

TESTCARD

BETRÄGE ZUR POPGESCHICHTE

**#21: ÜBERLEBEN – POP UND ANTIPOP
IN ZEITEN DES WENIGER**

INHALT

IMPRESSUM

testcard

Beiträge zur Popgeschichte

#21: Überleben – Pop und Antipop in Zeiten des Weniger

© Ventil Verlag KG, Mainz, Dezember 2011
ISBN 978-3-931555-20-7

Herausgeber/Redaktion: Jonas Engelmänn (V.i.S.d.P.), Holger Adam, Roger Behrens, Wolfgang Brauneis, Frank Apunkt Schneider, Johannes Ullmaier, Christian Werthschulte und Chris Wilpert
Bildredaktion/Layout/Satz: Oliver Schmitt
Druck: fgb, Freiburg

Das Copyright für alle Beiträge liegt bei den Autor_innen. Abdruck, auch in Auszügen, nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlags. Alle Rechte vorbehalten.

testcard c/o Ventil Verlag
Boppstr. 25, D-55118 Mainz
www.testcard.de

FOTO-/ABBILDUNGSNACHWEISE

Das Cover dieser testcard-Ausgabe bootlegt das Cover des russischen Bootlegs von Sonics Youths *Daydream Nation* (1988), dessen Covermotiv – Gerhard Richters »Kerze« (1983) – im Original im Oktober 2011 bei Christie's an jemanden versteigert wurde, der dafür 11,98 Millionen Euro übrig hatte.

Abb. S. 6/7, 9, 13, 21, 24, 173, 179, 196/197, 199: Oliver Schmitt | S. 55: Helena Schlichting | S. 61: Kacheltsch | S. 70/71: Stefan Kaz | S. 87: Frank Gossner | S. 123: a) Karl Heinz Krauskopf, b) Malte Ludwigs, c) Manuel Wagner, d) Martha Colburn, e) Stefan Lampadius | S. 128: © Frank Behnke / Klaus Beyer | S. 135–140: Tom Smith | S. 151–154: Christian Vagt | S. 164: Matthias Roth | S. 219/220: Exrotaprint e.V. | S. 225, 227: © ÜBER LEBENSKUNST / Joachim Loch | S. 233: Ted Partin | S. 241, 242, 244, 245, 246, 247: Sammlung Schnitzler | S. 243: Foell | Tonträger-/Buchcover: Labels/Verlage | Filmstills: Filmverleihe

4 Editorial

6 Johannes Ullmaier

Industrial Workers of the Universe.

Über einige Probleme beim Reden über Popökonomie

20 Roger Behrens

Pop ist ein Tauschwert. Totengespräche über die Ökonomie des Überlebens

24 Christian Werthschulte

»Der Überfluss ist zu einer Zwangslage und Krise geworden.« Simon Reynolds im Gespräch

32 Chuck Kleinhans

»Creative Industries«. Neoliberale Fantasien und die harten Fakten der weltweiten Rezession

44 Georg Seeblen / Markus Metz

UNDEAD JUSTICE. Folge 390: Rehumanisierung der Reformzombies – ja oder nein?

54 Peter Pawlicki / Lars Becker

Kacheltsch. Ein Fuß in der Tür

63 Frank Apunkt Schneider

Zum Beispiel Handke ... Oder: Warum die Interessen des Denis Scheck nicht mehr die Interessen sein können, die Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt einmal hatte

70 Iris Dankemeyer / Rebecca Enzinger

DIY or DIE? Wie Musiker_innen überleben und warum Musik unbezahlbar ist

75 David Schwertgen

Ars Gratia Artis? Für einen kreativen Umgang mit Original, Imitation, Copyright und Starsystem

82 Waltraud Blischke

A smell of eDigging. Vom Überleben in den Nischen aus neuen und alten Kisten

- 90 Oliver Koch
Liberté, Égalité, Beyoncé. Global Ghetto Tech und die Vorstellung der Weltgesellschaft
- 94 Jakob Kibala
Ausrangierte Menschen und Überleben am sozialen Rand in Desolation Jones. Warren Ellis' Pop Comics und der amerikanische Mainstream
- 102 Johannes Ullmaier
»Als Freiberufler kennt man das Wort ›nein‹ ja nicht.« Peter Glaser im Gespräch
- 110 **UNDEAD JUSTICE.** Folge 391
- 120 Johannes Ullmaier / Frank Apunkt Schneider / Jonas Engelmann
»Ich muss dann mal los, Geld verdienen ...« Roundtable Klangbad
- 128 Flora Könemann
»Nichts genaues weiß man nicht.« Gespräch mit Klaus Beyer und Frank Behnke
- 135 Michael Bruns
Gegen die alten Paradigmen und für die Fans. Tom Smith und der Karl-Schmidt-Verlag
- 142 Hanno Stecher
»Man muss sich wirklich sehr lieben, um bis in alle Ewigkeit zusammenbleiben zu wollen ohne sich zu langweilen.« Ein Gespräch mit Genesis P-Orridge und Marie Losier
- 148 Dorothee Krings
Longtime Companion. Übers Leben mit HIV. Gespräch mit Falk Springer und Stefan Müller
- 159 Bettina Wilpert
No Future. Überlebensstrategien im Werk von Ulli Lust
- 164 Bernd Volkert
Gegen das Überleben im Wohlstandsdrack. Die Situationisten und Guy Debord zwischen Nihilismus und Wahnsinn auf der Suche nach dem schönen Leben
- 171 Pascal Jurt
»Mein Zivilisationsschaden gehört mir« Gespräch mit Diedrich Diederichsen
- 179 Daniel Kulla
Die Option zu kämpfen. Statt Weniger oder Mehr: Pop als aufständische Assoziation
- 183 Jonas Engelmann
»Wenn ich ein Turnschuh wär' ...« Gespräch mit Katharina Weingartner
- 188 Timo Kaabi-Linke
Wohlstand, Sicherheit, Endzeitstimmung und der Begriff des Überlebens. Gespräch mit Falko Schmieder
- 196 Daniel Kashi
Das ist schon keine Reproduktion mehr!
- 199 Stefan Ripplinger
No Tears. Der Ursprung des Jammerverbots
- 202 Jens Meisenheimer
List ohne Vernunft. Gerhard Stapelfeldt im Gespräch
- 210 **UNDEAD JUSTICE.** Folge 391 (Fortsetzung)
- 214 Tim Stüttgen
Zombietrips. Zwei Journalisten auf dem Weg nach Haiti auf den Spuren des Zombiekinos
- 218 Wolfgang Seidel
Nächste Ausfahrt Wedding ...
- 223 Karolin Leitermann
Austernherz und Wohlstandswelttomaten. Gespräch mit Janek Müller
- 232 Wolfgang Brauneis
Was bleibt noch übrig nach der Zäsur? Gespräch mit dem Galeristen Thomas Flor
- 241 Wolfgang Seidel
CON_structeur. Conrad Schnitzler 1937–2011
- 250 **Tonträger**
- 294 **Papier**
- 323 **DVDs**
- 334 Oliver Schmitt
Woke up this morning ...
- 336 **Abo**

