 2012, S. 88 ff.

71 Lethem 2012, S. 188.

72 Vgl. in dieser Richtung und zum Diskurs des Neuen: Groys 1992, Liebl 2000, Düllo 2011, S. 469–489 und Reckwitz 2012.

73 Vgl. Deleuze 1992.

74 Vgl. Tarde 2003.

wie Rezipienten. Retro ist wirklich zunächst nur der Ausdruck dafür, wie sehr die Universalisierung des Pop-Prinzips gegriffen hat. Man braucht nur an die Rolle des Pop denken, den er bei der Eröffnung und Abschlussfeier der Olympiade in London 2012 oder bei *The Queen's Diamond Jubilee* im gleichen Jahr gespielt hat. Die Mutter der Nation im Schoße ihrer Popkinder – und dann danach geht Madness auf eine erfolgreiche Comeback-Tour. Hat hier der Pop gesiegt oder die vereinnahmende Umarmung? Müßige Frage.

In deskriptiver Hinsicht ist Pop: »[...] immer Transformation, im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich gegenseitig neu gestalten und bis dahin fixe Grenzen überschreiten: Klassengrenzen, ethnische Grenzen oder kulturelle Grenzen. Dabei lassen wir zunächst mal außen vor, ob es sich bei diesen Formationen um solche handelt, die den ganz normalen Deterritorialisierungsprozessen des Kapitals entsprechen, oder ob es sich sozusagen um Interventionen gegen diese Gesetzmäßigkeiten handelt, um vorhergesehene, am Ende gar ›subversive‹ Überschreitungen.«⁷⁵

In dieser Hinsicht hat Pop eine Rolle gespielt beim beginnenden Transformationsprozess von West nach Ost unmittelbar vor dem Fall der Mauer, bei dem Wiedergewinn der Körperlichkeit durch den afroamerikanisch orientierten weißen Rock 'n' Roller Elvis Presley, bei der Verabschiedung der Nachkriegsgesellschaft durch die Beatles und Hippies oder bei der ›Balkanisierung‹ des Westens durch den Osten (siehe Wladimir Kaminers Performance, Buch und CD *Russendisko*). Ohne emphatisch von Subversionspolitik oder der Funktion von Pop als Artikulationsweise von Dissidenz zu reden (was immer ja durchaus zutrifft für Teile des popkulturellen Feldes), hat die Vorstellung von Pop als Transformation zur Folge, dass ein solcher Begriff von Popular Culture »auf Diskontinuität, Heterogenität und Differenz abstellt«.⁷⁶

Dass Kultur Träger von gesellschaftlichen Transformationsprozessen ist, ist eine Binsenweisheit. Dass Popular Culture aber einen entscheidenden Transformationsriemen dabei darstellt, ist nicht selbstverständlich und Folge eines paradigmatischen Kulturwandels. Entscheidend für die Beobachtung, dass Pop Transformation ist, sind die begleitenden Subprozesse: Mit dem Aufgreifen, Verschieben und Neugestalten wird das Kulturprogramm einer Gesellschaft, das als »Wirklichkeitsmodell« für diese fungiert und »es damit auf Dauer« stellt⁷⁷, anders bzw. neu formatiert. Die Folge ist eine Neuformation des kulturellen Raumes durch Verschiebungen im popkulturellen Feld, zunächst auf der Mikro-, dann aber oft auch auf der Makroebene kultureller Handlungs- und Orientierungsmuster.

Der Charme, den diese Neuformationen auszeichnen, liegt vordergründig darin, dass sie freiwillig geschehen, dass sie Spaß machen und als lustvoll erlebt werden,

75 Diederichsen 1996, S. 38 f.

76 Baecker 2001, S. 99.

77 Schmidt 2000, S. 106–108.

dass sie mit intrinsischer Motivation verfolgt werden und oftmals einen produktiv-kreativen Charakter haben. Interessant ist diejenige Pointe der Popular Culture, die darin besteht, dass in kategorialer Weise bei der Wahrnehmung, Nutzung und Sympraxis solcher Transformationsprozesse Teilkompetenzen erworben werden, die bei der Unterscheidung, Benennung und Mitgestaltung kultureller Praktiken in gesellschaftlichen Aufgabenfeldern von hohem Wert sind. Zu nennen sind hier: die Fähigkeit zur Einsicht, Benennung und Unterscheidung von Bedeutungsgewebespielen auf Mikro- und Makroebene; die Einübung in der Verwendung von signifikanten Semantiken/Zeichen; die Kompetenz zur Entzifferung von symbolischen Zeitkommentaren, die die Popular Culture immer darstellt, und damit die Decodierung von Wirklichkeitsmodellen; die handlungspraktisch erworbene Einsicht darin, dass Lebensstil-Unterscheidungen Distinktionsgewinne beim Erwerb von kulturellem Kapital und, daran anschließend, im Erwerb von sozialem Kapital erzielen, denn popkulturelle Praxis ist immer Streitkultur und Lebensstil-Battle, das lehrt schon die tagtägliche Sozialisation in der Peergroup; aktive Teilhabe an Popular Culture ist vielfach auch ein Ermutigungsprogramm, weil im gegenhegemonialen und gegenkulturellen Impuls der Verortung und Raumaneignung erfahrbar wird, wie in der Popkultur Einspruch erhoben wird und sich in den Repräsentationsweisen des Pop das Nicht-Integrierte und Minorisierte artikulieren lässt. Dass im Rücken dieser Kompetenz durch das Erkennen und Befördern des Neuen zugleich ein Pragmatismus am Werk ist, erhellen all diejenigen popkulturellen Praktiken, die sich legitim bei den ästhetischen Avantgarden bedienen und in der Verwendung ihrer Mittel in Musik, Film oder Werbung zum Prozess der Normalisierung und Gewöhnung an die Moderne beitragen.⁷⁸ Diese Praktiken können sich – kontextabhängig – auch bei vermeintlich niederwertigeren Kultursemantiken bedienen – wie es Strömungen des New Primitivisms, Trash-Inszenierungen oder ironischer Barabarisimus und andere verraten. Die Nutzer dieser Popprodukte erleben damit schneller als andere Zeitgenossen eine Orientierung innerhalb der paradoxalen Modernisierungsentwicklungen. Dies kann sie zu einem gesunden Realismus und gegenwartsorientierten Pragmatismus befähigen, der Ambiguitätstoleranz mit einschließt. Anders gewendet: dieser Normalisierungsvorgang via Popular Culture überführt Kunst in Kultur und macht diese – nicht mehr elitär, sondern kollektiv – lernfähig.

Zur weiteren Pointe des hier entworfenen Kompetenzprofils gehört der Modus, wie diese Kompetenzen erworben werden. Denn sie entwickeln sich mehrheitlich als Operationen informeller Lernmodi auf unkonventionelle, aber sehr alltagslogische Art und Weise. Zu nennen sind hier – dies liegt fast in der Logik der Transformationsanpassung und -mitgestaltung – das Falsch-Verstehen, die produktiven Missverständnisse, das schmutzige Lernen, das unsaubere Verschieben und die Anwendung von Unschärfetechniken. Und der Gestus des Wissens ist und bleibt Coolness, wenn man darunter ein zunächst sich zurück haltendes Wissen versteht nicht nur

78 Vgl. Düllo 1998.

über das, was gerade so läuft, sondern vor allem, wie was gerade umcodiert wird. Coolness ist Transformationswissen schlechthin, ereignet sich in der Popkultur und konnte deshalb als Haltung stets umgeschrieben werden und zum Teil bis ins Gegenteil verkehrt werden – und hieß doch immer noch *cool*.