EDITORIAL

Awopbopaloobop Alopbamboom! Die klassische Popkultur lebte im und aus dem Überfluss. Junge schöne Menschen führten vor, dass das Leben intensiver, cooler, freier, glamouröser sein kann als der bürgerliche Trott. Wenn dabei jemand zu Tode kam, dann als jugendlicher Märtyrer im Dienste des Exzesses, mit anschließender Apotheose.

Eingebettet war diese Verheißung in ein gesamtgesellschaftliches Fortschrittsklima (Nachkriegswachstum, Technisierung, Baby Boom, gesteigerte Kaufkraft breiter Bevölkerungsschichten), das so selbstverständlich und stabil schien, dass es wahlweise ignoriert, »kritisch hinterfragt« oder utopisch überboten werden konnte. Und wenn es mit der Utopie dann doch nicht klappte, blieb als Trostpreis immer noch der Rückzug in den Bürgerstand, Beamtenjob, Familie, Haus und Ferienhaus, je nun ...

Sicher war es früher nicht *nur* so. Und sicher ist es heute nicht *nur* anders. Doch dass sich das Klima seit dem *Golden Age of Pop* kulturell, sozial und ökonomisch grundlegend verändert hat, kann nur bestreiten, wer die Stones 2011 noch für die hipste Band der Welt hält.

Der Wandel betrifft zunächst die popinterne Generationenlogik, wo sich anstelle des vermeintlich ewigen Kulturkampfes der jeweils neuesten Jungen Wilden gegen die jeweils neuesten Alten Fürze inzwischen eine schwammige Koexistenz von »altersbestimmten« wie »alterslosen« Role Models samt den zugehörigen, mehr oder weniger würdevollen Alterungs-, Überlebens- und auch Ablebensmodi ausgebreitet hat.

Noch mehr verschoben haben sich allerdings die gesamtökonomischen Rahmenbedingungen: Scheint die laute Aufbruchsstimmung von einst doch über die Jahrzehnte – und im Lauf der Nullerjahre immer offener – einer leisen Abbruchsstimmung gewichen zu sein. Immer weniger ist von Überschreitungen und Fortschritt, immer mehr dagegen von Bestandswahrung und Überlebensstrategien die Rede. War Pop früher mit Arbeitsverweigerung, Lob der Faulheit oder zumindest der Geste des Nichtstuns verbunden, geriert sich der Popbetrieb mittlerweile

als buntes Berufsfeld, bei dem prinzipiell jede und jeder mitmachen darf, kann, soll und zuzuguterletzt auch muss. Doch statt »Wofür lebst Du eigentlich?« heißen Reader heute eher »Wovon lebst Du eigentlich?«

Eine heikle, eigentlich verbotene Frage, denn im »Ur-Pop« kommt das Schließlich-Auch-Von-Irgendetwas-Leben-Müssen strenggenommen gar nicht vor, oder allenfalls als Nebensache, die sich irgendwie von selber regelt, durch kommerziellen Erfolg, solidarische Netzwerke oder undergroundige Bedürfnislosigkeit. Entsprechend wäre die aktuelle Konjunktur von »Überlebens«- und Prekariatsdebatten aus der Ur-Pop-Sicht auch bloß als bürgerkindisches Gejammer zu verbuchen: »Wie? Ihr wollt Pop, Rock, Punk, Bohème, subversiv, links, queer, street, Kunst etc. sein? Kommt dabei aber keine Sekunde lang von euren bourgeoisen Abstiegsängsten weg? Denkt beim Pogo an die Riester-Rente? Und anstatt entschieden Klassenverrat zu begehen, womit ja jedes »andere Leben« erst begänne, seht ihr euch nach Kündigungsschutz und Kitaplätzen? Das geht nicht. (Mal ganz abgesehen davon, dass es in der »ersten Welt« seit 1950 ohnehin lächerlich ist, von »Überleben« zu reden, wenn man an Afrika, die Slums oder den *Überlebenden aus Warschau* denkt.)« Aber mag solche Kritik, sofern sie nicht aus dem Glashaus saturierten Pop-Beamten- oder Ex-Revolutzertums kommt, auch in Teilen berechtigt sein, sie ändert doch nichts am Befund, dass sich auf dem Feld der Pop- und Anti-Popkultur einst selbstverständliche Chancen, Erwerbsmöglichkeiten, Residuen, Lebensmodelle, Bezahlgpflogenheiten, Absicherungen und Ausstiegsoptionen auf eine Art verdünnt haben, die allen, die mehr und anderes wollen als Ackermann/Bohlen/Zuckerberg, die Frage nach der eigenen materiellen und ideellen Lebensgrundlage immer intensiver aufdrängt: Finanzielle und kulturelle Kapitalströme wurden umgeleitet, Konzern-Renditen maximiert, Verluste »sozialisiert«, Sozialleistungen einkassiert, reale (bezahlte) Infrastrukturen und Produkte (vielfach ins Unbezahlte) virtualisiert oder (vielfach ins Unbezahlbare) ideologisiert, neuer »Content« eingespart, vorhandener oben copyrightisiert & unten enteignet, vormals feste, tariflich bezahlte Stellen wegrationalisiert oder mit Praktikant_innen besetzt, Konzern-Renditen weiter maximiert, umstrukturiert, flexibilisiert, outgesourced, reformiert, bolognisiert – und dabei immer tendenziell mehr Freiraum einkassiert als neu eröffnet.

Was tun? Grob gesagt gibt es vier Strategien:

- *Ignorieren* – was oft hilfreich und heroisch, aber auch naiv, verlogen oder kontraproduktiv sein kann. Oder:
- *Rumjammern* – was (entgegen dem herrschenden Popdiskurs-Kasernenhof-Verdikt dagegen) durchaus »hilft«, aber nicht weiterführt; zumal die Lautstärke meist umgekehrt proportional zum Anlass ist. Oder:
- *Konvertieren* – also im Arschloch des Systems verschwinden (wobei die Frage ist: In welchem System eigentlich genau? Und zu welchem Preis? Wie tief? Wie endgültig? Wie totalitär?) Oder aber:
- *Die ökonomischen Macht- und Feldverschiebungen möglichst nüchtern analysieren und möglichst un-ernüchterte Positionen dazu entwickeln, erproben und gegebenenfalls erkämpfen.*

Programmatisch setzt *testcard 21* – klar! – ganz auf die letztgenannte Möglichkeit. Und noch programmatischer als sonst bedanken wir uns deshalb bei all unseren großzügigen Sponsor_innen für ihre anderswo, zum Teil verlustreich, abgezackten Wort-, Bild-, Tat- und sonstigen Spenden, sprich: für alles, was sich auf den folgenden Seiten an potentiellen Überlebens- und Kampfhilfen findet.

Im wirklichen Leben liegen die Dinge gleichwohl nie ganz so wie in der Programmatik. Und so muss hier in und zwischen den Zeilen auch viel vom Kompromiss- und Durchwurstel-Schlamassel dieser Zeit die Rede sein, ebenso wie vom fröhlichen Ignorieren, lustvollen Jammern und bedingungslosen Konvertieren – oder wie es im Fachjargon heißt:

Awopbopaloobop Alopbamboom.

Die Redaktion

»Der Überfluss ist zu einer Zwangslage und Krise geworden«

Simon Reynolds im Gespräch

Die Gegenwart von Pop ist die Wiederholung der Vergangenheit. Das behauptet zumindest **Simon Reynolds**. Im Dauerloop des Archivmaterials habe sich eine Version von Popmusik etabliert, die nicht mehr auf die Zukunft, sondern nur am Überleben einer vielleicht gar nicht so glorreichen Geschichte interessiert ist. Warum das so sein soll und was das mit Klassengrenzen, den Kosten von Leerkassetten und Bauernfängerei zu tun hat, erklärt er im Interview mit **Christian Werthschulte**.



Deine Diagnose von Gegenwartspop nennst Du »Retromania«. Was bedeutet das?

[Reynolds] Das ist eins dieser flottierenden Buzzwörter, das ich aufgegriffen habe. Einige Blogs und Boutiquen, die sich auf Vintage-Möbel und -Kleidung spezialisiert haben, nennen sich »Retromania«. Retro im Pop hat eine lange Geschichte, die mindestens bis in die 1960er zurückreicht, aber im 21. Jahrhundert, im letzten Jahrzehnt, wurde Retro zur »Mania«. Ein archivarisches Delirium hat Pop im allgemeinen und Popmusik im besonderen erfasst, und dieses Phänomen hat mit dem Siegeszug des Internets und der allgemeinen Verfügbarkeit von Breitband-Anschlüssen seit Ende der 1990er zu tun. Auf einmal war es möglich, Musik und anderes Material nicht nur herunterzuladen und zu teilen, sondern auch alles Mögliche - Musik, Bilder, Design, Video - in rauen Mengen auf *YouTube* oder in Blogs hochzuladen. Die digitale Begünstigung aller Aktivitäten, die mit dem Speichern, dem Teilen und der Dissemination zu tun haben, haben dieses Delirium ermöglicht und animiert - eine Masse an Menschen hat sich dem Archiv verschrieben.

Welche kulturellen und technologischen Entwicklungen haben dazu beigetragen, dass sich Pop auf seine eigene Vergangenheit fixiert hat?

Hauptsächlich war dafür die Digitalisierung von Kulturgütern verantwortlich, die eine Kompression der Information und damit auch die weltweite Verbreitung und die Speicherung in privaten Sammlungen oder öffentlichen Datenbanken ermöglicht hat. Der kanadische Theoretiker Will Straw hat einmal angemerkt, dass das Paradoxe an »neuen Medien« sei, dass der größte Teil der Inhalte, die auf diesen Geräten vertrieben, gespeichert und geteilt werden, alt ist. Dabei ist es egal, ob es sich um legale Vertriebskanäle wie *Amazon* und *Netflix* oder illegale und semi-legale wie »Sharity-Blogs«, Filesharing oder *YouTube* handelt. Die Digitalisierung der Kultur hat zu einem dramatischen Anwachsen des Backkatalogs geführt und den Zugang dazu erleichtert. Es herrscht ein digitales Regime des totalen und unmittelbaren Zugangs zu den kulturellen Artefakten der Vergangenheit - eine Form des Überflusses, die zu einer Art Zwangslage und zu einer Krise geworden ist.

Wird diese Entwicklung eher von Jugendlichen vorangetrieben?

Das Phänomen findet man in allen Altersgruppen. Aber junge Menschen, die mit dem Internet und digitalen Technologien aufgewachsen sind, sind besonders versiert darin, sich durch das Archiv des Internets zu bewegen. Ich kenne ein paar junge Musiker und Blogger, die mit einer unvorstellbaren Menge und Breite von Musik vertraut sind. In ihrem Alter hätte ich niemals Zugriff auf soviel Musik gehabt, weil mein Zugang auf die Musik beschränkt war, die ich mir leisten konnte. Selbst wenn man sich Platten von Freunden, Bekannten, aus Büchereien etc. besorgt hat, war der Zugang trotzdem begrenzt, weil auch Leerekassetten Geld kosteten. Heute existiert diese Begrenzung der Masse an Musik, die man hören kann, nicht mehr, wenn man wie die meisten Leute bereit ist, sich Musik illegal herunterzuladen. Die Geschichte von Popmusik und seiner Performer kann man sich heute durch's Netz erschließen, während ich meinen Kopf noch in Büchern versenken musste, die wiederum auch Geld gekostet haben und nicht in jeder Bibliothek verfügbar waren. Außerdem gab es einfach viel weniger Bücher über Pop als heute.