Calvinos Memos go Pop

1984 wurde der italienische Schriftsteller Italo Calvino eingeladen, in Harvard einen Zyklus von sechs Vorlesungen zu halten, sein Titel: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*. Die Realisierung dieses Projekts scheiterte leider daran, dass Calvino kurz vor den Lectures im September 1985 verstarb. Es existieren aber Calvinos handschriftliche Aufzeichnungen für die ersten fünf Lectures, für die sechste nur der Titel. Diese sechs Prinzipien für das 21. Jahrhundert sind zwar primär für die Literatur gedacht, aber sie sind es wert, als Anregung für die Popkultur in Anschlag zu bringen. Die »Six Memos for the Next Millenium« lauten:

- »1 – Lightness [Leichtigkeit]
- 2 – Quickness [Schnelligkeit]
- 3 – Exactitude [Genauigkeit]
- 4 – Visibilty [Anschaulichkeit]
- 5 – Multiplicity [Vielschichtigkeit]
- 6 – Consistency [Beständigkeit]«. ⁷⁹

Was Calvino unserem noch jungen Jahrtausend da mit auf den Weg gibt, trifft möglicherweise genau auf den gegenwärtigen und zu erwartenden Pop zu. Zusammen mit dem, was zuvor über die inversiven Energien, über die Transformationen und die Verhandlungen mit dem Archiv des Pop gesagt wurde, wäre als Hintergrundfolie und Fragekomplex an die Lektüre der Beiträge und Überlegungen der Produzenten, Reflektoren und Nutzer im Gravitationsfeld Popkultur, die sich in diesem Buch zu Worte kommen, mitzulesen. Was denken die Akteure der popkulturellen Kreativwirtschaft grundsätzlich und konkret angesichts solcher Entwicklungen und Phänomene wie des Streits um *GEMA*-Tarife oder des Auftritts von Spotify, des Weiterbildungsbedarfs in der Kreativwirtschaft, der Netzwerkbildung als Basis von Geschäftsmodellen der Club-Branche oder wenn Beck als neues Album eine illustrierte Notensammlung auf den Markt wirft? Und ist es mehr als freundliche Rhetorik, wenn Ex-Smith Gitarrist Johnny Marr der *Berliner Zeitung* (25.2.2013) bei einem Besuch in Berlin von der »sehr guten Energie« der Stadt vorschwärmt?