Ist »Retromania« ein weltweites Phänomen? Ich war vor ein paar Monaten auf einem Vortrag, wo ein Musiker, der zwischen Köln und Lagos pendelt, aktuelle nigerianische Musik vorgestellt hat, die mal in Richtung HipHop, mal in Richtung UK Funky ging. Als er erläuterte, dass Fela Kutis Afrobeat in Nigeria heute keine Rolle mehr spielt, sagten eine Reihe von Leuten im Publikum, dass man doch sein Erbe bewahren müsse. Ihm selber war das aber recht egal.

Ich glaube, die Idee, etwas bewahren zu müssen, ist eine sehr westliche und auch dort ist sie an die Zugehörigkeit zu einer gewissen Klasse und Ethnie gebunden. In Großbritannien interessieren sich hauptsächlich die Mittelschicht und die Oberschicht für Geschichte und sind der Ansicht, dass man die Vergangenheit bewahren muss. Das Sammeln von Antiquitäten ist zwar zu einer populären Freizeitbeschäftigung geworden, aber

in Teilen der unteren Gesellschaftsschichten wäre es weiterhin ein Gräuel, sein Haus mit alten Dingen vollzustopfen. Die Idee von »vintage chic« funktioniert in genau den Gesellschaftsschichten nicht, wo Second-Hand-Kleidung das Stigma von Armut anhaftet. Ebenso gibt es in den afroamerikanischen Musikkulturen keine so stark ausgeprägte Tendenz zu Retro und Nostalgie. Es existiert zwar eine gewisse Ehrfurcht für die Wurzeln von Reggae, Funk oder R&B und selbstverständlich gibt es Neo-Soul-Performer_innen, die eine altmodische Haltung gegenüber Songwriting und Gesangstil einnehmen. Im Rap gibt es Künstler_innen wie THE COOL KIDS, die vom »Goldenen Zeitalter von HipHop« - den späten Achtzigern - inspiriert sind. Aber diese sind nicht erfolgreich. Es gibt kein HipHop-Äquivalent zu den WHITE STRIPES oder den BLACK KEYS, deren Erfolg auf den »glorreichen Zeiten« eines Genres beruht, die schon zwei oder drei Jahrzehnte vorbei sind.

Eine weitere Neuheit der Nullerjahre war der Erfolg von Labels wie *Honest Jon's*, die sich darauf spezialisiert haben, Musik zu veröffentlichen, die nicht Teil einer populären Erinnerung sind, sondern in der Regel bereits bei ihrem ersten Erscheinen obskur waren. Tragen diese auch zu dem Phänomen, das Du beschreibst, bei?

Ja, sie tragen dadurch bei, dass sie überhaupt Material aus der Vergangenheit ausgraben. In der Regel ist das historisch interessant, aber nicht in der gleichen Liga wie die bekannten und erfolgreichen Soul- und R&B-Künstler_innen aus der gleichen Zeit. Diese Labels werden von einem emotionalen und ökonomischen Druck getrieben, immer neue Schätze aus der Vergangenheit auszugraben. Jeder möchte glauben, dass es da draußen noch etwas zu entdecken gibt — die Sammler_innen und Plattenhändler_innen müssen das im Hinblick auf die seltenen Originalplatten glauben, nach denen sie suchen, und genauso ergeht es denjenigen, die diese Compilations zusammenstellen und diese Label betreiben und auch den Konsumenten_innen, die die Veröffentlichungen dann später kaufen. Manchmal denke ich, dass es sich hier um Bauernfängerei handelt, die sich gegenseitig hochschaukelt, aber bei der alle mitmachen. Alle Beteiligten bieten auf Raritäten aus den Archiven, und das eigentlich interessante daran ist, dass sie gezwungen sind, in Übersee, der Vergangenheit anderer Länder wie Indonesien oder der Türkei zu suchen.

Warum gibt es denn überhaupt noch einen Markt für das Sammeln von Vinyl?

Bei aktuellen Releases spielen ein gewisses Maß an Launenhaftigkeit und der Formatfetischismus von Hipster-Konsument_innen eine wichtige Rolle. Letztens habe ich mich mit einem jungen Musiker unterhalten, der in der »Hypnagogic Pop«-Szene über ein gewisses Ansehen verfügt. Er hatte gerade eine Testpressung seines neuen Albums auf Vinyl erhalten, das er auch als CD herausbringen wird. Und er meinte: »Um ehrlich zu sein, diese Musik« - Homerecoding und DIY-Musik - »funktioniert besser auf CD.« Damit spielte er auf die Soundqualität an. »Aber die Kids wollen Vinyl, was soll man machen?« Er sagte dann, dass er mir beide Versionen schicken würde, aber ich als erstes die CD hören solle, weil die Klangqualität des Vinyls um einiges schlechter sei.

Ich fand, das war ein interessantes Eingeständnis, und es legt nahe, dass man für ein gutes Klangbild auf Vinyl nicht nur eine Höchstqualität beim Mastering braucht, sondern dass auch das Ausgangsmaterial schon einen gewissen Standard haben muss. Die klassischen, brillant klingenden Alben der Rock-, Pop- oder Jazz-Geschichte - alles von FLEETWOOD MAC über Miles Davis hin zu den BEATLES oder *Astral Weeks* - wurden in den besten Studios mit großem finanziellem Aufwand und einem Team aus Toningenieur_innen und Producern, die allesamt Experten waren, aufgenommen. Die besten Leute im Musikgeschäft waren auf jeder Stufe des Aufnahmeprozesses involviert - von der Aufnahme bis zum Mastering. Das trifft auf zeitgenössische Indie- oder Dancemusic selbstverständlich nicht zu, also könnte der junge Musiker Recht haben: Wenn es nur darum geht, das Frequenzspektrum möglichst gut abbilden und wiedergeben zu können, dann wäre für alle Musiker_innen eigentlich die CD die bessere Wahl. Mir ist durchaus aufgefallen, dass viel Hypnagogic-Pop-artige Post-Indie-Musik und viel zeitgenössische Dancemusic wirklich miserabel klingt, wenn ich sie auf Vinyl zugeschickt bekomme -

sie klingt schwachbrüstig und austauschbar. Es gibt eine Kunst des Mastering und Cuttens von Vinyl. Aber für eine Menge junger Fans scheint das ideologische oder modische Bekenntnis zu Vinyl das Hörerlebnis in den Hintergrund zu drängen. Vinyl scheint DIY zu symbolisieren, während CDs oder CD-Rs das nicht tun. Vinyl besitzt eine Aura, die es mit der analogen Ära von Musik verknüpft oder ein Tribut an ihre »goldenen Zeitalter« wie Psychedelia, Krautrock, Punk, Post-Punk und DIY darstellt. Und im Gegensatz zu Downloads ist Vinyl greif- und fühlbar. CDs sind auch fühlbar, aber besitzen noch nicht die symbolische Resonanz von Vinyl.

Der Markt von Second-Hand-Vinyl ist bestimmt davon betroffen, dass Musik so leicht im Internet verfügbar ist. Aber noch gibt es genügend Leute wie mich, die das feste Objekt mit dem wärmeren, analogen Sound, dem Gewicht, und die ganzen parakulturellen Daten, die vom Label, der Typografie oder den Sleeve notes transportiert werden – das Artwork mal ganz außen vor gelassen –, schätzen. Es gibt außerdem genügend Unterschiede im Klang, besonders wenn man weiter zurück zu Versionen in Mono oder Originalpressungen geht, die sich dem Klang der Master annähern sollen. Der Second-Hand-Markt wird vermutlich noch eine Zeitlang überleben, vermutlich bis die letzten Mitglieder der »Generation Analog« sterben. Aber nach einer bestimmten Zeit wird nicht mehr viel Neues zum Pool bereits zirkulierenden Vinyls hinzugefügt werden. Es werden immer Releases aus den 1960ern, den 1970ern und den 1980ern bleiben – und kaum Releases aus den 1990ern, als die CD gegenüber Vinyl dominant war. Zum Glück der Second-Hand-Dealer_innen wurde ja in diesen Epochen genügend Musik veröffentlicht, so dass es eine ziemliche Zeitlang so weitergehen kann, besonders wenn jetzt Leute den Vinylvorrat nicht-westlicher Länder für sich erschließen.

Ist »Retromania« denn ein neues Phänomen? Schon die Subkulturen der 1950er und 1960er wie die Teddy Boys haben Kleidung getragen, die nicht mehr modisch war und wurden trotzdem als etwas »schockierend Neues« wahrgenommen. Gab es einen bestimmten Moment in der Pop-Geschichte, an dem die Wertschätzung der Vergangenheit nicht mehr als »neu« betrachtet wurde?

Die Teddy Boys sind ein interessantes Beispiel. Ihr Stil war ein *détournément*, die Aneignung und Karikatur eines Kleidungsstils, der in den späten 1940ern unter Männern – Offiziere, wenn mich meine Erinnerung nicht trügt – der Oberklasse Londons populär war. Diese Offiziere kleideten sich im Stil des Edwardianischen Gentleman aus der Zeit um 1900 und das war tatsächlich ein sehr nostalgisches Unterfangen, eine Sehnsucht nach einer Zeit als jedermann noch wusste, wo er hingehört und die Klassengrenzen fein säuberlich definiert waren. Vermutlich war dies eine Reaktion auf die erste Labour-Regierung. Aber die Teddy Boys waren eben nicht von Nostalgie getrieben, es war eher ein unbewusstes Hingezogensein zu Assoziationen mit dem Lifestyle der Oberschicht und eine unverfrorene, widerspenstige Aneignung dieses Stils. Als der Teddy-Boy-Look dann ein fixer Stil wurde, hatte er alle Verbindungen mit den guten alten Zeiten und der herrschenden Klasse verloren, es wurde dieser merkwürdige, verstörende Stil, den man mit vandalistischen und gewalttätigen Jugendlichen assoziierte. Dies verschärfte sich, als die Teddy Boys begannen, Rock zu umarmen, als er Mitte der 1950er in England populär wurde.

Aber ich würde die historischen Elemente in der Musik oder in der Jugendkultur nicht als »retro« bezeichnen. Die Folk- und Bluesszene der 1960er war nicht »retro«, stattdessen wurden dort alte Formen mit neuen, elektrifizierten Instrumenten und Verstärkern gefüllt. Die Texte handelten vom Leben der Bohème oder Gegenkultur, und schon bald kamen weitere Einflüsse wie Jazz oder indische Musik hinzu. Und all das passierte im Kontext von Jugendkulturen und kommerzieller Massenunterhaltung. Dylan und die BYRDS, die ROLLING STONES, die YARDBIRDS oder LED ZEPPELIN hatten nichts mit »retro« zu tun. Sie haben zwar Elemente von Folk und Blues verwendet, waren aber der Beginn von etwas völlig Neuem. Diese Entwicklung war fast zwangsläufig, schließlich waren die Folkies keine Bauern oder Landarbeiter_innen und die Bluesrocker_innen waren keine Afroamerikaner_innen aus dem Süden der USA. Stattdessen waren alle diese

Musiker_innen Angehörige einer weißen, urbanen oder suburbanen Jugend, die diese alten musikalischen Formen benutzt hat. »Retro« ist es dagegen eher, wenn Rock auf seine eigene Geschichte zurückfällt. Das erste Beispiel davon ist vermutlich Glam Rock mit seiner Beschwörung des Rock'n'Roll der 1950er. An dieser Stelle wurde Rock selbst-reflexiv und blickte auf sein eigenes »goldenes Zeitalter« zurück.