79 Calvino 2012, S. 9.

Kartographierte Konstellationen

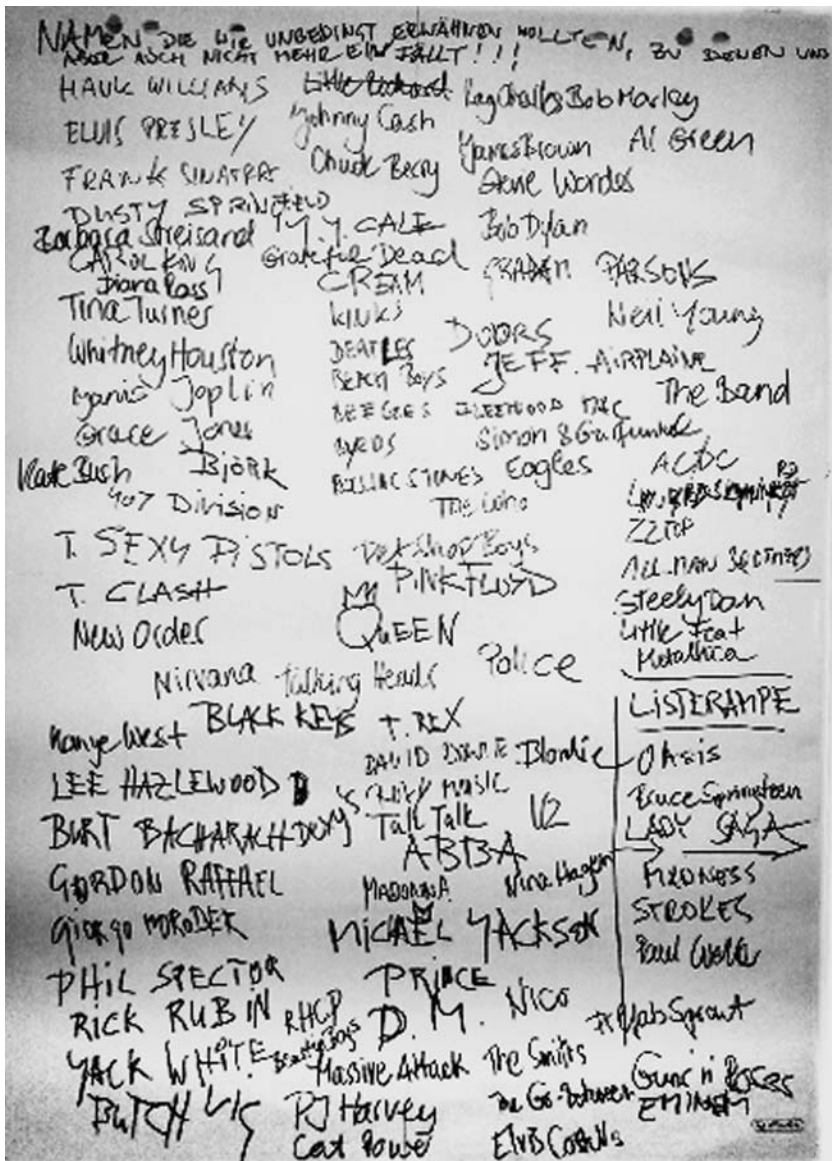
Popkulturelles Wissen mäandert. In der Unüberschaubarkeit existiert seit jeher stets auch ein immenses Bedürfnis nach Kanonisierung, Ordnung und Topographie. Die Cultural Studies definieren Kultur unter anderem als Praxis, durch die Gruppen ihrer sozialen und materiellen Existenz sinnvoll Ausdruck verleihen⁸⁰. Eine Kultur beinhaltet stets sogenannte *Maps of meaning – Landkarten von Bedeutung*⁸¹. Sie sind in Mustern sozialer Organisation und in Verhältnissen objektiviert. Kultur ist immer auch von Dominanz- und Machtverhältnissen geformt. Die Kulturen der einzelnen sozialen Gruppen stehen in unterschiedlicher Weise zueinander in Beziehung, die drei idealtypische Ausformungen kennt: Dominanz, Opposition, Subordination. Unsere Sicht auf Popkultur würdigt diese Perspektive, indem wir hier den Versuch vorlegen, mit der beiliegenden Konstellationsübersicht (A1-Poster) verschiedenen Faktoren und Strukturen, die Popkultur prägen, zusammenzuführen und in einer, wenn auch nur zweidimensionalen Ebene zu visualisieren. Seit Beginn unserer *Kesselhaus*-Gespräche, in denen die Idee zu diesem Band entstand, manifestierte sich bei uns der konkrete Wunsch, Wissen und Popexpertise zu kartographieren. Im Fokus stand dabei einerseits der Wunsch nach einer relevanzorientierten Überblicksstruktur, aber andererseits auch der Wunsch, neue Zusammenhänge und Vernetzungen zwischen ganz verschiedenen Bereichen der Popkultur und einer generellen Entwicklungsebene von Technik und Gesellschaft zu entdecken oder herauszuarbeiten. Ein Unterfangen, das zahlreiche Klippen und Lücken enthalten muss, welches wir aber trotzdem wagen wollten. Wir sind uns der radikalen Subjektivität dieser Konstellationsübersicht bewusst und dennoch davon überzeugt, mit dieser individuell autorisierten Visualisierung einen interessanten, aber vor allem assoziativen Blick auf Popkulturentwicklung anbieten zu können. Diese Konstellationen der Popkultur weisen Zusammenhänge zwischen verschiedenen Bezugsebenen auf, bei denen wir davon ausgehen, dass diese Ereignisse oder Entwicklungen nachhaltigen Niederschlag in der Popkultur fanden, insbesondere hör- und sichtbar in den jeweiligen genrebezogenen Veröffentlichungen. Die Auswahl in der Konstellationsübersicht wendet sich folgenden Themenbereichen der Musikentwicklung zu: Black Music, Techno / Electronica, HipHop, Jazz / Avantgarde, Metal, Independent / Alternative.