In einem Artikel für den *Guardian* sprichst Du davon, dass Hollywood-Filme sich mittlerweile am ehesten nach einem Konzept richten, bei dem der kommerzielle Erfolg schon im Vorhinein sicher ist. Aber trifft das gleiche nicht auch auf einige der Retro-Bands der Nullerjahre zu? FRANZ FERDINAND klingen wie die späten TALKING HEADS, aber nicht wie ihre experimentelle Frühphase. Das gleiche gilt ja auch für das Krautrock-Revival, das sich zwar stark an den recht gradlinigen NEU! orientiert, aber die eher experimentellen Ränder wie FAUST auslässt. Gibt es eine Tendenz, dass sich Musiker_innen nicht mehr von den Experimenten der Vergangenheit inspirieren lassen, sondern nur von ihren kommerziellen oder bei Kritiker_innen beliebten Resultaten?

Ich bin mir nicht sicher, ob dies bei FRANZ FERDINAND genau so der Fall ist. Dann müssten sie sich vermutlich wirklich »TALKING HEADS« nennen. In der Popmusik kann man diese Vorgehensweise vermutlich am ehesten bei Tribute Bands wie THINK FLOYD finden, bei denen das Publikum genau die Songs zu hören bekommt, die es auch hören will. Aber Du hast Recht, wenn Du sagst, dass eine Menge Retro- oder Revivalbands das Resultat eines Experiments nehmen und damit weiterarbeiten. Es wirkt fast so, als hätten sie die harte Arbeit, all das Reifen und die Kämpfe, die nötig waren, um etwas völlig Neues zu erschaffen, einfach übersprungen. Auch die TALKING HEADS sind ja nicht aus dem Nichts als diese perfekte Band entstanden, sondern es dauerte ein paar Jahre bevor jemand auf sie aufmerksam wurde und sie bei *Sire* unterschrieben haben. Und mit jedem ihrer ersten vier Alben machten sie einen gewaltigen Sprung. Letztens habe ich wieder *Remain in Light* gehört und besonders auf der zweiten Seite wirkt jeder Song wie eine vollkommen neue und unterschiedliche Zukunft von Musik. Eine Band könnte ihre Karriere auf nur einem einzigen dieser Songs aufbauen. Mich beeindruckt es eher, wenn eine Band den Geist einer älteren Band verkörpert als jetzt das spezifische Resultat dieses Geists. VAMPIRE WEEKEND waren z. B. eher eine Reproduktion des Spirits der TALKING HEADS anstatt ihres spezifischen Sounds. Und auch RADIOHEAD klingen nicht nach den TALKING HEADS, aber waren von ihrem Entdeckungsgeist getrieben.

Wie funktioniert künstlerische Integrität im Zeitalter von Retro?

Das ist keine leichte Frage und ich weiß auch nicht, ob ich sie beantworten kann. Es scheint nicht mehr in dem Maße peinlich zu wirken, wenn man nicht originell ist oder lediglich einen Stil kopiert. Ich habe neulich eine alte Musikzeitschrift aus den 1970ern gelesen, in der ein Interview mit Joan Armatrading abgedruckt war, in dem sie behauptete, keine Einflüsse zu haben: »Es kommt alles aus mir, wirklich. Ich mag zwar Van Morrison, aber ich denke nicht, dass er mich wirklich beeinflusst hat.« Als ich in den späten 1980ern begann, über Musik zu schreiben, waren die Musiker_innen meistens noch sehr zugeknöpft, wenn es um ihre Einflüsse ging. Sie liebten es, sich so darzustellen, als käme das alles aus ihrem Innersten, dem Unbewussten, oder von anderswo, so als wären sie besessen oder würden sich auf einem anderen Level befinden, und falls ihre Musik nicht von ihnen selbst kommt, dann aber auch nicht von einem/r spezifischen Vorgänger_in. Aber in den 1990ern haben Bands angefangen ihre Einflüsse sehr bereitwillig offenzulegen, fast so als wären sie Qualifikationen. 1993, als Bands wie STEREO LAB oder SAINT ETIENNE ihre Quellen klar bezeichnet haben, habe ich dann angefangen von »Record Collection Rock« zu schreiben.

Integrität hat mittlerweile sehr wenig mit Authentizität oder Originalität zu tun. Der Begriff scheint sich eher auf die Sorgfalt und Akribie zu beziehen, mit der man etwas repliziert und auch die Details korrekt wiedergibt. So wird »Integrität« eher eine Frage von Handwerk und Genauigkeit als von Kunst in einem expressiven Sinn.

Könnte die Fixierung auf ein Revival oder den Erhalt der Vergangenheit nicht in einem gewissen Maße einfach nur durch ökonomische Motive angetrieben sein? Es ist leichter und weniger aufwändig durch ein bereits bestehendes Copyright oder durch den Erwerb von Rechten an alten Aufnahmen Profit zu erzielen als wenn man junge Künstler_innen mit Marketing oder Vorschüssen unterstützen muss. Wie siehst Du das?

Es ergibt Sinn für eine Plattenfirma, wenn sie altes Material von sehr erfolgreichen oder legendären Bands wiederveröffentlicht. Der Backkatalog von Bands wie den BEATLES oder PINK FLOYD ist perfekt, um ihn auszuschlachten und das alte Material in immer wieder neuen Verpackungen zu verkaufen, so wie die für Ende des Jahres angekündigten Luxus-Reissues von PINK FLOYD, wo *Dark Side of the Moon* auf sechs CDs gepresst wird. Paul McCartneys gesamte Musikbibliothek – was vermutlich nicht die Musik meint, die er gehört hat, sondern all die unfertigen Songs, unterschiedlichen Versionen, Demos etc. – wird im Moment digitalisiert, um demnächst ausgeschlachtet zu werden. Aber ein Großteil der Reissues verkauft sich nicht besonders gut und wird deshalb von den Majors an Labels lizenziert, die sich auf Wiederveröffentlichungen spezialisiert haben. Um Künstler_innen zu einem Megastar zu machen, muss man viel Geld investieren, das stimmt natürlich, und das ist vermutlich auch der Grund, warum die Majors Künstler_innen aufbauen, die in ein bestimmtes Schema passen, das bereits in der Vergangenheit erfolgreich war. Aus dem Grunde bevorzugen sie das bereits Bekannte anstatt die Innovation.

Aber das eigentliche Mysterium für mich ist, warum Bands, die sich im hippen Underground bewegen, sich ebenso aus der Vergangenheit bedienen. Eigentlich hat es sich gerade in diesem Bereich immer ausgezahlt, originell, weird oder fremdartig zu sein, um später zur Kultband zu werden. Aber viele zeitgenössische Bands arbeiten wie Archivare, Kuratoren oder Archäologen.

Denkst Du, dass vielleicht ein gewisser Brain Drain eingesetzt hat und die »besten Köpfe meiner Generation« sich nicht mehr von Musik angesprochen fühlen, sondern von »praktischeren« Tätigkeiten wie Programmieren oder Design? Musik wäre dann das Interesse von Nachahmer_innen und denjenigen, die innerhalb einer ums Überleben kämpfenden Industrie unbedingt Erfolg haben wollen.

Der Gedanke, dass Musik einfach von anderen Formen der Unterhaltung überschattet worden ist und nicht mehr die hellsten Köpfe anzieht, ist mir auch schon mal gekommen. Aber ich bin nicht 100%ig davon überzeugt – die musikalisch Talentierten werden sich doch bestimmt immer von Musik angezogen fühlen, oder? Pop war allerdings immer eine hybride Kunstform, die ebenso viel von Texten, Personae und Visuals wie von der Musik profitiert hat. Oft wurde sie auch von konzeptuell arbeitenden Nicht-Musiker_innen vorangetrieben. Vielleicht spielen diese jetzt nicht mehr in Bands oder besetzen keine Schlüsselpositionen in der Plattenindustrie oder im Management mehr. Man sollte annehmen, dass der Glamour und »Cool«, den Popmusik immer noch besitzt, immer noch attraktiv wirken würde. Aber das Wehleid der Plattenindustrie und die abnehmenden Chancen von Musiker_innen, von ihrer Musik leben zu können, geschweige denn reich zu werden, könnten natürlich bedeuten, dass diejenigen, die nach Macht, Ansehen, Wohlstand oder Ruhm streben, andere Karrierewege einschlagen. Wenn man einen Blick auf afroamerikanische Musik wirft, könnte das der Grund sein, warum HipHop nicht mehr innovativ ist: Es ist einfach unwahrscheinlich, dass man damit heute noch Geld verdienen kann, also werden ein paar der wirklich hungrigen und kreativen Köpfe andere Dinge tun, um ihrer Umgebung zu entkommen. In Großbritannien ist es außerdem zu einer Verbürgerlichung der Musikindustrie gekommen: Sie funktioniert nicht mehr als ein Fluchtweg aus der Arbeiterklasse, und immer mehr Bands kommen aus der Mittelklasse oder haben einen Universitätsabschluss. Hier kommt dann das generelle Bedürfnis der Mittelklasse nach Erhaltung eines kulturellen Erbes hinzu, das wiederum einige der Retro-Tendenzen in der Musik erklären sollte. Wenn die Vorrangstellung von Pop in

einer Kultur zurückgeht, wird letztendlich ein Teufelskreis einsetzen, in dem auf ein sinkendes Level von Prestige ein sinkender Zulauf von talentierten Köpfen in langsam versandenden Wellen folgen wird.

In der Regel müssen Bands heute mit Touren ihr Geld verdienen. Hat das einen Einfluss darauf, welche Sounds aus der Vergangenheit recycelt werden? Während des Post-Punk-Revivals wurden ja nur die Sounds wieder hergekratzt, die in der Indie-Disko laufen könnten. Der dissonante Aspekt von Post-Punk wurde wieder einmal auf den Müllhaufen der Geschichte verbannt.

Das ist ein guter Punkt. Am Ende des Tages wollen die Menschen halt doch eine Melodie hören und dazu tanzen. Das ist vermutlich auch der Grund, warum es nicht viele Bands gibt, die von No Wave beeinflusst sind. Es existiert zwar ein großes Interesse, das immerhin zu drei Büchern über das Thema geführt hat, aber keine Bands, die wie DNA oder MARS klingen.

Wie hat Musikjournalismus zu den Phänomenen, die Du beschreibst, beigetragen?

Ich denke, die Standards sind heute niedriger als früher. Journalisten sind nicht mehr so unnachgiebig oder streng gegenüber abgekupferter Musik. Vermutlich war dies ein gradueller Erosionsprozess, der selbstverständlich dadurch befördert wurde, dass es Bands gab, die talentiert und unterhaltsam sind, obwohl sie der Vergangenheit verhaftet bleiben. Wann immer eine Band wie THE WHITE STRIPES - talentiert, schlau, aber vollkommen im Sumpf der Vergangenheit steckend - auftritt, ist das ein massiver Schlag gegen innovative Musik, gerade weil die Qualität ihrer Musik auf eine gewisse Art unbezweifelbar ist. Aber selbstverständlich gibt es ein paar Bands, für die ich eine Ausnahme machen würde, wie z. B. ROYAL TRUX in den 1990ern oder ARIEL PINK'S HAUNTED GRAFFITI heute. Aber der Musikjournalismus ist auch zu einem großen Teil degeneriert und in einen Modus verfallen, in dem nur noch Referenzen, Quellen und Einflüsse genannt werden. Der Grund dafür ist, dass die Musik das auch verlangt. Aber es ist auch ein wenig Faulheit und begünstigt eine andauernde Metaisierung, bei der Musik nur noch von anderer Musik anstatt der Welt da draußen oder dem Innenleben der Künstler_innen handelt.

Elektronische Musik war lange Zeit der Gegenpol zur Fixierung von Rock auf die Vergangenheit. In den 1990ern haben Jungle, Drum & Bass und Garage eine krypto-futuristische Alternative zur Besessenheit von Britpop mit den 1960ern gebildet. Du hast das mal die Tendenz des »Hardcore Continuums« genannt, den Stand der Dinge vorwärts treiben zu wollen. Was ist mit dieser Idee von Zukunft in den Nullerjahren passiert?