Die Entscheidung für diese Genres bedeutet natürlich auch, dass andere signifikante Richtungen und Künstler unberücksichtigt bleiben müssen (siehe Abbildung Brainstorming zu Konstellationen im Pop). Wir sind uns dieser Reduktion sehr bewusst. Unbestritten sind die enormen Einflüsse der »Big Names« wie Elvis Presley, Beatles, Doors, Pink Floyd, Rolling Stones, U2, Police, Madonna, Michael Jackson und vieler anderer. Das ist aber auch mehr als bekannt. Als Referenz und pophistorische Anker sind diese Künstler längst etabliert. Die *Hall of Fame*, auch in der Pop-

⁸⁰ Vgl. Marchart 2008, S. 100.

⁸¹ Ebd.

Literatur, ist ihnen sicher. Die Popgeschichte ist kanonisiert, durchdekliniert und tausendfach diskutiert. Bedeutet das, diesen Kanon in einer Konstellationübersicht zur Popentwicklung zwangsläufig reproduzieren zu müssen? Oder vermeiden wir Redundanzen, in dem wir uns eben nicht nur an den wohlbekanntesten, massenmedial



hyperventilierten Megastars entlanghangeln sondern andere Entwicklungen, jenseits der etablierten Schwerkkräfte, fokussieren? Wir entschieden uns für letzteres, ohne damit einen Anspruch auf Alternativlosigkeit zu erheben. Es sind im Mit- und Gegeneinander der Schwerkkräfte oftmals neue Akteure, die die Kräfteverhältnisse unerwartet ändern. Im Momentum ihres Erscheinens ist deren Signifikanz oft nur erahnbar, in der Retrospektive wird diese jedoch erkenn- und konstruierbar.

Die Konstellationen sind historisch chronologisch angelegt, lassen aber auch Raum, Querverbindungen zu entdecken, die eben nicht kausal miteinander verwoben sind. Der geneigte Betrachter wird sehen, dass neben den als relevant erachteten (zumeist musikalischen) Veröffentlichungen zahlreiche weitere Kategorien Einzug hielten, die ein ganzes Gravitationsfeld darstellen, in denen sich die süßlichen und harten Sekrete der Popkultur absondern können. Ein dichtes Netz von Einflüssen durch gesellschaftliche Ereignisse, technische und institutionellen Entwicklungen durchzieht den Popkosmos. Es ist ein Netz aus Bedingungen und Resultaten von Popkultur, deren Visualisierung den Versuch darstellt, diese Konstellationen sichtbar und damit erkennbar zu machen. Gerade auch mit Blick auf Berlins Clubszene und Kulturwirtschaft sind solche übergreifenden Veranschaulichungen wichtig, da sie Entwicklungsprozesse in einem größeren Raum kontextualisieren. Berlin behauptet zwar einen herausragenden, weitgehend autonomen Status, aber eingebettet sind die lokalen Prozesse letztlich doch in einen globalen Strom von Popkultur, dessen Spuren und Kraftfelder sich stets auch auf den Mikroebenen der Kulturwirtschaft wiederfinden. Die Akteure in den Maschinenräumen der Popkultur sind diesem Beziehungsgeflecht ausgesetzt, entkommen können sie ihm nicht. Aber ein Bewusstsein dieser globalen Konstellationen kann das Handeln strategischer ausrichten. So war es uns ein Anliegen, mit der kartographierenden Visualisierung Beiträgen und dokumentierten Gesprächen dieses Bandes einen Subkontext beizustellen, der die konkreten Szenarien auf einem globalen Level spiegeln, zumindest aber einbetten kann. Dem voran gingen unzählige Brainstorming-Runden, die in einer spielerischen und dennoch an Ernsthaftigkeit interessierten Atmosphäre verschiedene Themenfelder umkreisten, absteckten. Nach vielen Tests und Optionen entschieden wir uns für eine, unter heutigen Bedingungen nahezu altmodisch anmutende Variante, nämlich für ein analoges, klassisches A1-Beilage-Poster. Es ist wie früher. In gewisser Weise ist dies auch Retro. Es darf an die Wand gepint werden.