Wenn man einen Blick auf die Dance Culture der letzten zwölf Jahre wirft, wird man kaum eine Referenz an das Wort »Zukunft« finden. In den 1990ern war »Future« oder »Phuture« überall, in den Pseudonymen von Producern, den Namen von Tracks oder Compilations. Futuristische Ideen fanden sich in den Grafiken auf Plattencovern, und der Diskurs zwischen Musikern, Producern und Journalisten drehte sich um die Idee von Zukünftigkeit: Diese Musik treibt vorwärts in unbekanntes Terrain, sie hat eine besondere Beziehung zur Technologie, und wenn Klang und Maschinen vereint sind, werden sie die Welt neu erschaffen und uns alle in bis dato unbekannte Räume tragen. Diese Ideen sind in den Nullerjahren fast komplett aus der Dancemusic verschwunden, falls sie auftauchen, dann in der Regel als Retro-Futurismus, wie z. B. bei DOPPLEREFFEKT mit all diesen drolligen Assoziationen von Technokratie und Sounds, die an Kraftwerk erinnern. Oder halt wie bei Skwee, wo eine Compilation *Museum of the Future* heißt. Ich denke, man muss die Geschwindigkeit, mit der sich Dancemusic in den späten 1980ern und dem Großteil der 1990er veränderte, in Betracht ziehen. Dancemusic beschleunigte sich, mutierte, bewegte sich in alle Richtungen, von denen einige wie Gabba, Glitch oder Drum & Bass sehr extrem waren. Letztendlich waren alle Extreme erreicht, so dass im folgenden Jahrzehnt das Terrain, das die Pioniere der 1990er erschlossen hatten, »kulti-viert« wurde. Und weil in den hyper-beschleunigten 1990ern viele Ideen nur angerissen

wurden, scheint es verlockend auf heutige Producer zu wirken, zu diesen Ideen zurückzukehren und sie zu tweaken oder Lücken zu entdecken und diese zu schließen. Viel Minimal aus Deutschland scheint sich damit zu beschäftigen, die Möglichkeiten im Bereich zwischen Techno und House auszuloten. Und auf eine ähnliche Weise scheint dies der Grund zu sein, warum so viel Post-Dubstep House wiederentdeckt oder ältere Phasen aus Drum & Bass und UK Garage wieder aufgreift.

Welche Musiker_innen aus dem letzten Jahrzehnt sind denn nicht Teil der »Retromania«? Mir würden BLACK DICE, Mala und Terror Danjah als Beispiele einfallen.

Es gibt eine Menge Musiker_innen, die im letzten Jahrzehnt nicht in dem Sinne »retro« waren, dass sie explizit eine vergangene Epoche oder einen alten Stil nachhallen lassen oder evoziert hätten. Aber die Anzahl an Musiker_innen, die Musik produzieren, bei der man das Gefühl hat, dass man sie nie zuvor gehört hat, ist kleiner geworden.

Der Sound von Terror Danjah, der 2003 erstmals als wirklich originell bemerkbar wurde, ist einer der Sounds, die ich vollkommens neu fand, als ich ihn zum ersten Mal gehört habe. Man merkte, dass er einige Elemente von Südstaaten-HipHop aufgesogen hatte und gleichzeitig mit einer Sophistication und Technik produzierte, die er sich bei Drum & Bass abgeschaut hatte. Aber seine Musik klang nicht wie Drum & Bass. Leute wie Danjah und einige seiner Kumpel aus der Grime-Szene - Wileys »Eski«-Sound und -Tracks, »Ice Rink«, einige Tracks von Dizzee Rascal, eine Reihe von Produktionen von Target, Jammer, Wonder und RUFF SQUAD - waren für mich intensiv neue Musik.

Ich mag Mala und Loefah, besonders Tunes wie »Bombay Squad« fand ich neu und erfindungsreich. Aber generell hatte ich den Eindruck, dass Dubstep nicht ganz so innovativ wie Grime war, weil das Erbe von Dub und Reggae überall hörbar war. Zumindest wirkte es eher torhüterisch im Geiste und sich vor der Vergangenheit verneigend. Aus der gesamten DIGITAL MYSTIKZ-Crew war es vermutlich Coki, der mit »Spongebob« etwas radikal Neues erschaffen hat. Generell denke ich, dass die Innovation im Dubstep eher der Wobble-Sound war als das, was Joy Orbison heute macht. Ansonsten würden mir besonders Villalobos und Isolée als besonders innovative Producer einfallen und in letzter Zeit hat mich einiges aus der Footwork-Szene, was *Planet Mu* auf der *Bangs & Works*-Compilation versammelt hat, vollkommen umgehauen. Beschleunigte und verlangsamte Vocals sind selbstverständlich nichts Neues, es gibt eine Linie, die zurück bis zu Producern wie Nitro Deluxe aus der Houseszene New Yorks in den späten 1980ern reicht. Aber so wie sie die Footwork-Producer in Verbindung mit den clever programmierten Elektro-Beats einsetzen, bekommt es etwas exquisit Desorientierendes.

Aus dem Umfeld von BLACK DICE wirken besonders die frühen GANG GANG DANCE viel innovativer und befremdlicher auf mich. Und man darf natürlich ANIMAL COLLECTIVE nicht vergessen, die auf jeden Fall ein unglaublich einflussreicher Act sind. Alle diese Bands kennen die Musikgeschichte - bei ANIMAL COLLECTIVE und Panda Bear hört man die Inspiration durch die BEACH BOYS - aber nichts an ihrer Musik ist retro. Stattdessen haben sie eine Geisteshaltung, die GANG GANG DANCE in einem Sample von ihrem neuen Album auf den Punkt bringen: »I can hear everything. It's everything time.« Sie hören wirklich alles, egal ob aus der Vergangenheit oder der Gegenwart und zwar aus allen Regionen der Welt. Und es gelingt ihnen, sich einen Weg durch diesen Überfluss zu bannen. Das ist die Herausforderung von »everything time«: Aus dem Überfluss von Stimuli und Input etwas Kohärentes zu erschaffen. ❌