All it takes is a little push. Dieses eingangs genannte Joker-Zitat kann getrost auch für die gesamte Produktion des vorliegenden Bandes gelten, denn er durchlief zahlreiche Konstellationen und Wendungen. Was 2008 mit kleinen Gesprächsrunden im *Kesselhaus* der *KulturBrauerei* in Berlin mit dem Ziel begann, konkreter über die globalen und lokalen Bedingungen von Pop und Kulturwirtschaft nachzudenken, gewann immer mehr an Größe und Konkretion. Konzepte und Strategien waren gefragt, um Popkultur in einem Bedeutungszusammenhang von Clubkultur, Musikindustrie, Kreativ- und Kulturwirtschaft zu verorten und die Potenziale dieser Verflechtungen für den Einzelnen und für einen sozialen Raum wie Berlin zu

erkennen? Wer sind die Akteure? Wer kann Expertisen zu diesen Themenfeldern beisteuern? Auf der institutionellen Ebene hat sich in Berlin seither einiges getan. Das *Musicboard Berlin* wurde gegründet, Vernetzungen verstärkten sich, der urban-kulturelle Hotspot Berlin lebt nach wie vor auf Höchsttouren. Auf der politischen Ebene scheint die Erkenntnis gereift zu sein, dass Popkultur, in welcher Spielart auch immer, einen gewaltigen Wirtschafts- und Imagefaktor für die Stadt ausmacht. Für diesen Band haben wir Akteure zusammengebracht, die einerseits das Megathema Popkultur im Blick hatten, die aber andererseits auch Miniaturen und Analysen für verschiedene Ebenen und Zusammenspiele der Kulturwirtschaft beisteuern konnten. Wichtig war uns dabei, eine Balance aus praxisbezogenen und theoriegeleiteten Perspektiven zu ermöglichen, weswegen in diesem Band neben wissenschaftlichen Beiträgen auch zahlreiche Interviews versammelt sind, die aktuell und hautnah aus den Maschinenräumen der Berliner Popkultur berichten. Zum genaueren Verständnis der jeweiligen Kontexte wurden diese Interviews mit sachbezogenen Informationen in Fußnoten ergänzt. Ein weiteres Themenfeld war uns ebenfalls von Beginn an wichtig, die Frage, was Pop auch auf individueller Ebene vermag. Welche Lern- und Professionalisierungsprozesse lassen sich mit Popkultur verknüpfen? In der heutigen Gesellschaft, in der nahezu alle audiovisuellen Produkte auf kurzem digitalen Wege erreichbar scheinen, entwickeln sich neue Strategien im Umgang mit den Artefakten. Es bietet gleichzeitig ein Identifikationsarsenal, das Individuen Möglichkeiten einer Selbstbehauptung, Selbstermächtigung oder Reflektion ermöglicht. Wie daraus Gruppen, »Mediatisierungen von Geschmacksgemeinschaften«⁸², ästhetische Techniken und kulturelle Strategien erwachsen und wieder verschwinden, ist ein höchst veränderlicher und interessanter Prozess, der auch in diesem Band seinen Platz hat. So versammeln sich in diesem Band Beiträge, die einen großen Bogen aufziehen und letztlich immer wieder ein Bedingungsgefüge beschreiben, das mit dem wuchtigen aber dennoch smarten Begriff »Gravitationsfeld« zu umschreiben ist. Dass Konstellationen immer auch etwas Unberechenbares anhaften kann, weiß nicht nur Joker, sondern auch jeder Physiker. *Madness and gravity* – einem Gravitationskollaps⁸³ sowie dem Wahnsinn sind Autoren und Herausgeber dieses Bandes glücklich entkommen. Das Ergebnis dieser intensiven Zusammenarbeit liegt nun vor. Und so sind wir wieder am Beginn:

All it takes is a little push.

82 Jacke 2004, S. 204.

83 Gravitationskollaps: »Die eintretende starke Verdichtung kann mit einer explosionsartigen Abschleuderung von Materie verbunden sein (Supernova). Als Endzustände ergeben sich je nach Restmasse entweder ein weißer Zwerg, ein Neutronenstern oder sogar [...] ein schwarzes Loch [...].« (Lexikonredaktion des Bibliographischen Instituts 1982, S. 87; [Art.] Gravitationskollaps).